

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea.  
Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultatea  
TESIS DOCTORAL  
2019



# **LATINOAMÉRICA, LA PRESENCIA DEL BARRO Y LA CERÁMICA EN LA ESCULTURA.**

**Del pasado al presente.**

Laura Rueda Fernández

**Latinoamérica, la presencia del barro y la cerámica en la escultura.  
Del pasado al presente.**

2019  
LAURA RUEDA FERNÁNDEZ





eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

UPV/EHU

Facultad de Bellas Artes / Arte Ederretako Fakultate  
Departamento de Escultura / Eskultura Saila

**LATINOAMÉRICA,  
LA PRESENCIA DEL BARRO Y LA CERÁMICA  
EN LA ESCULTURA.  
Del Pasado al presente.**

TESIS DOCTORAL / DOKTOREGO-TESIA

Autora / egilea: Laura Rueda Fernández.  
Director / Zuzendaria: Ángel Garraza Salanueva.

Programas de doctorado / Doktorego Programak: -Investigación y Creación en Arte.  
Artearen inguruko ikerketa eta sortze-lana.

-Investigación en Arte Contemporáneo.  
Arte Garaikidearen inguruko ikerketa.

Línea de investigación / Ikerketa-ildoak: -Arte, Significación y Cultura-.  
Artea, Esangura eta Kultura.

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.



No quisiera desaprovechar el blanco de esta página, y lo hago agradeciendo a todos los que han estado cerca de mí durante este tiempo.

Gracias, a mi tutor Ángel Garraza, por su cercanía y apoyo, y a la demás gente de la facultad de Bellas Artes de Leioa, que me ha acogido en estos años con tanta amabilidad, a la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea por otorgarme un puesto de investigadora [Becaria de Investigación UPV/EHU en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes. (Período 2008-2012)], y a Lalada Daghish desde el Instituto de Artes de São Paulo (UNESP), por avalar esta investigación durante la ayuda de movilidad que me concedió mi universidad para así completar en mayor grado el trabajo.

Gracias a mis amigos por estar ahí, y sobre todo a mi familia, a la abuela Concha, a mi hermano Dani y a María, y a esa gran personita, que llegó en el transcurso de esta investigación, mi sobrino Darío, y especialmente, a mis padres, Andrés y Ana, por vuestro apoyo incondicional.



#### Agradecimientos a instituciones y otras entidades:

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, (UPV/EHU).  
Facultad de Bellas Artes (UPV/EHU). Leioa, Bizkaia.  
Instituto de Artes de São Paulo, Universidade Estatal Paulista (UNESP), São Paulo, Brasil.  
Museo de América, Madrid, España.  
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID, Biblioteca Hispánica), Madrid, España.  
Biblioteca del Museo Reina Sofía, Madrid, España.  
Museu Nacional (UFRJ), Rio de Janeiro, Brasil.  
Museu do Índio, Rio de Janeiro, Brasil.  
Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" (MASP), São Paulo, Brasil.  
Museu de Arqueologia e Etnografía, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.  
Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil.  
Centro de Pesquisas Museu Emilio Goeldi, Belém, Pará, Brasil.  
Museu dos Povos Indígenas da Ilha do Bananal Javaé e Karajá, Formoso do Araguaia, Tocantins, Brasil.  
Museu "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil.  
Museu Casa do Artista Popular, João Pessoa, Pernambuco, Brasil.  
Museo Arqueológico Regional Inca Huasi, La rioja, Argentina.  
Museo Arqueológico Adán Quiroga, San Fernando del Valle de Catamarca, Catamarca, Argentina.  
Museo del Hombre, Fiambala, Catamarca, Argentina.  
Museo Arqueológico CondorHuasi (MACH), Belén, Catamarca, Argentina.  
Museo Eric Boman, Santa María, Catamarca, Argentina.  
Museo de Antropología de Salta, Salta, Argentina.  
Museo de Alta Montaña (MAAM), Salta, Argentina.  
Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia.  
Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), La Paz, Bolivia.  
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.  
Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima, Perú.  
Museo Banco Central de Reserva (BCR), Lima, Perú.  
Museo Larco, Lima, Perú.  
Asociación Semilla Verde (Shipibo Conibo), Lima - Pucallpa, Perú.  
Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador.

En especial quisiera agradecer que este trabajo salga a la luz, a las personas que trabajan tanto en los museos, en las bibliotecas o los diferentes organismos por los que he estado y que sin su colaboración no hubiera podido hacer todo aquello que he hecho. Desde la cercanía, a aquellos que me echaron una mano o que su compañía me enseñó un poquito más de la generosa pluralidad, tanto a las personas de aquí como a los de allí, especialmente a toda la gente que me abrió las puertas de sus talleres y de sus casas, y de su propia realidad, en fin, a todos muchas gracias! Obrigado!! a todos.

A cada uno de vosotros os dedico este escrito, que también es un poquito de vosotros.



No es extraña la fascinación que ejerce la tierra, su color y su textura cuando recorres América y ves cómo cambia de color: transitando por toda la gama de los tonos terrosos, de rojos arcillosos a marrones, blancos, grises, o de negro intenso, registrados en toda la amplitud geográfica y geológica del continente. Tierra que se manifiesta grandiosa, sobrecogedora y de una belleza espectacular, salpicada a su vez por los intensos y vivos colores, tan en consonancia con la diversidad de culturas de Latinoamérica.



Como explique en la introducción de la investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A, presentado ante tribunal en noviembre de 2009), esta tesis comenzó a gestarse, por un viaje que realicé a Centroamérica en el verano de 2007. En mi recuerdo se quedaron marcados los paisajes de estas tierras de contrastes, tierras que desbordan y dan vida a inmensos parajes. Pero sobre todo visitando ruinas, museos antropológicos y galerías... me di cuenta de la importancia de la cerámica como material para el escultor.

Por mi interés en este campo, ya conocía las sublimes cerámicas de las civilizaciones nativas más destacadas, ciertas piezas vinculadas con lo popular, o algunos artistas contemporáneos. Si bien, la cercanía y la observación en vivo, me demostró el vínculo con el barro de estas sociedades, desde tiempos ancestrales, con sus majestuosas obras rituales, en las que se observa el buen hacer, de enorme calidad técnica y artística, o visitando centros expositivos, donde el soporte cerámico es un material más dentro de la escultura, quizá por su pasado, quizá porque el barro está presente para ellos en cualquier lugar.

Me cautivó la manera de hacer cerámica, y la diversidad de sus expresiones artísticas, pero también el carácter de sus gentes, su cercanía; donde me sentí muy a gusto, quizá porque al mantener el mismo idioma, la comunicación con el resto de la gente y lo que se percibe se siente de mayor grado. Por ello surgió este proyecto, sobre un tema que reconozco, por mi propia experiencia, ya que el barro es uno de los materiales más utilizados en mi trabajo artístico. Para así, desarrollar esta investigación que pretende dar a conocer la cultura, o mejor dicho, culturas en plural, soterradas y muy vinculadas con la Tierra. Desde una mirada personal, y una cierta lejanía a este gran continente americano, en particular a América Latina; desde la curiosidad que para mí, resultó fascinante y nuevo por descubrir.

Después de una intensa búsqueda de recopilación, selección y organización que abarca el pasado y el presente de México, Centroamérica, Caribe y América del Sur, con el resultado de la primera parte del trabajo, "Tierra, Hogares y Lugares: Latinoamérica. Escultura Cerámica", se hacía necesaria una mayor vinculación con el entorno, desde la presencia in-situ. Afortunadamente gracias a una ayuda de movilidad de la Universidad de País Vasco / Euskal Herriko Unibersitate, avalada por el apoyo de la investigadora y profesora Lalada Dalglish, desde el Instituto de Artes de la "Universidade Estadual Paulista" UNESP (São Paulo, Brasil), me pude trasladar a varios países americanos (Brasil, Uruguay, Argentina, Bolivia y Perú). Desde la cercanía y el trato con las personas, esta investigación que suma un gran viaje, me ha hecho asomarme y asombrarme aún más de lo que se genera y se ha generado respecto al tema, amplificado por la cantidad de mezclas culturales y artísticas, que se dan en estos territorios. El trabajo ha adquirido así mucho más peso, y por supuesto, en lo que respecta a mi propia persona, ha sido una experiencia totalmente enriquecedora. El tema que trata esta tesis, pudiera presentarse en diversos estudios, pero lo que yo he querido, es recopilar todo aquello que se genera en referencia a la producción de cerámica escultórica, para que a partir de aquí, cada uno pueda dirigirse hacia aquello que más le interese.



## ÍNDICE

-Índice.	7
-Presentación:	
Resumen (Abstract/Laburpena).	13
Introducción: Reflexiones antes de comenzar el trabajo de investigación.	15
Palabras Clave; Objetivos; Contenidos; y Metodología.	20
<b>1- Mirando a Latinoamérica.</b>	<b>27</b>
<b>1.1- Contextualización sociocultural.</b>	<b>33</b>
1.1.1-Medio Ambiente.	35
1.1.2- Apuntes generales de la historia latinoamericana.	39
1.1.3- Nociones y percepciones de la actualidad social de Latinoamérica.	41
<b>1.2- Teorías y reflexiones sobre cultura, arte y la representación del barro en el panorama artístico.</b>	<b>59</b>
1.2.1- Relaciones entre lo occidental y lo no-occidental: del “nuevo mundo” a Latinoamérica.	67
1.2.2- Asociación e interrelación de disciplinas. Posturas y estudios diferenciados en relación con el arte.	75
1.2.3- Otros modos de arte. Actualidad.	81
1.2.4- Nociones sobre la participación del barro y la cerámica en la representación artística latinoamericana.	85
<b>1.3- El barro como respuesta.</b>	<b>91</b>
1.3.1- Cerámica. Procesos manuales de elaboración.	99
1.3.2- Artistas contemporáneos. La cerámica como proceso creativo en América Latina.	117
<b>2- Evolución de las sociedades latinoamericanas y su representación escultórica en barro y cerámica. Coordenadas históricas.</b>	<b>133</b>
<b>2.1- Lo primigenio.</b>	<b>137</b>
2.1.1- Barro, Cerámica y Escultura. Orígenes y primeros desarrollos socioculturales.	145
2.1.1.1- Primeros desarrollos culturales y cerámicos del periodo Agro-alfarero.	159
2.1.2- Sociedades primigenias ceramistas.	209
Anexo: Recipientes escultóricos.	237
Culturas primigenias ceramistas y su representación escultórica.	
América del Norte Meridional:	
-Oasismérica	241
-Mesoamérica.	243
Anexo: esquema en gris (sociedades: localización, agrupación, asentamiento y representación cerámica). México y norte de Centroamérica.	256



Centroamérica: centro / meridional.	
-Baja América Central.	269
Anexo: esquema en gris (sociedades: localización, agrupación, asentamiento y representación cerámica). Nicaragua - Costa Rica - Panamá.	277
- Caribe y Norte de Suramérica (centro y oriente continental y Antillas).	281
Anexo: esquema en gris (sociedades: localización, agrupación, asentamiento y representación cerámica). Caribe insular - Venezuela (occidental).	301
- Área Noroccidental de Suramérica.	303
Anexo: esquema en gris (sociedades: localización, agrupación, asentamiento y representación cerámica): Centro y occidente de Colombia - frontera Colombia / Ecuador - Zona occidental y central de Ecuador.	313
- Área Central Andina.	325
Anexo: esquema en gris (sociedades: localización, agrupación, asentamiento y representación cerámica). Perú occidental (costa y cordillera Andina) - Bolivia (occidental).	336
- Área de los Andes Meridionales.	345
Anexo: esquema en gris (sociedades: localización, agrupación, asentamiento y representación cerámica). Chile (zona septentrional y central) - Argentina (NOA: noroeste argentino).	353
- Áreas, zonas y regiones centrales y meridionales de Suramérica, y litoral Atlántico.	359
- Área Amazónica.	365
Anexo: esquema en gris (sociedades: localización, agrupación, asentamiento y representación cerámica). Oriente de Ecuador (Alta Amazonia) - oriente de Perú (Alta Amazonia) - Brasil (Media y Baja Amazonia) - Guayanas orientales (Baja Amazonia) oriente de Guayana Francesa y Guayana brasileña (estado de Amapá).	379
2.1.3- Creencias y poder: soberanos, chamanes y dioses.	385
2.1.4 - Hombre y mujer. La figura humana en el imaginario colectivo.	411
2.1.5- Vida y Muerte.	
La representación escultórica en cerámica como parte de los rituales.	429
2.1.5.1- Vida y ritualidad.	429
2.1.5.2- Muerte y ritualidad.	467
2.1.6- Rituales Funerarios. La expresión de lo eterno en la cerámica y el barro.	473
2.1.6.1- Enterramientos primigenios.	481
2.1.6.2- Urnas funerarias. Estética figurativa.	516
<b>2.2- Periodo Colonial. Invasión y hegemonía de los europeos en América.</b>	547
2.2.1- Representación cerámica en el Periodo Colonial. Renovadas influencias.	557
<b>2.3- Naciones latinoamericanas. Periodos Republicanos (s. XIX - XX y XXI).</b>	579
2.3.1- Cambios y renovaciones en la representación con cerámica en los países de América Latina.	585
Anexo. Artistas destacados:	612
Francisco Brennand. El maestro de los sueños.	
Ana Mendieta. Arte conceptual: huellas efímeras.	
Celeida Tostes. La gran desconocida.	
Javier Marín. <a href="http://www.javiermarin.com">www.javiermarin.com</a>	
2.3.1.1- La presencia del barro y la cerámica en la escultura moderna y contemporánea en los diferentes países que conforman América Latina. Periodos Republicanos: s. XIX / s. XX. y s. XXI.	622

-Países latinoamericanos: barro y cerámica en la escultura moderna y contemporánea (s. XIX, s. XX y s. XXI).	623
2.3.1.2- La representación escultórica en cerámica y barro en Latinoamérica vinculada al arte popular y al arte indígena (s. XX - s. XXI).	669
-La presencia de representaciones populares e indígenas en barro y cerámica en los diferentes países que conforman América Latina, s. XX- s. XXI.	699
-México: barro y cerámica en la representación popular e indígena (s. XX y s. XXI).	717
-Brasil: barro y cerámica en la representación popular e indígena (s. XX y s. XXI).	730
-Perú: barro y cerámica en la representación popular e indígena (s. XX y s. XXI).	740
<b>3- Latinoamérica: Artífices de la escultura con barro y cerámica en la actualidad.</b>	751
<b>3.1- Autores contemporáneos. La intensidad de la cerámica y el barro en el arte latinoamericano.</b>	755
Proyecto - instalación “2.501 migrantes” de Alejandro Santiago	756
Área de la -Representación-	
Sección: “Cuerpo y Deseo”	757
Claudia Álvarez	
Osmany Betancourt (Lolo)	
Cristina Córdova	
Susana Espinosa	
Diana Farfán	
Edith García	
Benjamín Lira	
Mariana Monteagudo	
Kukuli Velarde	
Wilma Villaverde	
Sección: “Organismos”	767
Gerardo Azcúnaga	
Carlos Runcie Tanaka	
Sección: “Forma y Materia”	769
Eduardo Andaluz	
Ruth krauskopf	
Cecile Molina	
Rosario Guillermo	
Martha Pachón	
Paloma Torres.	
Área de la -Presentación-	
Sección: “Simbologías: Tierra y Barro”	775
Cleone Augusto	
Rimer Cardillo	
Anna Maria Maiolino	
Adrián Villar Rojas	
Marta Palau	
<b>3.2- Testimonios actuales del arte indígena y popular en Latinoamérica. Representación escultórica en cerámica.</b>	783
-Arte indígena: escultura en cerámica.	
Etnia Purépecha, localidad: Ocumicho -Michoacán, México-	
Etnia Lenca (occidente de Honduras y oriente de El Salvador)	
Etnia Karajá (noroeste de Brasil)	
Etnia Shipibo-Conibo (oriente de Perú, -Amazonia-)	

- Arte popular: escultura cerámica.
  - «Árbol de la vida», arte popular mexicano (zona central, estados de México y Puebla)
  - Santa María Atzompa (Oaxaca, México)
  - Ilobasco (Cabañas, El Salvador)
  - Pitalito (Huila, Colombia)
  - Ráquira (Boyacá, Colombia)
  - Caruaru (Pernambuco, Brasil)
  - Vale de Jentintonha (comunidades: Santana do Araçuaí, Campo Alegre, Coqueiro Campo, Minas Novas, Carai, e Itinha, -Minas Gerais, Brasil-)
  - Tobatí (La Cordillera, Paraguay)
  - Quinua (Ayacucho, Perú)

#### 4- Conclusiones y reflexiones finales. 803

- Fuentes documentales:
  - Bibliografía. 823
  - Páginas web. 837
  - Documentación de las fotografías incluidas en el trabajo. 843

**Presentación**





## RESUMEN

Esta Tesis Doctoral se ha conformado para dar a conocer e intentar revitalizar, el amplísimo repertorio de culturas que han manejado la representación a través del barro y la cerámica, en los territorios de América Latina. Por lo tanto, se muestran en este trabajo aquellas culturas que demostraron o demuestran vínculos artísticos con el material, por un lado, y por otro, concentrándonos en la representación del barro en el arte (escultórico). Éste último, en occidente fue considerado en el pasado, material y técnica artesanal, sometido a los límites y lindes entre arte y no arte; sin embargo, con este estudio se constatan, las fuertes relaciones culturales, artísticas y escultóricas de esta disciplina (y de forma ininterrumpida), con las sociedades latinoamericanas, consideradas como no-occidentales. Este estudio aborda un extenso recorrido por épocas pasadas y su evolución, hasta llegar a la cerámica escultórica producida en la actualidad, tanto en referencia a la representación que originan los artistas contemporáneos de hoy, adscritos a la tradición occidental, como del arte popular e indígena de estos territorios (sometidos, en mayor o menor grado, a patrones artísticos foráneos, en los últimos cinco siglos de su historia, modificando, y en cierta medida infravalorando, su carácter distintivo). Por consiguiente, con esta investigación se trata de dar a conocer estas cuestiones, en las que se entremezclan otras muchas que aún están en discusión, inmersas en el desarrollo del arte contemporáneo, teniendo en cuenta a su vez, los avances de los estudios científicos y los cambios que se generan en nuestros días, ampliando nuestra mirada hacia la multiculturalidad. El presente trabajo, por su extensión en el tiempo, se ha vinculado a dos programas de doctorado: -Investigación y Creación en Arte-, / e / -Investigación en Arte Contemporáneo-, dirigidos ambos desde la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, dentro de la línea de investigación: Arte, Significación y Cultura.

### Abstract:

This doctoral thesis has been formed to raise awareness and to try to revitalize the vast repertoire of cultures that have handled the representation through clay and ceramics, in the territories of Latin America. As shown in this work, those cultures demonstrated or demonstrate artistic links with the material, on one hand and on the other, focusing on the representation of clay in art (sculpture). The latter was considered in the past, materials and craftsmanship, subject to the limits and boundaries between art and non- western art, but this study demonstrates the strong cultural, artistic and sculptural relations of this subject, and uninterruptedly, with Latin American societies, considered as non-Western. This Tesis address an extensive tour of past eras, and its evolution, up to the sculptural ceramics produced today, in reference to the representation which originates contemporary artists today, assigned to the western tradition, as the popular and indigenous art of these territories (subjected, in a greater or lesser degree, to foreign artistic patterns, in the last five centuries of its history, modifying, and to some extent underestimated, the own character they had). Therefore, this research tries to make known these issues, in which many others are mixed and still under discussion, immersed in the development of contemporary art, considering in turn the progress of scientific studies and changes that are generated today, expanding our gaze to the multiculturalism. This doctoral thesis, due to its length of time, is related to two doctoral programs: -Research and Creative Arts-, /and/ -Research in Contemporary Art-, both of them directed from the Faculty of Fine Arts, University of the Basque Country / Euskal Herriko Unibersitatea, within the research line: Art, Meaning and Culture.

### Laburpena:

Doktoretza Tesi honen zioa, Latinoamerikako lurraldeetan buztina eta zeramika bidezko irudikapena landu duten kultura anitzak ezagutzera eman eta suspertzen saiatzea da. Beraz, material honekin lotura eta harreman artistikoak erakutsi zituzten edo dituzten kulturak aditzera ematen dira, batetik, eta buztinak artean (eskultorikoan, preseski) duen lekua eta irudikapenetan sakonduko dugu, bestetik. Azken hau, Mendebaldearen iraganean, artisau teknika eta material gisa hartua izan ohi zen, eta artea zena eta ez zenaren arteko muga eta ertz horien artean zegoen beti. Ikerketa honekin, alabaina, material xume honek jendarte latinoamerikarrekin (Mendebaldekoen artean aintzakotzat ez hartuak) dituen lokarri kultural, artistiko eta eskultoriko sendo eta jarraiak egiaztatzen dira. Iraganeko aldietatik hasita, egun ekoiztutako zeramika eskultorikora ailegatu arte emandako bilakaera jorratzen du tesi honek, bai mendebaldeko tradizioari lotutako artista garaikideek ekoiztutako irudikapenei dagokionez, bai lurraldeotako arte herrikoi eta indigenari dagokionez (Azken hauek, euren historiako azken bost mendeetan eredu artistiko arrotz eta kanpokoen menpe egon dira, bere jatorrizko nortasuna eraldatuz eta, hein batean, gutxietsiz). Ondorioz, ikerketa honen bitartez auzi hauek guztiak jakinarazi nahi ditugu, non arte garaikidearen garapenarekin lotutako eztabaidagai diren beste auzi asko nahasten diren; kontuan hartuz, halaber, ikerketa zientifikoetan egondako aurrerapausuak eta gaur egunean gertatzen diren aldaketak, kultur aniztasunera gure begirada hedatuz. Doktorego-tesi hau Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako Fakultateak zuzendutako 2 doktorego programari atxikituta dago (Artearen inguruko ikerketa eta sortze-lana eta Arte Garaikidearen inguruko ikerketa), Artea, Esangura eta Kultura ikerketa-ildopean.



## **INTRODUCCIÓN: REFLEXIONES ANTES DE COMENZAR EL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.**

Esta investigación, se estructura y argumenta desde la visión del barro como material plástico y artístico, pero también se asocia a las expresiones comunicativas de las sociedades y el paso del tiempo, desde épocas ancestrales hasta la actualidad, presentando a las distintas sociedades comprendidas en América Latina, por su relación ininterrumpida en la representación escultórica y sus vínculos culturales con este material.

### **-Motivación-**

Como autora de esta propuesta, quisiera comentar muy brevemente que mi formación artística comenzó desde la visión cerámica, y más tarde se amplió al entrar en la facultad de Bellas Artes. En la actualidad, mi trabajo creativo se establece desde la escultura, basándose de forma preferente en la cerámica. Por ello, con este trabajo pretendo avivar este conocimiento, en gran parte por reconocer el material y sus procesos, que ha formado parte de la historia y la cultura de todos los pueblos. No obstante, esta recopilación se presenta desde la mirada artística, y no desde la arqueología o la antropología (que suelen ser los campos que más estudios han comprendido sobre las muestras latinoamericanas en cerámica escultórica, de todos sus periodos), relacionando el desarrollo histórico y cultural de América Latina con la escultura (cerámica), tan en conexión con estas sociedades, e intentando por ello transitar en otros “terrenos” que pudieran quedar desiertos desde otras disciplinas. Aun así, hay que decir, que aunque no se contemple como un estudio sociocultural en sí, gran parte de la recopilación se basa considerablemente en este tipo de estudios.

Por otro lado, indicar que el trabajo está narrado desde la distancia, que somete mi propia mano (y espero que se considere objetiva e imparcial), pero también desde la cercanía, por parte de autores latinoamericanos (tanto teóricos como artistas), como de otras personalidades, que aunque su origen no sea latino, su interés por las culturas americanas los relaciona fuertemente con estas sociedades. Recopilando una amplia muestra de información, en referencia al pasado y al presente, basándonos tanto en el trabajo de otros autores, apoyándonos en ediciones publicadas, artículos, tesis doctorales, etc., como las vivencias y aportaciones de primera mano, a través de entrevistas o conversaciones, que en este caso, yo misma he podido acopiar. Si bien, tengo que decir, que aunque mi formación no está orientada desde los estudios sociales como la arqueología, la antropología, la etnografía, la crítica del arte o demás campos relacionados, considero que desde nuestra posición (las bellas artes), nos vemos capacitados en poder incursionar en estos ámbitos.

Al utilizar la palabra “cercanía”, para mí también se resuelve personal, motivada por las relaciones con estos territorios que a lo largo de mis años he ido valorando; por aquellos relatos que me dio la literatura latinoamericana, fantasías hipnóticas de lugares cargados de encanto; en lo cinematográfico, de historias conmovedoras; por la gran cantidad de grandes representaciones artísticas que me sumergen en preguntas; y de su gente, compañeros que han reforzado en mí este apego por su tierra, desde aquí, y por supuesto, el poder haber viajado hasta alguno de estos lugares, disfrutando de su inmensidad y de su proximidad.

### **-Antecedentes-**

En cuanto a la temática de esta investigación, decir que el barro es uno de los materiales que primero ha difundido la memoria histórica; su maleabilidad ha dejado constancia de su creación al paso de culturas anteriores a nosotros, de sus conocimientos y creencias, sus formas de sentir y expresarse. Su versatilidad se extiende y transforma, absorbe el vacío generando volumen, para crear formas tridimensionales, trascendiendo el plano más allá de textos, grabados, dibujos, colores o texturas. La historia de la cerámica va unida a la historia de casi todos los pueblos del mundo. Aunque a su vez, cada cultura se ha desarrollado de



manera diferente, implicando en ellas la distinción artística de su carácter representativo. Por ser un tema tan amplio, escogí la cultura latinoamericana, debido a su gran potencial en el tema, y más en particular, la representación escultórica, en base a la originalidad de sus magníficas obras.

En inicio, se plantea como proyecto de investigación, al motivarme la idea de ser un tema tan extraordinario, pero que suele quedar fuera de los conocimientos más desarrollados desde el campo artístico, o mejor dicho, no tan divulgado como otros (como pueden ser los temarios de las asignaturas de escultura, en escuelas de arte o en las facultades), quedando generalmente relegado a otros campos del conocimiento, desprovistos en cierto sentido, de la percepción artística y plástica. Tanto la representación escultórica americana como el campo de la cerámica, bien tienen entre ellos una unión más que demostrada, debido a la continuidad representativa, producida a lo largo de todos los procesos culturales surgidos en estos territorios. Estos, son parte de un continente que está lejos del nuestro, geográficamente, pero cercano, por los hechos históricos acontecidos a lo largo de los años, con fuertes lazos de unión tanto en lo cultural como en lo social. Sin embargo, poco nos paramos a observar o a investigar acerca de su arte, tan rico en legado, desde la “Vieja Europa” que sólo mira a su ombligo y parece que en ella únicamente se procesó la historia del arte. Además de cotejar que, a pesar del interés que despiertan estos contenidos entre los artistas-escultores, como decimos, existen escasos escritos sobre el tema, o pocos son los autores que se han dedicado a poner sus conocimientos, por escrito y a la mano de la gente, que bien conforma una tarea educativa y necesaria, si queremos, nosotros, los propios interesados, establecer las bases de una “evolución artística”, en relación con la cerámica.

Como primera meta, el trabajo comenzó por registrar el presente contemporáneo, aunque al ir recabando información paulatinamente, se estableció la necesidad innegable de explorar y conocer la evolución de su historia y tradición, ya que la presencia de los hechos pasados y su representación, constituye una valoración para el presente. Desarrollando así, una muestra de conocimientos y saberes artísticos que se presentan plurales en este continente, en tanto a las representaciones de las culturas primigenias, y más tarde la influencia occidental, que se ha consolidado en la mayoría de los territorios, pero en los que también conviven actualmente con otros modos alternativos fuera de los cánones occidentales, como el arte indígena o el arte popular, o bien, la mezcla cultural y conceptual que se produce actualmente entre todos estos procesos creativos, populares, indígenas o contemporáneos.

### **-Estado de la cuestión-**

Nuestro análisis se destina a las diversificadas culturas que se manifiestan en América Latina, ya que se ha creado a lo largo del tiempo una dicotomía entre arte no-occidental y occidental. Por un lado, remitiéndonos al arte diseñado por los aborígenes primigenios y a los resquicios que se mantuvieron, y aún se mantienen y se conservan, en esencia fuera del arte occidental preferente, y por el otro, tratamos el arte occidental, debido a que los artistas actuales latinoamericanos que se expresan con el barro, en los medios y en el arte conceptual contemporáneo, se vinculan a occidente, que derivan de la colonización y la globalización, presentes en la gran mayoría de las sociedades y las naciones, que engloban lo que definiremos como latino. Por ello, el objetivo fundamental es tratar de mostrar lo que sucede en estos territorios a la hora de representar en la actualidad, tanto entre los artistas considerados contemporáneos, como aquellos que también lo son, pero que se les clasifica como artistas indígenas o populares (que acumulan costumbres de diferente índole, y en consecuencia, representan de manera diferente). Hoy por hoy, la mayoría de los territorios de América Latina están inmersos en los diferentes tejidos de la sociedad occidental, tanto económica como socialmente, aunque a día de hoy se pueda contemplar ya la idea de lo global e internacional, adscritos estos conceptos al lenguaje de la posmodernidad, pero también siguen presentes otras formas de vida, o culturas, incluidas en el escenario artístico contemporáneo, tanto desde la presencia nacional, como aquellos ya insertos en el abanico internacional, destacando entonces, ciertas muestras de arte popular e indígena, que aún se preservan en este continente, no impactando el paso del tiempo y los cambios civilizatorios (en la mayoría de los casos desde una reformada representación y/o con influencias externas, pero también contando con muestras que

confirman reductos artísticos ancestrales). Recalcando la importancia que dan estas sociedades al conocimiento de sus ancestros, y que por ello, su forma tradicional de representar sigue aún vigente (cosa que desde nuestra sociedad occidental se ha perdido casi en su totalidad).

A lo largo de la historia los conceptos de vida, arte y cultura siempre han estado ligados, pudiendo decir que la cultura forma parte de la existencia, de las sociedades y de los individuos. A su vez, las sociedades son complejas por que arrastran historia y tradición. Para la antropología, el arte es un componente de la cultura, inmerso tanto en la sociedad como en cada individuo. En este mundo contemporáneo, efímero, rodeado de multitud de alicientes, es difícil sintetizar y relacionar conocimientos, ideas, actos, y la propia vida. Podemos encontrar en el arte latinoamericano (sin indagar concienzudamente) muchas conexiones vinculadas a conceptos culturales propios que advierten su carácter latino, como puede ser la viveza de los colores, la parafernalia barroca, contenidos oníricos, el simbolismo religioso, entre otros valores que iremos presentando. Los diferentes caracteres dejan un espacio de interrogación en cuanto al entendimiento occidental, creando sensaciones diferentes, extrañas, en muchos casos sin que puedan ser entendidas, ya que van acontecidas por el arraigo popular y la representación vinculada a culturas con un elevado peso simbólico. No obstante, también destacamos que las distintas sociedades que se dieron en Latinoamérica, valoraron como eje principal del arte, la representación escultórica, dotando a la cerámica de un importante peso artístico, en prevalencia a la pintura, que se tornó prioritaria cuando se instaló la hegemonía artística occidental (no siendo el caso del arte popular). En referencia a la amplitud de la historia del arte occidental, cabría destacar, que existieron en ella pocas muestras de arte escultórico cerámico, si bien en sus orígenes y en ciertas culturas milenarias destacó la presencia de figuras de cerámica, pero a partir de la Grecia Antigua, fueron empleados otros materiales, para la representación escultórica. Sin embargo en América, el barro fue uno de los materiales más apreciados para representar a héroes, ídolos y mitos, tanto en las culturas más arcaicas como en las grandes civilizaciones. Por ello, en tanto a las culturas no-occidentales que fueron en principio, y más tarde la adhesión a la cultura occidental, en lo que en muchos casos se recondujeron hacia nuevas formas representativas y artísticas, amalgamando y adsorbiendo la presencia de otras culturas encontradas.

Por otro lado, quisiera destacar la valoración del recipiente escultórico, dentro de la pluralidad de las obras artísticas y escultóricas representadas en cerámica. Incluyendo el concepto de funcionalidad, aunque este asunto pudiera perturbar el sentido artístico de la escultura, queremos dejar claro lo que implica esta acepción en nuestro trabajo. Descartando, todas aquellas cerámicas que destinan básicamente su funcionalidad en el uso práctico, es decir, aquellas piezas que se valoran como recipientes funcionales en relación con su utilidad, generalmente de uso doméstico (beber, comer, contenedor, etc.). Sin embargo, al margen de la utilidad funcional de por sí, se valoran todas aquellas obras que implican una “función” con connotaciones sociales y culturales intrínsecas, como aquellas relacionadas con los rituales, la simbología, la magia, las ceremonias, etc., todas ellas en sintonía básicamente con la función religiosa o simbólica, y que a su vez se muestran directamente relacionadas con la función artística. Contemplando, a su vez y por ello, en este entorno conceptual, las presentaciones que se determinan por la mera función artística, como sucede en el arte contemporáneo. Esta valoración estética debe ser aceptada y considerada desde la diferencia y la divergencia en la representación de cada cultura que se estudia y contextualiza. Ya que indudablemente hay que valorar la realidad del arte inserto y reformulado en las visiones del panorama actual, no obstante, en nuestra propia cultura, la característica de pureza contemplativa, adscrita a la tradición y como ideal cultural, en la mayoría de los casos, nunca se ha determinado únicamente por esa función, sumándose a ésta, otras funciones como pudieran ser: religiosas, comunicativas, reflexivas, de denuncia, etc. (poniendo como gran ejemplo en este caso el de la arquitectura, un arte que indudablemente posee funciones pragmáticas). En relación a nuestro tema, la escultura en cerámica, y su funcionalidad en la actualidad, puede seguir teniendo vigencia en relación con las costumbres, entendiendo la función, como decimos, desde diferentes ámbitos, tanto por mantener su vigencia, como su posible modificación, llegando a caracterizarse por tener únicamente una función artística (dependiendo siempre de quien observe esa pieza), como pudiera suceder en el caso de piezas populares

destinadas al turismo, algunas de ellas con una simbología especial que se pierde a la hora de encajar en otra cultura diferente. Con todo esto, destacamos la importancia del recipiente escultórico en las sociedades americanas, hueco en su interior y con una apertura visible que conforma el diseño de las piezas cerámicas, incluyéndose esta forma definitiva dentro de la funcionalidad artística (tanto de uso como de no uso).

Otro aspecto al que se quiere dar importancia a colación de este trabajo, es el aprecio por «La Tierra» y su vínculo con las culturas nativas. Desde mi opinión, el arte no debería nunca influir negativamente sobre el medio natural, y es en este punto de reflexión, el que de cierta manera relaciona todo el trabajo de investigación. Ya que desde el arte, podemos defender nuestras motivaciones, reflexiones y críticas. Como “lazarillos” los creadores deberíamos ser capaces de proporcionar una vía de trabajo que se oponga a la visión rapaz de la naturaleza, que tiene la cultura dominante (la naturaleza es el lugar único por excelencia y su deterioro nos concierne con urgencia, seamos conscientes o no), existiendo una responsabilidad moral por parte del artista, tanto desde el arte como desde lo social, de modo que su trabajo sea acorde con el amplio concepto de “sostenibilidad”. Concepto que bien se asocia a las culturas aborígenes de América, incluyendo a la naturaleza como parte viva del todo, y una de las más originales y espirituales inspiraciones del ser humano en todo momento. Por lo que en esta investigación se tiene muy presente el vínculo entre la naturaleza y la cultura, demostrándose en la mentalidad colectiva, es decir, a través de la conexión cultural que existe entre las sociedades nativas americanas con el medio ambiente. Podemos aprender mucho de las culturas llamadas de una forma irónica “primitivas”, entre otras cosas a comprendernos a nosotros mismos como parte del entorno, aprendiendo de la historia social basada en la Tierra. Observando otras culturas que ponen sus miras en la naturaleza, nos hacen ser conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen un lugar o un territorio.

La definición de tierra posee diferentes significados: tierra-barro, tierra-lugar, tierra-pertenencia a un lugar, y la más destacable como Madre-Tierra, aquella que hay que respetar y cuidar, en su amplitud como parte del entorno, en gran parte definida desde la cosmología religiosa aún presente entre estas sociedades (generadora de vida, *-Pachamama-*). Por ello destacamos la relación de trabajar desde la tierra, con ella, desde los medios que nos aporta esta, ya que uno de los materiales más cercanos a la tierra es trabajar con el propio barro. Relacionando a este material expresivo, en muchos casos, vinculado a lo natural, terrenal y a los ciclos de la vida (y muy emparentado con multitud de mitos americanos), además de la consideración que posee la cerámica (barro cocido) y su técnica, como consecuencia de conocimientos “mágicos”, donde los elementos primordiales y naturales, agua, tierra, fuego y aire, se combinan para crear un soporte sólido, perdurable y de notables cualidades plásticas.

Con relación al tratamiento de la cerámica en la cultura occidental, fue vinculada a oficios manuales y por su carácter funcional fue infravalorada, no obstante, el barro en nuestros tiempos actuales, ha despertado de nuevo de su letargo artístico, para ser considerado un material más a la hora de poder expresarse a través del arte. En lo que, desde la posmodernidad, deberíamos dejar atrás las agrupaciones de ideas y conceptos, para dar cuenta de la multiplicidad cultural, sin desvalorar tradiciones o nuevos repertorios artísticos.

Por ello, con la esencia de todo lo nombrado y otras pautas que se irán registrando a lo largo del trabajo, se pretende recopilar y analizar de forma ampliamente documentada la manera de representar artísticamente en barro y cerámica, en particular la cerámica escultórica, desde la dilatada presencia de las culturas legítimas no-occidentales que a través del tiempo ha mantenido su presencia en los territorios que comprenden Latinoamérica, hasta aquello inmerso en la occidentalización y en la globalización, como es el trabajo de artistas actuales que se mueven en el ámbito internacional. Por lo que mostramos con este trabajo una colección posiblemente única de piezas atribuidas a las múltiples culturas dispersas en estos territorios, desde el pasado remoto, hasta el presente actual. Descubriendo a través de este trabajo de investigación, interdisciplinar, concienzudo y (espero) interesante, destinado a un abanico disperso y plural, de campos científicos e interesados en el tema.

Por último, quisiera dejar claro, que no es un trabajo “profundo”, si por ello se entiende como trabajo recopilatorio y general, de todo lo relacionado con la cerámica del continente americano (omitiendo como ejemplo la funcionalidad “doméstica”), ya que de esta forma su extensión sería mucho mayor, o bien, tampoco nos referimos a un tema específico y solo nos sumergimos y centramos en él. Escogiendo lo más significativo, si bien, cada cultura nombrada muestra un vínculo especial con el barro o el material cerámico, y aunque la muestra es exhaustiva, no están tampoco representados ni todos los artistas contemporáneos, ni toda la cerámica escultórica que existe o existió en Latinoamérica, ni tan siquiera todos los países, ya que esta tesis es el resultado de una recopilación, que enlaza la historia y la cultura de cada lugar, abarcando lo más distintivo, pero no negando con ello decir que ha sido minuciosa y ardua en su selección y recopilación. Destacando lo más emblemático en tanto a la representación en la historia a lo largo del tiempo, o desde el presente, con aquellos artistas vinculados con el tema del trabajo, como al resaltar a aquellos lugares que poseen un arte popular “de calidad”, descartando la distinción de lo creado en el proceso cerámico con fines básicamente comerciales y sin estar vinculados a la representación artística.

### -Fuentes / Línea de pensamiento-

En este inciso, quisiera también agradecer al aporte teórico que me han podido transmitir ciertos estudiosos y eruditos, por la especial relación que han provocado sus palabras, a través de las ideas contempladas en sus diferentes escritos, resolviendo que este trabajo se argumente desde campos diferenciados. Gracias entonces a: historiadores de arte, antropólogos y demás teóricos de las “ciencias humanas”, la crítica del arte y de la cultura, y otros campos relacionados. En lo que podemos decir que esta investigación se ha definido desde una línea de pensamiento, acorde con los nuevos estudios culturales, asociados con los conceptos de “multiculturalidad” o “transculturalidad”. Contando con un buen número de autores que a través de sus escritos reflejan su humanidad a la hora de exponer sus estudios, algunos de ellos tan próximos a este trabajo, integrando por ello en esta investigación sus propias palabras citadas en los textos; cómo podemos nombrar al relevante historiador: José Alcina, o la gran similitud de planteamiento con nuestro marco de estudio, con los análisis e investigaciones de Emma Sánchez Montañés, que gratamente nos han ayudado a fundamentar este trabajo. A su vez, también podemos reivindicar el aporte teórico procesado desde su propia cultura, contando con autores latinoamericanos, que expresan y transmiten diferentes inquietudes y nuevos puntos de vista, o aquellos que desde la visión académica han abierto otros frentes para la renovación del arte o estudio de otras culturas, como en nuestro caso, nos auxiliamos de la opinión y análisis de grandes pensadores latinos, al remitir a nombres tan determinantes en nuestra propuesta como: Gerardo Mosquera, Néstor García Canclini, Ticio Escobar, Octavio Paz, Adolfo Colombes, o Nelson Aguilar. Y por supuesto, también quiero destacar el compromiso y la apertura de ideas que han mantenido ciertos artistas internacionales al trabajar con el barro, para así abrir a este material las puertas del arte actual, haciendo que la presencia del barro no se limitara a la “infracultura” para abrirse a la modernidad. Destacando también a aquellos artistas latinoamericanos, anónimos o con cierto “nombre”, que a través de su motivación han ampliado y revalorado esta investigación.

### -Apuntes-

Este trabajo ha podido contar con mi propio acercamiento al lugar, aunque no se hayan visitado todos los países del territorio, me ha servido para poder realizar un buen trabajo de documentación. Pero para mí, lo más destacado, ha sido el poder mantener contacto con los artistas y los artesanos, y con personas vinculadas con el tema del trabajo, de distintos países y diferentes culturas. Como se ha dicho anteriormente la cerámica es uno de los materiales más utilizados a lo largo del tiempo por los artistas de este, mejor dicho, aquel continente, mirándolo desde lejos, la visión es más clara, y a su vez se muestra con un mayor impacto sobre nuestra cultura, sobre nuestra mirada, planteando este juego de palabras: ¿desde la revisión de nuestra mirada! Quisiera terminar diciendo que para mí ha sido un proceso totalmente enriquecedor, “descubrir” y vivir de cerca, esta expresión tan vital y profunda, y me siento privilegiada en poder servir de medio para darla a conocer.

## -PALABRAS CLAVE:

BARRO - CERÁMICA - ESCULTURA - CULTURAS - LATINOAMÉRICA.

## -OBJETIVOS:

El propósito de este trabajo de investigación es mostrar el desarrollo de la escultura en barro y cerámica en los territorios de América Latina. Enumerando como objetivos principales los siguientes asuntos:

- Exponer a los lectores interesados en arte, otros tipos de representación. A partir de dos líneas argumentales: la de representar con el barro (un material “no-noble”, que aún hoy suele mantenerse en los límites del arte), y la otra, mostrar la línea de expresión y representación latinoamericana.
- Registrar el presente contemporáneo de la representación escultórica, en barro y/o cerámica (en América Latina).
- Registrar la evolución cultural de las sociedades primigenias relacionadas con la representación escultórica en barro y/o cerámica, que han coexistido en los territorios latinoamericanos a lo largo de su historia. Incluyendo, la influencia occidental a partir de la colonización, consolidada en la mayoría de los territorios, aunque cohabitando con “otras artes” (no-occidentales), que han permanecido y que se definen por otras características representativas .
- Establecer y desarrollar los conceptos primordiales y procesales referentes a la aplicación del barro /cerámica como materiales artísticos (preparación de la pasta, manipulado, decoración, cocción, etc.).
- Destacar y analizar la praxis artística de las sociedades nativas, tanto las aborígenes primigenias como las actuales, vinculadas estas últimas al arte popular o/e indígena.
- Establecer una mayor aproximación a los diferentes movimientos y artistas latinoamericanos que trabajan con el barro, adscritos en la esfera global del arte contemporáneo.

## -CONTENIDOS:

La porción de cada contenido (porcentaje) se señala con el color naranja.



- Representación escultórica en cerámica



- Cerámica escultórica en el arte contemporáneo de América Latina



- Historia y evolución en las culturas de América Latina y sus vínculos con la representación escultórica en cerámica. Periodo primigenio o precolombino



- Representación escultórica en barro crudo



- Cerámica escultórica actual en el arte popular latinoamericano



- La representación latinoamericana en la cerámica escultórica en el periodo colonial y republicano (XIX y XX)



- Procesos y técnicas de elaboración de la cerámica. (En el pasado y en el presente)



- Cerámica escultórica en el arte indígena actual de América Latina



- Otros asuntos en relación con la sociedad latina y la representación artística

## METODOLOGÍA:

Este trabajo se determina como una extensa guía de contenidos, elaborado principalmente como un inventario epistemológico, en base a estudios publicados, desde diferentes campos (Antropología, Historia Americana, Historia del Arte, Sociología, Estudios Culturales, Museología, Tecnología Cerámica, etc.), como desde la variabilidad de las metodologías aplicadas; contando con fuentes o ediciones publicadas en América Latina, Europa y Estados Unidos, relacionadas con el tema en cuestión, en su mayoría actualizadas. Además, de contar con mi propio trabajo de campo.

Para llegar a establecer una metodología lógica, los temas se presentan desglosados y distribuidos en cuatro capítulos, contando cada uno con apartados y sub-apartados, donde se exponen los diferentes contenidos, hilando unos temas con otros. El primer capítulo, se presenta como introductorio, definiendo ideas, sin llegar a concretar detalladamente el tema de la investigación; por lo que planteamos en primer lugar, aportar unas pautas de conocimiento social sobre la población latinoamericana (bastante generalizadas), relacionadas en cierto modo con el arte (pautas que a nuestro entender se hacen necesarias); para luego seguir con una exposición de ideas asociativas e insertas en diferentes campos de estudio relacionados con la cultura, el arte y la representación con el barro y la cerámica; y por último, un acercamiento al material y a sus procesos, para así, presentarnos ante lo que en capítulos posteriores reflejamos en este trabajo. En el segundo capítulo, se establece un análisis detallado de la evolución de las sociedades establecidas en el territorio de América Latina, y de los contenidos y los conceptos vinculados con el barro en la escultura latinoamericana, desde sus orígenes hasta el presente (Periodo Primigenio, Periodo Colonial, y Periodo Republicano). Ahora bien, aunque el Periodo Primigenio recopila un recorrido por las culturas ceramistas nativas más destacadas, donde se desarrolla de forma pormenorizada sus costumbres y tradiciones, y su vínculo con las representaciones en cerámica escultórica, a través de seis apartados en los que se exponen: (1)- los orígenes y primeros desarrollos agroalfareros; (2)-la representación con cerámica en las culturas primigenias, y como anexos, la recopilación de las diferentes áreas culturales, exponiendo ampliamente y de manera cronológica, la evolución, complejidad social y las características propias de la manufactura cerámica, de las sociedades más destacadas; (3)-creencias y poder; (4)-los vínculos mitológicos y culturales con la representación antropomorfa; (5)-rituales y ceremonias asociadas tanto a la vida como a la muerte; y (6)-prácticas funerarias; posteriormente, la segunda parte del capítulo dos, recopila de forma generalizada los cambios producidos durante el Periodo Colonial y su relación con la representación en cerámica, para terminar con los desarrollos generados durante el Periodo Republicano, tanto en la representación moderna y contemporánea, al trabajar los artistas latinoamericanos con el barro y la cerámica en el campo escultórico, como también se expone la presencia de cerámica escultórica realizada por sociedades de corte popular e indígena, analizando en los dos sub-apartados, más detalladamente la presencia y la representación de este tipo de manifestaciones cerámicas en los diferentes países latinoamericanos. El capítulo tres se vincula con el presente o la actualidad, donde se exponen ejemplos referentes a las diferentes variables que se presentan en la representación artística con cerámica y barro, tanto de la mano de contenidos y conceptos representativos occidentales contemplados en el arte contemporáneo, entendido como tal, o bien, desde la confluencia de la postmodernidad, al trabajar con nuevos discursos conceptuales, mostrando la obra y biografía de destacados artistas actuales que trabajan con el barro; como también se analizan otros ejemplos de manifestaciones escultóricas en cerámica relacionadas con la diversidad de muestras de arte popular y de arte indígena. En el capítulo cuatro, se presentan las conclusiones y reflexiones finales del trabajo. Para terminar con el registro final que expone las fuentes documentales y otros detalles informativos; como son: la bibliografía, la referencia de páginas webs, y la documentación de las fotografías incluidas en el trabajo.

La intención de esta propuesta, es destacar la originalidad y particularidad de los criterios y conceptos creativos asociados con las sociedades nativas latinoamericanas; desplegando el conglomerado de historia y arte no occidental vinculada a estos territorios, desde el pasado hasta el presente. Estableciendo por ello la



estrategia de reflejar un mayor estudio y desarrollo de la historia antes de la conquista por parte de los occidentales, en relación con las culturas primigenias. Ya que estas sociedades, partieron de representaciones propias y autóctonas, y siguen en cierto modo teniendo vigencia (sin llegar a perderse), después de tantos años sometidos a los preceptos occidentales y colonizadores. Incorporando y vinculando el arte popular e indígena actual a este estudio, por su continuidad, además de generar relaciones con el presente (con conductas culturales que aún conservan y mantienen, como la identidad con sus orígenes y su representación, muy distinta a la cultura occidental globalizada). Aunque, en relación con la temática elegida para nuestra investigación, la cultura occidental integrada en Latinoamérica, también se analiza ampliamente, por tratarse actualmente como la más generalizada, a través de la escultura y los artistas que procesan el barro como material expresivo de su quehacer creativo.

El planteamiento de esta investigación no recae únicamente en lo artístico, sino en la producción cultural y sociológica que entrañan en particular las diferentes sociedades latinas, aunque el trabajo quede determinado por la temática artística del barro como soporte. Para resolver nuestras motivaciones, apuntamos que este estudio ha resultado de una intensa búsqueda de documentación en diversos campos, no solo de las artes, sino desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales, precisado a través de una laboriosa investigación bibliográfica. Asimismo, decir que aunque en ciertos capítulos los temas están bien documentados a la hora de encontrar referencias, como es el caso de la historia y de la representación antes de la conquista occidental, con un buen abanico de publicaciones, en otros capítulos, se ha tenido que trabajar arduamente para poder conformar adecuadamente el capítulo. La documentación se ha obtenido de diferentes lugares, como: internet, bibliotecas, colecciones particulares o fondos públicos de museos y otras instituciones; o individuos que conocen el asunto a tratar, con entrevistas personales, intercambios de documentación, etc. Contando asimismo con otro gran recurso, al efectuarse la posibilidad del acercamiento al lugar, trabajando desde la metodología del trabajo de campo, con experiencias de primera mano. Como pudieran ser: las diferentes entrevistas con personas cualificadas en el tema, los propios artistas con los que he podido intercambiar opiniones, o aquellos pueblos y gentes a los que he accedido, para conocerles un poco más, además de establecer contactos desde centros especializados, museos y organizaciones de diferentes partes de Latinoamérica (abriéndome las puertas de par en par, por lo que siempre estaré gratamente agradecida).

A su vez, podemos indicar que los temas que se plasman en este trabajo, son originales a la hora de recopilarlos en una sola investigación. Destacar que no existen publicaciones referentes a este tema específico, recabando información e investigando por diferentes líneas de conocimiento. En lo que respecta a la revisión bibliográfica, si bien, existen “clásicos” que desvelan el “buen hacer” procesual para los interesados en el tema cerámico; lo general, es encontrar ediciones donde surgen vacíos entre la información básica y otra demasiado especializada o industrial, muy técnica y concreta, pudiendo encontrar libros editados que explican la técnica de la cerámica, paso a paso, introduciendo técnicas para su aplicación manual, o ediciones muy específicas para iniciados, además de otras publicaciones que se interesan por los artistas más reconocidos que emplean el barro como soporte y que muestran su obra, describiendo y mostrando imágenes; no obstante, en relación a nuestro tema, tampoco hay demasiadas obras publicadas que se introduzcan de lleno en este proceso artístico (la cerámica escultórica). Por otro lado, en referencia a la historia del arte, en el caso de la cerámica primigenia latinoamericana, existen muchas publicaciones que son una buena muestra, del enorme y muy bien conservado acervo, encontrado generalmente en excavaciones arqueológicas, de objetos o representaciones, englobando la historia (americana) desde el paleolítico a fechas anteriores a la conquista; especialmente, de las grandes civilizaciones que habitaron en América: Incas, Mayas y Mexicas (nombrados erróneamente como Aztecas), entre otras sociedades que ejercen gran fascinación, tanto en la investigación científica como ante el público general. Aunque en esta relación histórica, esta investigación ha tratado de recopilar todas aquellas manifestaciones primigenias, tanto culturales como artísticas (relacionadas con nuestro campo de estudio), establecidas y producidas en la gran agrupación territorial que comprende Latinoamérica, intentando mantener un equilibrio de contenidos, a la hora de establecer y analizar la recopilación de estos estudios. También se han revisado publicaciones de la

historia occidental o universal referentes a las artes plásticas, en cuanto se refieren al arte colonial o a las artes populares americanas, aunque en la mayoría de los casos, estas investigaciones se muestran poco detalladas a la hora de analizar las diferentes culturas que definen la pluralidad latinoamericana. Desde el campo del arte, se han considerado publicaciones de diversos teóricos y críticos, además de investigar y recopilar distintos estudios relacionados con la antropología o la etnografía, sociología, filosofía, política, etc... latinoamericana. También nos hemos auxiliado de proyectos de investigación y tesis doctorales de temática artística, arqueológica y antropológica. A su vez, se han revisado revistas especializadas, que nos introducen en lo más actual. Completando nuestra información, con el acceso a los últimos estudios publicados y una amplia gama de información, gracias a internet, ya que con esta herramienta la distancia ya no importa.

En lo que respecta al sistema metodológico empleado, si bien, su principal argumentación se presenta de forma deductiva (de lo general a lo particular), también se consideran otros tipos de métodos, como el -inductivo- o el -abductivo- (al establecer principios generalizados desde algunos casos particulares, aunque en estos casos no se pueda dar una validez unánime, pero nos puede acercar a nuevas ideas y conceptos que permiten avanzar en el conocimiento, o bien, nos permite establecer hipótesis de trabajo); de igual forma, en este trabajo se reconoce la técnica de la metodología histórica (al presentarse como un estudio que plasma principalmente: la evolución, etapas y desarrollo del proceso escultórico en Latinoamérica), pero también implica otros modelos metodológicos, como el -performativo-, -fenomenológico-, -sintético-, o -dialéctico-. Como indicamos, al implicar en esta investigación diferentes disciplinas de estudio, su formulación se resuelve, tanto de manera -multidisciplinar- (al tratar su análisis desde distintas disciplinas), como -transdisciplinar- (integrando conjuntamente sus conocimientos, medios y procesos).

Al ser un estudio de tesis, ésta se conceptualiza para definir ideas y resultados de carácter objetivo (por lo que debe ser coherente, rigurosa y sistemática, pero también está sujeta a revisión crítica y cuestionamiento). Teniendo en cuenta, que al tratarse del medio artístico, su determinación se caracteriza por generar en su interpretación diferentes o múltiples significados, y más en el caso, al presentar culturas diferenciadas a la propia, por lo que aún, puede ser más difícil de concretar. Por ello, se han cotejado diversos autores, para intentar llegar a la objetividad buscada. Podemos también definir esta investigación, dentro de la percepción sociológica, subrayando lo artístico y “matérico” del tema. Sin pretender resolver ciertas cuestiones “de opinión” en la investigación, se establecen una serie de reflexiones que irán argumentándose a lo largo del trabajo, para culminar, a modo de resumen, con la estructura reflexiva de toda la tesis, reflejada ante las conclusiones finales. Pero de igual modo que exponemos nuestro análisis, la idea del trabajo es que el propio lector también mantenga sus propias reflexiones. En tanto, éste se ha estructurado desde mi propia lógica, argumentando todo el texto con las informaciones y estudios que he ido repasando y analizando, como en toda tesis, legitimando lo académico de estas investigaciones, al hacer referencia a diferentes autores a través de sus palabras, cotejando y justificando nuestra información.

Asimismo, con esta tesis, se espera que pueda ser legible para cualquier persona interesada en el tema, tanto principiantes como eruditos; tratando entonces la redacción de los textos de forma coloquial, esperando por ello, que la comprensión sea relativamente fácil y cómoda, destinada a todos los públicos.

A lo largo de la investigación, se entremezclan en la redacción de los textos, el análisis de otros investigadores, con la intención de destacar sus propias palabras y reflexiones, no solo por su contenido (ya que se han revisado una gran cantidad de textos), sino por su aproximación analítica y la actualidad del tema en relación a nuestro estudio, y su consecuente reconocimiento meritorio en su propio campo. En esta cuenta, también debemos indicar que, al contemplar y revisar una bibliografía tan amplia y diversificada, en lo que respecta a nuestra definición y conformación del registro bibliográfico, únicamente se propone la relación de estos autores, aquellos o aquellas, que con sus propias citas, nos han auxiliado en la composición de los textos, copiadas muchas de estas publicaciones como obras de referencia (como bien se indica en la bibliografía final, en -Fuentes Documentales-).



En los casos de remitir una cita de otro autor, el aporte queda reflejado en este escrito con el mismo extracto de texto al que se incluye en su propia publicación, asociados a la referencia de -notas al pie- (destacando estos textos con comillas y letra en cursiva, indicando en la propia página en la que se expone el texto un enlace numérico, incluido en la parte inferior de la página, con la información bibliográfica donde se encuentra esta reseña). Por ello, indicamos que en nuestro caso hemos utilizado el sistema de citación, “nota-bibliográfica”, indicado por el manual de estilo, denominado: -Sistema Tradicional- o -Chicago- de Humanidades (Universidad de Chicago). A su vez, en la investigación se encuentran también referencias a pie de página de ciertas apreciaciones, definiciones o palabras, sin referenciar a otros autores, incluidas de igual forma como -notas al pie- o -pies de página- (indicando en el texto principal la numeración de la anotación, vinculado a la aclaración o explicación del concepto expuesto en la parte inferior de la página). De igual forma, entre estas anotaciones a pie de página, podemos reiterar que nos apoyamos en diferentes definiciones que da el “Diccionario de la Real Academia Española” (R.A.E; 23ª edición) para establecer el correcto significado de ciertas palabras, y que tienen una importancia especial, para el desarrollo del escrito. Para establecer una correcta lectura de estas referencias, se ha estimado que la información anexa a los pies de página se incluya en la misma página que el texto principal, en lo que indicamos que la numeración de los diferentes pies de página, comienza y termina (con números naturales), asociada a cada uno de los capítulos.

En relación a la redacción de los textos, quisiera también destacar, en lo que a la terminología se refiere, que los adjetivos precolombino y prehispánico, fueron términos euro-centristas, utilizados para referirse a la situación de las culturas de América para describir cualquier faceta anterior a la llegada de Cristóbal Colón en 1492; estableciendo para este trabajo, en la medida de lo posible, otro tipo de términos como: pueblos originarios, indígenas primigenios o sociedades primigenias, entre otros (aunque a decir verdad, a día de hoy, las definiciones de precolombino o prehispánico se consideran como vocablos aclaratorios de un periodo establecido en la historia americana, y la determinación de utilizarlos, ya no los posicionan como términos agraviantes, por ello también los contemplamos, en menor medida, para no repetirnos siempre con los mismos términos). En cuanto a las reseñas sobre las fechas de la existencia de cada periodo cultural, se han definido siguiendo la cronología occidental, registrando la datación más común, establecida como antes y después de Cristo (a. de C. y d.C.). Aunque a decir verdad, en esta relación de dataciones, nos hubiera gustado más, dejar fuera convencionalismos teocráticos y hacer referencia a otros métodos utilizados en la actualidad por ciertos científicos, como establecer la cronología desde el presente, tomando como referencia el año 1950, observándose en los textos que utilizan este tipo de abreviatura con B.P., y que su significado anglosajón se traduce como “antes del presente” (before present), o utilizar otra de las dataciones actuales, ANE y NE (Antes de la Nueva Era, y Nueva Era), pero lo cierto es que de esta forma se hace más complicada la ubicación temporal, por lo que se ha optado por no modificar esta conducta científica, en pro de la lectura y la comprensión.

La maquetación de los textos, se estructura desde una tipografía común y legible (Times New Roman, 10). En los casos de los apartados que concentran anexos con información más específica, el diseño de las páginas manifiesta una barra vertical en la zona interior, en gris o en color, donde se concreta el enunciado del tema a tratar y la numeración de la página; conformando estos textos con una tipografía menor (Times New Roman, 9’4), además de rebajar la definición de los márgenes. A su vez, el diseño de ciertas páginas enmarcan textos y fotos en color gris de fondo, ampliando y destacando con este sistema de maquetación, determinadas informaciones relativas al estudio (textos: Arial, 8; textos de las fotos: Arial, 7).

En el caso de resaltar las palabras de otro autor, como ya hemos indicado, se registra el texto entre los signos ortográficos de comillas inglesas, y análoga tipografía, pero en cursiva. Cuando estos textos son más extensos, no se posicionan en texto corrido, sino que se encaja en un cuadro de texto, más reducido al texto general. Entre otros métodos utilizados, se emplea la fuente en negrita, para resaltar la importancia de algún término en el contenido del texto (como pudieran ser: técnicas, personalidades, lugares o culturas destacables); o palabras entre comillas, angulares o inglesas, que acentúan nombres, denominaciones,

expresiones o vocablos. En el caso de la información remitida en los pies de página, posicionado el texto en la parte inferior de la página, su tipografía registra un tipo menor (Times New Roman, 8), además de incluir en estos registros en algunos casos otras referencias asociadas a la publicación citada (Times New Roman, 7).

En ciertos apartados o subapartados, se establece la determinación de fraccionar la amplia información del propio texto, por secciones, contando como apoyo visual con un pequeño cuadrado a la izquierda del texto (□), para registrar de esta forma las diferentes informaciones relativas en su generalidad a zonas culturales o territoriales, culturas determinadas (del Periodo Primigenio), o países del territorio latinoamericano. A su vez, como apoyo visual, en algunos apartados, se posiciona una pestaña vertical en la parte superior e interior del diseño de la página, con diferente colorido, remitiendo este repetido recurso, a los diferentes países latinoamericanos (por ejemplo: México -amarillo limón-, Costa Rica -azul oscuro-, Colombia -magenta oscuro-, Ecuador -amarillo huevo-, Venezuela -naranja claro-, Brasil -verde turquesa-, Perú -verde cítrico-, Bolivia -morado-, Chile -rojo-, Argentina -azul-, etc.)

Además de los textos del trabajo, nos hemos apoyado en una amplia muestra de fotografías en color, para así visualizar el tema que tratamos, ya que queremos dar a la imagen la relevancia que posee en este estudio de tesis, queriendo demostrar con las propias obras el impacto que profesa su representación. Por lo que en esta guía de contenidos, las imágenes complementan la lectura. Las fotografías se acompañan de textos explicativos, ubicados generalmente en la misma página, cambiando el tipo y estilo de fuente en relación a la de los textos principales, utilizando un tamaño más pequeño (Arial, 7), para establecer así su diferenciación.

Todas las fotografías cuentan con un número de registro, especificando al final del escrito la documentación detallada de dicha imagen. También se han diseñado para la ocasión, mapas ilustrativos, para concebir el espacio físico donde residieron culturas primigenias, la demarcación actual de los países, y la ubicación de capitales y ciudades importantes, como información visual.



*“Los indios Jíbaros [...] habitan siempre los confines del Ecuador y del Perú, en las vertientes orientales de los andes y a su pie.*

*Los jíbaros cuentan en uno de sus mitos que el sol y la luna, entonces humanos, vivían antaño en la tierra; compartían la misma mujer. Esta se llamaba Aôho, es decir, chotacabras, y le gustaba sentirse abrazada por el caliente Sol, pero rechazaba el contacto de la luna cuyo cuerpo era demasiado frío. Sol creyó que podía ironizar acerca de esta diferencia. Luna se picó y subió al cielo trepando por una liana; al mismo tiempo, sopló sobre Sol y lo eclipsó. Habiendo desaparecido sus dos esposos, Aôho se creyó abandonada. Intentó seguir a Luna al cielo llevándose una cesta llena de esa arcilla que utilizan las mujeres para hacer alfarería. Luna la vio y, para desembarazarse definitivamente de ella, cortó la liana que unía los dos mundos. La mujer cayó con su cesta, y la arcilla se desparramó sobre la tierra en donde hoy se la encuentra aquí y allí. Aôho se transformó en el pájaro de este nombre. Aún se la oye a cada luna nueva lanzar su grito plañidero e implorar a su marido que la ha abandonado.*

*Más tarde, el Sol subió también al cielo con ayuda de otra liana. Incluso allá arriba, la Luna no cesa de rehuirle; jamás caminan juntos y no pueden reconciliarse. Por esta razón, el Sol sólo puede verse de día y la Luna durante la noche.”*

Lévi-Strauss, Claude. *La alfarera celosa*. Capítulo uno. (*La potière jalouse*, 1985).

## Mirando a Latinoamérica.

# Capítulo 1



1

# 1 - MIRANDO A LATINOAMÉRICA.

Las sociedades iberoamericanas son la base del estudio de esta investigación, que hoy se constituyen por los países situados en América del Sur, Centroamérica, Caribe y México. Planteando una mirada al legado de la historia, que suele quedar lejana y poco estudiada desde nuestra sociedad occidental europea, y otra mirada más próxima, la actual, pretendiendo con este estudio, llegar a comprender de alguna manera la realidad y la expresión de los artistas latinos, que de la misma forma, son en general grandes desconocidos en Europa. Si bien el tema a desarrollar no es la historia del arte general que se produjo en Latinoamérica, sino el arte de representar en barro.

Esta obra (por que no llamarlo así), intenta indagar y acercar al lector el conocimiento del medio cerámico y el uso del barro como material en la escultura. Para no abordar un tema tan extenso, hemos escogido la cultura latinoamericana por la distinción y el vínculo artístico que han generado las sociedades autóctonas de forma ininterrumpida con el material cerámico, reivindicando especialmente lo escultórico.

En relación al pasado, al centrarnos en América Latina, decir que las sociedades fueron progresando, al igual que lo hizo la representación escultórica y las técnicas cerámicas, encontrando en las sociedades más evolucionadas, especialistas y grandes escultores. Pero la historia atestigua que durante los primeros siglos de colonización occidental, se impuso nuestra cultura, aunque ya poseían una historia cultural exquisita que fue infravalorada (aun así, soterradamente siguió prevaleciendo en las gentes nativas), No obstante, con el paso del tiempo, las conductas artísticas tan diferenciadas en costumbres y expresiones, se fueron coaligando y conformando como una mixtura cultural, propiciando a su vez una afluencia representativa que desborda creatividad. No obstante, es sabido por todos que históricamente la colonización de occidente, tuvo amplitud de conductas negativas, condenando por nuestra parte todas ellas, y nada se puede hacer por retroceder hacia el pasado, pero también hay que contemplar y sopesar el intercambio de culturas y el beneficio para ambas, que pudieron suponer estas relaciones (a comparación con otras colonizaciones occidentales). Diligencias representativas que a través de los tiempos, no solo se reformularon con el aporte occidental, sino por otras culturas, tanto de origen nativo como exportadas de otros continentes (sociedades de conducta conquistadora o culturas establecidas por emigraciones forzadas o voluntarias), que aun así, se insertaron en el carácter cultural de aquellos lugares a los que accedieron, convirtiéndose en “propias” y “autóctonas”. Con todo ello, debemos en nuestras conciencias actuales (aunque tampoco el tema es actual), poder analizar, redescubrir y potenciar la miscelánea cultural recreada en el territorio al que nos referimos, para llegar a manejar ciertas conclusiones, en nuestro caso, relacionadas con la representación.

En cuanto al presente, tanto iniciada la época moderna como la propia actualidad, se muestran a lo largo de este trabajo una amplia pluralidad de representaciones, destacando la obra y la figura de artistas modernos, que trabajaron en estos países de forma pionera la escultura a través del barro y la cerámica, o aquellos artistas que sobresalen en nuestros días, para mostrar y analizar los diferentes referentes que conforman la pluralidad de las actividades artísticas en cerámica que se dan en Latinoamérica, tanto artistas integrados en el arte contemporáneo, como artistas populares, o grupos indígenas, con una muestra de ejemplos representativos muy plural.

Entre las intenciones de esta investigación, se cuenta con enfatizar el trabajo de los propios escultores, y sus vínculos con el barro y la cerámica como materiales artísticos, tanto de aquellos que se expresaron a través del material, en el pasado, como él de aquellos autores que trabajan en los tiempos actuales, explicando a través de nuestras propias percepciones y la investigación de otros autores, las características de la representación escultórica, basándonos en la técnica cerámica y la conjunción de todos estos artistas latinos, argumentando el por qué hacen lo que hacen, y como lo hacen, además de contemplar lo extraordinario de sus obras, más que proporcionar una detallada descripción visual de lo que hacen (como viene haciéndose en la mayoría de las publicaciones).

Pretendiendo además, el intento de llegar a la comprensión de la naturaleza de la inspiración americana, que se distingue en muchos puntos de la occidental, contemplando diferentes conceptos artísticos interesantes como: el contenido abstracto y simbólico de su arte, la simplificación de las formas, la importancia del color, o por poner otro ejemplo la categoría que recoge el recipiente escultórico; aunque también haya muchos nexos con nuestra cultura por los hechos históricos, y también aquello vinculado a la representación plural de la humanidad.

Al afrontar este estudio de tesis desde el campo artístico y en torno a la cultura material, existe una desproporción considerable a la hora de encontrar información entre los temas tratados, pudiendo conseguir una amplia muestra de publicaciones en torno a algunos de los campos y en otros, escasa documentación, aunque de forma concreta y específica son mayores las limitaciones que se encuentran en el terreno teórico-metodológico. La mayoría de estos escritos, son contemplados por la historia -narración y exposición de los acontecimientos pasados y meritorios de ser recordados-, la arqueología -llamada ciencia de los objetos- y la antropología -estudio de la naturaleza de los seres humanos-. Si bien, debemos comentar que las investigaciones en estos campos relativas a nuestro estudio están en continua re-formulación, por lo que se han encontrado discordancias y ciertas dificultades a la hora de establecer criterios objetivos para transmitir estos conocimientos.

Ya que la cuestión es bastante amplia, se intenta establecer una síntesis, presentando los asuntos más destacados e interesantes de mencionar. Pero no solo se mostrarán únicamente los diferentes repertorios, sino que a través de ellos la intención es reflexionar respecto a la representación que se conoce y genera a día de hoy, por un lado lo más divulgado y vinculado con el arte occidental, y por otro, aquello más soterrado, que se presenta desde otros ámbitos, emparentados con lo popular o con el arte étnico. Este último concepto esbozado, el arte indígena, y gran parte de los contenidos del arte popular, se salen de los dominios del arte occidental para considerarse arte no-occidental, aunque sufrieran influjos occidentales, donde el patrón representativo entra dentro de sus cánones autóctonos, que hoy en día, se engloban en las nuevas definiciones humanísticas, destacando el de la “transculturalidad”. Los desajustes establecidos en relación al arte actual de las sociedades latinoamericanas, se remontan a antecedentes comunes consolidados a lo largo de la historia, como ya hemos comentado, destacando la fuerte presencia conceptual de la abstracción, en la representación artística de los antiguos pobladores amerindios, como concepto principal, a diferencia de la idealización del arte occidental. En cuanto a los contenidos sobre arte cerámico que se ilustran en esta investigación, decir que no intentamos mostrar la amplitud de todas sus representaciones, sino destacar aquellas sociedades indígenas, populares, o aquellos artistas, más relevantes en relación con nuestro estudio.

En cuanto a la importancia que dedicamos al arte indígena o al arte popular, decir que estas representaciones son las muestras más palpables del arte generado por las sociedades autóctonas, tanto en el pasado como en el presente contemporáneo. Centrándonos en mostrar y analizar aquellas representaciones enmarcadas en lo tridimensional o escultórico, que bien pueden definirse desde el lenguaje no-occidental o desde la complejidad asumida de la mezcla de diferentes culturas (en la mayoría de los casos con combinaciones de costumbres occidentales e indígenas). Teniendo presente, de cómo aún perviven, se conservan y se regeneran éstos patrones populares asociados con la representación artística, en muchos casos, con grandes

similitudes a la de sus antepasados, a diferencia de los sucesos acontecidos en Europa, que o bien se han perdido, o en algún caso aún perviven de alguna forma como un reducto (debido a que el progreso ha permitido que estos oficios, y en muchos casos grandes artistas anónimos, hayan dejado de producir sus representaciones), y que sin embargo en Latinoamérica aun concurren, definidas por su propia tradición y cultura, tanto en lo popular como en lo indígena, que en muchos casos van de la mano. En estos territorios las artes populares no han registrado un descenso tan fuerte, por un lado debido a que la presión globalizadora no irrumpió hasta hace poco tiempo en sus modos de vida y en sus territorios, pero además, al ser contempladas y asumidas estas cuestiones, en las esferas de lo político y lo intelectual. Surgiendo en los últimos años, el compromiso y el apoyo de diferentes instituciones gubernamentales, constatando la fundamentación de su papel reivindicativo, en base a la conservación y como orientador, para el futuro y el mantenimiento de estas artes. Aunque por otro lado, es importante hacer costar que en algunos de estos países, las diferentes sociedades indígenas aún siguen conformando una notable población, por lo que lo más significativo y el impulso más importante es el de los propios indígenas, que hoy por hoy, han tomado las riendas de su propia identidad, en lo que respecta a la condición de ciudadanos de su nación y de su territorio, por lo que reviven, ensalzan y revitalizan sus costumbres, y como consecuencia, sus modos artísticos. Conscientes de su propia pérdida cultural, se han alzado y agrupado en contraposición con el avance de los modos occidentales. Aunque hay que decir, que también en muchos de los casos, son numerosos los productos artísticos destinados como reclamo turístico (como forma de supervivencia), pero lo cierto de todo esto es que se conservan y resurgen nuevamente.

El barro, entró dentro de los materiales distintivos de toda tradición amerindia, considerado, tanto por sus posibilidades representativas en tiempos pasados, como disfrutándose en el presente, manteniéndose a través de los tiempos, como uno de los materiales más empleados a la hora de representar sus creaciones. A diferencia sin embargo de lo acaecido en occidente, ya que éste se definió como material “no noble”, confrontándose entonces con las teorías del arte y de lo estético, relegándose a las artes aplicadas, ambas circunscritas y definidas por estrictos límites. No obstante, los discursos contemporáneos sobre el arte han rescatado a este material (entre otros tantos), apreciado por su plasticidad, de la monotonía que venía identificando al “gran” arte hasta el siglo XX, integrándose dentro de las prácticas artísticas actuales del arte global. Concluyendo con estas palabras introductorias, que muestran la diversidad creativa de un arte constante, que ha definido la historia y la representación escultórica de las culturas agrupadas en los territorios latinoamericanos.

Como exponente ilustrativo de esta investigación, este capítulo introductorio, se desarrolla en tres apartados, primero con una incursión actualizada acerca de ciertas características, ideas y conductas generalizadas referentes al conjunto de países que abarcan Latinoamérica, y que de forma directa, los relacionamos con la representación artística. En segundo lugar, seguimos con la siguiente propuesta, que no es otra que mostrar las particularidades definitorias y ciertas polémicas relacionadas con el arte y a la representación artística, sumándose a estas la utilización del barro crudo o del barro cocido (cerámica) en el proceso escultórico, en relación con la cultura occidental y la cultura latinoamericana. Comprendiendo en el último apartado, la definición de la propia materia (cruda o cocida), tanto desde la exposición más técnica del material, como la descripción de la utilización y manipulación de los procesos cerámicos desde sus diferentes expresiones, insertos en el panorama artístico actual.





## **1.1- CONTEXTUALIZACIÓN SOCIOCULTURAL.**

Antes de adentrarnos en el tema específico de la investigación, quisiéramos hacer una pequeña recopilación de ideas sobre la sociedad actual latina, y aunque siempre no sean justas las clasificaciones, lo cierto es que acordamos establecer a modo general, un “catálogo” de características comunes, que a groso modo pudieran definir este conjunto de sociedades. Este registro no solo se determina como una exposición de conceptos y someros vínculos con el tema a tratar, sino de forma directa, relacionado culturalmente con la creación artística y el patrimonio material de los diferentes pueblos que abarcan el término de latinoamericano.

Aunque, nuevas conductas sociales y culturales se perciben y definen a comienzos del siglo XXI, debemos destacar que las sociedades a lo largo de la historia se han desarrollado de forma diferente y con ello su manera de representar y de sentir el arte. Ahora bien, a día de hoy, socialmente hablando, vivimos en un mundo que se está globalizando, por lo que también hay que tener muy en cuenta, los cambios producidos, a la hora de establecer estudios culturales, que se contemplan a nivel mundial y que en cierto modo está unificando a las sociedades, ya que el horizonte mundializado ha cambiado a los grandes estandartes, como las naciones, los mercados y los medios, donde la información “circula libremente” y donde las comunicaciones son más próximas, brindando enormes posibilidades para el intercambio y el diálogo de las diferentes culturas del planeta.

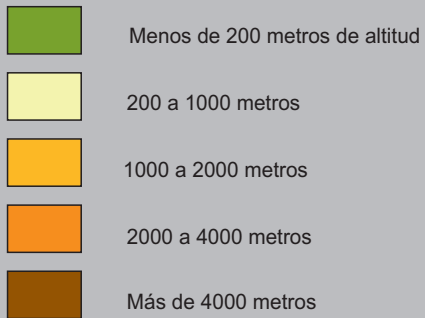
Todas las características comunes (o típicas) en la representación artística latinoamericana son el reflejo de la sociedad: lo primitivo, lo ancestral, la proximidad vinculada a la tierra (tanto religiosa como cultural), la importancia de las costumbres en sentido festivo y ritual, el concepto de la comunidad, el tratamiento llamativo del color, o contenidos como los sueños, lo ilusorio o lo grotesco, son parte del entramado cultural presente en las sociedades latinas. Como descripción escueta y arquetípica, pudiéramos decir que es una cultura onírica y recargada, que desborda y sigue teniendo un sello muy personal. En la agrupación cultural latinoamericana, se pueden encontrar grandes ejemplos reflejados en las diferentes artes, como la retórica, la literatura, las artes escénicas, la música o las artes plásticas, en cada caso se expresan contenidos diferentes pero también se llegan a crear ciertas similitudes conceptuales manifiestas a través de idearios comunes; analizando detenidamente cada uno, es así como podemos empezar a comprender y apreciar, de cómo se siente la cultura popular, entendida esta noción como el permanecer cultural y su tradición social.

Para poder entender un poco más la pluralidad cultural latinoamericana hay que tener en cuenta una serie de factores determinantes, como pudieran ser los distintos aspectos ambientales, históricos, políticos, populares y/o contemporáneos, entre otros. Como muestra, exponemos un breve repaso referente a las cualidades distintivas de la sociedades latinoamericanas:

# Mapa geográfico de Latinoamérica

Océano Atlántico

Océano Pacífico



### 1.1.1- Medio Ambiente.

Desde el punto de vista geográfico Latinoamérica muestra una amplia pluralidad de paisajes, en los que se originan: bosques tropicales, valles profundos, elevadas montañas, cordilleras, serranías, altiplano, selva, estuarios, tierras áridas, zonas muy húmedas, desierto, costa, oasis, tierras bajas, pantanales, sabanas, llanuras aluviales, extensas playas, volcanes activos... son entre otros tantos paisajes, los aspectos físicos que articulan y entranan el medio ambiente americano y las consiguientes oposiciones o similitudes entre las variables ecológicas y biológicas, repartidas por todo el continente.

El conglomerado territorial que abarca Latinoamérica, acumula grandes divergencias geográficas a partir del hecho de que en este continente se muestran acusadas variaciones de altitud y de latitud. En tanto el continente americano esta bañado por dos océanos, Pacífico y Atlántico (integrado en éste último el mar Caribe), de características diferenciadas. Observando cuatro regiones principales en su amplia territorialidad, entre ellas muy divergentes: -Litoral, -densas selvas tropicales irrigadas por caudalosos y extensos ríos, -zonas montañosas, y -grandes llanuras. En su mayor parte el territorio oriental de Sudamérica se caracteriza por terrenos poco elevados, concentrándose las grandes elevaciones de terreno en el oeste continental. La Cordillera Andina, atraviesa el continente suramericano íntegramente de sur a norte de forma longitudinal, mientras que el extremo meridional del continente norte (México), se conforma por las cadenas montañosas de la Sierra Madre Occidental y Oriental. La montaña más alta es el Aconcagua con 6.962 m al sur de los Andes, integrando a su vez en ellos 103 cumbres, que reúnen volcanes o nevados de más de 6.000 m. de altitud dispersos a lo largo del territorio andino. La mayor disparidad ecológica se concentra en la zona Central Andina “*con su participación cercana al 45% de la biodiversidad del mundo*”<sup>1</sup> (contando por km<sup>2</sup> con la mayor variedad de flora y fauna del planeta), en la cual la cordillera se presenta seccionada en dos serranías paralelas, la cordillera occidental y la Oriental, creando entre ellas el denominado callejón interandino, que puede caracterizarse por una sucesión de valles, cuencas fluviales o páramos ubicados a elevada altitud (altiplano), aunque en ciertos tramos también se unen ambas serranías.

De igual forma la diversidad también acontece en las variables climatológicas. En relación a los territorios cercanos al Ecuador y al trópico de Cáncer, estas zonas poseen un clima tropical y templado, sin grandes variaciones térmicas (distinguiéndose en todo caso temporadas secas y de lluvias; aunque excluyendo eso sí, aquellas regiones situadas a elevada altitud), con temperaturas agradables de pocas oscilaciones, como también sucede de forma generalizada esta climatología en países subtropicales. Pero si nos vamos dirigiendo hacia el sur o el norte del continente, las diferencias climáticas y ambientales quedan reflejadas a lo largo del año, presentándose las estaciones climatológicas anuales de manera elocuente. Se pueden observar también territorios donde se dan climas muy extremos, o lugares que en la misma región poseen microclimas contiguos y superpuestos de características muy diferenciadas.

Entre los mayores recursos medioambientales del territorio destaca la Amazonía, considerada este área como una de las ultimas fronteras vírgenes y pulmón del planeta, al albergar no solo el mayor sistema fluvial del mundo, sino también la mayor concentración de bosque o selva tropical, y uno de los lugares de la Tierra donde la vida bulle con más fuerza y diversidad, “*formada aproximadamente por 40.000 especies de plantas, 427 especies de mamíferos, 1.294 de aves, 430 de anfibios y 378 de reptiles*”<sup>2</sup>. La gran extensión del territorio amazónico se sitúa en la parte central y septentrional de América del Sur, abarcando la cuenca del río Amazonas y sus afluentes, extendiéndose por más de seis millones de kilómetros cuadrados, repartidos por nueve países (Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil, Guyana, Surinam y Guayana Francesa).

<sup>1</sup> BANDORIN, Francesco; CISNEROS, Gina; HOOFF, Herman Van; LOPEZ OSPINA, Gustavo; MATSUURA, Koichiro; y ORDÚZ, Esteban. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Quito: UNESCO, 2005.

<sup>2</sup> ALVAREZ, Clemente. Amazonia “Far West” (artículo). *El País Semanal*, n° 1706, Junio, 2009, p. 72.

-1- Salto Ángel (Auyantepui), 990 m. de caída libre, Parque Nacional Canaima, Venezuela. -2- Vista aérea del Río Amazonas. -3- Parque Nacional de Talapaya, Rioja, Argentina. -4- Panorámica de Guatapé (región de interior), municipio de Antioquia, Colombia. Imagen tomada desde el Peñón de Guatapé o "Piedra del Peñón". -5- Vista aérea de cumbres y volcanes Peruanos. -6- Quebradas y altiplano sur boliviano. -7- Valle de la luna, San Juan, Argentina. -8- Parque Nacional de "dos Lençóis Maranhenses", Maranhao, norte de Brasil. -9- Playa de Jericoacoara, Ceará, Norte de Brasil. -10- Salar de Uyuni, Bolivia. -11- Río Aguas Calientes, alrededores de Machu Pichu, Perú. -12- Cataratas de Iguazú, frontera en Brasil, Paraguay y Argentina. -13- Raíces del árbol Ceiba, característico del bosque tropical centroamericano. -14- Manglar ubicado en la costa caribeña, Honduras. -15- Puna Argentina, Antofagasta de la sierra. -16- Falesas y playa de Morro Branco, Ceará, Norte de Brasil.

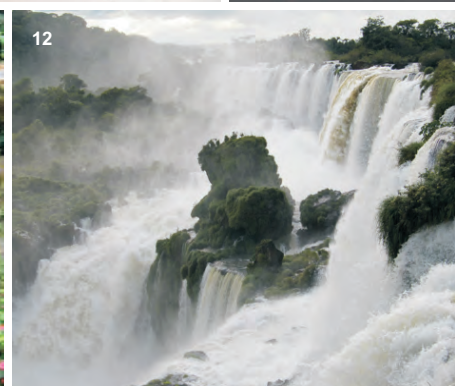
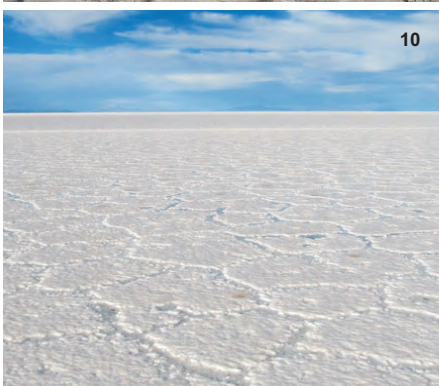
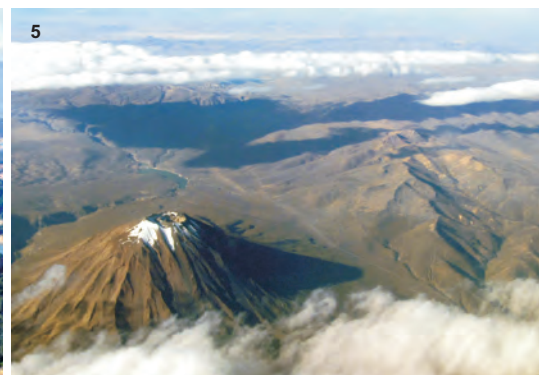
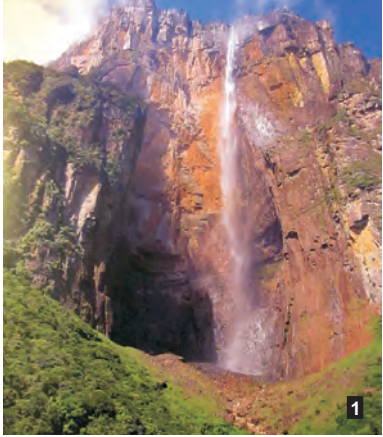
Para una gran parte de historiadores, se comparte la argumentación de que el medio ambiente determina a las culturas y éstas al medio ambiente. Ya que los desarrollos culturales, son en buena medida una consecuencia de estas condiciones ecológicas y geográficas, y con esto, no debemos olvidar este marco de referencia a la hora de interpretar a cada cultura, y referente a nuestro campo, el arte de cada pueblo.

Desde la observación del progreso social se pudiera afirmar que cuando mayor es el nivel de desarrollo cultural, en tanto a ser más avanzados y evolucionados socialmente, existe una menor preocupación por el entorno. En el caso de las sociedades amerindias, la vinculación con el medio natural siempre ha estado cohesionado a la cultura, ya que el respeto por la tierra forma parte de la praxis de su ideología. Aunque como decimos, la dependencia entre la sociedad y el medio ambiente es mucho más íntima en la medida que el hombre necesita al medio; el ejemplo más claro lo demuestran los pueblos indígenas actuales insertos en el medio rural, teniendo muy presente a la naturaleza (que genera y coexiste con su propia vida), concebido este respeto ecológico desde la tradición. Sin embargo, la sociedad plural avanza y con ello el medio se transforma, en gran medida destruyendo o modificando a este, dañando especialmente a aquellos que su medio de vida o subsistencia está determinado por la aportación de las riquezas naturales, como la propia fauna y flora vinculadas a su medio natural. Por lo que en estos tiempos que corren, las sociedades que viven de una forma más adaptada a la naturaleza, están perdiendo sus recursos en mayor grado que las sociedades que están inmersas en la industrialización (si bien es un hecho de percepción, ya que la degradación ambiental afecta por igual a toda la humanidad).

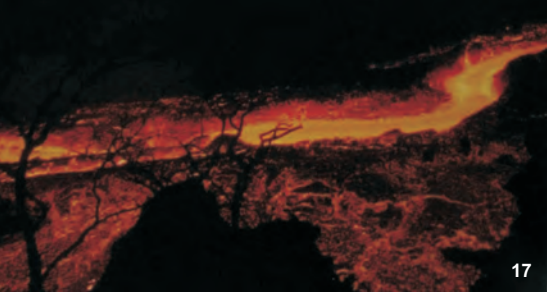
América es un continente apreciado por sus recursos naturales, ahora y en el pasado. Actualmente, en gran medida empresas internacionales se instalan en los territorios, con la consecuente mercantilización del medio y de la tierra, en cierto modo gracias a las políticas nacionales que impulsan los tratados de libre comercio, por lo que estas compañías se reparten los recursos, sin que los habitantes de esos lugares puedan disponer de sus propias riquezas. Con estas políticas mercantilistas, la legítima propiedad de la tierra sigue sin estar en manos de sus habitantes. Cuando llegaron los conquistadores a tierras americanas la codicia fue su motivación, en tanto los españoles buscaron las riquezas minerales atraídos por los metales preciosos, portugueses y europeos del norte también buscaron oro y plata, aunque gozaron en mayor medida de las producciones agrícolas tales como el tabaco, el azúcar o el índigo. Con el tiempo, la propiedad de las tierras ha cambiado de manos, tanto como han cambiado los mercados, por lo que cada país debería concretar sus leyes medioambientales, para que la nueva colonización no sea aún más devastadora, máxima cuando en el momento actual es necesario un desarrollo sostenible. Estos gobiernos han de tener en cuenta la importancia del medio ambiente y con ello reformar sus leyes para que así se defina una correcta regularización ambiental, teniendo en cuenta que ésta se vincula en positivo sobre la regularización económica. Pero hay que decir, que en la mayoría de los países que integran Latinoamérica (y que aún se posicionan como países en vías de desarrollo) ven como un lujo aquello entendido como sostenibilidad medioambiental, sin establecer políticas fuertes y concretas.

Como ejemplo actual, retomamos la diversidad que posee la gran región Amazónica, que no solo se presenta como riqueza natural sino también definida como una gran diversidad cultural que se extiende en todo el territorio (en tanto podemos encontrar grandes ciudades como Manaos o Iquitos, o la gran pluralidad y divergencia de pueblos que se reparten por estas tierras, encontrando sociedades establecidas en sus territorios desde tiempos remotos a sociedades nómadas que no han tenido contacto con el "hombre blanco"). En cuanto a las pérdidas tangenciales acaecidas en los últimos tiempos: *"de acuerdo al instituto de investigación Imazon (Instituto do Homem e Meio Ambiente da Amazônia), se ha perdido ya un 17,5% de los bosques originales [...]. A pesar de haberse ralentizado el ritmo de destrucción, hoy la deforestación*









Transformaciones del entorno, tanto relativas al medio como por parte de los seres humanos: -17- Erupción del volcán activo de la Isla Fernandina, Ecuador. -18- Volcán activo, frontera Chilena-Boliviana. -19- Géiser, Noreste chileno. -20- Elevación del terreno transformada en plataformas de cultivo características de los sistemas agrícolas andinos, Isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. -21- Terrazas escalonadas de las salinas de Maras en la zona interior del valle de Cuzco, Perú, (extracción de sal). -22- Asentamiento indígena de la etnia Kogi, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.



*continúa*<sup>3</sup>. Según contempla el artículo de investigación de Clemente Álvarez *-Amazonia "Far West"*-: el proceso de destrucción comienza con los madereros, que son los que entran en la selva y abren toda una red de carreteras por las que luego accederán, por un lado, proyectos de inversión energética, como compañías internacionales petroquímicas, o de extracción de minerales o metales como el oro, entre otros recursos altamente valorados en la industria plural, abandonado las instalaciones si su producción se acota o no es rentable; y por otro, los ganaderos. Hoy la selva ha sido sustituida por inmensos latifundios de cría de ganado (Brasil es desde 2003 el mayor exportador de carne de vacuno del mundo, y se calcula que el 80% de todas las áreas en uso legal de la Amazonia Brasileña están ocupadas por ganadería en latifundios denominados haciendas, dirigidas por terratenientes).

Se ha creado desarrollo en gran parte de los territorios, es cierto, pero a cambio de destruir y deforestar millones de hectáreas, con conflictos extremadamente violentos por la tierra. En relación a estos indicativos, si a la selva tropical se la considera como uno de los últimos "espacios salvajes" por excelencia, también existen otras grandes áreas medioambientales que están siendo mutiladas, y con ellas todo lo adyacente y relativo a la biodiversidad, por lo que sociedades enteras se desintegran o se transforman de manera forzada, contando a su vez con que todo esto parece que está sucediendo en cortos periodos de tiempo, a día de hoy difíciles de conmutar y asumir. No obstante, hasta hace poco tiempo las diferentes sociedades latinoamericanas estaban integradas en sus distintos territorios y cada uno poseía una cultura diferenciada, en la mayoría de los casos determinada por el medio, sin embargo, en nuestros tiempos actuales las comunicaciones se han abierto y diversificado, llegando en masa hasta puntos muy distantes y de difícil acceso, en lo que en muchos casos transforma, desbarata y desajusta aquello perteneciente a la unidad social, y por lo tanto, hace perder muchas referencias culturales, que en muchos casos tanto tienen que ver con lo medioambiental.

Aunque también se debe destacar otro hecho siempre presente a lo largo de toda la historia Americana, y que en este caso no concierne a ser humano sino el aspecto geográfico del continente, proclive a fenómenos naturales y que en ocasiones se muestra desfavorable, originando desastres geológicos como: terremotos, huracanes, ciclones, erupciones de volcanes activos, etc., que hacen sufrir las consecuencias al medio y por consiguiente a sus habitantes. El resultado de ambas nociones, aparte de las pérdidas humanas y tangenciales, significa el desequilibrio para un pueblo.

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 73.

## **1.1.2- Apuntes generales de la historia latinoamericana.**

En el término tan generalizado de latinoamericano, pueden también reconocerse bastantes aspectos de unión, como la continuidad de la historia compartida. La historia de las diferentes culturas de América Latina se clasifica de forma muy generalizada en tres períodos básicos: prehispánico, colonial y republicano.

Entre estas fases, la más larga del proceso histórico fue la Precolombina (de gran complejidad y aislada de otras culturas transcontinentales), que comienza con la introducción de diferentes oleadas migratorias provenientes de Asia a través del estrecho de Bering, reuniéndose en bandas cazadoras y recolectoras en el periodo Paleolítico, agrupándose en tribus en el Neolítico, y a partir de periodo Arcaico se asientan las primeras sociedades en tribus sedentarias, basando ya en cierta medida su subsistencia en la agricultura. Los primeros registros cerámicos de América datados hasta ahora se ubican sobre el 5500 a. de C. A lo largo del Periodo Primigenio se establecen en el territorio un sinnúmero de sociedades, algunas de ellas continuaron habitando sin grandes cambios, como tribus nómadas, o bien evolucionando a estados sedentarios, establecidas como sociedades agroalfareras, mientras que otras avanzaron elocuentemente su desarrollo social, clasificándolas como jefaturas o estados agrícolas, hasta llegar a configurarse en algunos casos como verdaderos imperios estatales. Las civilizaciones americanas descubrieron e inventaron elementos culturales decisivos para el desarrollo de cada comunidad como para la humanidad, destacando entre ellos avanzados calendarios y estudios astrológicos, sistemas de gestión ambiental, complejos sistemas agrícolas, farmacopea, manipulación genética de alimentos, nuevos sistemas de gestión política y social, así como un alto grado de desarrollo en arquitectura e ingeniería, o el dominio avanzado en la manipulación de materiales (cerámica, piedra, metalurgia, textiles, etc.). La mayor complejidad social se ubica en el área Andina y Mesoamérica, con las primeras grandes agrupaciones culturales en el Formativo como Chavín (Perú), Chorrera (Ecuador), y los Olmecas (México); aunque en los diferentes periodos y en todas las áreas primigenias se desarrollan culturas complejas y poderosas. En Mesoamérica: Mayas, Teotihuacan, Zapoteca, Mixteca, Veracruz, Huasteca, Tolteca, las tradiciones del occidente de Mexico o los Tarascos; en la Baja América Central: las tradiciones Gran Nicoya, Gran Quiriquí y Gran Coclé; en el área Noroccidental de Suramérica: San Agustín, Tierradentro, Calima, Cauca, Sinú, Qimbaya, Tairona, Muisca, Tolita-Tumaco, Jama-Coaque, Carchi-Nariño, Caranqui, Cañari, y Manteño-Huancavilca; en los Andes Centrales: Nazca, Moche, Recuay, Huari, Chimú, Sicán, Chancay, Ica-chincha y Tiwanaku; en los Andes Meridionales: Arica, San Pedro, Diaguita, La Aguada y Santa María; en la Amazonia: Chachapoyas, Napo, Cosanga, Guarita, Marajoara y Santarém; y fuera del perímetro amazónico en otras zonas orientales de Suramérica: los tupi-guaranis; Arawak o Arísté, y en las Antillas los Tainos. Emergiendo las últimas grandes civilizaciones, Incas y Mexicas (Aztecas), en los siglos XIV y XV.

El Periodo Colonial comienza con la llegada del navegante Cristóbal Colón y sus navíos al continente americano (arribando a la entonces nombrada isla de La española, hoy Republica Dominicana, el 12 de Octubre de 1492), patrocinada la expedición por la Corona de Castilla. A partir de este suceso, los imperios europeos: español, portugués, británico, francés y holandés, ingresaron en los territorios de muchos pueblos y civilizaciones indígenas americanas, batallando en sangrientas luchas o colonizando de forma más pacífica según el caso, repartiéndose entre los imperios coloniales la mayor parte de los territorios del continente Americano. La Corona Española (ya unificada con Castilla y Aragón) al ser la primera en comenzar la conquista, se centra en descomponer y someter a los dos grandes estados nativos (Incas y Mexicas). España fue la potencia que mayor presencia colonial obtuvo, controlando una gran parte de América Central y el Caribe, y distribuyendo sus territorios virreinales, entre la zona meridional de América del Norte, Centroamérica y occidente de América del Sur, en lo que el imperio Portugués se apropia de la mayor parte oriental. Francia ocupa algunas islas del Caribe, Luisiana, la región canadiense de Quebec y la Guyana Francesa. Inglaterra se establece en parte del Caribe y dispuso de trece colonias en la zona atlántica de América del Norte, mientras que Holanda adquiere las Antillas Neerlandesas y Surinam. La mayor parte de los pobladores nativos perdieron la vida tanto en las batallas, como a consecuencia de enfermedades y grandes epidemias



desconocidas para ellos, y más tarde, debido al sometimiento y la esclavitud. Por ello, a partir del siglo XVII una nueva “dotación humana” se recluta desde África para integrarse en las diferentes colonias como esclavos. En todo este proceso, todos los territorios de América experimentan desde el siglo XVI un implacable impacto entre las tradiciones indígenas y las coloniales, que fue durante más de tres siglos, el más largo y continuo periodo de ocupación colonial, con imposiciones severas de la lengua, religión, tradiciones, valores, arte, etc., instaurándose una nueva dimensión social basada en conductas occidentales (criollos), ya que no solo se produjeron intercambios de mercancías, sino también de costumbres y patrones culturales. Con el paso del tiempo, se consolida un sincretismo con raíces de cada una de las diferentes tradiciones y aportaciones socioculturales que confluyen, remodelan y penetran en cada territorio colonial.

La época republicana comprende aproximadamente dos siglos, desde el inicio de los movimientos revolucionarios de independencia y la consecuente creación de los nuevos estados nacionales, hasta llegar al presente actual. En el caso de los territorios pertenecientes al Reino de España, las guerras de independencia se desarrollaron como conflictos armados a partir de principios del siglo XIX, en gran medida por los hechos históricos que acontecían en esta época en la metrópoli, que sufría una fuerte crisis política y la ocupación Francesa en 1808, agudizándose a su vez por los problemas existentes entre el estado y las colonias, hechos que ensalzaron el enfrentamiento entre las autoridades virreinales y fieles a la Corona española contra grupos independentistas. Estos procesos sucedieron en la mayoría de los territorios en poco más de dos décadas, aunque no se aglutinaron como una unidad, sino que se efectuaron de forma independiente y en etapas diferentes, comenzando a independizarse las primeras naciones a partir de la primera década del s. XIX, consolidándose como estados independientes muchos de los países entre 1820-1830. Con la muerte del rey español Fernando VII en 1833 se abandonan los planes de reconquista, motivada esta actuación al considerarse el apoyo observado a los nuevos países por parte de otras potencias, pero aun conservando ciertos territorios. En 1936, Las Cortes Españolas (en su 2º periodo republicano) renuncian de forma constituyente a la totalidad de sus dominios americanos. El reino de Portugal también pierde sus colonias americanas en la década de los años 20 del siglo XIX, pero las Guayanas o las islas caribeñas demoran su independencia, décadas más adelante. Sin embargo, teniendo en cuenta los hechos acontecidos, y pese a configurarse la mayoría de los estados como independientes a raíz de la separación de los estados colonialistas, las estructuras coloniales perduraron durante años, modificándose escasamente las estructuras políticas, sociales o económicas (que sin lugar a dudas, fue esta especie de resistencia la que perduró como herencia colonial). En tanto, en los nuevos gobiernos se alternaron partidos políticos conservadores y liberales, aplicando políticas poco diferenciadas, aunque en ciertos países también se dieron gobiernos instaurados en periodos estables que se definieron como aperturistas. No obstante, durante el siglo XX se suceden en la mayoría de las naciones republicanas gobiernos militares y dictatoriales, desproveyendo a la sociedad de sus derechos fundamentales. Hasta llegar a una cierta estabilidad a finales del s. XX, donde la mayor parte del continente logra gobernantes elegidos democráticamente. A comienzos del siglo XXI, parece que los diferentes países comienzan a remontar, y algunos de ellos, irrumpen como nuevas y prometedoras potencias.

Si bien, se pudiera decir que América Latina mantiene una historia marcada por los conflictos sociales, contando con sucesivas resistencias, invasiones y guerras. Estas batallas no solo fueron resultado de la colonización occidental o de épocas posteriores, sino anteriormente también atribuidas a la opresión y explotación de aquellas sociedades que se impusieron a tantas otras. Desde épocas prehistóricas hasta la actualidad se repiten estos hechos, en muchos casos con memorias similares: en la época de las sociedades amerindias, por el dominio de las tierras; en la colonización occidental, con la oposición de ciertos pueblos en constante batalla (resistiendo algunos a todo el proceso colonial); En el siglo XIX las guerras de independencia y ensalzamientos revolucionarios, con periodos republicanos de inestabilidad política sin faltar insurrecciones. El siglo XX (con la intrusión de Estados Unidos), está plagado de revoluciones, golpes militares, violentas dictaduras y guerras civiles. En la actualidad, la existencia de conflictos armados como la guerra de guerrillas, u otras luchas enmascaradas, como la guerra contra el narcotráfico o las mafias, son ahora las grandes lacras que se presentan desde la corrupción.

### 1.1.3- Nociones y percepciones de la actualidad social de Latinoamérica.

Lo que hoy entendemos por un conjunto de naciones que engloban a Latinoamérica, en muchos casos se conceptualiza como una entidad homogénea, y hasta se llega a afirmar en su definición como único hecho el haber recibido la herencia ibérica, como resultado de ser conquistadas y colonizadas por España y Portugal (descuidándose reconocer la influencia de otras culturas de Europa del Norte). También se debe tener muy en cuenta, la fuerte herencia recibida de las culturas indígenas o amerindias y los descendientes africanos (generalmente devaluadas), compartiendo estas naciones antecedentes históricos comunes.

Como bien apunta en sus escritos José Guadalupe Vargas Hernández, donde refleja la pluralidad de estos territorios:

*“Un buen ejemplo de la diversidad cultural dentro de Mesoamérica, Sudamérica e incluyendo el Caribe, son los idiomas que se hablan. Más de una tercera parte de la población habla español, los brasileños hablan portugués, y las poblaciones indígenas hablan sus propias lenguas indígenas. Más de 56 diferentes lenguas indígenas se hablan tan sólo en México. En las Indias Occidentales los idiomas oficiales son el Inglés, Francés, Holandés, Papamento y Criollo.[...] La clasificación de Latino es poco más que una etiqueta conveniente que cubija a una región de 32 países independientes y 17 territorios dependientes de Francia, Gran Bretaña, Los Países Bajos, y Los Estados Unidos. Diferencias en la tierra, el clima, y recursos en sociedades pre-Colombinas, y en grados de influencia cultural por las administraciones coloniales europeas conducen a mayores variaciones políticas y económicas dentro de la América Latina”<sup>4</sup>.*

El término latinoamericano se muestra plural, y aún más en términos de actualidad, hablando de la globalización y Latinoamérica, hay que tener muy presente que ni los países son iguales (incluyendo en este término aglutinador a más de veinte países), ni se puede generar afirmaciones para todos los campos, como tampoco se puede afirmar que sea igual la globalización financiera a las globalizaciones culturales, con eficacias diferenciadas en cada espacio. Sin embargo, entre los discursos políticos y antropológicos existe cierta tipificación respecto a lo latinoamericano, que concierne a una identidad social común, referente de acciones, lengua y cultura. Tampoco se debe olvidar que en cada nación latinoamericana, existen diferencias muy marcadas, ya que a su vez los propios países poseen divergencias culturales muy variadas y aun así, sin ni siquiera entrar a hablar de las diferencias sociales. Por lo que la agrupación exige hablar de un modo más abstracto sobre lo que pueda unirlos.

<sup>4</sup> VARGAS HERNÁNDEZ, José Guadalupe, “Algunos mitos, estereotipos, realidades y retos de Latinoamérica” (artículo). *Historia Actual Online*, n°3, invierno 2004; Guadalajara (Jalisco, México): Universidad de Guadalajara, p. 59.

-23- Puesto ambulante de comida rápida, instalado en la ciudad de Belem, Pará, Brasil. -24- Paseo marítimo de Montevideo, Uruguay. -25- Mujer indígena de la etnia "Asurini do Xingu" pintando sobre tela, Amazonas brasileño.







26



27



28



29



30



31

Página 41: -26- El carácter rural forma parte de la tranquila isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. -27- Vista panorámica de la megalópolis de São Paulo desde el barrio de Vila Magdalena. -28- La música en directo forma parte del ocio Brasileño (Olinda, Pernambuco). -29- Personas disfrutando de su ocio, Soure, Isla de Marajó, Brasil. -30- Tráfico en la ciudad (La Paz, Bolivia). -31- Pescadores descansando (Marajó).

Pág. 42: -32- Mercado central de Managua, Nicaragua. -33- Agricultor de la Isla del Sol, Bolivia. -34- Venta ambulante, Suchitoto, El Salvador. -35- Mujeres de Jujuy, Argentina. -36- Bahiana de Acarajé, Salvador de Bahía, Brasil. -37- Pescadores de Yericocoara, Ceará, Brasil. -38- Ajetreo el día de mercado, Chichicastenango, Guatemala. -39- Barrio de Liberdade (colonia Japonesa), São Paulo, Brasil. -40- Mujeres moliendo maíz, Honduras.

Pág. 43: -41- Calles de estilo colonial de Olinda, Pernambuco, Brasil. -42- Aguas Dulces (Rocha), tranquilo pueblo costero de Uruguay. -43- Fabela la Rosinha, Río de Janeiro, Brasil. -44- Hogar a orillas del lago Yaranacocha, Pucallpa, Amazonas Peruano. -45- Imagen nocturna de la ciudad de Medellín, Antioquia, Colombia. -46- Aldea de adobe cercana a Uyuni, Bolivia. -47- Centro financiero, Avd. Paulista, São Paulo, Brasil. -48- La Paz, Bolivia. -49- Vista aérea de Recife, Pernambuco, Brasil. -50- Pueblo pesquero de Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. -51- Construcción de madera típica de la isla de Roatán, Mar Caribe, Honduras. -52- Comunidad Neva Venecia, Ciénaga Grande de Santa Marta, dpto. Magdalena, Colombia.

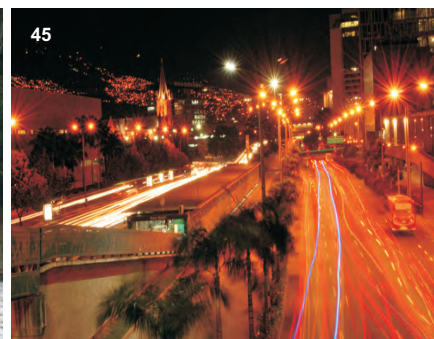
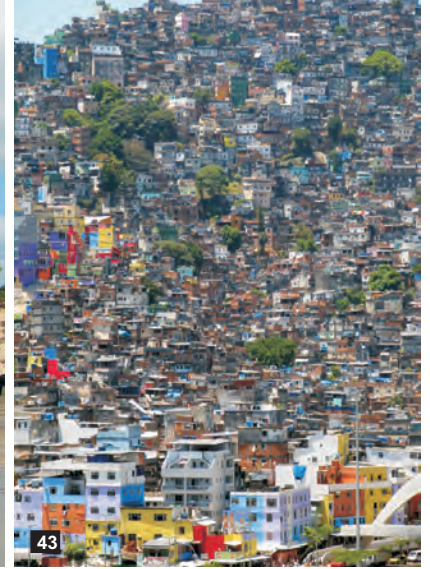
Ahora bien, al tener presente y dejar claro lo inapropiado de aplicar un término que abarca tantas culturas y territorios localizados en el área meridional de Norteamérica, Centroamérica, América del Sur y el Caribe, lo emplearemos más bien como recurso para indicar una expresión generalizadora, partiendo por supuesto del conocimiento de la pluralidad, conscientes de la variedad y diversidad geográfica y medioambiental, de sus coordenadas históricas, económicas, sociales, culturales, religiosas, grupos raciales, étnicos, entre otros muchos aspectos. Por lo que el latino, no tiene por qué ser un mestizo descendiente de indígenas y colonos españoles o portugueses, representante de una cultura uniforme, católico, de características similares en cualquier territorio. Como ejemplo, preguntarnos que tienen que ver un joven urbanita que reside en la moderna megalópolis de Sao Paulo, con un indígena del Alto Xingú del Amazonas, o dejando las distancias de lado, entre otras muchas argumentaciones, un pescador tradicional de Ilhabela en el mismo estado de Sao Paulo. Aunque también podemos definir algunos rasgos de conducta generales y estereotipados que alcanzan a mostrar ciertas características sociales frecuentes en relación al pueblo latinoamericano como: gentes comunicativas, abiertas al trato, con facilidad expresan ideas y sentimientos, alegres, y por qué no decirlo, cariñosos y emotivos, también se les reconoce como gente de valor, y sobre todo poseen un alto sentido familiar y de comunidad. Como crítica general, el machismo, la desigualdad entre clases, la inseguridad ciudadana (particularmente en las ciudades), la pobreza, la corrupción y corrosión social, deficientes servicios sociales, educativos y de sanidad para todos los ciudadanos, entre otras carencias, están vigentes en estas sociedades.

Los siguientes puntos que resaltamos (entre otros tantos que dejamos de lado), son factores determinantes que marcan en gran medida la actualidad de las conductas sociales de estos países, posicionando y determinando el carácter generalizado de todo aquello denominado como latinoamericano, y que tan estrechamente se conecta y relaciona con la cultura, el arte y la representación artística. Como exponemos a continuación:









- **Políticas actuales.**

En los últimos años se han producido grandes avances a nivel político, económico y social, ocasionando un desarrollo acelerado en prácticamente todos sus países (contando actualmente con ser una de las regiones de mayor crecimiento en el mundo). A la mayoría de estos países se les define como países en vías de desarrollo, sin embargo Brasil se considera a día de hoy como una de las economías más potentes del mundo (6° puesto), y la mayor de Latinoamérica, precedida por México y Argentina, y con un rápido crecimiento ascendente de Perú y Colombia. Cada país se representa por separado a nivel político, pero también existen diferentes agrupaciones colectivas de los estados destinados a conformar acuerdos comerciales, destacando el bloque Mercosur (Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Chile, Colombia y Perú), la Alternativa Bolivariana para América Latina y el Caribe (Bolivia, Cuba, Nicaragua y Venezuela), o la Comunidad Andina de Naciones (Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú, y recientemente Chile), entre otros acuerdos, no obstante el mayor bloque comercial de la región es el UNASUR conformado por el Mercosur y el CAN. También existen otros acuerdos a nivel continental e internacionales, además de incluir a tres de estos países latinoamericanos, Brasil, México y Argentina, entre los miembros del Grupo de los 20, que reúne a los países del planeta más importantes, industrializados y emergentes.

Entre las políticas que coexisten en América Latina, hay que destacar que los gobiernos de los diferentes países han sido administrados durante mucho tiempo por posturas conservadoras, dirigidas por políticas del modelo neo-liberal (con impacto tanto en la economía, la política y el desarrollo sociocultural, argumentando la necesidad de modernización de los países, en las que se incluyeron los intentos de uniformar culturas, religiones, etnias, etc.). Sin embargo, en los últimos años estas políticas están siendo derrotadas por partidos gobernantes de tendencia política de izquierda, que están creando aperturas sociales, aunque aún existen serios retos económicos, sociales y políticos para todos los países. No obstante, la mayoría de las políticas gubernamentales de cada país entrañan una dificultad implícita por su territorialidad, ya que cada región presenta grandes diferencias (especialmente en los países más grandes), y los poderes gubernamentales son cotizados y proyectados con antiguas leyes, difíciles de permutar. Dejando constancia de estas vicisitudes, hoy la clase política comienza a ser consciente de estos retos, políticos y sociales.

En referencia a la definición y a la consideración del actual estado de la política, la sociedad civil evidencia un hecho de creencia general respecto a la poca credibilidad y representación de sus dirigentes políticos, demostrándose ya solo en las bruscas caídas electorales y la inestabilidad de los gobiernos. Coexiste un desencanto general de la sociedad hacia los políticos que los gobiernan, pero no de la política como tal o en la acción social. Este sentimiento ha sido motivado por los sucesos acontecidos y políticas determinadas, relativamente recientes. La inestabilidad social desarrollada a lo largo del siglo XX fue forjada en base a una generalizada mala gestión política, que ha condenado a la mayoría de los países latinoamericanos, con grandes retrocesos y fuertes golpes económicos: como las crisis petroleras; o políticas monetarias erráticas, como la hiperinflación y devaluaciones, y la acumulación irresponsable de deuda externa por parte de todos los países, con políticas desacertadas como la venta de petróleo, bancos y aerolíneas nacionales para pagar esta deuda. Sin llegar a profundizar y dejando de lado en este caso el declive ocasionado en aquellas represiones sociales impositoras, que ultrajaron completamente a cada país, definidas como dictaduras militares. En la actualidad, sigue acaeciendo una agravada dependencia hacia otras naciones, completándose con el planteamiento más radical de las relaciones entre lo nacional y lo global, a través de las políticas de apertura económica resueltas con una elevada lista de acuerdos de libre comercio, con numerosas transferencias de los bienes públicos nacionales en manos del control de empresas privadas y transnacionales.

En tanto otras potencias, refiriéndonos en este caso especialmente a Europa y Estados Unidos, demuestran “interés” por la consolidación y la prosperidad de los estados latinoamericanos (tanto para la expansión de los mercados latinoamericanos, como para los acuerdos políticos y mercantilistas avalados en gran medida por compañías occidentales). Visto es en la actualidad, con la crisis que está ocupando nuestros días,



particularmente en países desarrollados occidentales, a diferencia las naciones latinoamericanas, están en auge y en punto de mira en el mercado internacional, donde su crecimiento está aumentando, y por ello las compañías se trasladan a estos países para seguir con sus políticas mercantiles. No obstante, Europa históricamente ha sido referente en las políticas acaecidas en estos países (tanto como Estados Unidos), como modelo de prosperidad, acuñando la identificación del llamado “estado del bienestar”. Que pudiera agrupar elementos comunes como: justicia, igualdad de oportunidades, protección social, reglamentación del mercado laboral y los regímenes de pensiones, el acceso de todos a la educación y a la atención sanitaria, y la participación de la sociedad civil, sumándose las políticas recientes a la protección del medio ambiente y el desarrollo sostenible. Europa y Estados Unidos, no son ni con mucho, estandartes de estas políticas, pero los países latinoamericanos adolecen o poseen en menor medida derechos fundamentales como los indicados. Si bien hay que decir que los grandes errores cometidos en las políticas europeas y norteamericanas, se trasladan a estos países, sin cambios elocuentes, determinando con el tiempo la recreación de los consecuentes desajustes económicos, ambientales, o sociales. De esta manera queda en manos de la “nueva” sociedad y la consolidación política, de nuevas oportunidades para que se ocasionen los cambios propicios.

Si bien, la expansión económica no beneficia equitativamente a todos los países y regiones. La modernización innegable de zonas prosperas, especialmente si hablamos de sus grandes ciudades, Brasilia, Belo Horizonte, Río de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Bogotá, Caracas, Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, etc., no alcanza a disimular la pauperización extendida de los suburbios. Los enclaves de rascacielos y sofisticados barrios (en todo país latinoamericano existe un gran centro comercial de lo más moderno) los ahogan extensos barrios degradados (encontrando por ejemplo en Río de Janeiro más de 500 barrios de favelas repartidos por toda la ciudad). Entre las ciudades latinoamericanas se encuentran algunas megalópolis que se sitúan en el ranking de las aglomeraciones urbanas más pobladas del planeta, donde actualmente se posicionan en los puestos de cabecera: Ciudad de México (con 22.200.000 hab.) y São Paulo (21.700.000 hab.).

En cuanto a las políticas culturales actuales, hay que decir que algunos de estos países destacan por destinar un elevado apoyo al fomento y consideración de la cultura. Como sucede hace tiempo en países como México, Colombia, Perú o Brasil, que vienen manteniendo conductas apropiadas para la creación de renovados lenguajes contemporáneos a través de instituciones gubernamentales o bien impulsadas desde fundaciones privadas, además de existir una consolidada política cultural en relación al impulso y al mantenimiento de las artes populares e indígenas, con programas que contemplan básicamente tres campos: - la preservación y protección del patrimonio cultural tanto material como inmaterial el fortalecimiento y promoción de la diversidad cultural y el desarrollo de las “industrias culturales”, enumerando algunos ejemplos como en México Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), Fonart (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías), CDI (comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas)-, en Colombia - Artesanías de Colombia o SNCU (Sistema Nacional de cultura)-, en Perú desde el INC (Instituto Nacional de Cultura), y en Brasil -CNFCP (centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) y FUNAI (Fundación Nacional del Indio)-.

- **Movimientos sociales.**

Los movimientos sociales también forman parte de la voz y del conglomerado político, ya que desde estos movimientos se lucha por los derechos de cada individuo. A finales del siglo XX el fracaso de los movimientos nacionalistas oscurecieron muchas de las aspiraciones autogestoras de sectores populares (ya que en muchos casos se distorsionaron estas políticas hacia oportunismos, como mero ejemplo el caso de Carlos Meden desde el Peronismo en Argentina). En la primera etapa del siglo XXI esto parece estar cambiando y los movimientos populares “dirigen” en cierto modo las nuevas políticas reformistas de los países latinos (movimientos obreros, feministas, indígenas...). Los avances sociales, se perciben en la calle pero también en la política, destacando la presidencia y la presencia de mujeres en el cargo (como en Brasil,

Chile o Argentina), la representación estatal de partidos obreros (de izquierda); o la presencia de los movimientos indígenas, integrando sus consignas dentro de las políticas nacionales (que hace pocos años no tenían ni voz ni voto), legitimándose en el último escalafón político con la presidencia en Bolivia de Evo Morales, primer presidente indígena (si bien es cierto que este país tiene el mayor porcentaje de población indígena de todo el continente, con un 65%).

En toda Latinoamérica existen grandes retos sociales, aunque con disparidad en cada país, y en parte auxiliados por organismos oficiales, en la mayoría de los casos la mayor asistencia procede de agrupaciones colectivas altruistas que se interesan y contribuyen en el desarrollo de proyectos en torno a los problemas sociales acaecidos en cada región (tanto de forma regional, como nacional o internacional). Entre ellos, la extrema pobreza es uno de los temas que mayor preocupación social congrega a día de hoy, aunque la situación económica de estos países haya mejorado en los últimos años (percibiéndose un elevado crecimiento de la clase media), la desigualdad social sigue muy presente, contando en todo el territorio con un tercio de su población bajo el umbral de pobreza (generando en relación a ella otras degradaciones sociales). Destacan además otras tantas desigualdades que son reclamadas por los propios ciudadanos, como en educación, por un trabajo digno, la libertad sexual, la explotación infantil, el papel de las mujeres y sus reivindicaciones, los derechos indígenas, o la destrucción medioambiental, entre otras tantas.

En parte estos movimientos sociales latinos mucho deben y se vinculan a los nuevos movimientos mundializados, siendo el movimiento indígena el que más relevancia ha adoptado en los últimos años a nivel internacional (agrupados por su máxima perseverancia en la lucha pacífica para obtener su propia tierra), como comenta José Guadalupe Vargas Hernández: *“Un nuevo aspecto de estos movimientos es su articulación regional y su participación en las redes y manifestaciones en movimientos anti globalización. Los movimientos indígenas de base interactúan con los aliados internacionales gracias a los avances tecnológicos en las comunicaciones. La internacionalización de la sociedad civil se refiere a las ligas transfronterizas establecidas por las organizaciones de los movimientos sociales de paz, derechos humanos, ambientales, género y trabajo, indígenas y otros movimientos. La internacionalización de los movimientos sociales es una respuesta espontánea a proteger y defender la gente vulnerable y la estrategia para alentar su*



53



54

**Reivindicaciones sociales a pie de calle.** La lucha por los recursos y por el medio ambiente forman parte de las demandas sociales.

-53- Mural en contra de la contaminación del agua por parte de las industrias mineras, Santa María, Catamarca, Noroeste Argentino.

-54- Graffiti callejero en pro del reciclaje, Sao Paulo, Brasil.

**Memorias para no olvidar un pasado nefasto.** En la mayoría de los países latinos durante el siglo XX se acumularon dictaduras militares que gobernaron en países como Guatemala, Panamá, Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, etc., con ellas el poder de militares y cuerpos policiales, y aquellos ministros y altos cargos, pero también funcionarios civiles, que con su obediencia destruyeron durante los largos procesos de estos regímenes el tejido social (desintegrarse estos gobiernos en su mayoría en los años ochenta).

-55- Graffiti encontrado en el patio de una de las jefaturas policiales de Argentina, en la capital de Córdoba, que a su vez era uno de los centros clandestinos de detención (D2), hoy abierto al público como "sitio de la memoria".



55



*capacidad y para obtener espacio autónomo independiente del Estado*”<sup>5</sup>. A su vez los movimientos sociales indígenas, al igual que sucede con otros movimientos, se han instalado en el panorama político de ciertos países latinos dada la apertura política nacional respecto a la pluralidad de las diferentes sociedades que conforman los estados, existiendo ahora el enclave gubernativo apropiado para esta apertura de ideas y de actos en cuanto a las minorías, que siempre han formado parte de estos territorios. “*A través del uso creativo de imágenes e información, la gente indígena ha volteado la marginalidad y la pobreza en su más grande fortaleza en la emergencia de los movimientos basados en la identidad internacionalizada. [...] La emergencia de los gobiernos de centro izquierda en Latinoamérica, apoyados por movimientos indígenas de una amplia base social debilitan y causan crisis en el modelo neoliberal prevaeciente y enfrentan una amplia gama de nuevos dilemas y cuestionamientos*”<sup>6</sup>.

En lo que concierne al arte consciente de la realidad social, es común entre los artistas latinoamericanos el utilizar el proceso creativo como acción política directa, donde las reivindicaciones se plasman como voces transmisoras desde los diferentes canales de transmisión, aportando cada uno su propia protesta. Pero también se transmiten mensajes desde la sutileza, presentando miserias, desempleo, la voz de la mujer, opresiones, etc., convocadas desde el presente más actual como una dilatada argumentación artística contemporánea, destacando en mayor medida la presencias conceptuales que se aproximan a diálogos con lo femenino, lo primitivo, el cuerpo y las constantes del hombre y la mujer, transgresiones e incógnitas, completándose con un sinnúmero de definiciones. Pero actualmente el arte no solo se manifiesta desde la mirada occidental, ya que los pueblos indígenas además de legitimar su derecho por conservar su territorio y su identidad, también reivindican su cultura y por tanto la preservación de su representación plástica. Con esto, queremos destacar la importancia y la relevancia que generan estos habitantes en los territorios latinoamericanos (verdaderos descendientes de las culturas primigenias), de tal modo que hasta hace pocos años parecía que su estado cultural tendería a desaparecer, hoy por hoy, y con grandes perspectivas de futuro, se consolida su arte y su presencia en los ámbitos nacionales. Las sociedades indígenas, agrupadas en comunidades, siguen atesorando sus tradiciones y sus pautas estéticas, que pertenecen a una visión externa a los cánones y percepciones occidentales, tanto materiales como inmateriales, aunque perdura la continuidad de las costumbres propias, en gran parte su estilo de vida está cambiando. Por lo que en el presente, también se renuevan las conductas, ya que gran parte de sus producciones artísticas se elaboran para un comercio exterior, fuera de sus comunidades (aparte de lo absorbido por la propia comunidad), de manera que se puede mostrar como una adaptación a los cambios y como una alternativa de futuro. (Definiendo y amplificando el tema a tratar en el 2º capítulo, -2.3.1.2-, referente al arte indígena, y en el capítulo 3).

- **Creencias, costumbres y religión.**

El poder de las creencias tiene un peso muy importante entre la población latinoamericana. Tanto en las agrupaciones indígenas, que continúan manteniendo sus rituales ancestrales, o desde la sociedad más generalizada, en la que coexiste a su vez un sincretismo en cuanto a la difundida religión católica, por un lado en relación a la mezcla de las costumbres occidentales que llevaron los colonos con reminiscencias de la mitología y los ritos de sus antepasados indígenas, aunque también ésta se conjuga con otros credos. La religión cristiana y católica domina casi todo los territorios y sigue dirigiendo su influencia sobre un amplio sector de la sociedad (contando como estatuto oficial en algunos países, mientras que la mayoría se declaran estados laicos); por otra parte extendidas también están las antiguas doctrinas de los antepasados africanos, especialmente en Brasil, Cuba y Haití (como el Candomblé, Umbanda, santería o el Vodú); y para terminar con las más representativas, domina el protestantismo en las antiguas colonias británicas, pero con una

---

<sup>5</sup> VARGAS HERNÁNDEZ, José Guadalupe. “Movimientos sociales para el reconocimiento de los movimientos indígenas y la ecología política indígena” (artículo), en *Ra Ximhai*, vol. 1, n° 3, septiembre-diciembre 2005; Berkeley (California): -Institute of Urban and Regional Development-, University of California at Berkeley, p. 464.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 466-467.





56



57



58



59



60



61



62

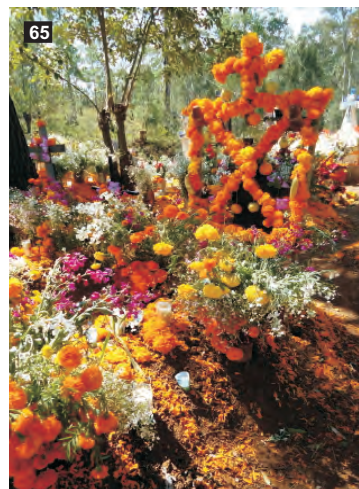
-56- Iglesia de San Andrés Xecul, Guatemala. -57- Pequeña capilla en la cercanía de Cuzco, Maras, Perú. -58- Iglesia de San Francisco, Salta, Argentina. -59- Iglesia misionera de Concepción, s. XVIII, Chiquitos, depto. Santa Cruz, Bolivia. -60- Nichos mayas subterráneos, Quintana Roo, México. -61- Indígena quemando copal a las puertas de la iglesia de Chichicastenango (Guatemala), en el que se procesa el sincretismo religioso. -62- Procesión de Santa Bárbara, Salvador de Bahía, Brasil. -63- Ofrenda a la Pachamama, Puna Argentina. -64- Danza y representación de la cruz taperiguá, indígenas Chiguano-Chané, Pichanal, Provincia de Salta, Argentina. -65- Festividad del día de los muertos, cementerio Mexicano, Patzcuaro.



63



64



65





66



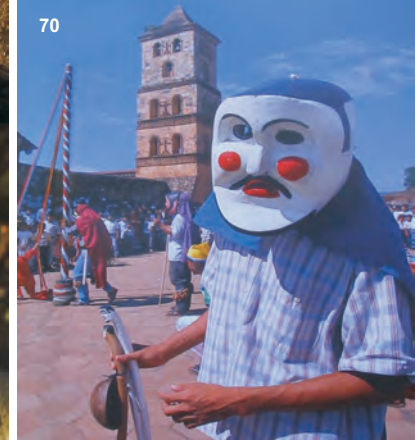
67



68



69



70

**Tradiciones:** -66- Parachicos en San Miguel de Allende, Guanajuato, México. -67- Carnaval, Recife, Pernambuco, Brasil. -68- Niño disfrazado para el carnaval de Cartagena de Indias, Colombia. -69- Entre las tradiciones bolivianas, la danza se convierte en vehículo transmisor de críticas, en este caso satirizando al gremio de abogados con el baile "doctorcitos" en el que los indígenas ridiculizan a los colonos españoles. -70- Danza de los abuelos, Chiquitos, Bolivia.

influencia fuerte también en otros países. Las prácticas chamánicas aún siguen practicándose entre las conductas rituales y en la cosmovisión de muchas comunidades indígenas. Nuevas doctrinas o reinterpretaciones de las ya consolidadas también se están multiplicando, esto denota la necesidad de creencias del pueblo americano. En cuanto al fanatismo religioso, éste se manifiesta elevado, considerando la devoción como una salida para encauzar la vida de ciertos individuos, pero en cuantiosas ocasiones estas convicciones pautadas por sus representantes reprimen de forma negativa la actitud de sus gentes. Del norte al sur del continente la vinculación Partido-Credo tiende a proliferar e imponerse en la sociedad y en la vida política, manifestándose de forma evidente con el auge de mítines televisivos-religiosos así como la presencia de candidatos religiosos en la representación del estado, donde los evangelistas marcan pauta.

Entre las tradiciones colectivas más arraigadas y que perduran a día de hoy, se preserva la veneración a la Tierra y su vinculación religiosa con los pueblos indígenas y no indígenas, conservando su devoción y liturgias en las diferentes culturas establecidas en la mayor parte de los territorios (como Madre-tierra, Pachamama, entre otras formas de nombrarla), aunque en mayor medida ligadas a entornos rurales o emparentadas con lo popular, al igual que sucede con otras tradiciones significativas, que se mantienen como representaciones festivas pero coaligadas de lleno con las creencias. En este caso, ponemos como ejemplo significativo la adoración por la muerte y los difuntos, en lo que esta temática se contempla desde otra perspectiva a la occidental (mientras que en Europa es un hecho introspectivo y oscuro, en América Latina se muestra y representa más alegre, descarnada y emotiva), celebrándose desde México hasta Argentina como día de festividad nacional. El día de los difuntos como fecha señalada fue divulgada desde la religión cristiana, pero en esta tradición también intervienen creencias nativas ancestrales; conmemorándose como un día de celebración donde se congregan las familias y las comunidades (en muchos casos en el mismo cementerio), recordando a los que ya no están, asistiendo a una gran fiesta, con ofrendas a los difuntos y a la muerte. Otra tradición fuertemente arraigada en la mayor parte de los territorios latinoamericanos, es el carnaval, aunque con reminiscencias religiosas católicas (al situarse antes de la cuaresma), y otras costumbres de origen indígena, esta celebración se considera como una manifestación pagana, también contemplada en muchas regiones como satírica y burlesca hacia aquellos colonos que conquistaron a estos pueblos.

Como decimos, las tradiciones populares se transmiten en muchos casos desde la presencia festiva, donde sus representaciones artísticas se muestran desde un sinnúmero de manifestaciones, como danzas, cánticos y espectáculos, altares y ofrendas, etc., en los que la comunidad se agrupa y representa las vivencias y conductas culturales que han ido manteniendo a lo largo de los tiempos. Integrando a su vez como parte de las tradiciones las representaciones escultóricas, definidas por cada cultura dentro de sus prácticas rituales o como parte de sus costumbres, como sucede por ejemplo con notoriedad entre estas sociedades con las imágenes de calaveras, máscaras, catrinas, vírgenes, santos, representaciones míticas, o figuras populares, entre otras muestras asociadas con lo popular.

Si bien, a lo largo de la historia de la humanidad y de la representación del arte, éste ha estado muy ligado a las creencias. En cualquier sociedad, hasta en la actualidad de nuestra sociedad occidental desacralizada, el arte está vinculado completamente con lo social y por ello relacionado con las creencias (aunque se quiera transgredir). Como argumenta el historiador José Alcina: *“la religión y las creencias son ciertamente aquellas que más decisivamente participan e informan el arte”*<sup>7</sup>, teniendo presente la ambivalencia de este tipo de representaciones y la motivación de cada artista, que pueden transmitir lenguajes marcadamente descriptivos o moverse en torno a parámetros y conceptos simbólicos; de igual forma el artista representa situándose desde la admiración religiosa o desde la crítica, *“el trasfondo del arte es, siempre, el del pensamiento mágico-religioso del hombre. Y ello no es extraño, porque, de una parte, la religión es uno de los núcleos de la vida social del hombre, al tiempo que su temática da pie a las más altas y variadas representaciones artísticas. Es evidente, sin embargo, que, de manera consciente o inconsciente, el arte tiene otras metas o finalidades diferentes de las religiosas, entre las que cabe mencionar las de tipo político, social de prestigio u otras”*<sup>8</sup>, como se reconoce que ha sucedido a lo largo de todos los tiempos en el arte americano, pero teniendo presente que este no ha sido su única motivación. El arte representa aquello que el individuo quiere mostrar, por lo que a lo largo de la historia el sentido religioso era parte fundamental de la cultura, en nuestra posición actual deja de ser primordial y en muchos casos su significado queda vinculado a otros registros, como pueden ser informativos, reivindicativos o iconoclastas.

- **Población, emigración e inmigración.**

A lo largo del tiempo la migración a estos territorios ha sido una constante, primero con las primeras inmigraciones de origen asiático en el pleistoceno hace unos 25.000 años, y que más tarde se definieron como autóctonas, habitando todos los territorios en base a inmigraciones y emigraciones registradas a lo largo de los diferentes periodos y sociedades primigenias. Desde el siglo XV con la colonización occidental, se asiste a la integración de inmigrantes europeos de forma máxima, incluyendo a su vez aportes étnicos no europeos como los africanos, distribuidos mayormente entre Brasil, Venezuela y las Antillas, procedentes en mayor número de la costa occidental de África, en menor número se “importaron” también esclavos asiáticos (filipinos, chinos, japoneses o hindúes) destinados en su mayoría al extenso territorio que comprendía entonces el Virreinato del Perú. Más tarde, cuando las naciones se constituyen ya como repúblicas, persistió la continuidad inmigratoria en la búsqueda de nuevas oportunidades tanto de europeos (en su mayoría españoles y portugueses), como procedentes de otros países y continentes, en lo que una renovada e importante emigración asiática fue empleada como mano de obra precaria principalmente en fábricas e importantes obras públicas en los países más desarrollados a lo largo del s. XIX y XX. Teniendo también en cuenta que algunas naciones ofrecieron territorios despoblados para su explotación a otros países extranjeros, en lo que comunidades de diferentes partes del globo se establecieron, llevando con ellas sus costumbres (alemanes, italianos, rusos, croatas, polacos, japoneses, palestinos y un largo etcétera de nacionalidades), aunque también existieron inmigraciones sin acuerdos gubernamentales en busca de nuevas oportunidades basadas en redes migratorias, estableciendo fuertes presencias extranjeras. Por lo que a día de hoy América es

---

<sup>7</sup> ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Editorial Akal, 1990, p. 44.

<sup>8</sup> Ídem.

el continente con mayor diversidad étnica, aunque cada país ofrece presencias y porcentajes diferenciados, se pueden distinguir cuatro grupos predominantes: mestizos (también denominados ladinos), amerindios, criollos y afroamericanos (negros, mulatos y zambos), conformando de esta forma una sociedad multicultural. Entre las definiciones que contempla el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española relacionadas con la migración destacamos la de “migrante”<sup>9</sup> (nueva acepción), recogida del léxico castellano-americano.

Actualmente la distribución sobre el terreno es irregular, la gran mayoría de la población de las naciones de América Latina viven en contextos urbanos, concentrarse en grandes áreas metropolitanas, las cuales han experimentado grandes flujos migratorios desde ciudades menores y áreas rurales (migración interna), con un constante proceso de urbanización a costa de la des-ruralización, al menos desde comienzos del siglo XX, contando con migraciones masivas a partir de las décadas de los 50'-60', donde la población rural se traslada a las emergentes ciudades buscando progreso material, económico y social. Sin embargo en algunos países, como Guatemala, Honduras o Haití, más de la mitad de la población continúa habitando en medios rurales. La situación migratoria de las grandes urbes contempla una amplia periferia, con una considerable densidad de suburbios, contando entre sus habitantes con población de origen rural e indígena. Sobre estas consideraciones Flavio Henrique Silva e Sousa expone lo siguiente:

*“El boom tecnológico ocurrido en el siglo XX impulsó, en muchos sentidos, este proceso de hibridismo de las ciudades, pueblos e identidades. En el caso específico de Latinoamérica, el proceso migratorio vivido en las últimas décadas contribuyó fuertemente a la hibridez cultural vista hoy en las grandes ciudades. Latinoamérica pasa de tener al principio del siglo XX aproximadamente 10% de su población viviendo en zonas urbanas, a un 60 o 70% en los días de hoy. Vemos el cambio de un espacio de interacción relativamente homogéneo, con poco contacto con los centros urbanos, donde gran parte de las comunidades rurales están compuestas por indígenas que viven de forma tradicional manteniendo sus hábitos y costumbres, a un espacio completamente distinto, la ciudad. El cambio, principalmente ocasionado por las nuevas tecnologías implantadas en el campo, junto a la necesidad de mano de obra en la industria y en los servicios de las ciudades, hace que las comunidades rurales emigren a los centros urbanos en busca de trabajo y renta. En la ciudad, estos individuos «homogéneos», venidos del campo, encuentran un panorama extremadamente heterogéneo y dinámico, que mantiene una constante interacción de lo local con lo global, lo caracteriza un dinamismo de símbolos y significados que es nuevo para las comunidades rurales inmigrantes”<sup>10</sup>.*

En relación a esta cita, se podría decir que el espacio urbano contemporáneo se percibe entonces como un gran generador de culturas muy complejo, reuniendo identidades e individuos híbridos, que de alguna forma comparten cierta unidad.

Si bien, la mayor discusión sigue girando en torno a las migraciones internacionales. Actualmente la mayoría de los ciudadanos que pertenecen a estos países y que deciden dejar su hogar para trasladarse a otro país se dirigen generalmente a Estados Unidos y a Europa. Entre los estudios destinados a este tema, se percibe la importancia que adquiere la emigración tanto para el país que integra a estos nuevos habitantes como para los países que sufren la emigración. Entre estos datos, Néstor García Canclini detalla que *“en varias naciones latinoamericanas las remesas de dinero enviadas por los migrantes representan más del 10 por ciento del producto interior bruto”<sup>11</sup>*. Destacando en nuestro caso al poner como ejemplo que existen 35 millones de hispanohablantes en Estados Unidos, o señalar que el castellano o español es la tercera lengua más hablada del planeta, con más de 400 millones de hablantes, percibiendo entre la población latina una predisposición en relación a la movilidad. Si bien, estas emigraciones pudieron deberse a motivos forzados, como pudo ocurrir en los periodos de las dictaduras militares, hoy en día sin embargo, la gran mayoría de las emigraciones se dan por elección personal. Puede decirse que la falta de empleo es la principal clave de las emigraciones no

<sup>9</sup> “1. *Adj. Que migra o emigra*”. Diccionario de la lengua española [página WEB], Real Academia Española, -artículo nuevo, avance de la vigésima tercera edición-. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 9-11-2010]

<sup>10</sup> SILVA E SOUSA, Flávio Henrique. “Entre la aldea y los rascacielos: identidad, inmigración y territorialidad indígena urbana en Curitiba, Brasil” (artículo), en *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 41, n° 2, 2011; Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 404.

<sup>11</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 19.



forzadas, pero también hay que tener en cuenta como factor expulsivo, la decadencia del desarrollo educativo y social (o cultural). Es importante establecer como premisa política la emigración entre los factores que descomponen una sociedad, aunque también se debe tener en consideración que la globalización hace perder todos los valores generados a lo largo de la historia, en especial el aprecio por “lo propio”.

De nuevo, mencionamos el tema que nos concierne, ya que son numerosos los artistas latinos que se han formado o han completado su formación en centros de enseñanza artística fuera de Latinoamérica, en ocasiones con ayuda de becas, generalmente en Norteamérica o en Europa, donde han encontrado una visión artística y contemporánea más abierta sobre el empleo de los materiales (si bien otros cualificados profesionales, se ven forzados a buscar en otros países mejoras y buenas inversiones para poder desarrollar satisfactoriamente su trabajo). Muchos de ellos han emigrado por falta de oportunidades en el campo artístico en sus países de origen, o por que encuentran más posibilidades de trabajo y difusión de su obra. Algunos artistas viven a galope entre su país natal y el país donde trabajan, pero aunque se formen o emigren a culturas diferentes estos artistas, resurgen y reviven su cultura original (ya que es algo que llevan dentro).

En consonancia con el tema al que ahora nos estamos remitiendo, reunimos ciertas ideas esbozadas por Roberto Guevara, “curador” e impulsor de la Bienal de Barro de América incluidas en el catálogo de esta primera bienal sobre el tema del desarraigo por la tierra, tan en relación con nuestra investigación: “*Hasta hace muy poco la humanidad entera, salvo honrosas excepciones, no parecía caer en cuenta de su pertenencia a la tierra. [...] Menciono como desarraigo, la condición de perder pertenencia, la desvinculación con la materia primordial [...], sin embargo cubierta, ignorada, disimulada en suma en todos los sectores urbanos, en las áreas donde reside la mayor parte de la población mundial. La tierra supone -en consecuencia- el contacto sensual, en primer término, y mucho más el reconocimiento del peso y la atadura, la aceptación de formar parte y en un grado entrañable de identificación. Aceptar el peso es saber un poco más lo que somos*”<sup>12</sup>. También escribe en esta introducción unas palabras en cierto sentido generalizadoras sobre los artistas latinoamericanos y la esencia de sus representaciones: “*Una condición especialmente sensible para ordenar todo ese desarraigo que, de una o de otra manera, sienten muchos de los artistas americanos, por el mismo hecho de sobrevivir a culturas todavía no se han aprendido a conocer y a asimilar. Sus grandes desarrollos escultóricos e instalaciones reflejan esa introspección en el pasado, esa necesidad poderosa de reconstruir mundos arcaicos*”<sup>13</sup>. Enlazando estas valoraciones, con ciertas ideas que definiremos a continuación.

- **Cultura, educación, arte y globalización.**

Otro de los puntos convenientes a resaltar es la educación, ya que ésta forma parte primordial de la cultura, en este sentido cada país latino genera diferentes sistemas educativos, aunque en la mayoría de los territorios existen grandes diferencias entre los territorios rurales y los urbanitas, acrecentándose más esta divergencia en cuanto nos referimos a las diferentes clases sociales, y con ellas también en lo relativo a las etnias. Argentina, Cuba y Uruguay poseen los mayores niveles de alfabetización entre las sociedades latinoamericanas, con porcentajes de analfabetismo prácticamente inexistentes, sin embargo Haití, Guatemala y Nicaragua comprenden el mayor porcentaje de población analfabeta. La educación primaria es obligatoria y gratuita en la mayoría de los países (de duración media hasta los 12 años). En materia de estudios universitarios, se tiene un alto nivel educativo, pero en la mayoría de los casos se concibe como elitista (aunque existen becas o ayudas al estudio, los alumnos de clases bajas en la mayoría de los casos no pueden afrontar los gastos monetarios que genera una buena preparación). Argentina, Brasil y México poseen los sistemas de educación superior más avanzados y complejos de la región, concentrando el mayor número de

---

<sup>12</sup> GUEVARA, Roberto. *Barro de América: Primera Bienal. Caracas, agosto de 1992*. (Catálogo). Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Consejo Nacional de la cultura, 1992, p. 6.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 5.

estudiantes de grado, postgrado, y doctorados, contando a su vez entre sus universidades con una elevada producción científica y de patentes. Destacando además, que ciertos países de América Latina han desarrollado grandes y avanzados estudios en relación con la tecnología y la ciencia. Entre estos campos científicos destaca la astronomía, con los centros más importantes en países como Argentina, Chile, Brasil, Colombia, México, Venezuela y Puerto Rico. Cuba es pionera en biotecnología, y Brasil presentó en los últimos años el mayor crecimiento de producción científica entre todas las naciones del mundo.

Para completar este breve repaso sobre la educación asistida de cada gobierno, quisiéramos reflejar las siguientes reflexiones de Eduardo S. Vila Merino, donde resume en cierta manera las desigualdades y la problemática generada en la enseñanza, interfiriendo sobre todo en las culturas denominadas “periféricas”:

*“Si partimos de que las desigualdades sociales que se intentan legitimar desvirtuando las diferencias culturales que provienen de causas estructurales vinculadas a las injusticias del sistema neoliberal etnocéntrico, igual deberíamos empezar a plantearnos si incluso la categoría desigualdad social (no precisamente porque no exista) posiblemente ya no sirva por sí sola para narrar la exclusión, para explicar los mecanismos de ruptura, marginación y crisis de identidad que caracterizan muchos procesos vitales de las poblaciones empobrecidas o que se salen de los márgenes, de las fronteras de lo permisible o económicamente cuantificable (rentable), marcadas por la tensión cultural desde la construcción de mundos de significados híbridos donde se conjugan valores, espacios, relaciones y estatus a veces difusos y otras inalcanzables. [...] surge la imagen de la invisibilidad, y de ahí que coexistan en la actualidad situaciones fácticas antiguas junto a otras nuevas, a medio camino en un doble proceso de exclusión y aculturación que tanto se ha sufrido en muchos territorios latinoamericanos, ya que éste se da tanto en su sentido simbólico interior de las personas como a través de su correspondiente reflejo en las representaciones mentales e ideológicas generadas socialmente bajo este prisma. Es más, esto puede conducir incluso a procesos de deculturación, donde la pérdida de referentes culturales no se sustituye, siquiera instrumentalmente, por los vigentes en la sociedad hegemónica, o bien se muestran como lejanos horizontes de falsos sueños enlatados”<sup>14</sup>.*

Estas argumentaciones entrañan la necesidad de atender los vínculos sociales de cada comunidad, y con ello el reflejo de pertenencia cultural, como puede ser la propia lengua, costumbres e identidad, que en cierta manera comienzan a atenderse de forma experimental y en reducidas situaciones, desde renovados sistemas educativos, aunque en la mayoría de los casos fuera del entramado gubernamental.

En relación con la cultura, si nos referimos a ésta como permanecer cultural, abarcando en cada región el cómputo de los modos de vida, costumbres y conocimientos, resurgen ciertos vínculos culturales generales que se dan en cierto sentido en todos los territorios latinos. A raíz de la consolidación de las naciones independientes, a partir del siglo XIX y especialmente en el siglo XX, se generalizó en todos los territorios una búsqueda por la identidad propia, desvinculándose de aquello impuesto por la colonización, para compartir memorias y renovaciones. Fundamentándose desde ciertas esferas intelectuales, como artistas y críticos (vinculados más con la izquierda), que idearon un cierto rechazo en abstracto hacia la herencia y la dependencia de la cultura colonial, tanto la europea, como la más cercana en el tiempo por parte de los Estados Unidos (resistencia moral contra el mundo material norteamericano). A su vez el tiempo definió la consolidación de estas ideas entre las naciones soberanas, que trataron de conformar su pluralidad, en una búsqueda por lo distintivo y original; pero hay que tener presente, que las naciones no se disponen según los ilustrados, sino por todo el conglomerado social existente, contando en gran medida con deplorables interferencias. Con las resurgentes aperturas globalizadoras a nivel mundial, se ha creado una reestructuración transnacional tanto en la producción y el mercado, como en la difusión de la cultura, que es neutralizada y transforma el sentido de diversidad de cada creatividad cultural, pero que también funciona de forma recíproca tanto entre los propios países como para cada individuo, a escala nacional e internacional.

---

<sup>14</sup> VILA MERINO, Eduardo S., “Pedagogías de lo (in)visible: las políticas educativas interculturales en Latinoamérica como mapas de derechos” (artículo). *Revista Iberoamericana de Educación / Revista Ibero-americana de Educação*, nº 50, 5 - 10 de octubre de 2009, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), p. 5.

Contando con nuevos recursos tecnológicos, como en el caso de las comunicaciones informáticas y telecomunicaciones, que bien se reconocen como masivas, y que han abierto al mundo la disposición e intercambio de información de cualquier lugar, a través de la interconexión mundial.

En Latinoamérica, como en otros lugares, la sociedad de consumo y los hábitos occidentales, se están implantando como si fueran las mejores conductas sociales (consideradas en muchos casos más avanzadas), como símbolo de progreso y bienestar, donde se establecen las modas occidentales, entrando en un bucle de lo que es bueno y malo, y lo que debe ser y no ser; excluyendo e infravalorando otras formas de vida y apartando otras formas culturales, patrimonio de estos pueblos, en algunos casos, antes de la conquista del s. XV-XVI. Contando que en los tiempos actuales se fomenta en cierta medida una cultura global, dejando atrás los regionalismos, que han sido durante la historia de la humanidad el nexo de unión de cada sociedad. Completando estas reflexiones con las de Ismael Sarmiento Ramírez, en relación con la publicación de A. J. Bauer (2002), *-Somos lo que compramos. Historia de la cultura material en América Latina-* (México: Ed. Tauros), destacando en su artículo sobre cultura material, el análisis de la problemática que acontece hoy en día, con las siguientes palabras:

*“El vivir actual de los países latinoamericanos, ejemplifica como el tipo de bienes que consume la población ayuda a definir su identidad o identidades; sin pasar por alto que la manera más efectiva para cambiar de identidad es cambiar de cultura material, de forma de consumir bienes. Así, enfatiza en la influencia cada vez mayor que ejercen los medios de comunicación en la definición de la cultura material, consciente de que los patrones de consumo tienden a uniformar a individuos, comunidades, pueblos y países, atentando contra una de las fundamentales riquezas humanas: la diversidad cultural. [...] No obstante insistir en que, como regla general, el poder y la atracción ejercida por Europa y Estados Unidos es significativo en la conformación de su cultura material, existiendo una larga lucha entre la tendencia a la estandarización y los valores de la identidad local”<sup>15</sup>.*

En todo este proceso de cambio, hay que sopesar lo positivo y lo negativo de todo esto, ya que no se puede tampoco dar marcha atrás a aquello que ya está implantado, donde la tecnología y los avances corren más rápido que la mentalidad de las sociedades, sin poder establecer confrontaciones y análisis objetivos de todo lo que está sucediendo respecto a lo social y a lo cultural. No obstante, el gran problema de esta sociedad globalizada es la prevalencia del mercado, y a su vez, aunque nos cueste asimilarlo, somos marionetas de este entramado, cada individuo, participe y consumidor potencial (sin una cultura fuerte, esta vorágine sigue adelante, en detrimento de toda la sociedad), y por lo que parece, en nuestras manos está el sentido del cambio, ya que la globalización no es un sujeto sino un proceso que puede ser orientado por la propia sociedad, partícipes de ella, esta globalización puede ser dirigida en otras direcciones, especialmente en aquello vinculado con la cultura, con cada cultura (sin un denominador común aglutinador de cada sociedad, ésta llega a fragmentarse en individuos y unidades, y no en agrupaciones culturales). A pesar de no poder concretar este proceso globalizador en lo que se refiere a la cultura y a la originalidad propia de cada territorio, hay que decir que en Latinoamérica, aunque existen ignominias, también se presentan grandes avances y protecciones en sentido tanto particular como pluricultural, con manifestaciones de carácter propio, que continúan tanto desde la esencia tradicional como la renovación de los contenidos culturales establecidos en la contemporaneidad y la diversidad.

Cultura y arte van ligados, en cuanto al arte actual, artistas y críticos actúan como traductores interculturales, donde generalmente los artistas transmiten sus ideas a través de diferentes lenguajes codificados, mientras que la crítica descodifica “supuestamente” estos mensajes. Entre los investigadores y críticos culturales que han basado sus estudios en temáticas relacionadas con el arte y la sociedad latinoamericana destacan nombres como el de Néstor García Canclini, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, Adolfo Colombres, entre tantos otros, contando entre sus publicaciones o artículos, textos que incluyen análisis interdisciplinarios relacionados con el desarrollo del territorio y la globalización cultural, destacando los términos: transculturalidad, hibridación

<sup>15</sup> SARMIENTO RAMÍREZ, Ismael, “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 15, 2007, Madrid: Museo de América, p. 220.



y culturas periféricas que bien abarcan a la cultura “popular”. Teniendo siempre en cuenta el pasado y la historia, debido a que la situación de estos territorios fue muy diferente a otras situaciones coloniales, ya que en su mayoría, españoles y portugueses, se asentaron y acriollaron, incluyendo entre las prácticas artísticas plurales no sólo la imposición sino también por aceptación y asimilación de los elementos culturales hegemónicos occidentales, surgiendo un estilo característico que se resuelve y define como sincrético. Más tarde, las definiciones artísticas postcoloniales se reconstruyeron desde los inicios de la nueva situación, contemplando un auge eminente por el modernismo, aunque con estrategias críticas definidas también por la apropiación, si bien, su mayor resolución se concreta a principios-mediados del siglo XX, destacando los conceptos de transculturización<sup>16</sup> o el de antropofagia<sup>17</sup>, asumiendo de forma implícita las contradicciones de la dependencia presentes en toda relación intercultural. El mismo Mosquera expone que:

*“Antropofagia, transculturación y, en general, apropiación y resignificación se relacionan con otro grupo de nociones propuestas desde la modernidad para caracterizar las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación. Al igual que la apropiación, estas nociones responden a procesos muy relevantes en la interacción cultural de un ámbito tan complejamente diverso como América Latina, con sus contrastes de todo tipo, su variedad cultural y racial, su coexistencia de temporalidades múltiples, sus modernidades zigzagueantes... y han demostrado ser muy productivas para analizar la cultura del continente y sus procesos. No obstante, resulta problemático usarlas como divisas generalizadoras para particularizar a América Latina o el orbe postcolonial, pues, en realidad, no hay cultura que no sea híbrida. [...] Ahora bien, un problema con las nociones basadas en la síntesis es que desdibujan los desbalances y tienen ahora conflictos. Peor: pueden ser usadas para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada”<sup>18</sup>.*

<sup>16</sup> “El énfasis en la apropiación de la cultura dominante como expediente de resistencia y afirmación de los sujetos subalternos se manifiesta en el término “transculturación”, acuñado por Fernando Ortiz en 1948 para destacar el intercambio bilateral implícito en toda “aculturación”<sup>(1)</sup>. Aunque el papel activo del receptor de elementos exteriores quien los selecciona, adapta y renueva había sido señalado hace tiempo por la antropología, la proposición del nuevo término por Ortiz introducía un planteamiento ideológico: enfatizaba la energía de las culturas subalternas aun bajo condiciones extremas, como en el caso de los esclavos africanos en Brasil, Cuba y Haití. La noción establecía una reafirmación cultural de lo subalterno al nivel del vocablo mismo, y a la vez proponía una estrategia cultural desde su paradigma”.

-MOSQUERA, Gerardo. “Contra el arte latinoamericano”. En *Una nueva historia del arte en América Latina* (ponencia: Oaxaca, México, 1996). Los estudios de arte desde América Latina [página WEB], UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009. - [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf) [Consulta: 11-04-2010], formato: PDF, p.7.

Referencia (pie de pie):<sup>(1)</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, La Habana, 1940 (publicado en inglés en Nueva York por Alfred Knopf en 1947). Este neologismo fue saludado por Bronislaw Malinowski en su prólogo al libro de Ortiz, y por Melville J. Herskovits en *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, Nueva York, Alfred Knopf, 1948, aunque no fue adoptado debido a lo instalado que estaba el vocablo “aculturación” en el lenguaje de la antropología. El término disfruta hoy un uso generalizado en castellano, y está entrando tardíamente al inglés por vía de los *cultural studies*, tomado de Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, México DF, 1982.

<sup>17</sup> “El modernismo brasileño construyó el paradigma de la “antropofagia” para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana por vía de su inclinación a copiar [...] así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico. El mismo carácter multi-sincrético de la cultura latinoamericana facilita la operación, pues resulta que los elementos abrazados no son del todo foráneos. Podríamos incluso decir que América Latina es el epitome de este tipo de dinámica cultural, dada su problemática relación de identidad y diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su etnogénesis y de su historia colonial. Así, la práctica de la antropofagia permitió al modernismo personificar y aun potenciar complejidades y contradicciones críticas en la cultura del Continente. Ahora bien, el paradigma va más allá de América Latina para señalar un procedimiento característico del arte subalterno y postcolonial en general. Fue acuñado por el poeta Oswald de Andrade en 1928<sup>(2)</sup> no en calidad de noción teórica sino a manera de un manifiesto poético y provocador. Resulta extraordinario su énfasis en la activa agresividad del sujeto dominado mediante el recurso de la apropiación, y su casi desfachatada negación de una idea conservadora, quietista, de la identidad. Andrade llega hasta a afirmar: “Sólo me interesa lo que no es mío”<sup>(2)</sup>, revirtiendo las políticas fundamentalistas de la autenticidad. [...] La metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada después por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del continente. Por un lado, describe una tendencia presente en América Latina desde los días iniciales de la colonización europea; por otro, plantea una estrategia de acción. Su línea no sólo ha sobrevivido al modernismo peleador de sus orígenes: se ha visto impulsada por el auge de las ideas postestructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia. La antropofagia fue incluso el núcleo temático de la memorable XXIV Bienal de Sao Paulo, curada por Paulo Herkenhoff en 1998”.

-Ibidem, pp. 5-6.

Referencias (pie de pie):<sup>(1)</sup> Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, en *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, a. 1, n. 1, mayo de 1928. // <sup>(2)</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 11-12.

Aunque como ya hemos indicado en la agrupación cultural latina no solo se encuentran las asumidas mixturas, sino que también coexisten modelos de creación distintivos y autónomos fuera del alcance occidental en su definición simbólica, no obstante la transformación de su significación si puede implicar a occidente en su circulación social, dejando atrás las justificaciones localistas. Incluyendo en este caso las palabras de una conferencia dictada por Néstor García Canclini en 2008:

*“En la década pasada tuvo cierto éxito la fórmula "glocal" para matizar la globalización. Un trabajo más sutil requiere examinar los muchos modos de combinar lo global con lo local, las interdependencias globales con la diversidad interna de cada nación. Se requeriría trabajar en una variedad de escalas. Las megapolíticas de las bienales, ferias y los circuitos globalizados se han construido sólo para una minoría de artistas, museos y galerías, reglas inestables de competencia y consagración dentro de lo que aparenta ser un campo artístico mundial, no autónomo a la Bourdieu sino entremezclado con los circuitos de la moda, la publicidad, los medios y las inversiones financieras especulativas. Necesitamos estrategias críticas y políticas que se hagan cargo de las nuevas condiciones de visibilidad y comunicabilidad de las artes. Ni deslocalización absoluta, ni mero regreso a la exaltación nacionalista. Los circuitos globales son poderosos pero no abarcan todo, la problemática migratoria crece y apela con fuerza a los imaginarios, pero en muchas regiones las identificaciones étnicas, nacionales o simplemente locales siguen siendo significativas”<sup>19</sup>.*

El mismo autor comenta en otro texto lo siguiente: *“Un aspecto sugerente de este proceso es que, mientras apenas se escriben las primeras etnografías transnacionales del arte y los teóricos ensayan conceptos para repensar la actual situación, algunos artistas incorporan a sus programas de trabajo, desde hace años, esta escala global de visibilidad y comunicabilidad en la producción de sus obras”<sup>20</sup>.* Mosquera también plantea sobre la actualidad de América Latina y la descentralización de las dinámicas artísticas, lo siguiente: *“el arte latinoamericano ha dejado de serlo, y ha devenido más bien en arte desde América Latina. -Desde-, y no tanto -de-, -en- y -aquí-, es hoy la palabra clave en la rearticulación de las cada vez más permeables polaridades local-internacional, contextual-global, centros-periferias, Occidente-No Occidente”<sup>21</sup>.* El arte latinoamericano en los últimos tiempos ha asumido nuevas

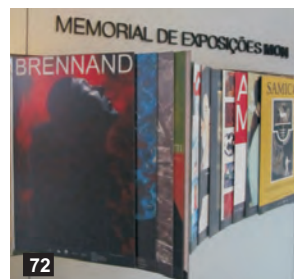
<sup>19</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Geopolítica del arte y estéticas interculturales” (conferencia). Universidad de Miami, septiembre de 2008, <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/78-conferencia-geopolitica-y-esteticas-interculturalesq> [Consulta: 7-11-2009].

<sup>20</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. “De la comida al monumento: lo intercultural más allá de los rituales” (artículo). Publicado en el catálogo de la exposición de Antoni Miralda, *Degustibus non disputandum*, inaugurada en el Museo Reina Sofía de Madrid el 22 de junio de 2010. <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia> [Consulta: 7-11-2009], formato: PDF, p.5.

<sup>21</sup> MOSQUERA, Op. cit., *Contra el arte latinoamericano...*, p. 4.



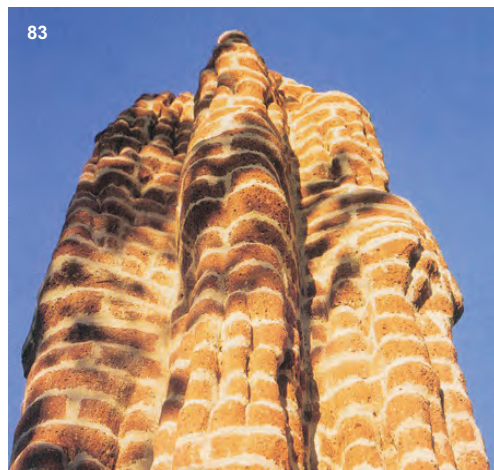
En América Latina la cerámica artística se puede encontrar en **museos y galerías**, y en el **espacio público**: -71- Instalación de la artista brasileña Lygia Reinach (“Contas”, 1995), ubicada en la entrada y hall de Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber para la exposición: -II bienal Barro de América- (Caracas, Venezuela, 1996). // Obras escultóricas en cerámica exhibidas en el Museo Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, PR, Brasil: -72- Entre las exposiciones principales propuestas en este museo en 2004, se encuentra la retrospectiva de la obra cerámica del artista brasileño Francisco Brennand. -73- 2011 (MON), muestra colectiva: “A expresso 2000. O estado da Arte” (curador: Artur Freitas, autor: Glauco Menta, serie “Amebas” (cerámica vidriada, 2010, 35 x 38 cm). -74- 2011 (MON), exposición colectiva: “poéticas transítivas” (curadora: María J. Justino), autora: Maria Cheung (sin título, 1996, 2 x 2 m). // -75- Obras de cerámica tradicional y popular para su venta en el mercado semanal, Pisac, Cuzco, Perú. -76- Detalle de una de las obras realizadas en trecadís, instaladas en la casa del artista cubano José Fuster situada en la población costera de Jaimanitas, La Habana, Cuba.





transformaciones definidas por la tendencia a traspasar sus propios límites (en muchos textos críticos considerada como la expansión del campo artístico internacional), donde la interacción de la sociedad, o la vida personal y cotidiana definen en muchos casos los nuevos recursos artísticos. Además de contar con el testigo no sólo de las prácticas artísticas consideradas como legítimas, sino de otros espacios alternativos, desde la ebullición de nuevas acciones contra el poder establecido y el arte comercial prevalente, pero también desde aquellas prácticas ajenas a lo institucionalizado, que hoy en día se mueven alrededor, dentro y fuera de espacios locales, regionales y globales. Todas estas relaciones ratifican de forma generalizada, la descentralización que acontece en las dinámicas artísticas que hoy suceden y se manifiestan en los diferentes Estados que conforman Latinoamérica.

**Barro y cerámica** de autores o culturas latinoamericanas, actualmente forman parte de exhibiciones artísticas de carácter internacional. **-77-** Arte Precolombino: en este caso representación pictórica en cerámica de la cultura Paracas (costa sur peruana, 700 a. de C.- 1 d. C.), mostrando a un personaje de características sobrenaturales. **-78-** Obra de la artista peruana Kukuli Velarde, "Pícaro" de la serie "Isichapuitu", 2001. Dimensiones: 55'9 x 30'5 x 25'4 cm. **-79-** Instalación del artista argentino Adrián Villar Rojas, "Mariposas-Eternas", exhibida en la galería mexicana Kurimanzutto, 2010. **-80-** "Ánima", 1995, del artista ecuatoriano Enrique Vascones (terracota y engobes, dimensiones: 55 x 35 x 20 cm). Obra expuesta en la Bienal internacional: Barro de América, en su 2º edición (1996). **-81-** Obra: "out of sync" (10.000 piezas de cerámica), autoría del artista chileno Fernando Casaspere, instaladas en los jardines de histórico edificio de Somerset House, 2012, Londres, Inglaterra. **-82-** Obra "Thief and Son" perteneciente a la serie e instalación "Contemporary Monster", en este caso ubicada en el Centro Barbican (UK), autora: Edith García (estadounidense, de origen mexicano). **-83-** Proyecto escultórico del peruano Cesar Cornejo, realizado con ladrillos de adobe (altura máx. 4'5 m), participante en el III Simposio de Escultura en Terra (cota), "Habitar 2001", realizado en Monymenor-o-Novo, Portugal (Obra permanente).



## 1.2- TEORÍAS Y REFLEXIONES SOBRE CULTURA, ARTE Y LA REPRESENTACIÓN CON BARRO EN EL PANORAMA ARTÍSTICO.

El barro junto con la piedra como materiales base, encarnan el origen de la escultura. En sus remotos orígenes cuando el hombre primitivo modeló sencillos recipientes de arcilla, los puso a secar al sol y azarosamente en una hoguera rudimentaria los coció (ya que sin el fuego no hay cerámica, manifestándose esta tecnología primitiva como una de las capacidades inventivas y tempranas del ser humano), obtuvo así recipientes rústicos para el uso doméstico o almacenaje (definiendo a su vez el inicio de la historia de la manipulación de alimentos). En estos comienzos la cerámica se ubica dentro de los conceptos periféricos de aquello que por útil, puede no traspasar las fronteras que dan a la creación el rango de arte. En sus comienzos la cerámica tenía esa función, y a medida que el hombre fue evolucionando, fue adquiriendo otras funciones de acuerdo a cada momento y circunstancia, ya vinculadas con el arte (debido en gran parte a la maleabilidad estructural de la materia). Desarrollándose en todas las culturas tradiciones únicas que definieron costumbres y vivencias propias de cada lugar, reflejadas a través del vínculo artístico y cultural por medio del barro (además de otros tantos materiales). Si bien, hay que decir que aún en nuestros días existen ciertas discusiones frecuentes y motivo de controversias entre críticos, teóricos y los propios artistas respecto al campo de la cerámica y a su inclusión-utilización en el arte; destacando también las categorías de lo que entendemos por arte y artesanía; o de las divisiones entre arte y técnica, incluyendo además la propia posición que tiene la representación en barro en estos y otros campos.

Estas discrepancias se suman a su vez a las definiciones de cultura material y sus representaciones artísticas fuera de los dominios del arte occidental. No obstante, la consideración que se hace hoy en día de occidente, abarca tanto los territorios de Europa como los de América, integrado este continente en el “mundo occidental” desde su colonización. Encontrando en el territorio dos tipologías culturales y artísticas diferenciadas, aquellas inmersas en la “occidentalidad”, y otras que a través del tiempo han perdurado relativas a su condición nativa o bien trasladadas hasta estos territorios, desarrollándose paralelas y diferentes. Las siguientes palabras de Gustavo López Ospina (vinculado al Sistema de Naciones Unidas y la consultoría en los temas de economía, ciencia y tecnología, medioambiente, y cultura y educación; destacando su relación con el organismo internacional de la UNESCO<sup>22</sup>), revelan una posible clasificación actual de ideales, que definen en parte los desarrollos plurales de la cultura universal: “*La interculturalidad señala con claridad, desde la perspectiva del saber y el conocimiento, la vigencia de paradigmas diferentes, trátense de oriente, occidente o pueblos ancestrales de América. En oriente se destacan los paradigmas de la estética de la vida y también de la trascendencia. En occidente son los paradigmas de la complejidad y de la fragmentación los que orientan el día a día. Y en los pueblos ancestrales de nuestra región son los paradigmas en la vivencialidad y la racionalidad los que guían la construcción de la cotidianidad, [...] cuya última finalidad es el alcanzar la sabiduría, mediante la solemnidad, la ritualidad y la simbología*”<sup>23</sup>, y aunque con estas últimas palabras el autor se refiere al ideario andino estas indicaciones según nuestro entender también se puede pluralizar, al percibirse como referente cultural nativo de todos los territorios que abarcan Latinoamérica. Si bien, en el anterior apartado ya hemos definido ciertas características de la sociedad latinoamericana, ahora concretamos la implicación occidental, en relación a las teorías y argumentaciones emparentadas con el arte y consolidadas a lo largo de los tiempos, además de aquellas cuestiones que implican una complejidad y por ello la divergencia de opiniones en su definición actual.

Comenzamos primero plasmando las diferentes definiciones que entrañan la complejidad, en tanto precisamos este análisis desde lo más plural para ir canalizando y concretando el tema, por lo que entendemos

<sup>22</sup> United Nations, Educational Scientific and Cultural Organization. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

<sup>23</sup> BANDORIN, Francesco; et. al., *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Quito: UNESCO, 2005, p. 15.

que la definición de cultura conforma la primera definición a exponer, auxiliándonos en este caso con los comentarios del investigador Ismael Sarmiento Ramírez:

*“Sigue sin resistir una definición única que goce de consenso general entre los investigadores, ya que cada uno de ellos ha adquirido una impresión peculiar del vocablo. Sin embargo, por encima de las discusiones teóricas y de las perspectivas ideológicas, hoy existe una definición de Cultura, digamos «operativa», asumida por la UNESCO y que incorpora al mismo tiempo las dimensiones humanísticas y antropológicas. Me refiero a la definición que aprobaron casi 130 gobiernos, adscritos a esa organización, y que se incorporó a la Declaración de México de 1982: en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Además de las letras y las artes, comprende los modos de vivir, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”<sup>24</sup>.*

Además de considerar la definición de cultura, clave en el entendimiento y argumentación de este estudio, también queremos dar importancia a la definición de cultura material, ya que esta investigación muestra una amplia variedad de obras artísticas, en nuestro caso referidas básicamente al material y a la representación artística de la cerámica (incluyendo además el barro sin cocer dentro de las representaciones artísticas), presente a lo largo de toda su historia en las diferentes culturas que han conformado los pueblos y las civilizaciones de los territorios de Latinoamérica, proponiendo de nuevo las dilucidaciones de Sarmiento Ramírez (contando como decimos, entre los ejemplos representativos de las manifestaciones de la cultura, la inclusión de las obras de arte):

*“A través del estudio de la cultura material, el historiador puede ser capaz de llegar a conocer al hombre en su época; porque, es en las relaciones sociales donde hay que buscar la significación de los hechos materiales. De esta forma, todo queda involucrado dentro de la cultura material: "Expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo. Si la existencia humana se limitase meramente a la supervivencia y satisfacción de las necesidades biológicas básicas, la cultura material podría consistir simplemente en los equipos y herramientas indispensables para la subsistencia, y en las armas ofensivas y defensivas para la guerra o la defensa personal. Pero, las necesidades del hombre son múltiples y complejas, y la cultura material de una sociedad humana, por más simple que sea, refleja otros intereses y aspiraciones. [...] (Hunter y Whitten 1981: 201)”<sup>25</sup>.*

En cuanto a la historia del pensamiento de la cultura occidental, esta abarca la filosofía clásica antigua, el humanismo, la ilustración y la modernidad, con la preeminencia esencial de la metafísica, la convicción y afirmación de los dominios tecnológicos y científicos, y el conocimiento dogmático validado por la fuerza de la razón. Estas premisas han partido desde la creencia de una base establecida como orden universal; occidente supone que la realidad es conocida con objetividad y neutralidad, gracias a la capacidad humana. El planteamiento histórico del eurocentrismo europeo se modeló en su lógica de forma lineal, exaltando su propio concepto de progreso y desarrollo, unido al de tiempo y espacio que, pese a ser relativos, se universalizaron, tomándose cómo únicas y verdaderas sus doctrinas, prevaleciendo una imagen del mundo en la que el ser humano se ubicaba en el centro, con claras consecuencias políticas y económicas tanto para su propia historia como para la colonial. En consecuencia se hizo necesario “civilizar” a las “nuevas” culturas, consideradas inferiores, cultural y racialmente, razón por la cual las teorías evolucionistas estuvieron fuertemente ligadas a las políticas colonialistas. Así, la historia reciente de la cultura occidental ha cimentado las bases de una filosofía, una ética y un modelo de sociedad con base en el individualismo. Sin embargo la postmodernidad se define desde la pluralidad, con prácticas que actualmente se reorientan hacia otros derroteros en las comunicaciones, ya que para este mundo de la “globalización” es esencial el mantenimiento de identidades culturales diferenciadas a fin de estimular el principio de la pertenencia cotidiana a una

---

<sup>24</sup> SARMIENTO RAMÍREZ, Ismael, “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico” (artículo). *Anales del museo de América*, n° 15, 2007, Madrid: Museo de América, p. 220.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 221.

Referencia: HUNTER, D. E. & WHITTEN, P. (1981): *Enciclopedia de antropología*. Barcelona, Ediciones Ballaterra, S.A.



sociedad concreta, frente a la hegemonía de valores universalistas. Dejando de lado el eurocentrismo para dar paso a una valoración interdisciplinar centrada también de otras culturas, pueblos y civilizaciones. Como sugerimos en nuestro caso, a través de la representación artística.

Completando de forma muy básica la valoración universal de las culturas, decir que la cultura oriental también engloba divergencias culturales extraordinarias, comprendiendo entre ellas la territorialidad de Asia, así como ciertos países árabes o extremo oriente. En cuanto a las categorías artísticas, a lo largo de la historia de oriente lo decorativo y lo figurativo, o la diferenciación entre arte mayor y arte menor y su separación, no se ha concebido de forma tan demarcada como en occidente, por lo que, tanto el diseño ornamental como las expresiones figurativas siempre han estado inmersas a la par en la representación artística. En estas culturas la representación en cerámica ha adquirido siempre una elevada importancia, con vínculos muy cercanos a la historia y la evolución de las culturas orientales, destacando especialmente aquellas desarrolladas en Asia Oriental: “*en la extensa historia de la cerámica oriental resalta la influencia de la filosofía zen, que la ilumina y origina un gran cambio desde un punto de vista artístico. Uno de sus principios básicos es el gusto por lo esencial, lo sencillo, lo tosco o inacabado*”<sup>26</sup>. Así mismo, hay que tener en cuenta que lo ornamental y artístico se asocia y refuerza como unidad también en otras culturas, como las africanas, islámicas, o como también pudiera suceder en las culturas nativas americanas (prácticamente ignoradas por la cultura occidental).

Al igual que sucede con la palabra cultura, la definición de arte posee una amplia variedad de enunciados, si bien, el Diccionario de la Real Academia Española recoge su definición como: “*Virtud, disposición y habilidad para hacer algo*”<sup>27</sup>. Esta explicación parcial se aplica sólo al arte como medio, herramienta o como capacidad creativa, en tanto quizá su segundo significado engloba mejor el discurso contemporáneo: “*Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros*”<sup>28</sup>. No obstante, aunque el concepto en su definición es mucho más amplio establecemos aquí otras exposiciones o recopilación de ideas más exhaustivas pero en la misma línea de concreción, sobre el significado actual del arte:

- El arte es el reflejo de la sociedad en la cual se manifiesta, tiene que ver con la temporalidad y la manera de ver y entender de una sociedad.
- El arte es la representación artística de fundamentos sociales, culturales, étnicos, económicos, religiosos y políticos. Lo que en ciertas culturas se considera arte, quizá no tenga valor para otros colectivos sociales.
- El arte es expresión, es el acto mediante el cual el hombre expresa lo material y lo invisible a través de la creación.
- La valoración artística varía dependiendo de los cánones estéticos de cada cultura y cada época, así como de la sensibilidad de quien lo define.

#### ● **La visión del arte en occidente.**

En occidente, desde la época de la Grecia Antigua, el arte entró dentro de la clasificación y división de los conceptos perceptivos que se dispusieron a través de la racionalización regida por la noción de belleza; fundados e instituidos desde dos sentidos, los de la idealización y los de la verosimilitud (con las claves, según las épocas, de los filósofos: Platón y Aristóteles), estableciendo una serie de imposiciones y divisiones en cuanto a la representación, categorizando y definiendo las tres grandes artes en: pintura, escultura y arquitectura. En tanto las culturas: griega y romana, utilizaron para su representación en mayor grado lo escultórico, aunque posterior a estos períodos, la pintura se consideró la representación más espiritual y fue

<sup>26</sup> BARANDA, Pilar; IZQUIERDO, Isabel; KRAUSKOPF, Ruth, y ROSENTHAL, Marilu. *Palabras de tierra / Words of clay. Cerámica Actual en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Grijalbo / taller Huara Huara, 2005, p. 12.

<sup>27</sup> Diccionario de la lengua española [p. WEB], Real Academia Española, 23ª ed, 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]

<sup>28</sup> Ídem.

utilizada en mayor medida que la escultura, quedando esta última circunscrita a estrictos límites y paradigmas representativos, como lo era, la idealización del cuerpo unitario antropomorfo. Por lo que a partir de la época de la Grecia Clásica, la piedra y el bronce fueron los materiales nobles por excelencia utilizados en la representación de la escultura occidental.

En el arte occidental, los objetos u obras artísticas son el resultado palpable y visual de su evolución histórica; caracterizado por la plena contemplación y valoración estética, desproveyendo a estas representaciones a su vez de otras funciones, sin embargo, también han concurrido otras valoraciones, como contradicciones y transformaciones, en esta caso analizadas por el antropólogo José A. Fernández de Rota y Monter:

*“Podíamos decir que antes del Renacimiento la mayoría de los objetos que hoy en día se consideran objetos de arte fueron creados ordinariamente con otras finalidades que la de la pura contemplación estética. Es en gran medida en el Renacimiento cuando surge de una nueva manera de concebir el arte. Junto con esto, estaba naciendo en la Europa renacentista un nuevo concepto y valoración de la Historia. La obra de arte cobra un especial valor de modelo artístico por haber sido producida en la remota antigüedad clásica, realizada por autores considerados como los artífices de la cultura europea, los creadores de una tradición que quiere ser recuperada. En cierto sentido podemos entender que el nacimiento de la concepción del arte como actividad alejada de lo literario, como puramente encaminada al deleite estético, nace en Europa estrechamente ligada a una mitificación de la historia profana en que un determinado periodo histórico se convierte en objeto de estudio y contemplación estética. Arte e Historia parecen quedar desde entonces estrechamente vinculados en la historia actual europea. Durante siglos, la mayoría de las obras de arte de la gente «culta», deberán de imitar o inspirarse en los modelos de la antigüedad. La obra artística no es sólo algo para ser contemplado, sino para ser contemplado dentro de una tradición. La obra de arte se hace así histórica de una forma consciente y exige algún tipo de esfuerzo de hermenéutica artística”<sup>29</sup>.*

El termino arte tiene un valor importante en la cultura y en la política occidental, por ello el pensamiento europeo destacó y valoró este concepto en su posicionamiento diferencial referente a otras culturas. De la mano de Baumgarten a mediados del siglo XVIII se establece -la estética- como dominio de la filosofía que estudia el arte y sus cualidades; donde en su configuración inicial tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza, y que más tarde también pertenece como rama del campo de la teoría del arte. La estética estudia las emociones y las razones estéticas, así como las diferentes formas del arte. Si bien, estas definiciones se plasmaron sobre los referentes artísticos occidentales, investigando así que es arte y su significado, y el origen del sentimiento puro y su manifestación.

En relación a la reflexión sobre el gusto estético en occidente y sus planteamientos esenciales, se desarrollan a partir del s. XVIII y se van consolidado en mayor medida desde principios del s. XIX. La denominada estética empirista se concreta en publicaciones fundamentales y teóricas para el asentamiento del pensamiento estético moderno, destacando las ideas de los siguientes autores que forman parte ya la de la historia occidental, como: Hume, Gerard, Kant, Addison o Francis Hutcheson. Integrando el gusto como capacidad de percibir la belleza desde un carácter universal aunque directamente vinculado con la subjetividad humana. En este sentido, Petra M<sup>a</sup> Pérez Alonso-Geta aporta la siguiente síntesis: *“la estética empirista hace de la reflexión sobre el gusto su planteamiento central. Fundamenta la realidad estética en las capacidades humanas, en la ausencia de fin práctico, en la subjetividad, en el sentimiento y en la imaginación. Con la idea del gusto, lo bello se define por las sensaciones o sentimientos que suscita. No obstante, el sentido de la belleza tiene un carácter universal. La educación puede instruirnos, llevarnos a experimentar lo bello mediante la asociación de ideas, aunque la educación sólo puede ser un mecanismo para aumentar nuestro conocimiento”<sup>30</sup>*. Aun así, aunque estos conceptos se establecieran desde planteamientos ideológicos universales, la articulación con los referentes occidentales siguen coaligados sin poder aun separarse de ellos.

<sup>29</sup> FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José A. “Antropología del arte y arte antropológico” (artículo). *Hojas de Antropología social*, n° 7, Anales de la Fundación Joaquín Costa, 1990, p. 55.

<sup>30</sup> PÉREZ ALONSO-GETA, Petra M<sup>a</sup>. “El gusto estético. La educación del (buen) gusto” (artículo). *Estudios sobre Educación*, n° 14, 2008, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, p. 21.

En cuanto a la situación del arte moderno, éste comienza a determinarse desde el subjetivismo, hasta llegar progresivamente al individualismo y la pluralidad conceptual contemporánea. Actualmente la teoría estética se ha transformado, conformando la noción de que el arte es una actividad orientada hacia la organización de aspectos determinados con el resultado de crear “objetos” con cualidades de apego visual, capaz de estimular en el espectador un modo específico de visión, denominada «experiencia estética». En esta línea, Pérez Alonso-Greta desarrolla lo siguiente:

*“Por su parte, la estética actual confirma su autonomía respecto a los valores de orden práctico, lógico, etc. Contempla varias dimensiones; la -primera- representada por el -objeto estético- (natural o artístico) y el proceso productivo de la obra; y la -segunda- por la vivencia y experiencia estética, el -gusto-, el -juicio estético- y el -ejercicio valorativo- de la crítica. A su vez, como sistema interpretativo, se evidencia el sentido histórico-espacial y por tanto la -relatividad del objeto y del gusto estético-. De esta forma, salen a la luz los presupuestos sincrónicos-diacrónicos inherentes al objeto estético y a su papel en la formación y creación del mismo objeto y del propio gusto; del subjetivismo empirista hemos llegado al individualismo. En cuanto a la educación estética, adopta dos vertientes claramente diferenciadas, -educación para el arte- y la -educación por el arte-”<sup>31</sup>.*

La transformación que se produce en torno al arte occidental tiene en cuenta los movimientos críticos, cada vez más racionalizados y tecnificados, que intentan mantener distancia del arte clásico o intentan recuperar su originalidad, donde los artistas someten a su propia obra a una minuciosa crítica racionalizada. Si bien, el arte del siglo XX supone una reacción contra el concepto tradicional de belleza, en la que algunos teóricos, como Hal Foster, llegan incluso a describir el arte moderno como “antiestético”, entendiendo este concepto como el rechazo a la estética establecida. Así, no sólo el estudio de la estética sino el propio campo procesual del arte, se orientan hacia una profundísima corriente auto-reflexiva que ha marcado todo el arte del siglo XX.

La cuestión del arte en la contemporaneidad se constituye en relación con la realidad posmoderna, impulsando verdaderamente una búsqueda minuciosa de signos por el laberinto de la existencia actual. Dan Cameron recoge en su artículo “cocido y crudo” (encargado de la edición del mismo nombre, exposición organizada en 1994 en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía), la orientación de la trayectoria que pudiera definir los nuevos repertorios en conexión con la representación artística:

*“La visión humanista del espíritu humano, que en nuestras sociedades ha reemplazado en gran medida a la teología, sostiene que fue el afán de articular necesidades espirituales lo que en un principio dio origen al arte. De esta premisa se podría extrapolar que la subsiguiente colocación del arte al servicio de las instituciones, seguida de su uso como argumento en pro del individualismo occidental, son ambos intrínsecamente sospechosos, desde el momento en que supeditan la expresión creativa al logro de un objetivo predeterminado. La única definición del arte ahora permisible será aquella que imagine y celebre un objetivo que rebase la capacidad tanto del individuo como de la institución para contenerlo, y que se proponga describir un nivel de humanidad en el que sea fundamentalmente imposible vetar las aspiraciones de ningún individuo a su realización”<sup>32</sup>.*

Ahora bien, ya en el siglo XXI, podemos decir que las relaciones entre cultura, arte contemporáneo y globalización se han ido reformulando. También pudiéramos decir que este siglo comienza a definirse como plural, teniendo en cuenta tanto el arte contemporáneo occidental como no occidental, relacionando el *mainstream* con la capacidad de universalidad, nutriéndose no sólo de códigos culturales ajenos a las tradiciones occidentales, sino también por aquellos que fueron desdeñados como inferiores dentro de estas tradiciones. Aunque aún permanecen ciertas ideas estratigráficas entre las definiciones artísticas de acuerdo con valores de pertenencia occidental que se clasifican en: local, regional o universal, donde aún quedan desconectadas las prácticas que no encajan con los circuitos y estructuras del poder establecido (trazados no desde los canales de la cultura sino desde la economía). No obstante, hoy en día los artistas se mueven desde la

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>32</sup> CAMERON, Dan. “Cocido y crudo” (artículo), en *Cocido y crudo* (catálogo), comisario: CAMERON, Dan, (exposición: 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995, organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 45-46.



diversidad como dinámica cultural, como sujetos individuales, y la divergencia de experiencias, sin programas o manifiestos concretos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Actuando desde contextos personales, históricos, culturales y sociales -relacionando desde lo local a la pluralidad- y proyectándose en términos internacionales, radicando más en la acción que en la representación.

- **La cerámica escultórica en occidente.**

En el caso de la revisión histórica de la cerámica, tanto como proceso y sus vínculos con “el gran arte”, en muchos casos se relegan a la historia acontecida en occidente, donde ha estado desplazada a la condición de arte menor, definiendo al barro como material “no-noble”. Esto se debe a que el barro es una materia que se encuentra repartida por todos los lugares del planeta, fácil de encontrar y extraer, convirtiéndose así en un material económico, y por ello, ha sido manipulado por el “pueblo” para la elaboración de objetos utilitarios y otras prácticas que no cabían dentro de la clasificación de arte con mayúsculas, sino vinculados a lo popular. Ahora bien, la cerámica en occidente antes de cualquier intento clasificatorio fue ideada en tres dimensiones, así se utilizó en el neolítico, y más tarde en otras culturas como la Egipcia, con gran notoriedad en la cultura Etrusca, representando grandes figuras rígidas en terracota (destacando también las urnas funerarias). En la cultura Clásica de Grecia, se demuestra un alto equilibrio técnico y artístico en las manifestaciones cerámicas, más emparentadas con lo pictórico y lo funcional; en lo referente a las formas alfareras estas alcanzaron la definición de la perfección, percibiéndose entonces ya como un género en sí mismo. A partir de aquí, el transcurso de los acontecimientos históricos relegan a la cerámica escultórica poco a poco a obras de inferior valor, presentándose como copias menores de obras creadas en piedra y bronce. Ya en el Renacimiento, se demarca ostensiblemente la separación entre arte y técnica (del apelativo griego: *techné*) o arte y artesanía (teoría del arte); si bien, el arte se define desde la época de Grecia y la escultura recupera sus valores clásicos, mientras la artesanía aglomera el trabajo manual con materiales no nobles, entrando la cerámica a formar parte de los oficios manuales, artes menores o artes aplicadas (incrementada esta división con el auge de la industrialización entrados en la época moderna). No obstante, en este período existieron hechos donde se relacionan las artes menores con las mayores o puras; como ejemplo, destacando la excepción del afamado artista florentino del *cuattrocento*, Luca Della Robbia, que utiliza la cerámica escultórica para la representación de relieves e imágenes tridimensionales, aplicando en las piezas color y vidriados (mayólica). Sobre esta relación, también podemos decir que el cambio de concepción en estas representaciones plásticas no tiene por qué conllevar un matiz despectivo, sino simplemente el de indicar que los objetos artísticos responden a una coyuntura histórica determinada y nunca deben separarse del contexto cultural y vital en el que aparecieron. Las «artes decorativas» son la expresión de un sentir y de una forma de vida específica, que se refieren siempre a un momento preciso de la historia. Ahora bien, la mayoría de los escultores en occidente utilizaron únicamente el barro en su estado plástico para presentar sus bocetos o modelar en barro la matriz de la obra, para posteriormente transferir el modelo a escayola y así trabajar con la técnica -sacado de puntos- para trasladarlo a la piedra como obra final. En nuestra opinión desdeñamos este proceso como participe de la obra de arte, ya que aunque se funde como idea, los propios artistas dejaron en el tránsito las posibilidades plásticas del barro, por lo que no llega a ser más que un prototipo que deja inherente la capacidad expresiva del material. Sin embargo su presencia también se puede contabilizar; Isabela Mendes Sielski presenta en su tesis doctoral en referencia a la representación occidental: *El barro en el arte: Materialidad y Límites* (adscrita a la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea, con vínculos muy asociados a esta línea de investigación), comentando entre sus argumentos que: “*La presencia del barro en el arte está vinculada a tres procedimientos que se pueden clasificar de este modo: cerámica (en cuanto procedimiento y como objeto funcional), boceto (concepción de la idea y/o transición a otro material) y escultura (representación ligada a lo antropomorfo, monumento conmemorativo y sus respectivas rupturas)*”<sup>33</sup>. No obstante, en otras culturas “no occidentales”, el barro y la cerámica fueron materiales muy utilizados en la representación escultórica.

---

<sup>33</sup> MENDES SIELSKI, Isabela. “El barro en el arte: Materialidad y Límites” (tesis doctoral). Director: Ángel Garraza. Facultad de Bellas Artes / Arte Ederren Facultatea, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, Leioa, Bizkaia, 2003, p. 23.

En cuanto a la cerámica occidental producida en el campo artesanal o las artes aplicadas, ésta fue altamente valorada por su función pero también por su belleza, donde el método y el rigor fueron consignas primordiales en el proceso manual, destinando a lo largo de los tiempos el mayor valor a su decoración. Aunque otras decoraciones fueron la base estética y técnica de diversas culturas occidentales, utilizando principalmente engobes o -terra sigillata-, el vidriado fue la mayor premisa desde la época medieval (remontado su origen a los alfareros egipcios, con la técnica del lustre generada en el Valle del Nilo a mediados del 3º milenio a.de C.), si bien, fue la cultura islámica la que introdujo en el continente esta aplicación decorativa (desde su conquista en la península Ibérica en el s.VIII). El vidriado se caracteriza por dotar a las cerámicas de una película de componentes vítreos que pueden conseguir infinidad de acabados, entre ellos: brillo, opacidad, color, etc. A partir del siglo XII, en España se estandariza el conocimiento y práctica de técnicas árabes, abarcando un alto protagonismo con el estilo mudéjar representativo del s. XV, e influencia a otros países como el caso italiano, con el estilo pisano, característico por la policromía de colores (s. XVI). Desde el medioevo los alfareros occidentales se agrupan en gremios, y cada corte establece sus propias premisas de estilo y producción.

En la Europa de finales del siglo XVII, comenzaba a vislumbrarse la necesaria adaptación de las artes, si bien, en este caso nos referimos a las artes aplicadas, concretando con la producción cerámica cuyas piezas destinadas a estatus elevados, se fueron transformando con las exigencias y el estilo de vida que surgió de las nuevas corrientes de pensamiento y de las nuevas burguesías. El conocimiento de la porcelana china incitó a las monarquías europeas a patrocinar fábricas y manufacturas de porcelana capaces de producir piezas recordando el estilo oriental o modas renovadas. Nace pues, la porcelana, tras el intento que enfebreció a todas las fábricas europeas por encontrar la fórmula que produjera objetos realizados a la manera de los diseños chinos. Meissen, Sévres, Wedgwood, Viena, Capodimonte, y en el caso español, Buen Retiro, serán las manufacturas surgidas bajo el patrocinio de reyes, nobles o la alta burguesía, que se dedicaron a buscar el secreto de la pasta dura y a ponerlo en práctica sobre esculturas, vajillas y todo tipo de piezas, tanto funcionales como destinadas a un uso meramente suntuario. En occidente, acababa de aparecer la porcelana como material cerámico empleado por el «arte decorativo»; la llegada del siglo XVIII supondrá un gran cambio en la concepción de la cerámica, a partir de este momento quedan claramente diferenciados los objetos destinados a usos corrientes o cotidianos de aquellos que van a decorar los grandes palacios neoclásicos. A su vez, el desarrollo del ámbito industrial, demarca más elocuentemente la separación entre arte y técnica, entrando ya a formar parte de este entorno, las reproducciones seriadas de diferentes objetos

**La porcelana europea-** El auge y la distinción de los productos cerámicos de alta temperatura, fueron manufacturados como piezas de lujo, en su mayoría, adquiridas entre las clases sociales europeas de estatus acomodado, pero a su vez, estas esculturas y objetos decorativos realizados en las diferentes fábricas de Europa, también fueron demandados e importados a todos los países latinoamericanos, tanto en la época colonial como en el periodo republicano.

-84- Obra: "Diana y Endimión", siglo XVIII. Representación figurativa en porcelana vidriada. Fábrica madrileña del Buen Retiro (fundada en 1760 por el monarca español Carlos III). -85- Entre los escultores del siglo XVIII que presentaron sus obras concluidas desde la delicadeza de la porcelana, podemos destacar a Étienne-Maurice Falconet, uno de los representantes del rococó francés y que a su vez, fue director de la fábrica de porcelanas de Sévres (Paris, Francia). Obra: "Cupido", 1765, Sévres. Escultura en biscuit de porcelana, y base vidriada.



cerámicos. A partir de aquí, el poder, los encargos y la adquisición de objetos de lujo, pasan únicamente de satisfacer a -Estado- e -Iglesia-, a reforzarse y multiplicarse por la adquisición de la burguesía y mecenas privados. Inmersos por estos tiempos en el arte Barroco (siglo XVII y mediados del XVIII), en los que el exceso y la abundancia en la ornamentación son sus premisas, alimentan al Rococó Francés de su aspecto ostentoso y frívolo, sustituyendo los temas religiosos por temáticas adaptadas de la naturaleza, la mitología o poses cotidianas, en lo que la cerámica vidriada y la porcelana entran a ser apreciadas por el gusto burgués. Si bien, con el nacimiento de la Ilustración en el siglo XVIII, el arte mayor recoge la sobriedad y la racionalidad, basándose en lo estipulado por el neoclasicismo, sin embargo, en las artes aplicadas el estilo rococó consigue notabilidad hasta finales del siglo, relevando a este género las porcelanas de estilo imperio, con influencias neoclásicas, que más tarde adoptarían influjos románticos en el diseño de las obras.

Sin embargo, la escultura occidental estuvo condicionada por la idealización y la pureza, y el gesto del modelado no se admitía dentro de los cánones escultóricos. Hasta finales del siglo XIX, la escultura estuvo ligada a la arquitectura y al carácter monumental, y ésta legitimaba una narración cerrada dirigida a la clase dominante. Auguste Rodin fue el primer escultor en romper con la representación clásica, ayudándose del modelado, aunque solo utiliza el barro como proceso transitorio, para traspasarlo generalmente al bronce mediante el proceso de la fundición. A partir de las nuevas reformulaciones artísticas, integrando como precedentes a los impresionistas que ya se caracterizan por una preocupación en torno al carácter estructural de los propios significantes de la obra, y más tarde, especialmente a partir de las vanguardias artísticas del siglo XX, se reivindican nuevas reflexiones en cuanto a la representación, criticando y cuestionando los tradicionales sistemas que mantenían a la institución del arte, con lo que buscaron nuevos medios, materiales, técnicas, colaboraciones entre diferentes disciplinas, etc., queriendo romper con el arte precedente. A su vez, se amplifican las artes escultóricas por la creciente inserción del arte en la vida cotidiana y así rescatan técnicas consideradas decorativas, como en el caso de la cerámica, vinculada a lo anti-tecnológico y lo pobre, lo que hace que los artistas modernos por estas mismas cualidades se vinculen al citado material, entrando nuevamente a formar parte del lenguaje del arte; ya que con el arte de la modernidad preceden a la obra aspectos teóricos y reflexivos. En estos tiempos, se abre el debate que reúne por un lado a críticos y detractores y por otro a artistas y defensores que apoyan estos nuevos modos artísticos interdisciplinarios, que se materializan especialmente a partir de los años 60 del siglo XX, abriendo así un espacio de convivencia entre la alta y la baja cultura, entre materiales y técnicas, interesándose más por el concepto que por la propia representación. (Ampliamos en este caso el tema con mayor documentación en el capítulo 2, apartado 2.3).

En lo que respecta a este escrito, éste se categoriza por incluir al barro como material artístico, y por ello, lo que comentamos aquí puede entrar en una discusión perceptiva más que en otra cosa; según ciertos críticos la cerámica no encaja en los mismos parámetros clasificatorios de lo que se define por arte, pero teniendo en cuenta por ejemplo que, en muchos casos: el barro sin cocer, la manipulación de la técnica cerámica o la propia tierra se ha utilizado como medio de expresión en el arte del siglo XX, incorporándose en los circuitos artísticos, entrados ya en el siglo XXI, deberíamos revisar aquello que es entendido por arte. El clasificar la cerámica dentro de las “artes decorativas” (termino concerniente a los siglos XVII, XVIII y XIX), se vincula como concepto apoyado en el sentido utilitario o decorativo de su representación. Según el Diccionario (RAE) la definición contemporánea de arte decorativo se define como: “1. *m. o f. Pintura o escultura destinadas al embellecimiento de objetos o edificios*”<sup>34</sup>, dejando con ello claro, que la determinación de una obra de barro o cerámica como tal no está inmersa en esta definición. Las mismas preguntas que se hacen en torno a la cerámica deberían convocarse por ejemplo con la pintura, pero ésta se asumió como arte en sí misma y escapó de este proceso de cuestionamiento. Corresponde señalar que si un trabajo es débil, puede serlo en cualquier soporte y técnica. Por lo que manifestamos que si una obra en cerámica se cuantifica desde el punto de vista artístico, adquiriendo el material las respectivas concepciones plásticas, al integrar lo técnico y lo estético y la particularidad de cada artista, se puede considerar como una forma más de hacer arte.

<sup>34</sup> Diccionario de la lengua española [p.WEB], Real Academia Española, 23ª ed, 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]

### **1.2.1.- Relaciones entre lo occidental y lo no-occidental: del “nuevo mundo” a Latinoamérica.**

Respecto a los parámetros que se consolidaron en el pasado en cuanto a la representación escultórica en Latinoamérica, en esencia, al igual que otras culturas y del mismo modo que la occidental, contaron con la cerámica como uno de los materiales más empleados, empezando a manifestarse en épocas tempranas y formativas, donde el sentido artístico estaba unido a las creencias de la vida, y más tarde, cuando las sociedades manifiestan una mayor complejidad, las imágenes escultóricas tienen como principal misión representar y transformar la concepción de aquello idolatrado y entendido en su mitología o religiosidad, con la representación de sus dioses, o con el tiempo, la de sus soberanos y héroes a los que se quiere dar el sentido de constancia, y con ello, traspasar a la inmortalidad para así postergarlos a través de los tiempos. También debemos destacar que las sociedades primigenias de este territorio englobaron a su vez en su representación la praxis cotidiana, ya desde los inicios de las sociedades se reproduce el día a día, empleando la cerámica como una de las vías más utilizadas en la representación de este tipo de piezas; en lo que éstas registran tanto pictóricamente como en volumen las costumbres o los hábitos de cada sociedad. En la mayoría de los casos arqueológicos donde se han registrado las figuras, éstas acompañaron como ofrendas a los difuntos en sus tumbas, además de incluirse como objetos de uso ritual en espacios ceremoniales, constantes y siempre presentes a lo largo de toda la dilatada historia aborígen de América. Destacando que la cerámica escultórica creada por los pueblos primigenios se consolidó como otra forma más de representación artística, generando gran cantidad de piezas exquisitas. La cerámica indígena antes de la llegada de Cristóbal Colón a América, tiene un carácter muy fuerte, donde los artistas-escultores trabajaban la cerámica magistralmente. Se pueden observar trabajos de autor y en gran medida las piezas proyectan un elevado sentido artístico generado por la capacidad de sus creadores. (Ampliamente documentados los contextos culturales de estas sociedades primigenias y las representaciones escultóricas en cerámica en el capítulo 2, apartado 2.1, y sub-apartados).

Aun así, la historia testifica que desde la llegada de los españoles y portugueses y otros colonos europeos, se sometió la cultura de los pueblos originarios, coartando toda su expresión. El “viejo mundo” consideró inferior a estas manifestaciones artísticas, que no estaban sujetas a las mismas características europeas de belleza, y por ello, impusieron su estilo. Valiéndose del cinismo conquistador, ya que el arte indígena se valoró desde su llegada a Europa entre los círculos de la élite, tanto por su valor exótico como por su valor artístico. Como prueba de ello podemos contemplar en los museos europeos la gran cantidad de piezas que se exhiben y conservan en sus colecciones, aunque en estos casos su condición fue otra a su llegada a occidente, en donde estos objetos se presentaban en los «gabinetes de curiosidades» o «gabinetes de maravillas». Como dato documental relevante, en cuanto a los antecedentes de estas colecciones españolas, la investigadora Paz Cabello indica lo siguiente: *“Hay constancia que, en diferentes ocasiones, se enviaron a la corona distintas colecciones de objetos manufacturados y de la naturaleza, provenientes de América. Hay también constancia que, en 1572, el virrey de Perú, Francisco de Toledo, propuso a Felipe II que crease en Palacio un museo con manufacturas indígenas. Tenemos referencias de 1667 que atestiguan la existencia de tan numerosas colecciones de productos de las Indias que su contemplación pormenorizada demoraba todo un día. Pero, los sucesivos incendios en los dos palacios reales de Madrid durante los siglos XVII y XVIII, debieron destruir todas las colecciones de pictóricas”*<sup>35</sup>, a excepción de algunas piezas y códices, custodiadas en otros lugares.

Entre los siglos XVIII y XIX, se experimenta un cambio en la mentalidad europea respecto al “nuevo mundo”, con el auge del pensamiento ilustrado, y posteriormente del positivista, que elevaba la razón como una capacidad distintiva de los seres humanos. Debido al incremento del hábito reciente del coleccionismo y el destacado interés despertado en las diferentes cortes europeas por las colecciones de objetos exóticos

---

<sup>35</sup> CABELLO, Paz. “El Museo de América” (artículo). *Anales del Museo de América*, n° 1, 1993, Madrid: Museo de América, pp. 11-21.

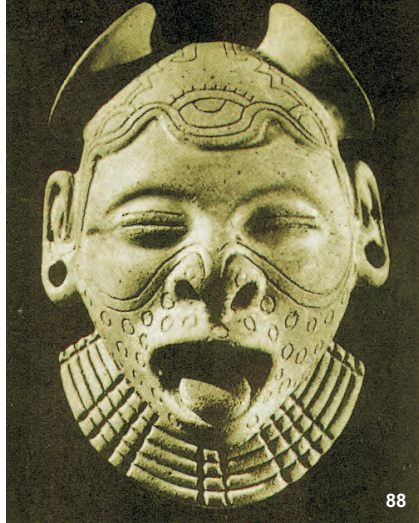




86



87



88

Representaciones escultóricas en cerámica de **culturas nativas primigenias** asociadas a los territorios de América Latina. (86-87) Esculturas encontradas en la Costa del Golfo de México adscritas al Periodo Clásico mesoamericano (100 - 900 d.C.): -86- Cabeza antropomorfa con deformación craneal (asociada esta conducta en muchas culturas primigenias para diferenciar a la clase dirigente) -87- Mictlantecuhtli, dios de la muerte. Cultura totonaca (Los Cerros). // -88- Cabeza antropomorfa, cultura La Tolita-Tumaco (600 a. de C.- 400 d. C.), Procedencia: región de Esmeraldas, Ecuador. // -89- Figuras de carácter religioso-funerario denominadas "cuchimilco", cultura Chancay (1000 - 1400/ 1550 d. C.), Perú.



89

provenientes de otras culturas, estas "colecciones" fueron agrupadas en los «gabinetes de historia natural». Con el tiempo, estas colecciones de arte fueron exhibidas en los museos de ciencias naturales, básicamente distinguidas las obras por su grado de interés exótico, aunque también fueron apreciadas por su nivel artístico. Como ejemplo, de nuevo comentamos la revisión de las colecciones de la Corona de España; Carlos III funda en 1771 el Real Gabinete de Historia Natural, a partir de otras dos colecciones con piezas americanas, la reunida en Paris por Pedro Franco Dávila y la del ilustrado y marino Antonio de Ulloa, ampliando esta colección con objetos arqueológicos y etnográficos de acopios de otros funcionarios y expedicionarios.

Es de destacar que todas estas colecciones y obras no se encontraban en los museos de arte, ya que estos espacios se destinaban a culturas "evolucionadas", incluyendo en este tipo de agrupaciones artísticas exposiciones de obras de otros lugares del planeta como por ejemplo de culturas provenientes de China, pudiendo encontrar piezas de esta nación junto a representaciones occidentales, sin embargo las culturas primigenias americanas, entre otras, fueron consideradas de menor evolución, y por tanto no se integraron como tales entre las muestras artísticas definidas por occidente. Estos condicionantes se debieron en gran parte a que el acopio de estos objetos o piezas de colección formaban parte del entramado cultural de sociedades aun supervivientes, conociendo en cierta medida la utilidad o función de estas obras, destacando especialmente aquellas que quedaban inmersas en cosmovisiones antagónicas a la occidental como por ejemplo sucedió con la representación de dioses, que para la mentalidad occidental de aquel tiempo se transformaban en obras paganas y hostiles a la religión cristiana, chocando a su vez con los valores estéticos de su propia tradición, trasladando de tal modo estas nociones a las piezas primigenias recopiladas de otras culturas nativas ya desaparecidas.

En gran medida, la evolución y los cambios que se efectuaron en el pensamiento científico occidental respecto a las culturas americanas, se fueron determinando a través de las crónicas, expediciones y estudios científicos efectuados en estos territorios. Si bien, la descripción sobre las



sociedades nativas de América en las primeras crónicas coloniales, fue de escaso grado de objetividad en la mayoría de los escritos, aunque también se llegan a reconocer algunas recopilaciones exhaustivas de diferentes sociedades amerindias que pudieran definirse como los antecedentes de la ciencia antropológica o etnográfica. Adquiriendo especial importancia los trabajos recopilatorios de los misioneros indios, que habitaron en los territorios coloniales de los actuales países de México, Perú, Colombia y Argentina, como primeros acercamientos a las culturas aborígenes. Entre todos ellos, destaca el nombre del religioso, Bernardino de Sahagún (fraile franciscano del s. XVI), quien emplea en sus investigaciones un método sumamente riguroso, destacando la separación entre su opinión eclesiástica y los datos obtenidos de los indígenas sobre su propia cultura (“informantes”); esta obra es la *-Historia de las cosas de la Nueva España-* donde se detalla la historia, las costumbres y las creencias de los *Nahuas* antes de la llegada de los españoles, información de vital importancia en el conocimiento de la civilización mesoamericana antes de la conquista. Además de la nombrada edición, son destacadas las narraciones de Juan de Betanzos, el inca Garcilaso de la Vega, Joseph Ignacio Lequanda o Antonio del Río, entre tantas otras descripciones. Hoy por hoy las crónicas coloniales siguen contribuyendo con sus aportes a los trabajos actuales de investigación sobre estos territorios.

Desde los nuevos estudios sociales de aquellos tiempos, se conformaron análisis y teorías basándose en reformuladas ideas respecto a temas contradictorios por aquellos años; sobre estos renovados idearios ponemos de manifiesto algunos ejemplos destacados de autoría como: en el siglo XVI, el ensayista francés Montaigne se preocupa por los contrastes entre las costumbres de otros pueblos, en el siglo XVIII, el misionero jesuita Lafitau analiza comparativamente a los indios americanos respecto a las sociedades del mundo antiguo, y algunos pensadores de la Ilustración como Rousseau o Montesquieu, basándose en lecturas sobre las costumbres de diferentes pueblos, proponen algunas hipótesis sobre el origen de las relaciones sociales, las formas de gobierno y el temperamento de las naciones. En este siglo (s. XVIII), fue común las crónicas de viajeros que describían sus experiencias, en la mayoría de los casos, aventureros o investigadores impulsados por las historias relatadas por evangelizadores, colonos y cronistas en el “nuevo mundo”, incrementando de esta forma las expediciones a estas tierras, patrocinadas por las cortes europeas, como por ejemplo sucede con la destacada expedición Malaspina (1789-1794), patrocinada por la Corona Española, para así explorar gran parte de sus territorios asiáticos y americanos. En los diferentes campos científicos se “redescubren” culturas olvidadas y tecnologías menospreciadas, no obstante, avanzando en las épocas, hay que decir que en el campo de los estudios sociales fue en el siglo XIX cuando se comienza a tratar el tema más académicamente, emprendiendo estas expediciones con el fin de observar otras sociedades humanas. Aunque no es hasta el siglo XX, cuando se abordan los temas sociales y culturales de las diferentes culturas desde una visión plural, y no desde el etnocentrismo característico de la mayoría de los estudios que abarcan otras sociedades diferentes a la occidental.

En el campo artístico, motivados también por los relatos que presentan la exuberancia del “nuevo mundo” se incluye la disposición y atracción de los artistas a trasladarse al “nuevo mundo” para contemplar y plasmar la belleza que atribuían al continente. Como propicia el célebre viajero, escritor y geógrafo, Alejandro von Humboldt (1769-1859); incluyendo en este caso las palabras de José Guadalupe Vargas Hernández en referencia a este autor: “*encontró difícil describir los lugares que vio como visitante de México y Sur América durante su expedición de 1799-1804, de tal forma que él alentó a los artistas a viajar a América Latina para pintar y para dibujar las escenografías de la región y para exponer sus pinturas a los europeos. Johan Moritz Rugendas, el más famoso de los artistas que Humboldt persuadió para que viniera al Nuevo Mundo, vio el continente en términos románticos*”<sup>36</sup>. Con estos hechos, especialmente a finales del siglo XIX, en Europa, e irrumpiendo también en América del Norte, y por ende en América Latina, la mentalidad de intelectuales se va transformando, y como resultado comienzan a surgir nuevas consignas sociales y culturales, desligándose

---

<sup>36</sup> VARGAS HERNÁNDEZ, José Guadalupe, “Algunos mitos, estereotipos, realidades y retos de Latinoamérica” (artículo). *Historia Actual Online*, n° 3, invierno 2004; Guadalajara (Jalisco, México): Universidad de Guadalajara, p. 61.

de las doctrinas clásicas y abigarradas a lo largo de los siglos, y que por consiguiente también afectan al campo del arte, abriéndose a nuevas motivaciones y discursos representativos, y es por ello que a su vez, a partir de estas conductas el lenguaje escultórico es cuando paulatinamente comienza a modificarse.

En referencia a los cambios establecidos en el arte occidental, se toman en cuenta los antecedentes relativos a los tiempos históricos y a las nuevas reformas que se establecen en la sociedad, aunando de tal modo la determinación de arte moderno. Por lo que a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, se contempla una corriente artística que busca fuentes culturales diferentes a las clásicas, como una alternativa a la fragmentación y al vacío interior del arte europeo del siglo XIX, buscando un valor artístico al que atribuir un significado universal.

La renovada sociedad de occidente y fundamentalmente los artistas, percibieron la belleza en lo extraño, en lo nuevo para ellos; empezando así a coleccionar objetos de culturas lejanas que motivaron nuevas experiencias creativas, al igual que pudieron contemplar al aparecer excepcionales obras “exóticas” en los museos o en otras exposiciones. Entre las nuevas corrientes artísticas destaca en esta sintonía el primitivismo; la mayoría de los artistas que integran esta corriente, fueron en principio excluidos y desvalorizados únicamente por ver más allá de las fronteras sociales e ideológicas de su tiempo y espacio, si bien, más tarde esta corriente fue una de las más influyentes entre los artistas de la época. Sin embargo, debemos matizar que las artes americanas a principios del siglo XX no recibieron la misma atención, como sí acogieron otras culturas en cuanto a la curiosidad de los artistas (primitivistas) por estas representaciones o la dedicación de los coleccionistas europeos (atraídos por culturas lejanas aún presentes), mostrando un mayor interés por las artes africanas o de Oceanía, quizá porque éstas fueron aquellas que conformaron la mayor parte de los registros materiales de las exhibiciones que se mostraron en aquellos tiempos, incluidas estas manifestaciones por ejemplo en las grandes exposiciones universales. Entre las muestras artísticas de culturas nativas que continuaban representado costumbres ancestrales, por poner un ejemplo generalizado, las artes de los pueblos amazónicos estuvieron fuera de la percepción de toda vanguardia artística contemporánea, aunque su producción siempre ha sido destacada.

No obstante, la presencia de objetos y piezas prehispanicas o precolombinas en occidente también resolvió motivaciones para la inspiración de los artistas occidentales, que fueron contempladas por ellos al exhibirse en museos de historia natural, museos arqueológicos o antropológicos, sumándose por ello a las renovadas motivaciones y conductas representativas relativas a culturas no-occidentales y de diferenciados códigos representativos.

En todo este conglomerado, no debemos dejar de destacar la diferencia desarrollada en cuanto al primitivismo de las vanguardias modernistas occidentales, metropolitanas y distantes de las soterradas culturas americanas que poco o nada saben de ellas, y el indigenismo en las situaciones poscoloniales (artístico y no político, establecido también como arte moderno), donde la colonización históricamente se legitimó de forma radical aun ya caracterizados por constituirse como nuevas naciones. A principios del siglo XX las vanguardias artísticas americanas comienzan a visionar su propio arte desde otras interpretaciones más actualizadas a la situación de aquellos años y a las prácticas académicas de estilo regionalista, adscritos a nuevos conceptos plásticos, aunque valorando a su vez el “retorno” de las tradiciones nativas y/o populares, por lo que la representación de los artistas latinoamericanos se sumerge en la relación y reflexión de las conductas y la cotidianidad de su propia tierra, que durante el largo Periodo Colonial habían sido menospreciadas o soterradas, dirigiendo su mirada hacia las culturas indígenas autóctonas, sin estar motivados exclusivamente por la innovación radical de las vanguardias, sino y quizá en mayor grado, dirigidos más hacia la preocupación de la identidad nacional; no obstante, la situación y la percepción de estos lenguajes tendían a dramatizar el mensaje social más que a basarse en su rico imaginario. Por todo ello, el antagonismo representativo es evidente, dejando constancia de la disparidad entre ambas corrientes, donde los asuntos a tratar y el resultado de sus creaciones se trazan de forma diferente.

Teniendo en cuenta los antecedentes históricos acaecidos en Latinoamérica, la base de la representación artística en su etapa postcolonial siguió adscrita a los códigos occidentales instaurados por el rigor y el academicismo clásico, aunque estas manifestaciones se recrean básicamente para los sustratos sociales de mayor jerarquía; pero con el tiempo y los nuevos procesos políticos y sociales la situación va cambiando paulatinamente, poniendo mayor énfasis en la identidad propia de estos territorios, reflejadas a su vez estas determinaciones en el arte latinoamericano de la época, al proponerse desde la confusión y ebullición de lenguajes que dejan patente la disparidad entre los conceptos culturales de occidente y no occidente. Para situarnos en estos contextos culturales contamos de nuevo con ciertas observaciones desarrolladas por Gerardo Mosquera:

*“El tema de la identidad parece una maldición que no deja libre a la crítica, y al arte mismo, en América Latina. Pero la maldición no es gratuita: proviene de los problemas «ontológicos» del Yo latinoamericano, resultado de condicionantes únicos de la historia, geografía y procesos etnoculturales del continente. La colonización temprana, el sometimiento o exterminio de los pueblos nativos, el trasplante masivo de los esclavos africanos, los procesos de acriollamiento e hibridación, diferenciaron a América Latina del resto del mundo. Las nuevas naciones se fueron construyendo sobre estos procesos, tratadas por las contingencias de las guerras de independencia, la política y el caudillismo. La etapa postcolonial comenzó en América latina a inicios del siglo XIX y, entre otras cosas, se ha caracterizado por la dependencia neocolonial de Estados Unidos, la continuación de inmigraciones de europeos durante el siglo XIX y buena parte del XX, y en las emigraciones latinoamericanas de los últimos tiempos. Dentro de esta heterogeneidad, el latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque resulta difícil saberlo. [...] Simón Rodríguez, maestro de Bolívar y uno de los primeros pensadores postcoloniales, se lamentaba hacia 1840 de lo atraídas que se sentían las nuevas repúblicas latinoamericanas hacia todo lo que viniera de Europa o Estados Unidos. «Ya que tratan de imitar todo», decía, «¿por qué no imitarán la originalidad?»<sup>37</sup>.*

Esta originalidad resurge a raíz de los movimientos postrevolucionarios de principios del siglo XX, en lo que se tiende por parte de ciertos autores a establecer nuevas reformas artísticas desligadas del arte europeo, como es el caso del muralismo mexicano, que fue uno de los movimientos artísticos más destacados entre los territorios latinoamericanos y que se difundieron a escala internacional a partir de los años treinta del siglo XX, extendiéndose en otros países americanos, principalmente en Argentina, Perú y Brasil. Su carácter es indigenista, de inspiración tradicional y popular, que surge tras la revolución mexicana de 1910, determinado por rechazar la pintura académica tradicional, con la pretensión de establecer una socialización en el arte, retratando la realidad del pueblo. Los artistas más destacados en este género fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros, entre otros, impulsados a su vez por los nuevos ideales estimulados entre intelectuales, como es el caso del filósofo y político mexicano José Vasconcelos. Destacamos también, al movimiento artístico indigenista, o indigenismo, en la segunda y tercera década del siglo XX, marcando un profundo cambio en el rumbo de la plástica latinoamericana, con el ingreso definitivo de estas representaciones en la modernidad artística. Su irrupción en los escenarios “nacionales”, formaba parte de un vigoroso movimiento renovador, que cobraría importancia simultáneamente, en todos los países latinoamericanos con poblaciones indígenas mayoritarias. Inspirado por las ideologías nacionalistas, estas tendencias buscaban recuperar la autenticidad cultural aborígen, reivindicando al indio contemporáneo a través de su representación, mayoritariamente pictórica. Estos artistas combatían el academicismo de épocas pasadas, a favor de una mayor libertad de ejecución (manifiesta, en cierta rudeza en el trazo, la geometrización y síntesis de las formas y en la búsqueda constante del colorido local), vinculándose con los problemas de su país y de su tiempo, destacando en este caso al artista peruano José Sabogal (ilustrado que a su vez funda el Instituto de Arte Peruano, ubicado hoy en el reciente Museo de la Cultura Peruana, en Lima). Este movimiento en muchos casos ha permanecido fiel a los postulados de la escuela indigenista hasta tiempos recientes.

---

<sup>37</sup> MOSQUERA, Gerardo. “Minando la identidad”, en *Cocido y crudo* (catálogo), comisario: CAMERON, Dan, (exposición: 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995, organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 32-33.



90



91



92



93

-90- Pintura del peruano Enrique Camino Brent (Lima, 1909 - 1960), seguidor de la estética indigenista establecida en Perú principalmente por su maestro, José Sabogal. Obra: "Indio del collado", 1939. Óleo sobre lienzo, dimensiones 90 x 90 cm. -91- Detalle de parte del mural realizado por Diego Rivera (Guanajuato, 1886- Ciudad de México, 1957), titulado "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central", realizado entre 1946 y 1947, con unas dimensiones de 15,60 metros de largo por 4,70 m. de alto, hoy ubicado en el Museo Mural Diego Rivera (Ciudad de México). -92- Pintura del guatemalteco Alfredo Gálvez Suárez (Cobán, Alta Verapaz, 1899, - Guatemala, 1946), titulada "Hilanderas de Atitlán", integrada en este caso en el estilo del -Regionalismo Académico- de la plástica centroamericana, Oleo sobre tela. -93- Roberto Ossaye (Guatemala, 1927-1954). Título: "El consejo de las tías" 1948, adscripto este pintor a la estética del -Americanismo indigenista-, Óleo sobre tela, 85 x 113 cm.

Los movimientos artísticos modernos en Latinoamérica basaron el planteamiento de su "innovación" en conductas creativas inspiradas en la cotidianidad de lo popular e indígena y de sus costumbres. No obstante, a inicios del siglo XX la pintura en América Latina se basaba en la figuración realista establecida por las corrientes académicas regionalistas o costumbristas, sin embargo, otros artistas buscaron una mayor libertad de ejecución integrados en las vanguardias americanas, como el caso del muralismo mexicano, que sentó las bases de indigenismo (artístico) en la mayoría de los países latinos (sintetizando geoméricamente la figura y la composición, e incorporando la viveza del color)

No obstante, a partir de finales de los años treinta (s. XX), comienza a terciar cierta oposición hacia el indigenismo oficializado, asumida por una nueva generación de artistas independientes (pintores principalmente), con inquietudes renovadas y desmarcándose de estilos determinados, que proponen un cambio hacia posturas y corrientes artísticas universales, por encima de cualquier contenido literario o programático. Acelerándose estas críticas en los años cuarenta por la integración en la política del indigenismo como estrategia gubernamental. Las artes plásticas latinoamericanas inician un proceso de renovación más amplio en torno a la décadas de los años cuarenta-cincuenta, según el caso, irrumpiendo con fuerza el surrealismo, el realismo socialista, o el realismo mágico, preparados ya para la irrupción de las vanguardias no figurativas, por lo que comienzan a terciar, más avanzada la época, el arte abstracto y otros movimientos en sintonía con las nuevas aperturas artísticas (ampliándose el campo de lo meramente pictórico), y ya entrados en la década de los años sesenta, la plástica latinoamericana se abre a las últimas corrientes universales presentes en el mundo occidental. Aunque también hay que tener muy presente, que en cada país las nuevas identidades artísticas se ven interrumpidas por el detrimento de la política cultural asociada a cada gobierno militar, que cohibe estas aperturas y libertades. Dejando este último dato de lado, desde las últimas décadas del siglo XX la proliferación de mensajes icónicos y la globalización de la cultura significa un reto constante para los artistas, que se ven impulsados a conciliar las exigencias plurales con la necesidad de la contemporaneidad de expresar las complejas realidades emergentes de estos países latinos.

Ya inmersos en el panorama artístico actual, surgen autores latinos artífices de lenguajes plurales y globalizados. Dejando constancia internacional grandes figuras, que ha influenciado a nuevas generaciones



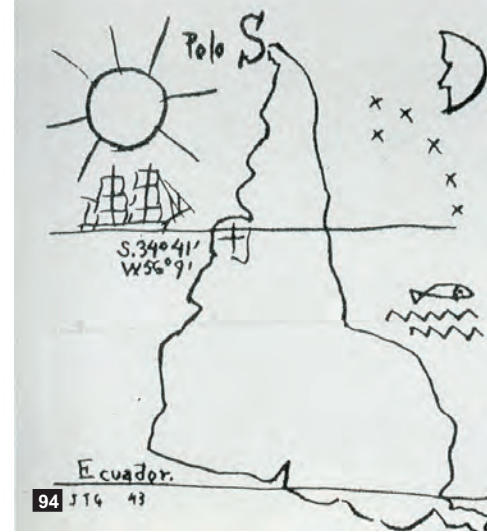
no solo en América Latina sino en tantos otros lugares del globo, al integrar su cultura de origen con la contemporaneidad desde procesos complejos diferenciados, enumerando a alguno de ellos, como a Lygia Clark, Ana Mendieta, Oswaldo Guayasamín, Cristina Gálvez, Juan Dávila, Alicia Barney, Eugenio Dittborn, Carlos Capelán, José Bedia, Victor Grippo, Cildo Meriales, Luis Camnitzer o Gabriel Orozco.

En relación a los artistas y el arte contemporáneo latino y su activa construcción en el lenguaje internacional, Gerardo Mosquera propone las siguientes acertadas palabras:

*“Los artistas se “des-extranjerizan” en cuanto ciudadanos del “país” cosmopolita de los circuitos internacionales, cuyo lenguaje hablan, y es para ellos propio y compartido. A la vez, “extranjerizan” ese espacio y lenguaje al diversificarlos desde sus diferencias contextuales de origen, experiencia y posicionamiento. Esto no significa que no puedan reconocerse ciertos rasgos comunes a algunos países o áreas. Lo crucial es que estas identidades comienzan a manifestarse más por sus rasgos como práctica artística que por su empleo de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia. Este procedimiento conlleva una praxis del arte mismo, en cuanto arte, que establece constantes identificables al construir tipología cultural en el proceso mismo de hacer arte. [...] Si bien el arte se enriquece debido a la participación de artistas de todo el mundo que circulan y ejercen influencia hasta en el plano internacional, por otro lado se simplifica, al tener que expresarse todos ellos en una -lingua franca- construida y establecida hegemónicamente.*

*[...] Durante los años 80 y parte de los 90 se pedía con frecuencia al arte de América Latina manifestar explícitamente su diferencia o satisfacer expectativas de exotismo. Con frecuencia no se miraban las obras: se pedían de entrada sus pasaportes, y se revisaban los equipajes ante la sospecha de algún contrabando desde Nueva York, Londres o Berlín. Los pasaportes a menudo no se hallaban en regla, pues respondían a procesos de hibridación y apropiación, en respuesta a una larga y multifacética situación postcolonial. Sus páginas aparecían llenas de resignificaciones, reinventiones, “contaminaciones”<sup>(1)</sup> e “incorrecciones” ya desde los tiempos del barroco.*

*[...] Esta situación fue motivada también por mitologías nacionalistas que expresaban un culto tradicional a “las raíces”, y por la idealización romántica de convenciones acerca de la historia y los valores de la nación. Con frecuencia el poder usa o manipula el folclorismo nacionalista como retórica de una nación supuestamente integrada, participativa, disfrazando la exclusión real de los estratos populares, en especial los pueblos indígenas. [...] Los nuevos artistas han roto con el maridaje entre arte y cédulas de identidad nacionales o regionales que tanto ha afectado al arte en América Latina. Resaltar la práctica en sí del arte como creadora de diferencia cultural confronta la orientación de los discursos del modernismo en América Latina. Éstos tendían a acentuar la dirección contraria, es decir, la manera como el arte se correspondía con una cultura nacional ya dada, que contribuían a construir y reproducir. Lo hacían, hasta cierto punto, para legitimarse en el cuadro del nacionalismo imperante, al cual tanto contribuyeron. Ahora los artistas, por el contrario, más que representar los contextos, construyen sus obras desde ellos. Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más operados que mostrados, contradiciendo las expectativas de exotismo. Suelen ser identidades y contextos concurrentes en la construcción del metalenguaje artístico “internacional” y en la discusión de temas contemporáneos “globales”. Sus*



Arte de vanguardias y arte postmoderno en América Latina. -94- “Mapa invertido de América latina”, 1935, integrado en el manifiesto -La Escuela del Sur- creado por el uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), en el que proclama el lema “Nuestro Norte es el Sur”. -95- Obra escultórica de Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920- Río de Janeiro, 1988), titulada “radar”, 1960, ejecutada en 1984, Aluminio, dimensiones variables, 13 x 46 x 33cm. -96- Pintura del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (Quito, 1919- Baltimore, 1999), obra: “El grito n° 3”, 1983, óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm.



*intervenciones introducen diferencias anti-homogeneizantes que construyen lo global desde posiciones de diferencia, subrayando la emergencia de nuevos sujetos culturales en la arena internacional*<sup>38</sup>.

A su vez, debemos posicionar en alto grado la estimada relación que ejerce para los artistas latinoamericanos desde principios del siglo XX, el retorno a la esencia popular y tradicional, como parte de su identidad, además de poder analizar e inspirarse a través de objetos y piezas que podían ser ya admiradas en exposiciones de arte precolombino, como fuente de memoria y creación. Destacando el coleccionismo de piezas de muchos de estos artistas, contando con grandes colecciones particulares, como sucede con los integrantes del muralismo mexicano, entre tantos otros. Despertando y renovando la creatividad artística de estos autores, conscientes de ya de su propia historia.

Desde otro sentido, se debe indicar que los movimientos acaecidos en occidente en el siglo XX no solo acontecen en el arte, aunque a través de la renovación de los lenguajes artísticos occidentales basados en culturas distantes estos revalorizan la investigación en otros campos, destacando la posición de la antropología respecto a la nueva visión de sus estudios. En el caso del arte nativo latinoamericano fueron los arqueólogos y los antropólogos (inicialmente, en su mayoría europeos y norteamericanos) los que asumieron el cometido de salvaguardar los registros artísticos e históricos, tanto anteriores a la conquista como aquello producido posteriormente por los indígenas. Poniendo de manifiesto el hecho destacable de que en las actuales colecciones de los museos latinoamericanos de Bellas Artes, se exhiben colecciones de arte tanto europeas como latinoamericanas de estilo occidental, sin embargo las obras de las culturas primigenias se muestran en los museos antropológicos, etnográficos o arqueológicos. Decir también, que las diferentes materias de estudio de las ciencias sociales asociadas con el arte, han sido motivo de debate desde su nacimiento como disciplinas, ya que pueden abordarse desde diversos puntos de vista. Al reconstruirse a lo largo del siglo XX las “nuevas” corrientes de pensamiento, lo hacen también disciplinas como la antropología, la historia o campos diferenciados, como puede ser el arte, superando con creces los límites de la época clásica, conformando ahora entre ellas conductas interdisciplinarias. Los campos que destinan sus estudios hacia el arte, no lo hacen ya solamente dirigidos al occidental, sino desde la búsqueda y la redefinición del concepto etnocentrista para cambiarlo a uno más universal. Si bien, la mayoría de las teorías no tienen por qué ser incompatibles o excluyentes de otras ya posicionadas, sino que funcionan en momentos explicativos diferentes. La postmodernidad ha cambiado y reinterpretado las nuevas valoraciones de lo que se entiende por arte, de modo que se cuestiona hasta que va primero si el arte o la teoría, con ejemplos de obras fuera del linde del canon artístico que pueden integrarse bajo éste con un contexto de justificación. Con todo ello, el peso de la explicación teórica quedó a partir de los movimientos modernos en manos de receptores especializados (críticos, filósofos, curadores, etc.), y no ya, en la de los “agentes” del arte. Así pues, algunos críticos actuales llegan a afirmar que los desarrollos artísticos actuales implican no solo la práctica artística sino también la confluencia de narraciones indirectas que transforman el sentido del arte, como en este caso reconoce Jean Fisher: *“ahora el arte y sus escritos parecen depender demasiado de contextos que les son exteriores, o se utilizan en apoyo de teorías culturales carentes de un marco crítico que sea propio de la práctica artística. Así, mucho arte se narra desde el punto de vista de lo sociológico, lo antropológico, lo político, etc., prestando escasa atención a la visualidad y a la especificidad de la experiencia estética, esto es, a la dinámica de las relaciones materiales y psicosomáticas entre la obra y el espectador”*<sup>39</sup>. Estas nuevas relaciones con el arte y su representación, se transformarán o establecerán según el avance de los tiempos, como ocurre ya con ciertos cambios observados en el siglo XXI.

---

<sup>38</sup> MOSQUERA, Gerardo. “Contra el arte latinoamericano”. En *Una nueva historia del arte en América Latina* (ponencia: Oaxaca, México, 1996). Los estudios de arte desde América Latina [página WEB], UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009. - [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf) [Consulta: 11-04-2010], formato: PDF, pp. 17/18/21-22/24.

Pie de pie<sup>(1)</sup>: Jean Fisher: Editorial: Some Thoughts on “Contaminations”, Third Text, Londres, nº 32. Otoño de 1995, pp. 3-7.

<sup>39</sup> FISHER, Jean. “Hors d’oeuvre” (artículo). *Cocido y crudo* (catálogo), comisario: CAMERON, Dan, (exposición: 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995, Museo Nacional de Arte Reina Sofía). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 39.

## 1.2.2- Asociación e interrelación de disciplinas. Posturas y estudios diferenciados en relación con el arte.

En cuanto a la apreciación de las culturas que difirieron de los códigos estipulados por la historia del arte occidental y sus representaciones, destacamos la importancia que tienen ciertas disciplinas del campo de las humanidades y sus reformas, en lo que se refiere a poder concretar un buen estudio amplificado de estas sociedades y en particular sobre la cultura material, en nuestro caso, apoyándonos en la relación directa que ésta última entabla con los estudios históricos, arqueológicos y antropológicos. Analizando a continuación la situación y los avances de los estudios de estas disciplinas sobre las diferenciadas culturas latinoamericanas.

La acepción de historia se define en el diccionario de la Real Academia Española en más de diez apartados, recopilando en este caso tres como los más indicados: “(Del lat. *historia*, y este del gr. *ιστορία*). 1. f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. 2. f. Disciplina que estudia y narra estos sucesos [...] 4. f. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación”<sup>40</sup>. En la definición de arqueología el diccionario recoge: “(Del gr. *ἀρχαιολογία* *archaiología* 'leyenda o historia antigua'). 1. f. Ciencia que estudia las artes, los monumentos y los objetos de la antigüedad, especialmente a través de sus restos”<sup>41</sup>, y por último, la antropología, definiéndose como: “(Del lat. *cient. anthropologia*, y este der. del gr. *ἀνθρωπολόγος* 'amante de conversar sobre el ser humano'). 1. f. Estudio de la realidad humana. 2. f. Ciencia que trata de los aspectos biológicos y sociales del hombre”<sup>42</sup>. Por ello, podemos decir que, la arqueología y la antropología han situado y relatado con sus estudios la historia acontecida en el continente americano (de forma interdisciplinar).

Las investigaciones científicas atesoradas por occidente contempladas en el siglo XVIII (Ilustración) estudiaban al ser humano de una forma integral, agrupando todas las deducciones y posibles conclusiones desde la disciplina de la -historia natural-. Entroncada a ésta, la materia de estudio llamada entonces antropología general, se constituye como disciplina y ciencia social autónoma durante la segunda mitad del siglo XIX, contribuyendo a su aparición diversos hechos favorables, como la difusión de la teoría de la evolución de Darwin u otras teorías científicas o hechos históricos como la revolución industrial. Dando lugar a las primeras clasificaciones raciales y al desarrollo de métodos comparativos sistemáticos. La diversidad con la que se encontraron los científicos en este campo implicó la especialización y el desarrollo de ciencias independientes (pero en constante dialogo), diferenciándose en la -antropología física- o -biológica-, la arqueología, la lingüística y la -antropología social-.

La disciplina científica de la arqueología establece la evolución y los cambios que se producen en la organización social, así como la diversidad del comportamiento humano (económico, político, ideológico, tecnológico, artístico y científico) en el pasado, a través de evidencias y manifestaciones materiales distribuidas en contextos espaciales y temporales. El trabajo de campo fue y sigue siendo su mayor contribución; iniciándose primero con la prospección, que se basa en explorar un territorio concreto que muestre la existencia de un yacimiento, en busca de conocer el modelo de poblamiento de los grupos humanos. Con los datos obtenidos en la excavación, se deben analizar y procesar los restos obtenidos. Estos objetos se limpian cuidadosamente y después se llevan a cabo las labores de identificación, siglado y registro numérico de cada una de las piezas (entre ellos destacamos los minuciosos dibujos técnicos, tanto de épocas pasadas como actuales). Sobre esta disciplina hay que decir, que los mayores avances acumulados en las investigaciones se han producido por los avances científicos obtenidos en el laboratorio. Los exhaustivos métodos y técnicas de datación de laboratorio actualmente se determinan con análisis como el Carbono 14 al

<sup>40</sup> Diccionario de la lengua española [p. WEB], Real Academia Española, 23ª ed, 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta:23-6-2014]

<sup>41</sup> Ídem.

<sup>42</sup> Ídem.





Las investigaciones científicas en los territorios latinoamericanos a lo largo del s. XX, y entrado el s. XXI, han experimentado avances muy significativos, tanto en relación con las culturas ya definidas, como el descubrimiento de tantas otras sociedades. Para registrar los hallazgos arqueológicos se realizaron en el pasado dibujos ilustrativos y fotomontajes, además de presentar y documentar otros grandes hallazgos, tanto registrados hace décadas, como otros, que han sido descubiertos, hace escasos años.

-97- Ilustración, urnas funerarias Arísté, en este caso y el siguiente, pertenecientes estas piezas cerámicas a los hallazgos encontrados a principios de siglo por el científico Emilio Goeldi y su equipo, quién dedicó su trabajo a las culturas extintas de la amazonia brasileña. -98- Fotomontaje, figurilla marajoara (Emilio Goeldi). -99- Entre los arqueólogos más reconocidos que investigaron gran parte de los territorios amazónicos también se encuentra Clifford Evans, fotografiado recogiendo una de las urnas funerarias del estilo policromo de la cultura Marajoara en los años 60' (s. XX). -100- Descubrimiento arqueológico hallado en la cueva Careta (bajo amazonas, Maracá, Amapá, Brasil) en la década de los 80 (s. XX), donde fueron encontradas más de cien urnas funerarias de la cultura Maracá. -101 - Fotografía de Autor, Machu Picchu, autorretrato de Martín Chambi (1943). -102- Entre los últimos grandes hallazgos arqueológicos se encuentra la tumba de la "Señora de Cao", dirigente y sacerdotisa Mochica, mostrando en la fotografía, parte del enterramiento y las ofrendas destinadas a un personaje sacrificado de alto nivel jerárquico.



actuar sobre materiales orgánicos (desarrollado este método entre 1946-1949 por Willian Libby; aunque este trabajo de laboratorio es muy complejo, sus dos grandes ventajas son el poder datar muestras provenientes de cualquier lugar sin necesidad de un estudio previo, además de alcanzar una cronología bastante amplia, que llega hasta el 50.000 BP.), entre otras, como la datación radiométrica potasio-argón que permite datar rocas de origen volcánico, la termoluminiscencia para las cerámicas (detallada en el siguiente apartado), la dendrocronología (*dendro*: árbol; *cronos*: tiempo), el paleomagnetismo o la racemización de aminoácidos. A su vez, la arqueología ha registrado en las últimas décadas un gran desarrollo teórico y metodológico, dando lugar a numerosas sub-disciplinas que permiten un mayor conocimiento de los desarrollos acontecidos en el pasado: como la etnoarqueología (interpretación y aproximación de comunidades actuales a partir de la cultura material, relacionadas con los registros arqueológicos); arqueología experimental (reconstrucción de objetos y experimentos que permiten desechar ideas y modificar teorías); la arqueología cognitiva (que cuenta con nuevos métodos de estudio que responden a las formas de pensamiento y las estructuras simbólicas para la reconstrucción de sociedades prehistóricas carentes de fuentes escritas); arqueología holística (consiste en relacionar los aspectos más destacados de las sociedades); arqueología de género (conductas sociales y desigualdades biológicas); la arqueología contextual (contextualización del artefacto y su influencia en la sociedad); arqueología darwinista (basada en la evolución biológica y el aprendizaje social); arqueología del paisaje (conocimiento del medio), arqueología subacuática; o entre otras, la incorporación de técnicas físico-químicas aplicadas al estudio arqueológico (como la arqueometría); todas ellas, también vinculadas a los estudios sobre las sociedades primigenias americanas. Asimismo, existen delimitaciones territoriales a nivel mundial que conforman grandes áreas culturales, cuyas investigaciones se configuran también como sub-disciplinas con cierta autonomía dentro de la ciencia arqueológica. Distinguiendo en nuestro caso a la arqueología americana, donde se destina mayor atención a la arqueología andina, mesoamericana y otras sociedades complejas. Destacando a su vez en esta disciplina americana, los estudios científicos iniciales y exhaustivos de arqueólogos que basaron sus trabajos en diferentes territorios latinoamericanos, afianzando el desarrollo de contiguas pesquisas, y posteriores estudios renovados, consolidando de esta forma “nuevas” culturas y secuencias cronológicas, además de reformular teorías, cada día en constante descubrimiento. (Detallados estos aportes científicos en el capítulo 2, - apartado 2.1-).

En relación con las investigaciones antropológicas, aquí es donde mayores reformas se han perpetrado a lo largo de los años, el estudio de la cultura como elemento diferenciador se desarrolló desde la antropología social, cultural o etnografía, orientándose en sus inicios hacia la investigación de las sociedades no occidentales. El enfoque adoptado por los primeros antropólogos se normaliza a través del «evolucionismo social», otorgando legitimidad a la idea de un progreso cultural gradual, donde domina el «método comparativo» que calificaba a sociedades no europeas como “vestigios” de la evolución reflejo del pasado europeo (destacando la figura de Edward Burnett Tylor). Definida como corriente evolucionista, contempla la diversidad de los diferentes sistemas culturales como resultado de un conjunto de idénticos niveles evolutivos progresivos (que cada una de las culturas atraviesa a medida que se desarrolla), justificando generalizaciones teóricas en muchos casos arbitrarias y en base a la creencia de la superioridad de la sociedad occidental, tendiendo a extender los conceptos europeos para comprender la enorme diversidad cultural de otras latitudes no europeas, incurriéndose en el exceso de clasificar a los pueblos por un supuesto grado de mayor o menor progreso. Desde finales del siglo XIX, estas teorías fueron puestas en tela de juicio por las siguientes generaciones, redefiniendo el concepto de antropología como una ciencia integradora que estudia al hombre en el marco de la sociedad y cultura a las que pertenece, y al mismo tiempo, como producto de éstas (estudiando el origen, desarrollo y comportamientos de la pluralidad de las sociales a través del tiempo y el espacio). A partir de entonces, se crean divergencias en tanto a las nuevas teorías, como a la diversificación de sus métodos y a la diferenciación de las posturas referentes, en este caso amparadas con un fuerte peso por escuelas nacionales antropológicas (como más influyentes: Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos).

A inicios del siglo XX, se establecen nuevas oportunidades respecto a los objetos antes vistos como exóticos, a ser valorados, según el caso por supuesto, como obras de arte. Se encuentran diferentes posturas

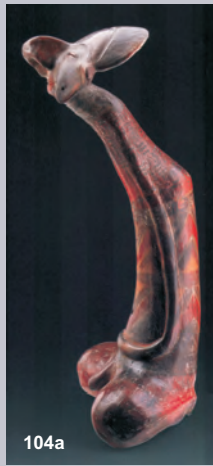
argumentales, como la corriente antropológica surgida en Inglaterra, denominada antropología social, definida como «funcionalismo», interesada en el funcionamiento de las estructuras sociales; fue también muy importante el desarrollo de la sociología y la etnología francesa (destacando los sucesos acontecidos en el periodo de entreguerras en Francia, donde concurrían movimientos artísticos como el surrealismo y el primitivismo, que recurrían a la etnografía como fuente de inspiración, si bien entonces la etnología se restringía a los museos y una estrecha relación con las investigaciones del folklore), desarrollada sobre todo por Claude Lévi-Strauss a través del «estructuralismo», quien reformó su contexto institucional (entre su amplias investigaciones, analiza diferentes sociedades amerindias). Este autor propone el análisis del comportamiento del hombre basado desde un enfoque estructural, en el que las reglas de comportamiento de todos los sujetos de una determinada cultura existen a partir de una estructura “invisible” que ordena a la sociedad (Strauss toma el arte y lo compara con un lenguaje, como un sistema ordenado de signos y comunicación). A diferencia de las anteriores corrientes, en Estados Unidos en el último tercio del s. XIX la antropología de campo empezó a tener bases profesionales, floreciendo con denotada relevancia a inicios del siglo XX el «relativismo cultural» o más tarde denominado «particularismo histórico» (si bien se asocian inseparables en este orden, uno es metodológico y otro teórico), determinada como una corriente “culturalista”, establecida académicamente por Franz Boas, basada en análisis y resultados empíricos, apoyándose en la conducta y el comportamiento de cada grupo humano, resultado de su propia historia y de las relaciones que hubiera establecido a lo largo del tiempo con su entorno social y natural, y no del origen étnico de grupos o leyes naturales (raza, lengua y cultura fueron variables independientes). Boas sostuvo y propuso como premisa básica estudiar cada cultura en su particularidad sin generalidades e intentos de establecer leyes naturales, tal como se había venido haciendo, proponiendo que la diversidad de las culturas y su evolución no podían ser medidas respecto a la civilización europea. A mediados del siglo XX, la antropología social británica y la antropología cultural estadounidense que mantenían posturas diferentes, se acercaron hasta crear la «antropología sociocultural». A partir de los años sesenta, los estudios se diversifican creando nuevas estructuras y temas de investigación. El proceso de mundialización, en la actualidad, convierte la misión etnográfica en una espiral interminable, ya que las modificaciones socioculturales no son del todo estables y se encuentran en constante proceso de modificación, encontrando una postura generalizada en los últimos tiempos, denominada «neoevolucionismo».

En Latinoamérica, la antropología, generalmente, se enraíza con la escuela culturalista estadounidense de Boas; no obstante, en casi todos los países del continente su desarrollo como disciplina está ligada con la actividad estatal, de hecho, aproximadamente entre los años 1930 y 1970, se fundan en diversos países instituciones antropológicas paraestatales con la función de planificar y desarrollar programas de desarrollo dirigidos a la integración de los indígenas en la sociedad nacional. Posteriormente, durante la década de 1960 y hasta 1980 aproximadamente, los estudios antropológicos generados en estos territorios reciben una fuerte influencia del marxismo, al igual que sucede en otros lugares, convirtiéndose en la corriente dominante. El avance de la teoría marxista pone el énfasis de la investigación social en cuestiones relacionadas con el subdesarrollo, las comunidades campesinas, la cuestión indígena y su exclusión con respecto al resto de la sociedad. Destaca también la práctica de la antropología social, cultural o etnografía, común en países latinoamericanos (dependiendo de si surge de la tradición anglosajona, se conoce como antropología cultural y, si parte de la escuela francesa, entonces se le denomina etnología), como ejemplo, la obra de Darcy Ribeiro sobre Brasil, la de Bonfil y Gonzalo Aguirre Beltrán sobre México, entre otros destacados científicos, como algunos autores reflejados y citados en este estudio. Pero de igual forma que en Estados Unidos o Europa, los nuevos estudios se vinculan con la historia social, con resultados de mayor inserción en la vida actual.

Sin embargo, hay que resaltar que aunque la antropología social o cultural se define en el siglo XIX, el interés por el arte no-occidental en esta disciplina estuvo descuidado hasta entradas algunas décadas del siglo XX. Si bien, se investigaba las diferentes producciones de cultura de las sociedades, con el arte no se profundizó de igual forma, por estar influenciado aun por las claves del etnocentrismo occidental, que destinaba sus estudios en los campos del arte, en tanto estas disciplinas sufrían el resquebrajamiento de sus bases artísticas y la



103a



104a



103



104

**El reconocimiento de las sociedades primigenias de América.** Como ejemplo la cultura Nayarit (200 a. de C. al 600 / 800 d.C.), ubicada en el Occidente de México, destaca por sus esculturas en cerámica, con un alto sentido artístico y creativo. El carácter ritual en esta sociedad no se registra tan presente como en otras culturas de Mesoamérica, por lo que la figura humana y sus costumbres cotidianas fueron el eje central de su arte.

Escultura femenina (103-103a) y masculina (104-104a) con dimensiones similares: 40 x 21 x 18 cm, decoradas con engobe simulando tatuajes corporales, y pulidas (Preclásico Tardío). Como en la mayoría de las excavaciones destinadas a esta sociedad, las figuras se encontraron en los enterramientos, donde se depositaban una gran variedad de ofrendas funerarias. Estas construcciones funerarias se denominan "Tumbas de Tiro", por su disposición en un pozo vertical.

reformulación de sus teorías. La jerarquía de las posiciones evolucionistas, contaron con no entrar en clasificaciones respecto al arte de las diferentes sociedades, para establecer así el distanciamiento entre las otras culturas, ya que gran parte de ellas se clasifican como modos de vida primitivos, y en los que se suponía que la producción artística estaba ausente, al ser así, no se definía algo que supuestamente no existía. Ahora bien, en el siglo XX muchos analistas promueven otras valoraciones referentes a las diferentes sociedades, investigando concienzudamente dicotomías recurrentes (primitivo/civilizado, simples/complejas, etc.) y promoviendo la igualdad analítica en relación a otras culturas (no-occidentales), llegando a afirmar el principio de universalidad del arte. Las nuevas líneas de pensamiento de los antropólogos de principios del siglo XX, estudian y valoran a los objetos y sistemas de representación no-occidentales como si fueran obras de arte, de modo que redefinen la definición de arte, subordinándose eso sí a los intereses y a la terminología en referencia a la historia y de la teoría del arte occidental. También se deja atrás la denominación de arte primitivo por el de arte étnico, además de prestar una atención importante, como modo de valorización, a la clasificación tanto de las obras materiales como de lo inmaterial, todas ellas integradas dentro de la determinación de arte.

La antropología del arte, desarrollada en el primer tercio del siglo XX, amplía una nueva rama de la antropología. Esta se basa en el estudio del arte de los seres humanos desde una perspectiva biológica, cultural y social, y nos permite instruirnos en la conducta del individuo relacionado con la sociedad que lo rodea. Buscando comprender el arte desde sus inicios, para así entender lo que influye el arte en -el hombre/ la mujer- y al mismo tiempo saber cómo se ha complementado la intervención artística en lo que es la evolución y el desarrollo de la humanidad, a la par de la evolución del arte. La antropología nos lleva a la búsqueda de

respuestas sobre como el arte ha mediado para que -el hombre / la mujer- se forme una idea de lo que es el mundo. Desde un dominio más autónomo, la antropología del arte, atiende y se centra en las finalidades sociales y culturales que cumplen los objetos, como la integración y reproducción de la vida social, la exhibición de identidades, la manipulación de la estrategia política, la comunicación de significados, los valores cosmológicos, etc.. El estudio del arte y la antropología nos han permitido mirar al ser humano desde un punto de vista más crítico como creador de su propia cultura. Entre los pioneros en establecer estas determinaciones, se encuentra el etnólogo neozelandés Raymond Firth, comentando en su primer trabajo publicado en 1925 las siguientes palabras, recogidas en este caso por Nelson Aguilar:

*“para algunos antropólogos, entre los cuales me incluyo, la admisión en las artes plásticas y gráficas de la distorsión, de la transformación de la forma a partir de las proporciones de la visión cotidiana, fue una influencia liberadora. Fue importante, no sólo para la apreciación del arte occidental contemporáneo, sino también para comprender mejor el arte exótico [...]. La pintura y la escultura que los antropólogos encuentran en sociedades exóticas pasaron a ser vistas no como productos de una visión imperfecta, de crudeza técnica, de pertenencia ciega a la tradición, sino como obras de arte en su propio derecho; para ser juzgadas como expresiones desde los conceptos originales de los artistas, a la luz de su tradición cultural [...]. Hago este esbozo de la historia (hasta la Segunda Guerra), para mostrar la mezcla de intereses antropológicos en el arte de los otros. Claramente, y a pesar de una cierta falta de discriminación y una aproximación poética del arte primitivo, las reacciones estéticas genuinas de un público laico eran estimuladas por estos productos exóticos y ayudaron en el desarrollo de la experiencia antropológica del arte. Desde entonces, el papel de los antropólogos, como sistematizadores e intérpretes contextuales, continuó discretamente”<sup>43</sup>.*

Los postulados en los diferentes estudios postmodernos son amplios en lo referente al arte, entendiendo la representación de la globalidad de las culturas dentro de estas manifestaciones, pudiendo encontrar distinguidas teorías desarrolladas en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI, que refuerzan la identificación y definición de arte en los discursos contemporáneos del arte internacional. Como ejemplo, podemos enunciar las «teorías comunicacionales del arte» que definen la capacidad particular del uso de las imágenes para enfatizar nuestra percepción del mundo y así transformarlo (en este caso, se postula que un objeto es artístico en la medida que participa de un código visual para la comunicación de una idea, como una metáfora transformadora); o bien, otro importante discurso contemplado en los últimos años, con la «teoría institucional del arte» (desarrollada en las décadas sesenta y setenta del siglo XX por el filósofo de tradición analítica, George Dickie), la base de esta teoría es que -las obras de arte son aquellos artefactos que han adquirido un cierto estatus dentro de un marco institucional particular llamado *el mundo del arte-*, (entendido artefactos, como cualquier muestra artística en la que existe algún contexto o marco que otorga un estatus diferente, por lo que aquí, el mundo del arte no tiene un sentido acotado, sino que involucra a múltiples actores y estructuras sociales), según esta teoría, el artista por medio de su producción, se vincula con un público preparado para recibirlo y otros actores complementarios, fundamentales para la existencia del fenómeno “arte” (productores, curadores, periodistas, críticos, historiadores, teóricos, filósofos del arte, etc.).

Estos posturas y otras muchas, entablan a día de hoy infinidad de teorías destacables, pudiendo todas ellas considerarse como verídicas, ya que cada teoría del arte postulada implica su propio marco particular. En cuanto a las definiciones contemporáneas más recientes, obras de arte son arte como resultado de la posición o el lugar que ocupan dentro de una práctica establecida en el mundo del arte. En lo referente a la evolución del arte hay que tener en cuenta que el arte en sí tiene como propiedad el ser transgresor, por lo que en cada contexto de la historia se han creado nuevos paradigmas de representación y se han instalado, siendo una constante cíclica, en espera de nuevas renovaciones.

---

<sup>43</sup> AGUILAR, Nelson (ed.) *Artes indígenas. Native Arts*. Volumen 9. Mostra do redescobrimento: Brasil 500 anos. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 51. (Texto traducido: Laura Rueda).



### 1.2.3- Otros modos de arte. Actualidad.

En América Latina confluyen y se perpetúan prácticas artísticas que quedan fuera de los repertorios establecidos por los paradigmas “centrales” o el arte “con mayúsculas”, consideradas como periféricas, debido a que su situación se posiciona fuera o en zonas limítrofes a los mapas consolidados del poder económico, político, cultural y/o simbólico. Concurriendo en la posmodernidad, nuevas fórmulas representativas que carecen del peso acumulado de la historia occidental (considerando entonces su propia tradición), y que hoy, encuentran en las nuevas redes comunicacionales la vía de entrada a una fructífera proximidad a la contemporaneidad, valorados estos hechos culturales y artísticos dentro de los circuitos internacionales de exhibición, y que antes, o no actuaban o quedaban sometidos al ámbito local. Desde otra perspectiva, se encuentran a su vez, las representaciones que vienen definidas por la tradición cultural enraizada con las culturas nativas, pero también aquellas que fueron trasladadas hasta los territorios coloniales, como puede ser la cultura africana, todas ellas asociadas a conceptos no occidentales; tratadas entonces con la terminología de arte popular y arte indígena.

En cuanto a las definiciones actuales relativas al arte popular, arte étnico o al arte indígena (en muchos casos englobados como el mismo concepto), es acusada su participación diferenciada en las discusiones contemporáneas sobre lo que es y lo que debería ser arte. Si bien, ya entramos en la controversia al designar a este tipo de arte con otra palabra de apoyo, creando de esta forma escalas valorativas; a su vez, hay que tener en cuenta que, las reflexiones que se exponen en la actualidad aún están en cuestionamiento, y los estudios efectuados sobre estas temáticas, como venimos indicando, se analizan generalmente desde otros campos sociales, más que desde el campo artístico, basados principalmente en resultados y estudios antropológicos o etnológicos; participando en gran medida de normativas que parten de la crítica del arte, consolidadas éstas por diversas exigencias que cubren lo estético, lo artístico y lo histórico. Todos estos cuestionamientos están poco definidos desde el campo del arte, y más aún, si se quieren concretar estas percepciones desde su cultura original, basándonos en las -teorías transculturales del arte- (aunque por mucho que queramos, partan desde una visión occidental), ya que cualquier análisis sobre arte no académico requiere un método no cerrado e interdisciplinario.

El término de cultura popular, proviene de la abstracción cognitiva profesada sobre los grupos humanos, denominada en su mención a grosso modo como “el pueblo”, antepuesto este termino, en la mayoría de los casos, a la cultura hegemónica e ilustrada. Paradójicamente, la definición de pueblo se puede estimar como: «todo grupo de seres humanos caracterizados desde la unidad de sentimientos, creencias, cultura, localización geográfica, etc.», no obstante, el propio diccionario de la Real Academia Española contempla esta definición de forma liviana, sin llegar a recoger un enunciado más preciso, incluyendo entre sus cuatro acepciones, dos de ellas que si pudieran entroncarse con la expresión a la cual nos referimos: “3. *m. Conjunto de personas de un lugar, región o país.* -4. *m. Gente común y humilde de una población*”<sup>44</sup>, ya que en el último enunciado, denota un significado entroncado con la estratificación social, dirigiéndose a las clases de menor posición. Ahora bien, las manifestaciones o representaciones populares emparentadas con el campo artístico, como decimos, aún siguen marcadas en la generalidad de su acepción por ciertos valores asociados con la indiferencia y la subordinación, respecto a estos indicativos el historiador de arte Ricardo Alexis Ruiz Pineda expone que: “*el concepto de arte popular tiende a ser un término polisémico, abierto y entendido de múltiples maneras, pero no despojado de cargas despectivas*”<sup>45</sup>, en estos casos no se perciben sus verdaderas cualidades y se llega a simplificar su forma visual narrativa, presentándola como “simple”; por el lado técnico se le atribuye una deficiente elaboración a su manufactura, en base a una consideración artística definida como arte

<sup>44</sup> Diccionario de la lengua española [p. WEB], Real Academia Española, 23ª ed, 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]

<sup>45</sup> RUIZ PINEDA, Ricardo A. “El arte “popular”: un objeto típico o un sujeto atípico” (ensayo), 2002. -*SaberULA*-, Repositorio Institucional de la Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela) [Página WEB],

-[http://vereda.saber.ula.ve/historia\\_arte/ArtePopular/vereda2.htm](http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/ArtePopular/vereda2.htm) [Consulta: 7-12-2010], formato: PDF, p. 65-66.



-105- Detalle de una de las obras del considerado artista popular de Oaxaca: Carlo Magno, "funeral" inspirada en las costumbres mexicanas. Cerámica cocida de forma tradicional en atmósfera reductora, por ello el color resulta negro y metalizado.

menor irrelevante; referencias culturales asociadas a lo local; exigua cultura, obras repetitivas, etc., todas ellas contempladas desde una generalidad empobrecida, y consecuentemente, presentando a la cultura popular como un término subalterno, deprimido y reprimido. Sobre esta clase de valoraciones hay que decir que, la definición de arte popular, tiende a sustentarse en el pasado y en las corrientes del pensamiento que dominaron y actuaron como exclusiones colectivas, donde la historia, hasta hace poco tiempo, ha relegado e ignorado el dominio de la representación popular, y por ello, estas producciones se han visto desprovistas de estudios históricos contundentes. Al revisar la -Historia del Arte- se pueden encontrar gran cantidad de manifestaciones artísticas que fueron relegadas, algunas fuera de la percepción plural, y otras que lo fueron y que después se integran de forma convincente. De nuevo contemplamos las palabras de Ricardo A. Ruiz Pineda reflejadas en su investigación vinculada al arte popular y

su consideración histórica: *"La crítica o investigación de arte no escolarizado tiene desde muchos años ciertos prejuicios, por ejemplo: "Para la mentalidad progresista de fin de siglo XIX y comienzos del XX, el arte popular no existe sino como una categoría artesanal, adscrita en algunos casos al folklore, a la etnología o a la barbarie..." (Calzadilla, 1998, p. 369)"*<sup>46</sup>, este autor a su vez de exponer como queda confirmada la continuidad de ciertas oposiciones, también aporta la idea de contemplar el acercamiento entre el artista popular y el artista posmoderno; ya que estos autores, libres de la valoración de la historia, aunque tampoco desvinculados de ella, con igualdad de condiciones, concretan su representación artística actual desde la "comodidad" de su propio lenguaje representativo, pudiendo encontrar y valorar resultados muy relacionados entre ellos.

No obstante, existe una aguda separación entre «arte popular» y «arte oficial», con marcadas diferencias en su representación, aunque también se debe distinguir que la distancia que los separa posiblemente no sea motivada por la creatividad, sino más bien por la procedencia; en el caso del arte popular, esta determinación representativa se asocia con el imaginario del pueblo y su tradición. Algunos autores que destinan sus estudios a estos temas, vinculan esta separación al -humanismo- del siglo XVI, mientras que otros investigadores lo sitúan más adelante, en relación a la historia acontecida a partir de la época moderna, en estos casos, en el contexto de la -lucha de clases-, con la aparición de la sociedad capitalista, que hizo elocuente la separación y determinación de las clases sociales y sus relativas diferencias. Este alejamiento distintivo entre los términos que citamos, bien lo define a continuación la investigadora Emma Sánchez Montañés (analista e historiadora en diversas temáticas de origen americano, citada reiteradamente en nuestra investigación):

*"tal vez podría ser eliminado si se partiera de un concepto diferente de «Arte», obviamente ajeno a la idea que se mantiene desde una perspectiva occidental. El concepto debe ser necesariamente amplio, entendiendo «arte» sencillamente como una categoría clasificatoria del comportamiento humano, exactamente igual que cuando se aplican conceptos tales como «economía», «organización social» o «religión». Por lo mismo el concepto no debiera limitarse a la obra de arte, sobre la que descansan todas las consideraciones, sino entender «arte» como un proceso, como una serie de pautas de comportamiento en las que nada que tenga que ver con el arte debiera ser obviado. Además parece que entre los diferentes conceptos de Arte Popular predomina la idea de «no contaminación» de algo que ha debido mantenerse fuera de las influencias ajenas, en este caso del arte occidental.*

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 13.

Referencia: CALZADILLA, Juan (1998). *Las artes plásticas en la cultura popular*. En Carmen Alemán y María Suárez (Eds.). En: *Primer Simposio sobre Cultura Popular Venezuela: Tradición en la modernidad*. (p.p. 365-372). Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio U. S. B.

*Parece negarse así cualquier posibilidad de cambio que por otra parte es algo consubstancial con cualquier aspecto de la cultura”<sup>47</sup>.*

Respecto a estos indicativos, a su vez, también debemos cuantificar que la tradición se refleja de forma intrínseca como parte de la cultura de cada pueblo, donde todavía se puede percibir en este tipo de arte un acercamiento a lo sagrado, como parte del rito o como manifestación en sí misma de lo sacro.

Por otro lado, debemos incidir que el arte popular en general, sigue establecido desde la práctica artística de una comunidad y no de un artista individual, determinados por una tradición común y anónima, aunque estas premisas en los últimos años del siglo XX, poco a poco se han ido redefiniendo; por lo que actualmente en la manufactura cerámica, se reconocen trabajos no solo de comunidades sino también de autores propios, vinculados a comunidades tradicionales ceramistas, o bien, a otros lugares, sin llegar a relacionarse con un lugar de tradición cerámica. Estas representaciones populares, también pueden manifestarse tanto a través de meras transformaciones de las obras arraigadas al pasado, o en otros casos, transformarse en nuevas pautas representativas. En relación a este tema, de nuevo indicamos con las palabras de Sánchez Montañés lo siguiente: *“El arte popular se desarrolla así fundamentalmente por tres vías, una mayor estilización y síntesis formal de los elementos que proporciona la tradición, sin variar la técnica o el contexto; la creación o introducción de nuevas formas o técnicas, que se nutrirán de los contenidos tradicionales; y la introducción de contenidos nuevos o creados en formas o técnicas tradicionales”<sup>48</sup>.*

Del mismo modo, podemos argumentar que la definición de artesanía también entra en controversia, ya que en algunos casos este término se define como análogo al arte popular, y en otros, se concibe como aquel producto reciente y semi-industrializado, inserto en la esfera del capitalismo, y por consiguiente, producido para seguir las pautas que marca el propio mercado. En este sentido, la acepción de artesano en el diccionario de la Real Academia Española, demuestra estas discordancias: *“artesano, na. (Del it. artigiano). 1. adj. Perteneciente o relativo a la artesanía. 2. m. y f. Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. U. modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril”<sup>49</sup>*, englobando por una parte todo trabajo mecánico, y por otra, más actual, en aquello producido para uso doméstico, excluyendo de esta forma en esta definición las manifestaciones vinculadas con la representación artística; por ello, estamos en desacuerdo con esta valoración, ya que en nuestra opinión además de poder incluir a esta última, tampoco tiene por qué poseer únicamente una función doméstica. No obstante, a pesar de ciertos empeños, se puede llegar a decir que el campo de las artesanías se ha contaminado por aquellas producciones en serie destinada a la cultura de masas, generadas esencialmente como formato mercantil y simulando a su vez copias con ausencia de significado real, por lo que el resultado de estas manifestaciones, se podrían definir más como objetos emparentados con el «Kistch» que con productos artesanales o artísticos, en detrimento de la originalidad y representación propia de cada pueblo.

Ahora bien, para poner en valor el arte popular que se realiza en la actualidad se deben establecer unas serie de claves distintivas y destacadas desde su propio cauce conceptual, y así poder apreciar y orientar a este tipo de manifestaciones artísticas, sin amalgamar a todas las producciones populares en el mismo -cajón de sastre-, como bien ilustra Alfonso Colombres:

*“Lo que más afecta a los sectores subalternos no es tanto la valoración negativa que se haga de sus obras desde afuera de su sistema simbólico, sino la intromisión en éste y en su estética de elementos de la cultura de masas que degradan su sentido y arrastran a un arte que, más allá de sus altos o bajos valores estéticos, se presenta como noble y original, a esa ciénaga que ha dado en llamarse -kitsch-, que es el ámbito de lo carente de valor. O sea que si*

<sup>47</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. “Arte indígena contemporáneo: ¿arte popular?” (artículo). *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, 2003, [pp. 69-84], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 77.

<sup>48</sup> Ídem.

<sup>49</sup> Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 23ª ed., 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]

bien por un lado el arte, llevado por su propia dinámica, degenera en kitsch, como lo advertía Baudrillard ya en 1970, por el otro el kitsch, operando desde el -folk-market-, corrompe al arte subalterno, por lo que para éste no es un problema vinculado a su propia dinámica, y menos una opción, sino una forma de dominación económica y de colonialismo estético”<sup>50</sup>.

Reiterándonos sobre la aclaración de la idea definitoria de lo que es arte, decir que en muchos casos no se obtienen respuestas conclusivas en razón a los desacuerdos que existen sobre la naturaleza y concepción de este campo, ya que cada autor o línea de pensamiento, participa de una definición implícita. Partiendo desde nuevos conceptos y dejando fuera convencionalismos, habría que redefinir la etimología de la definición de arte, ya que ésta es una palabra occidental (conducida por la tradición erudita), donde los discursos de las diferentes disciplinas extienden su determinación a otras culturas. Como reclama Néstor Aguilar, curador de la gran exposición y colección en varios volúmenes: -Mostra do Redescobrimento- (São Paulo, SP, Brasil), donde se pudo contemplar una extensa colección de piezas vinculadas con el arte periférico, entre ellas populares e indígenas, expone el siguiente comentario reflejado en una de estas publicaciones: “*Algunos filósofos han propuesto que el problema podría estar en la no-pertenencia del esfuerzo para definir el arte, al menos en esos términos. Morris Weitz (1978) escribe: -"el problema con el que se debe comenzar no es ¿qué es arte? Si no más bien ¿Qué especie de concepto es arte?"- Con esto se quiere reflejar que: "arte" no es una clase de objetos existentes en el mundo para ser identificados y circunscritos, sino una categoría de nuestro pensamiento y nuestra práctica. Arte es un concepto, no es un fenómeno y, como todos los conceptos, se transforma y cambia*”<sup>51</sup>. No obstante, hay que indicar que en el lenguaje propio de muchas culturas indígenas analizadas, no encaja la traducción de arte tal como nuestra sociedad occidental la concibe, y en otras ni siquiera existe el término o no tienen ninguna palabra equivalente a la definición de arte. Por ello, se entra nuevamente en controversia, pero hay que tener en cuenta que las definiciones son creadas por las propias sociedades, y la denominación de arte puede llegar a ser un concepto complicado para definirse, pero no por este indicio se debe anular la capacidad creativa de las diversas sociedades para representar artísticamente.

En referencia a nuestro tema, tanto en la “cultura” popular como en la indígena, es destacada la presencia de esculturas cerámicas en la globalidad actual de los territorios latinoamericanos, estas representaciones vinculadas a los desarrollos culturales nativos y mestizos, y relacionadas con el pueblo, son las que han perdurado ininterrumpidamente a través del tiempo, desde el imaginario de las sociedades primigenias hasta el presente. La amplia variedad de muestras escultóricas en este material se debe a la diversidad cultural que posee el continente, si bien es cierto que la riqueza de este tipo de arte se da con mayor vigor y constancia en los países que acumularon grandes civilizaciones en el periodo precolonial, adquiriendo una parte de estas producciones nativas las influencias coloniales o de otras culturas trasladadas hasta el territorio (tanto de

forma impuesta o por libre emigración) o bien al quedar en cierta manera aisladas de los acontecimientos venideros; integrándose en ambos sistemas representativos (mestizos o nativos) un repertorio propio y genuino, que se ha mantenido a lo largo del tiempo (ampliando esta información en el capítulo 2: apartados 2.3, y 2.3.1.2, y en el capítulo 3, apartado 3.2).

<sup>50</sup> COLOMBRES, Adolfo. *Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ed. del Sol, Serie Antropología, 2004, p. 310.

<sup>51</sup> AGUILAR, Nelson (ed.) *Artes indígenas. Native Arts*. Volumen 9. Mostra do redescobrimento: Brasil 500 años. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 38. (Texto traducido: Laura Rueda).



106

**-106- Figurilla de barro de los indios Karajás (Brasil), con aplique de cabello en cera (7 x 6 cm). Atesorada por el antropólogo estadounidense Willian Lipkind en 1939, (Tocantins, Brasil). Esta figura antropomorfa pertenece al pasado, cuando aun se representaban en barro crudo, compactas y desprovistas de brazos, destinadas como obsequio familiar a las niñas del grupo. El creciente interés por ellas ha hecho que se destinen al comercio exterior, dotándolas de nuevas soluciones técnicas, hoy cocidas en básicas hogueras y adaptando las formas de las figuras al gusto de los compradores.**



### **1.2.4- Nociones sobre la participación del barro y la cerámica en la representación artística latinoamericana.**

El tema de nuestra investigación incumbe al barro crudo o cocido, y su relación con la representación escultórica en América Latina, para terminar con esta extensa introducción en el tema, en tanto hemos estructurado un análisis general sobre la sociedad, la cultura, o mejor dicho culturas, el arte y ciertas pinceladas sobre las producciones artísticas vinculadas con nuestra temática (acontecidas tanto en occidente como en estos territorios), para en el siguiente apartado sumergirnos de lleno en las características esenciales de la arcilla y la cerámica, y en la elaboración-creación con el barro como medio expresivo. Para ir mostrando a lo largo de este estudio, en los dos siguientes capítulos (con sus apartados y subapartados), un análisis más pormenorizado de cada uno de los puntos fuertes de esta investigación, con el fin de contemplar la amplitud de ejemplos que presentan al barro como material artístico y su fuerte relación con las sociedades existentes a lo largo del tiempo en los territorios comprendidos por el conjunto de países que conforman Latinoamérica.

Dejando atrás posturas críticas, de si la utilización de este material forma parte del arte, zanjando el tema, solo decir que con la documentación visual que contemplamos en este estudio, pueden definir a simple vista el alto equilibrio estético y artístico que poseen este tipo de representaciones. Esto queda evidenciado sobre todo en piezas de las culturas primigenias, que reflejan el dominio de la materia y una alta delicadeza en su expresión, además de sustentarse desde estéticas y estilos diferenciados, motivados por la síntesis de su ideología y religiosidad, muy asociados al concepto dual abstracto-figurativo. La historia del arte en el ámbito de la cerámica escultórica en América, se registra desde el Periodo Formativo, aproximadamente en torno al 4000 a. de C., y su evolución, en su paso por los diferentes estados culturales, ha llegado hasta nuestros días. Según nuestra opinión, las culturas primigenias tuvieron la capacidad de crear las obras más bellas de estos territorios; en ellas se puede observar un alto componente cultural propio que define a cada cultura en particular, pero que también las cohesiona entre sí por relativas semejanzas en la representación. Este carácter distintivo se mantiene de cierta manera en muestras escultóricas asociadas a la manufactura popular o indígena (conservadas a través del tiempo en su mayoría, como parte importante de sus rituales y ofrendas).

Teniendo en cuenta que a partir de la conquista occidental, la cerámica escultórica deja de ser utilizada en el ámbito del arte “estatal” (percibiéndose escasos ejemplos de figuras religiosas cristianas asociadas a la creación criolla), aunque este tipo de representación se mantiene a lo largo de los tiempos en los pueblos sometidos para desarrollar su propia representación, ahora bien, perviviendo de forma soterrada, mayormente asociados estos registros con sociedades rurales nativas, vinculadas estas representaciones con las costumbres indígenas primigenias, aunque de ellas se puede percibir una estética con desarrollos más pobres a la de sus ancestros. No obstante, la tradición popular nativa y mestiza en tiempos coloniales también remite imágenes de sentido escultórico realizadas en cerámica (representadas a través de recipientes o figurillas), entrelaza esta producción en muchos de los casos con las nuevas técnicas y estéticas occidentales, mayormente emparentadas con la tradición española y portuguesa, dando como resultado una mezcla representativa, al manifestar inéditas formas en las que se incluyeron imágenes en relieve o tridimensionales, determinadas por los diferentes estilos sincréticos ocasionados en las diferentes regiones. Pero a su vez, también hay que tener presente que en el territorio americano tanto en el Periodo Colonial como ya instauradas las diferentes repúblicas latinoamericanas, las elites acomodadas de los diferentes territorios demandaban especialmente producciones cerámicas de origen europeo (clasificadas este tipo de piezas escultóricas dentro de las artes decorativas y aplicadas), por lo que con la importación de estos productos se suple en gran parte la demanda ocasionada en el continente. Aunque también se encuentran producciones cerámicas originadas en el continente americano, que por su belleza y calidad, además de su exotismo, fueron demandadas desde el continente europeo; por lo que el tránsito de estilos y representaciones, cruzaron a partir de la conquista de un continente a otro.

La cerámica contemporánea, entendida como cerámica artística, comienza a presentarse dentro del gusto de los coleccionistas de arte en el siglo XX, especialmente a mediados de los años cincuenta, a raíz del auge económico, que favoreció la disposición de un clima sensible desde el punto de vista creativo en algunas partes de América del Sur, América Central, Caribe, y zona septentrional de Norteamérica, destacando por su contribución: México, Cuba, Colombia, Venezuela, Brasil, Argentina o Chile. Ahora bien, a partir de la década de los setenta surgen nuevas experiencias artísticas en torno a la materia, comenzando a ser explorada desde otras perspectivas más amplias. Estas motivaciones se ven influenciadas en principio, por los movimientos revolucionarios, que se dieron años atrás, y que en consecuencia reviven y revitalizan las artes populares e históricas de las nuevas naciones, y por otro, la gran influencia que se ejerce en el arte, con los nuevos movimientos reivindicativos y expansivos, especialmente desde Europa y Estados Unidos, particularmente desde la escultura. Formándose grupos de ceramistas en cada país dedicados a esta expresión plástica, quienes a base de experimentación crean talleres y escuelas de cerámica, dejando atrás los moldes, los fines decorativos o utilitarios, para dar paso a la cerámica con un fin en sí misma, pero también motivando a artistas interdisciplinarios a manejar esta materia dentro de la variabilidad de las creaciones escultóricas. Como cita la escritora Ingrid Suckaer en tono poético: “*A pesar de su aparente fragilidad, y pese a las circunstancias históricas que acallaron por un tiempo la energía irruptora de la cerámica, su fuerza, escondida tras un silencio de siglos, de nuevo florece como una manifestación plástica que, con no pocos esfuerzos por parte de los artistas, en los últimos años está encontrando un crecimiento vertiginoso*”<sup>52</sup>. No obstante, estas muestras contemporáneas en barro y/o cerámica relativas al campo artístico se definen por conceptos occidentales, siguiendo los procesos modernos y post-modernos vigentes. Si bien, ponemos de manifiesto que después de analizar gran cantidad de autores que trabajan con el barro y la cerámica, inmersos en el actual transcurso del arte global, podemos decir que existe y resiste cierta esencia plástica de carácter autónomo y vinculado a la tradición “conceptual” latina, produciendo obras contemporáneas con un mayor equilibrio estético y simbólico, que otras más ligadas a contenidos plurales postmodernistas. Teniendo en cuenta que entramos en espacios relativamente nuevos, el tiempo, la energía del arte cerámico latinoamericano y los artistas, tienen en su mano que se pierda, o bien, transgreda hacia el futuro.

Ahora bien, también debemos indicar que el campo artístico, en este nuevo siglo, debería replantearse en muchos sentidos, ya que en los pasados años se han sucedido: dudas, reiteraciones y fatigas de estilo con las que se han dado modas de éxito instantáneo, “sin maestros y sin obras maestras”. Actualmente nos encontramos en una encrucijada por la que está atravesando las artes plásticas, teniendo en cuenta que la escultura se posiciona en un amplio espectro que puede abarcar desde las últimas tecnologías, hasta lo más primario. En cuanto al terreno de nuestro estudio, decir que, en la cerámica o el uso del barro como material artístico (contemplado como otro material más), se pudiera sintetizar que es necesario observar el pasado con conciencia del presente, y con apuesta por el futuro. Con trabajos como este, desde la autoría del propio vínculo con el proceso cerámico, hay que tener conciencia de la autocrítica, es decir, que nosotros, los artistas que trabajan con el barro, debemos analizar y criticar con vigor lo que se genera y sucede en el desarrollo de la cerámica actual. Concretando la necesidad de un análisis crítico en la representación de la cerámica actual, dirigido desde el arte. Decir también, que tanto las críticas detractoras por el mero hecho de trabajar con un material “pobre”, o la exaltación con ciertas licencias que se dan a la hora de hablar de la cerámica, como puede ser el tono melancólico o valorar en exceso las cualidades del propio material, se deben evitar a la hora de analizar objetivamente las obras de arte representadas tanto en barro como en cerámica. Esto nos ayudará a separar lo bueno y lo mediocre, para quedarnos con aquellas obras que aguanten la mirada del “presente”, y si pueden, con el tiempo se trasladen a un “pasado”, manteniendo esa misma mirada; como bien ha sucedido con las obras cerámicas de las antiguas y nativas sociedades latinoamericanas.

Pretendiendo con esta investigación, dejar constancia de como en América Latina se manifiesta el contacto artístico con el barro y la cerámica y sus desarrollos escultóricos, ya que siempre han tenido vigencia,

---

<sup>52</sup> SUCKAER, Ingrid. *Solo un guiño: Escultura mexicana en cerámica*. México: Editorial Praxis, 1998, p. 23.

acercando al lector los diferentes desarrollos acontecidos en el tiempo y en el ahora, a través de un escrito exhaustivo y reflexivo.

Reconocidos estilos u obras de autoría personal se muestran como legado en excepcionales piezas cerámicas de origen latinoamericano (tanto en el pasado como en el presente). Respecto a las investigaciones referentes al arte que se realizan sobre las diferentes culturas que se establecieron en el pasado en estos territorios, existe un gran acervo en cuanto a lo cerámico, especialmente recopiladas desde la arqueología, la historia y la antropología, aunque también intervienen actualmente otras ciencias sociales u otros estudios de amplia y diversa índole. No obstante, la tarea es más reciente que en relación a otras culturas, y en muchos casos aún incompleta. En general, los estudios generados en tiempos pasados sobre estas sociedades se trataban desde el punto de vista occidental, aunque a día de hoy esta linealidad está cambiando, y son grandes los avances en relación a las investigaciones que se generan actualmente de culturas pasadas americanas, día tras día completándose y a su vez descubriendo nuevos hallazgos.

Aunque un alto porcentaje de los estudios se destinan a las culturas primigenias, por otra parte, también a lo largo del siglo XX se generó un incremento del interés respecto al arte popular e indígena, y su fomento, apreciando estas muestras artísticas como integrantes de su cultura (soterradas y poco documentadas a lo largo de Periodo Colonial y principios de las etapas republicanas). Tanto por personas individuales a comienzos del siglo, recopilando muestras populares o indígenas que dotaron a estas obras de nuevas valoraciones, incumbiendo tanto al coleccionismo o exhibición, como estudios destinados a estas producciones por ciertos científicos y analistas que contribuyeron a su apreciación, devolviendo y revelando de nuevo su importancia histórica, artística y cultural; potenciándose en los últimos años, ya que la visión de los expertos ha dado un giro y se ha producido un incremento notorio sobre estudios destinados al arte popular y nativo, ampliando el campo de exploración y análisis sobre otras formas de producción artística (con pocos estudios en el pasado e informaciones muy someras salvo honrosas excepciones), por lo que actualmente se valoran otras direcciones respecto a la recopilación y el estudio de las diferentes culturas, y en muchos de los casos, teniendo presentes la transculturalidad y la pluralidad de las culturas. Algunos de estos estudios se generan desde organismos más cercanos a estas sociedades, o bien, son documentadas por los propios participantes. A su vez, también exponemos la importancia conferida a la creación de nuevos proyectos vinculados con el fomento de la cultura popular y la de los habitantes indígenas que pueblan actualmente Latinoamérica, resultado de todo ello, resurge en la actualidad la estimación y revalorización de la representación genuina y respectiva tanto popular como indígena, en lo que, en vez de perderse en el olvido como resquicios del pasado, se consolidan y se siguen generando producciones artísticas, que no dejan de renovarse o afianzarse a día de hoy. Si bien, existen casos de artesanías realizadas en serie para la venta turística, en nuestra recopilación las desestimamos por no vincularse a la cultura propia de estas sociedades, mostrando la evidencia de piezas cerámicas inmersas en la tradición desde tiempos pasados, o la relaboración de piezas con altos contenidos artísticos debido a la transformación de sus propias economías, que demuestran una amplia muestra y variedad en la vitalidad del arte popular e indígena latinoamericano.

En lo que se refiere a la exhibición de la cerámica escultórica, importantes museos y galerías de arte están abriendo sus puertas a tendencias artísticas como la escultura contemporánea en cerámica, que hasta hace pocos años difícilmente se hubieran expuesto en tales recintos. Entre ellas destacan las diferentes ediciones de la -Bienal de Barro de América- realizadas en Venezuela a partir del año 1992, como en el espacio expositivo del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber o el Centro de Arte Lía Bermúdez de Maracaibo, entre otras instalaciones integradas en el circuito internacional (como ejemplo Brasil, 1998), convocatorias que fueron un hito entre las exposiciones referentes a nivel internacional y que por desgracia han dejado de convocarse. Según afirma su curador, Roberto Guevara, el barro: *“no ha sido sometido como otros al abuso de códigos y de esos lenguajes que nacen amparados por un cierto favor de los grandes centros difusores y de máximo poder comunicacional. Se ha sometido, por lo tanto, menos a la presión de esas fórmulas homologadas que en prácticamente todas partes sirven para reiterar una marcada falta de*

convicción y una "desesperada" tolerancia por las soluciones de urgencia, que adoptan por principio una justificación en el hecho de improvisar y excusar rigores que puedan ser considerados a la ligera como académicos"<sup>53</sup>. Contado esto, sin forzar las impresiones, hay que decir en relación a la difusión y al mercado de arte, que se precisa reflexionar y actuar en consecuencia para consolidar la presencia.

El arte, como lo entendemos, tiene por objetivo mostrar un mundo que habitualmente no vemos, en la actualidad lo global crea la posibilidad de complementar y beneficiarse de un diálogo recíproco sostenido entre países y la pluralidad de sus "gentes". Las expresiones culturales provocan la reflexión, y transmiten asimismo, los valores, preocupaciones e inquietudes de una sociedad en profundo proceso de cambio. En el siglo XXI, la cultura constituye un elemento fundamental para el logro de un verdadero desarrollo, y por ello la cooperación cultural es indispensable para hacer más fluida la comunicación y fortalecer el conocimiento. En nuestra actualidad globalizada, el arte y la cultura pueden enriquecerse con la diversidad, más que homogenizarse, orientando nuestras miradas no solo sobre la contemporaneidad "imperante", sino visualizar otras presencias artísticas que definen en cierta forma el intrincado comportamiento humano, en nuestro caso desde la visión de la escultura cerámica.

Como hemos comentado, después de una somera aproximación y análisis de la sociedad y las culturas de América Latina, y de los contenidos que se han reflejado en este apartado respecto a ciertas reflexiones sobre la denominación de arte y sus clasificaciones y categorizaciones en cuanto a las producciones latinoamericanas, y de la inclusión de la presencia del barro y de lo cerámico en este campo, en el siguiente apartado, ampliamos el tema sobre la presencia del barro como material artístico. A continuación de esta introducción, se trata, con los contenidos de los capítulos siguientes, de situarnos en el contexto de los antecedentes, para poder relacionar la historia con lo que se gesta en la actualidad, y así quizá, llegar a comprender la relación cultural que tienen los artistas latinos entre sí, a la hora de crear. Plasmando a partir de este capítulo, las diferentes categorías estéticas vigentes en el campo cultural en relación a la cerámica escultórica latinoamericana, por su fuerte presencia y la relación cultural con esta materia (ligada a la creación) presente a lo largo de los siglos en las diferentes sociedades de este continente.

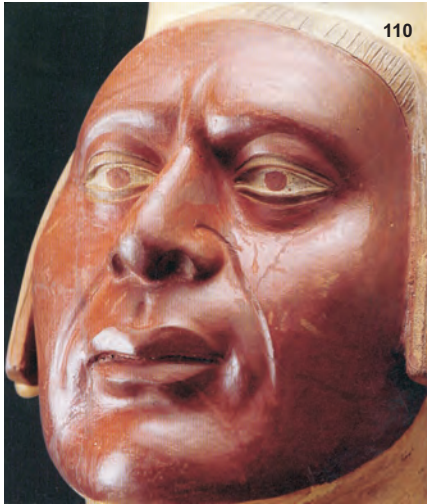
### Introducción al siguiente apartado (1.3):

El barro puede transmitir diferentes intenciones, desde lo más abrupto hasta lo más depurado. Se puede trabajar desde el estado natural del material sin pasar por la cocción: como trabaja Cleone Augusto (107), mostrando en esta imagen, su 1ª obra con arcilla cruda, instalada durante largo tiempo en su taller. A su vez, Ana Mendieta, una de las artistas consagradas para la posteridad en el mundo artístico (con una obra de fuerte contenido conceptual), utiliza en muchas de sus acciones la tierra o el barro en estado crudo, como se muestra en esta performance de la serie: "Árbol de la vida", 1977 (108). Celeida Tostes, con su obra conceptual "O muro" (109), también utilizó el barro en su estado natural; cartel de presentación de esta acción colectiva, realizada en la ciudad carioca en 1982 en el Museo de Arte Moderno - MAM-, RJ, Brasil (dimensiones de la obra: 400 x 160 x 40 cm). Las representaciones escultóricas en cerámica de las diferentes sociedades primigenias de América Latina, mantienen un nivel creativo muy destacado; en algunos casos estos trabajos llegan a transmitir conceptos de representación que a la vista pudieran incluirse erróneamente dentro de la catalogación de obras contemporáneas; tanto por su realismo figurativo, como por la conceptualización de su abstracción, en ambos casos manteniendo como referente general el sentido de la idealización. Aunque se intuye que algunas culturas retrataron a personajes reales, como puede ser el caso de la cultura Mochica (Costa norte de Perú, 200 a. de C. - 850 d. C.), mostrando en la imagen el ejemplo realista de un rostro de alto status, detalle central de un "huaco retrato" (110); ahora bien en el amplio repertorio cerámico de esta sociedad la idealización caracteriza a la mayor parte de sus representaciones; en esta misma línea, incidimos en otra sociedad que muestra una sensibilidad destacable en sus cerámicas escultóricas, citando en este caso a la cultura Nayarit (Occidente de México, 200 a. de C. a 800 d.C.), como se aprecia en la mayoría de las piezas arqueológicas halladas (111). A la materia cerámica también se le pueden sumar otros materiales, como evidencia el escultor abstracto Eduardo Andaluz en esta pieza de 1985, mezclando lava volcánica, arcilla y vidrioado (112). Además de representarse desde la figuración; incluyendo en ella la fantasía, entre lo real y el trampantojo, como sucede en las obras de medio-gran formato de Vilma Villaverde, (113) ensambladas y construidas por diferentes piezas (artista que a su vez, es un activa divulgadora de la cerámica escultórica en Argentina y en América Latina). Incluyendo también, el detalle minucioso y la pulcritud del material, desde la sensualidad de la representación, como trabaja en todas sus obras Cristina Córdova, como ilustra en la obra: "Poeta" (114) realizada en 2007. Aunque, en el panorama actual, no solo trabajan con cerámica artistas que definen su obra en cerámica escultórica, sino, que se acercan a este material desde otros campos plásticos, como el mexicano Francisco Toledo, más conocido por su obra pictórica, presentando a lo largo de su carrera diferentes trabajos realizados en cerámica, (115) como esta obra de la serie "Sapos III", 2004.

**Pág. siguiente** (90): Arte popular - cerámica escultórica. Presentando en esta ocasión una de las manifestaciones más características de la cerámica popular mexicana, denominadas como "árbol de la vida", tradicionalmente creadas en las comunidades de Metepec e Izúcar de Matamoros (estado de México). Estas particulares esculturas llegan a alcanzar un tamaño considerable, recargadas de personajes y escenas, vinculadas con la religión cristiana y las costumbres populares mexicanas. El origen de esta representación se establece a partir del s. XVI, asociada al sincretismo cultural del Periodo Colonial, al representarse como candelabros o incensarios, vinculados en parte con la religión católica, y por otro lado, con reminiscencias religiosas y rituales de los antiguos indígenas (debido a que la representación del árbol formaba parte de su cosmología). -116- Autor: Adrián Luis González (Metepec, México, 1996). Terracota, engobes y pintura acrílica (poscocción), dimensiones: 120 x 108 cm.

<sup>53</sup> GUEVARA, Roberto. *Barro de América: Primera Bienal. Caracas, agosto de 1992*. (Catálogo). Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Consejo Nacional de la cultura, 1992, p. 6.











### 1.3- EL BARRO COMO RESPUESTA.

Si prestáramos atención nos podría sorprender la gran cantidad de cosas que están hechas de barro, enfatizando la noción de que “el barro está en todas partes”, este material está más presente de lo que percibimos en nuestra sociedad urbanita, proporcionándonos calidad de vida. Elementos vigentes formados por barro o arcilla en su composición, como por ejemplo el adobe, mezcla de paja y barro, es un material arquitectónico que se ha manipulado a lo largo de la humanidad y que aún sigue presente; la cerámica (barro cocido) es utilizada en infinidad de productos: tanto en producciones de utilitarios u objetos decorativos de pequeño porte hasta en estructuras monumentales, desde utensilios cotidianos, como la vajilla, los sanitarios o material de construcción, hasta lo más avanzado en alta tecnología, como es el caso de la producción de láminas quirúrgicas, conductores de energía o material aeronáutico.

A continuación definimos las características intrínsecas de la materia y del proceso cerámico. La arcilla es un mineral compuesto en su mayoría por silicato de alúmina, que para poder manipularse necesita aditivos antiplásticos. Las arcillas son silicatos hidratados, esto quiere decir que contienen agua química, tras pasar por la cocción a una temperatura mínima de 450° C, ésta desaparece volatilizándose por el calor; a partir de los 700°C-800°C se produce una alteración irreversible de carácter físico-químico convirtiéndose en material cerámico, deshidratándose permanentemente para conservar ya la característica de perpetuidad. Para una aclaración más específica respecto a la composición y al comportamiento físico del barro y de la cerámica, nos ayudamos de la exposición de Isabela Mendes Sielski:

*“Su fórmula química:  $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2SiO_2 \cdot 6H_2O$ ; silicato de aluminio hidratado. Tierra de grano fino formada por la descomposición de rocas ígneas, como el granito, que con la acción de los agentes naturales como la lluvia o el viento en un ciclo continuo se ha formado durante millones de años. Las características de cada tipo de barro dependen de las condiciones del proceso geológico a que se someten y del lugar en que se forman, siendo la principal diferencia la plasticidad que adquieren unas y otras, además de los cambios de color, temperatura de fusibilidad, y otras características que serán decisivas para conseguir los resultados deseados: impermeabilidad, resistencia a cambios de temperatura, refractariedad, porosidad, dureza, densidad, tipos de superficie rugosa, brillante, lisa, cuarteada- etc...”<sup>54</sup>.*

Planteamos asimismo las confusiones y contrasentidos que pueden plantearse a la hora de valorar la cerámica: ya que puede considerarse en su estado crudo como material orgánico y efímero, que pasa a ser inorgánico y duradero en el proceso de su cocción; es frágil pero resistente a la vez; según el tipo de pasta puede ser impermeable o porosa, existe una amplia variedad de durezas, etc. Todas estas variables dependen en gran medida de la calidad de la pasta y de su composición, y de la temperatura de cocción (ya que a mayor cocción sin desestructurar la pasta [punto de fusión], mejores son los resultados en su calidad), esto queda reflejado en la densidad de la estructura granulométrica del material cerámico y en la de conformación de cada tipo de pasta, no obstante todas poseen una estructura interna laminar. La plasticidad de la pasta de arcilla, es originada por la propiedad de cohesión de los cristales laminares del silicato de alúmina, que se deslizan fácilmente cuando se combinan con agua.

Con las siguientes palabras dejamos ahora claras las diferencias de concepto entre **barro crudo** y **barro cocido**. Cuando el barro o la pasta cerámica se someten a la cocción, el fuego o el calor actúan como vehículo para la fusión y la transformación de la materia, conformando así un nuevo material denominado cerámica, adquiriendo las características de resistencia y perdurabilidad. De igual modo, diferenciamos las nociones definitorias de tierra y barro, si bien, ambas se encuentran en abundancia en la naturaleza, se difieren en tanto a su composición física y química, caracterizándose especialmente el barro por su plasticidad mientras que la

<sup>54</sup> MENDES SIELSKI, Isabela. “El barro en el arte: Materialidad y Límites” (tesis doctoral). Director: Ángel Garraza -depto. escultura-. Facultad de Bellas Artes /Arte Ederren Facultatea, Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibersitatea, Leioa, Bizkaia, 2003, p. 72.

tierra carece de esta cualidad. Aunque se pueda manejar la expresión “tierra” para contemplar de forma más poética el medio natural o la pertenencia a un lugar, hay que decir que este componente se integra también como material artístico entre los lenguajes postmodernos.

En cuanto a la presencia, utilización y motivación de los artistas por trabajar en el medio artístico con el barro crudo o la cerámica existen grandes diferencias cuantitativas. El barro sin cocer se determina como material efímero, que sí bien puede perdurar en situaciones apropiadas, como lugares secos (sin aportaciones de agentes externos como el agua, u otros elementos inclementes), se debe tener en cuenta su consistencia, determinada por fuerzas de presión poco elevadas, aunque sí se mezcla con otros materiales estructurales éste puede elevar su dureza, como sucede en el caso de trabajar con adobe. Sin embargo la cerámica posee entre sus cualidades más significativas las propiedades de resistencia, dureza y persistencia, que atribuyen a este material la posibilidad de encontrarlo en cualquier medio (agua, calor, frío, corrosión, acidez, toxicidad, etc.). La complejidad del proceso de la cerámica entraña el conocimiento de la técnica (método y rigor), produciendo una amplia variedad de resultados, ya que sus grandes propiedades plásticas aportan a cada artista el aprovechamiento de uno o varios atributos relacionados con el material, como puede ser dotar a la obra de color o la pulcritud de las formas (ampliando esta tema en el apartado 1.3.2).

En el sentido de la materia, el barro, la arcilla (*argila* en portugués), o la pasta arcillosa, son las definiciones más adecuadas. Hablando en términos más ajustados a las descripciones concretas de cada acepción y su relación con el campo de la cerámica, el barro o la arcilla son aquellos compuestos inorgánicos conformados por materias primas encontradas en el medio natural; en el caso de concretar definiciones más específicas sobre el propio material, se utilizan los términos diferenciados de: loza (también denominada barro mimbre o barro blanco), terracota o barro rojo, gres, barro refractario, porcelana, etc., también aceptando estos conceptos al referirse a la pasta cerámica ya cocida. La conformación de la cerámica, como ya hemos indicado, se resuelve como una transformación física, donde la arcilla se convierte en un material pétreo, resultado de suministrar elevadas temperaturas de cocción. La loza y la terracota se cuecen a temperaturas no superiores a los 1100 °C, mientras que el gres, el barro refractario o la porcelana pueden alcanzar y superar los 1300 °C. Por lo general en el continente americano la arcilla es de una calidad porosa, clasificada dentro de las pastas cerámicas como baja temperatura; aunque también se extraen pastas de mayor temperatura de cocción, éstas especialmente se trabajan en las nuevas industrias destinadas a materiales de construcción, pavimentación y azulejería, donde se han impuesto los materiales de alta temperatura, debido a su mayor dureza. También podemos puntualizar a su vez, que en ocasiones en los países hispanoparlantes se utiliza la palabra greda<sup>55</sup> para referirse a la arcilla, utilizado este termino como parte del vocabulario popular.

Los acabados de la cerámica entran en un amplio abanico de posibilidades. Ya solo utilizando las diferentes pastas arcillosas, existe una variedad considerable, en lo que también estas pastas admiten colorearse, considerando diferentes gamas cromáticas y tonales. La pasta coloreada puede definir a su vez a una de las técnicas más comunes en la decoración cerámica, el llamado engobe, compuesto por arcillas licuadas de textura fina, al que también se pueden suministrar óxidos colorantes para teñirlo, con el que se puede recubrir totalmente o decorar parcialmente las piezas cerámicas antes de pasar por la cocción. Otro de los elementos decorativos más utilizados en la cerámica es el vidriado (mal llamado esmalte), en el caso de utilizar estos compuestos (materias primas minerales y sus formulaciones químicas) aun diverge más la riqueza decorativa que se puede llegar a conseguir. Contemplamos ahora pues una definición más amplia sobre el vidriado expuesta por el ceramista Carlos Bataller Cucurella:

*“Vidriado cerámico es un compuesto químico de naturaleza amorfa vidrio- con o sin cristales en su matriz vítrea (es decir, transparente, opaco o mate), perfectamente fundido, que se aplica, funde por la acción del calor y se adapta perfectamente encima de una determinada pasta cerámica. Químicamente se denomina vidrio a un líquido*

<sup>55</sup> “Greda. (Del lat. *crēta*). I. F. Arcilla arenosa, por lo común de color blanco azulado, usada principalmente para absorber grasa y en la fabricación de cerámica.”. Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 23ª ed., 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]



*sobreenfriado. Comparemos los vidrios -y los vidriados cerámicos- a los líquidos, por su gran semejanza molecular: éstos, al igual que aquellos, no tienen una estructura molecular regular y ordenada, sino que sus cadenas cristalinas se forman al azar [...] Quizás la propiedad más remarcable y útil de los vidriados es que, a diferencia de los metales, minerales cristalinos y en general todas las sustancias cristalinas -es decir, de organización molecular regular- que funden a una temperatura determinada, los vidriados cerámicos NO funden a una temperatura fija y determinada, sino que lo hacen dentro de un intervalo o margen de temperaturas. Es decir, que no se convierten en fluidos de golpe, sino que van perdiendo viscosidad a medida que aumenta la temperatura a la que están expuestos, o su permanencia en el horno”<sup>56</sup>.*

La gama de posibilidades y decoraciones en la cerámica es muy dilatada, pudiendo manipular tanto la materia (arcilla) como recubrirla (con diferentes técnicas), admitiendo color y diversidad de acabados. Pero también hay que tener en cuenta al manipular los materiales cerámicos: que se debe considerar la temperatura y el tipo de cocción tanto en cada producto como al combinarlos, al integrar los engobes con la pasta, como los vidriados u otros materiales; según las variables que se presenten pueden dar resultados totalmente diferentes, determinados en gran medida por el proceso de cocción, ya que el resultado también puede variar según sea la elección de la cocción, aunque la composición matérica sea la misma. Todas estas conductas, y otras tantas aplicadas o encontradas, conducen y amplían las capacidades artísticas y creativas del universo cerámico.

Si bien, en el **proceso de la cerámica**, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, éste tiene la dificultad de que el resultado final no es inmediato. Ya que, entre la realización y la conclusión de la pieza, sus fases requieren tiempos de espera y se tienen que prevenir ciertos detalles para su producción. Por ejemplo, hay que tener presente, que la pasta cerámica en su proceso de secado se contrae, y a su vez en la cocción, también reduce de tamaño la forma original (aproximadamente entre 5-8% de reducción del volumen inicial en el caso de las pastas de baja temperatura, un 12-15% en el gres y refractario y la porcelana entre un 15 y un 20%, siempre teniendo en cuenta variables como las propiedades de composición de la pasta o la temperatura de cocción). Visualmente, el barro antes de su paso por el horno posee un tono y/o color diferente a su resultado final, también es el caso de engobes y vidriados. Por ejemplo en la pintura, uno expresa sus estados de ánimo de forma inmediata, con los colores verdaderos y no como sucede con los vidriados utilizados en la decoración cerámica, grisáceos y apagados a modo de polvo (diluidos en agua para su aplicación), que se transformarían en colores vivos después de la cocción. Por ello, es un arte reflexivo y necesita una mera disciplina. Además puede no ser tan popular porque requiere de técnica, de una infraestructura y un proceso de preparación y elaboración más lento.

Importante sería reflejar también que, a lo largo de los tiempos, la transformación del barro en cerámica ha estado ligada a creencias y a procesos mágicos, y con el tiempo a los avances de las civilizaciones. Destacando en nuestro caso las relaciones creadas y adquiridas en muchas de las sociedades latinoamericanas, en torno a la materia y su asociación con lo femenino (agua y tierra). La cerámica popularmente, y en cierto modo con carácter universal, se vincula a los cuatro elementos esenciales «agua, fuego, tierra y aire», que se presentan en su proceso de conformación, también vinculados a los sustentos del origen de la vida. Éste ha sido un recurso largamente poetizado, si bien queremos dejar atrás en este apartado cuestiones codificadas, costumbristas, metafóricas o poéticas, lo cierto es que esta simbología ha estado presente y se ha utilizado crónicamente en el arte. Apuntamos ahora un hecho interesante, ya que en más de un escrito se puede leer que “el barro tiene memoria”, a simple vista parece que esta expresión evidencie remitir a la memoria como un argumento literario referido a este antiguo conocimiento, tan arraigado en el acervo popular, y posiblemente no se considere otra posibilidad, sin embargo esta manifestación se convierte en verdadera ya que realmente la arcilla posee una condición física que le hace recuperar la forma inicial. Al trabajar con el material uno se da cuenta especialmente si se modela al torno, cuando se realiza una forma (la primera fase es el momento más plástico del proceso), y si más tarde se deforma el volumen anteriormente conseguido, con el secado de la pieza el barro tiende a recuperar el modelo de hechura original.

---

<sup>56</sup> BATALLER CUCURELLA, Carlos. *Vidriados crudos de baja temperatura sin plomo*. Barcelona: Omega, 1987, p. 1.

Las propiedades de la cerámica también sirven para detallar el conocimiento de las culturas extinguidas, ésta forma parte de los llamados restos de la cultura material, por ser uno de los testimonios más palpables al caracterizarse su estado físico por la perdurabilidad, ya que esta materia posee características prácticamente inalterables por su carácter inorgánico y estructural. La arqueología, como ya hemos comentado, trata el estudio científico de los vestigios del pasado humano, priorizando las claves reveladoras que pueden determinar estos hallazgos cerámicos. Para poder establecer cronologías en el tiempo, los registros y las muestras de cerámica obtenidas se analizan en el laboratorio utilizando el complejo método de la termoluminiscencia. Este se basa en la capacidad que demuestran las partículas de arcilla en absorber materiales radiactivos, como el uranio o el potasio, depositados en los suelos. Cuando la arcilla es sometida a altas temperaturas la carga radioactiva queda a 0, a partir de ese momento vuelve a empezar a cargarse, registrando de esta forma la datación de la propia cocción en la muestra cerámica. Ya en el laboratorio, los restos cerámicos arqueológicos se someten al calor y se mide la cantidad de carga que se desprende o que había acumulado; cuanto mayor sea la carga radioactiva, mayor será su antigüedad. El sistema se completa analizando la carga de ese estrato arqueológico para ver si el sedimento ha fomentado la carga, ya que el ritmo de carga puede variar en cada estrato geológico. Tras el proceso, el material queda completamente destruido. La mayoría de los restos cerámicos, se han encontrado tanto en excavaciones arqueológicas como aflorando a la superficie de manera casual, encontrándose fragmentadas o íntegras en su forma original. Conservando estos indicios de culturas pasadas, aún todas sus características. Para su conservación y restauración, mayormente, se limpian las piezas de impurezas agueridas a la superficie, como pudiera ser la salinidad.

Pero los registros cerámicos no solo determinan las dataciones en el tiempo, sino que también son una muestra ilustrada de aquellas sociedades desaparecidas. En muchas de las obras encontradas se representaron escenas y modos de vida de variada índole, tanto de forma escultórica como pictóricamente, que han aportado a los científicos detalles e informaciones relevantes en torno a la existencia de las diferentes sociedades primigenias.

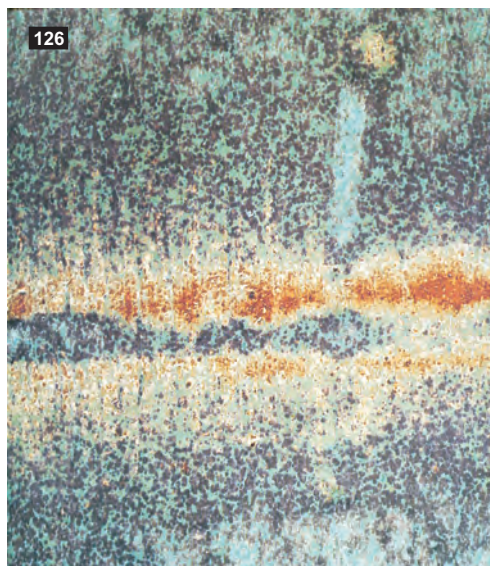
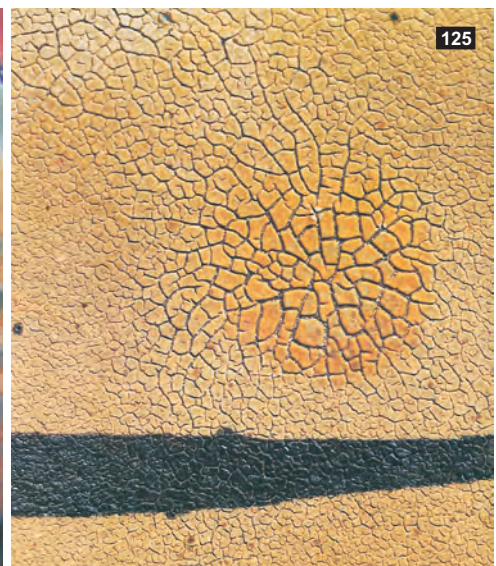
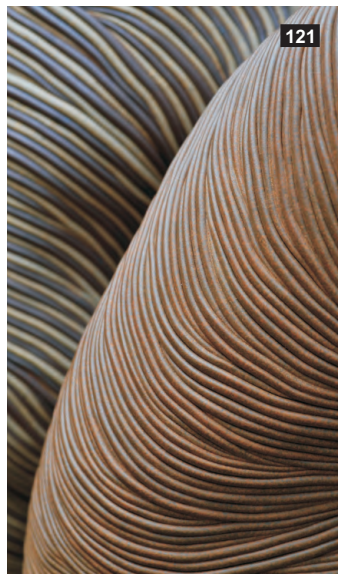
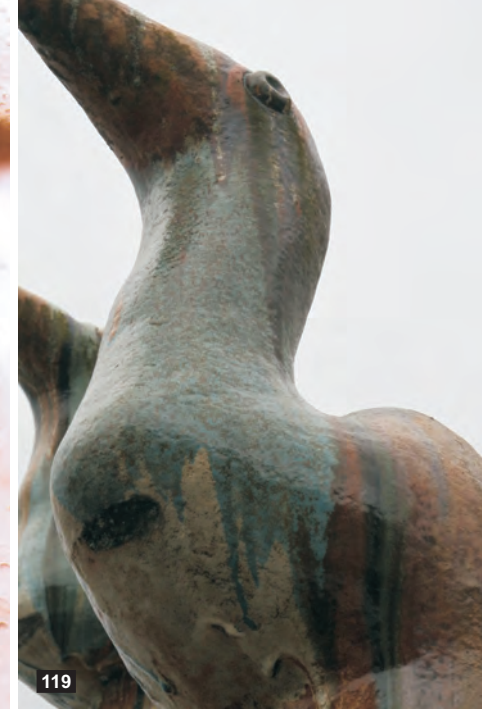
**El arte de representar en barro** es una experiencia vivida por el ser humano en diferentes contextos y con diferentes resultados, pero a su vez, es un medio de presencia permanente para pueblos que pueden hoy confrontarse a través de él, y descubrir correspondencias y afinidades insospechadas. Como también se puede apreciar a lo largo de la historia en diferentes culturas del planeta, características similares en su representación cerámica, sin relaciones entre sí.

A través del tiempo la manufactura de la cerámica se consolida: las técnicas de elaboración, la decoración, la construcción de los hornos o la cocción de la cerámica, presentan semejanzas similares en las diferentes culturas establecidas por todo el mundo. Debido a que estos métodos fueron producto de la experiencia, evolución y adaptación, integrándose dentro de las pautas de la tecnología cerámica, en muchos casos usadas desde tiempos arcaicos.

La cerámica admite múltiples **acabados**, por ello los artistas que trabajan con el barro, disponen de una amplia variedad de resultados para la conclusión de sus piezas, en muchos casos admitiendo los defectos como efectos resolutivos. Por ello, la riqueza decorativa que posee esta práctica artística es muy amplia, partiendo tanto del barro al natural, sin decoraciones posteriores, o aplicando óxidos colorantes, engobes o vidriados, entre otras tantas técnicas.

-117- Obra escultórica en barro natural (alta temperatura). De la serie "cabezas", "sin título", 2001, autor: Benjamín Lira (Chile). Medidas: 42'5 x 41'5 x 50 cm. -118- Texturas creadas por la aplicación del engobe con mayor o menor dilución de agua. Detalle de una obra de arte popular, "noiva", autora: Zezinha, oriunda del valle de Jequitinhonha (Minas Gerais, Brasil). -119- Detalle de escultura cerámica con vidriados de alta temperatura. Autor: Francisco Brennand (Brasil). Título: "Pássaro Rocca". Conformando esta obra de gran formato, un conjunto escultórico junto a otros dos "Pássaros Rocca". Instaladas junto a una de las entradas del Museo Oscar Niemeyer en Curitiba (Brasil). -120- Barro Crudo. Detalle de una de las instalaciones de la hispano-mexicana Marta Palau, denominada "Naualli mano poderosa", (Galería Art&Ideia, 2005), realizada con barro de Oaxaca, tierra negra, henequén y ramas de madera. -121- Desde la maleabilidad del propio barro, se pueden crear diferentes texturas y acabados. Detalle de una obra de Abel Zabala (México). -122- Decoración pictórica con engobes y óxidos. Detalle de una de las obras del escultor chileno Samy Benmayor realizada en el año 2003, en mediano-gran formato (23 x 23 x 125 cm). -123- Esgrafiado directo sobre la pasta cerámica. Detalle de una obra escultórica de la artista chilena Mariana Fernández, 2004 (16 x 4 x 53 cm). -124- Decoración policromada tradicional de Puebla (México), denominada "talavera". Vidriados cerámicos, aplicados bajo y sobre cubierta. -125- Vidriado mate-opaco de alta temperatura, donde el defecto se recoge como efecto, cuarteándose sobre la pasta determinada. -126- Vidriado moteado y satinado de alta temperatura, en tonalidad azul (Ox. Co), observando que según la aplicación de capa antes de su cocción, puede variar su tonalidad. En la parte central hay dos franjas horizontales que no poseen vidriado, aflorando la tonalidad terrosa del barro, en tonalidad azul celeste se observa una capa liviana de vidriado, y con tonalidad azul oscuro, mayor capa de vidriado.









127



128



129

La cercanía y plasticidad del **barro en crudo**, o su cotidianidad como material constructivo, se relaciona a su vez con los diferentes campos artísticos.

-127- "Corpo", performance con barro líquido de la brasileña Rosana Bortolín. -128- 21º Bienal Internacional de Sao Paulo, "Sin título", instalación: 1'5 x 7 x 2'3 m, autor: Ryukaku Moriwaki. -129- "Cucas house" del proyecto "Permanet non places", 1994, de la mexicana Edith García. Ladrillos de barro crudo y madera, 290 x 36 x 315 cm.



130

-**Adobe**. Para la preparación del adobe se emplea de forma general, básicamente arena, arcilla y agua, sumándose a esta mezcla compuestos orgánicos, como fibras secas o estiércol, entre otros materiales para aglutinar la mezcla, que luego se deja secar al sol, obteniendo un material de construcción compacto. Su conformación es sencilla a la hora de levantar muros, tanto en ladrillos que posteriormente se adhieren entre sí con barro, o en bloque, adhiriendo la masa a una estructura entretrejida o construida con la técnica de tapial (por molde). El adobe posee la capacidad termal de regular la temperatura interior del habitáculo, permitiendo que en la época seca y calurosa se conserve fresco, y con el frío, el interior del espacio permanece cálido. En la actualidad, en todos los países latinoamericanos se construyen edificaciones de adobe, habitualmente hogares humildes, aunque también se registran poblaciones enteras, que conservan la tradición de emplearlo como material arquitectónico.

-130- Pájaro común en Suramérica (Furnarius Rufus), denominado caserito u hornero en el sur del subcontinente, ticuchi en Bolivia o "João do Barro" en Brasil, construye sus nidos a base de barro, elementos orgánicos y su propia salivación.

-131- Horno de adobe, típico en hogares del noroeste argentino. -132- En la zona del centro-noroeste de Argentina muchas poblaciones rurales se caracterizan por poseer la mayoría de sus edificaciones en adobe (El Puesto, Catamarca).

-133- Muros de adobe y caña típicos en las construcciones rurales del norte de Brasil. -134- La ceramista popular Terezinha Gomes dos Santos y familia posando junto a sus piezas y su hogar (Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil).

-135- Secado de ladrillos de adobe, en este caso, para su conformado se emplea un instrumento rectangular con el que se presiona sobre la pasta, y así obtener el mismo tamaño de ladrillo. -136- Ladrillos de adobe listos para edificar (ubicación: imagen anterior).



131



132



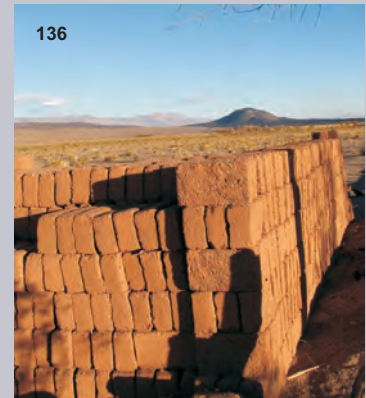
135



133



134



136



Subrayando su potencial expresivo, ya que el origen de esta investigación es «el barro en el arte escultórico», la cerámica actualmente es una forma más de expresión artística. En lo que concierne a los potenciales del barro, los artistas lo aprecian por su plasticidad y capacidad de ser modelado, por incautar cada gesto dado. Quizá aquí, desde este posicionamiento del proceso, parta uno de los “conflictos” recurrentes entre la determinación y definición de: escultor y ceramista, ya que en el sentido más académico, el primero trabaja generalmente tallando y desechando el material para conformar la obra, mientras que el barro por el contrario, se modela, en lo que la materia admite más materia, conformando el volumen y desechándose al gusto del autor.

Como explica en más de una ocasión en sus entrevistas el artista brasileño contemplado en este estudio, Francisco Brennand: -El escultor que trabaja en barro, no esculpe, sino que modela-, este artista, erudito y gran conocedor de la historia del arte, quizá quisiera apuntar con estas palabras, la noción del concepto que plasmaba en sus escritos el gran maestro del renacimiento, Miguel Ángel, en lo que éste vinculaba principalmente el modelado con la pintura, ya que para él, el gesto de ir creando la forma por superposición, se asimilaba a la técnica aditiva pictórica. Para el propio Francisco Brennand sus trabajos volumétricos en cerámica entran en contradicción con el paradigma de los modelos y patrones preconcebidos asociados con el arte escultórico, según indica en la entrevista (retrospectiva): -*Testamento I: O oráculo contrariado*-, asociada al encabezado de -*Os Ritos da Arte*-, el propio autor expone sobre su trabajo que:

*“Con el tiempo, por la dimensión de mi obra cerámica, sobre todo de las esculturas, estoy siendo reconocido más bien como escultor que como pintor, algo que no deja de causarme cierto asombro. Tal vez por un motivo subjetivo, al no reconocermé como escultor. Todavía insisto en atribuir a este arte el acto de aquel que retira la forma de la materia dura, como Miguel Ángel, paradigma del escultor, más que a Rodin. [...] Rodin fue un artista habituado a lidiar con yeso, con moldes para la fundición del bronce, con arcilla, con cera, en fin, como modelador, aunque esa particularidad no es excluyente para ser un excelente escultor. De hecho, el efecto tridimensional es el mismo y los escultores griegos trabajaron la escultura, además de la piedra, con la fundición y la arcilla”<sup>57</sup>.*

Entre los artistas modernos europeos, y pioneros en utilizar el barro como soporte, se encuentra Paul Gauguin (considerado también en esta investigación -apartado 2.3.1-, ya que poseía descendencia peruana, por línea materna, pasando algunos años de su niñez en este país latinoamericano), el cual recopila en su primer artículo publicado elocuentes valoraciones, como las registradas a continuación, que definen su propia visión sobre el desarrollo de las artes y la utilización de los materiales: “*La escultura, al igual que el dibujo, en la cerámica, también debe ser modelada «en armonía con la materia».* Rogaría a los escultores que estudiaran bien esta cuestión de adaptación. El yeso, la madera, el mármol, el bronce y la arcilla cocida no deben ser modelados de la misma manera, dado que cada materia tiene un carácter distinto de solidez, de dureza, de aspecto. Todo esto son finezas, se dirá; pero en arte son necesarias, si no ya no es un arte completo, ya no es arte”<sup>58</sup>. Gauguin fue un artista adelantado a su época, quien ya advertía renovadas nociones en torno a los nuevos conceptos artísticos, considerando el material cerámico como definitivo, e incorporándolo como parte de la obra. De cierta forma, aún en nuestros días, ciertos sectores críticos no contemplan a los artistas que trabajan con cerámica como escultores, aun si trabajan en obra escultórica, son considerados ceramistas. Aunque estos encasillamientos y condicionantes se van disipando día a día, debido a los cambios conceptuales surgidos especialmente a partir de la década de los años 60 del siglo XX. Como revelan tantos críticos de arte, como la conocida Rosalind Krauss en su célebre ensayo: *La escultura en el campo expandido*<sup>59</sup>, publicado en 1978, esta autora, entre muchos de sus argumentos comenta que, la disciplina de la escultura se abre a un abanico de posibilidades, concibiendo ya el planteamiento hacia el cambio real en las

---

<sup>57</sup> BRENNAND, Francisco. *Testamento I: O oráculo contrariado / Francisco Brennand 1997 - 2005*. Propiedade Santos Cosme e Damião. Oficina Brennand. Recife (Pernambuco, Brasil): Edições Bagaço, 2005, pp. 614-615. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>58</sup> GAUGUIN, Paul. *Notas sobre el arte. Exposición Universal*. Le Moderniste ilustré, 4 y 11 de julio de 1889. Pág 65.

<sup>59</sup> KRAUSS, Rosalind, “la escultura en el campo expandido” (capítulo), en FOSTER, Hal. (coord.), *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1985.

prácticas artísticas, desde los diferentes estados de la materia. La apertura en las diferentes disciplinas artísticas en estas décadas, en las que el barro, la propia tierra o la cerámica, al igual que otros materiales que estaban relegados del mundo del arte erudito, comenzaron a ser utilizados por los artistas contemporáneos. En la actualidad, la arcilla es empleada como material artístico y/o escultórico, por lo tanto la representación en barro, crudo o cocido, se exhibe en el espacio y tiempo presente.

Importante para el artista es la materia, pero en el caso de la cerámica también es importante el proceso, que a través de la técnica (*techne*) facilita el trabajo y la necesita en su transformación, incluyendo todas sus variables como parte de la composición/organización estética. Al trabajar el cuerpo de la escultura en material cerámico, entendiendo éste como barro cocido a su temperatura justa, su conformación se asocia a una estructura hueca en su interior, hablando ya de formatos y volúmenes medios. El factor principal asociado a esta metodología, es que al cocer la pieza, si en este caso fuera compacta, el efecto térmico que recae sobre el material aun arcilloso podría quebrar la pieza (o explotar, aún más, en el caso de que tuviera alguna bolsa de aire en el interior del material). De esta manera, la escultura cerámica se conforma hueca en su interior, dejando un orificio en la pieza (salida del aire) para su adecuada cocción. El barro al ser un material plástico al que se puede añadir o quitar materia, la forma y el grosor de la pieza se conforma al gusto del artista. Teniendo en cuenta que el material justo (aparte de que se pueda reciclar el barro para nuevos volúmenes), esta manipulación hace que las piezas puedan ser transportadas más fácilmente, y en la cocción, más en el caso de que esta fuera de un escaso avance técnico, se reparta más equitativamente el proceso de cochura, contando siempre con el supuesto de que se haya preparado una correcta pasta cerámica. Todo esto, sugiere la técnica, que a través del tiempo se ha mantenido.

Aquellos autores individuales o colectivos, que emplean el barro y lo procesan de forma manual o semi-manual para generar piezas cerámicas, siguen trabajando con procesos técnicos similares a los que se utilizaban en tiempos pasados, especialmente en la fase de manipulación, ya que los mayores avances tecnológicos se han obtenido tanto en el desarrollo de las pastas (comerciales), en diferentes técnicas decorativas, o en la cocción; aunque a nivel industrial los cambios de la producción son mucho más elevados. No obstante, en muchos casos la práctica de esta actividad se mantiene fiel a tiempos pasados, desde nociones simples pero certeras, resueltas sin grandes cambios, forjando con el tiempo su continuidad al conformar un adecuado producto cerámico, relacionadas estas prácticas más con lo indígena o lo popular, que al situarnos a día de hoy, y si se presentan como prácticas artísticas, también debemos considerarlas como contemporáneas.

La elaboración de la cerámica se realiza de similar forma en todos los continentes, con pequeñas alteraciones que vienen demarcadas por la tradición o por el ingenio de cada artista. El dominio de trabajar con la cerámica como venimos diciendo, resulta un procedimiento complejo que requiere de experiencia, en lo que su práctica puede sintetizarse hacia la sencillez o ampliarse a la complejidad. Aquellos que manipulan la arcilla conformando formas sencillas de cerámica para uso cotidiano, sociedades de tiempos pasados que trabajaban el barro de manera colectiva sin destinar la producción a sujetos especializados o aquellas que si disponían de especialistas, los artistas que trabajan el arte de la cerámica popular, o aquellos artistas integrados en el arte contemporáneo, manipulan el material de forma similar, aunque los resultados pueden ser muy diferentes; teniendo en cuenta la unión proclive entre la creatividad de cada artista y las amplias variables que demuestra el material y sus procesos.

Para finalizar esta sección, decir que las particularidades que revisten el uso del barro y la cerámica en Latinoamérica se vinculan conceptualmente con lo original y lo primigenio. Desde sus cualidades plásticas a la estética de sus creadores, tanto legendarias como contemporáneas, todas ellas suscitan un valioso aporte. El barro adquiere miles de formas, integrándose como una forma más de creación y expresión artística actual, traspasando las fronteras de pensamiento (tanto históricas, políticas o sociales), definidas por un lado, por el aporte popular e indígena, y por otro, por la representación artística contemporánea. Comenzamos aquí pues, a mostrar este amplio repertorio de representaciones artísticas.

### 1.3.1- Cerámica. Procesos manuales de elaboración.

El empleo de la cerámica en Latinoamérica viene asociado a tiempos remotos, considerada como una de las artes más antiguas de estos territorios. Las culturas de los pueblos originarios americanos lograron hacer de este material parte de su vida, elaborando objetos de valor artístico que hoy conforman un importante patrimonio cultural. No obstante, la escultura en cerámica, fue desvinculada del arte colonial y del arte culto americano a partir de la conquista occidental, sin embargo, a través del tiempo ha seguido manteniéndose y salvaguardándose en las producciones vinculadas al pueblo, en lo que hoy podemos amalgamar como arte popular (incluyendo también el arte indígena). Esta tradición en cerámica, asociada a los pueblos primigenios latinoamericanos, mantuvo a lo largo de los últimos siglos sus propias características representativas, que hoy por hoy, se vincula a las raíces y sigue vigente. Si bien, la práctica del oficio ha perdurado en aquellos lugares rurales con larga tradición en el oficio de la manipulación de la cerámica, destinando su trabajo a producir objetos de uso cotidiano como pudieran ser aquellos utilizados para almacenaje o en la cocina, pero también son considerados en mayor medida aquellos objetos relacionados con los rituales y las costumbres, que formaban y siguen formando parte de la cultura popular, en este caso incumbiendo a la conformación escultórica.

Con la transformación que se ha ido produciendo en el sector cerámico, muchos de los centros alfareros se han perdido, pero otros han sabido innovar, en cada lugar, gracias a la creatividad de sus productores o en otros casos a la ayuda exterior, adaptando en la mayoría de los casos, sus creaciones artísticas a estéticas propias, pero que aún siguen vinculadas a la tradición popular. Apoyándonos en los comentarios de Lalada Dalglisch (que a su vez remitimos en otras reseñas de este apartado), artista e investigadora en materias relacionadas con la cerámica y su representación popular, comenta sobre este tema lo siguiente: *“relaborando sus propias formas, los ceramistas recrean símbolos que proyectan su mundo personal y su estilo de vida contemporáneo. Entretanto, existe en estas comunidades una "identidad cultural" evidenciada en la simbología y en la estética adoptada en la creación de sus objetos”*<sup>60</sup>. Ahora bien, generalmente estas nuevas creaciones se producen únicamente para la venta exterior, en función del mercado y la competencia, surgiendo nuevas formas escultóricas, pero a su vez, en diferentes regiones de Latinoamérica, aún se conservan las producciones artísticas tradicionales. En referencia al colectivo que viene manteniendo a lo largo del tiempo la producción de la cerámica popular latinoamericana, en su gran mayoría ha sido generado por las mujeres, *“toda la cerámica de origen indígena o mestiza, es generalmente producida por mujeres, y sus tradiciones fueron pasadas oralmente, de madre a hija, por varias generaciones. Lévi-Stauss (p.38) afirma que en América, lo más frecuente es que la cerámica sea una tarea femenina. Y tal vez en mayor grado que en otros lugares, allí se multiplican mitos para explicar los cuidados especiales que se requieren en la fabricación de los recipientes, o adornar con imágenes místicas las condiciones en que se desenvuelve esa elaboración”*<sup>61</sup>, debido a que esta materia se asocia a vínculos con lo femenino derivados de la mitología, posiblemente por ello la mujer asumió la tradición del proceso cerámico. Sin embargo, no ha sido un trabajo excluyente a los hombres.

Ya que el trabajar con barro y la tradición de crear formas en cerámica viene asociado a un oficio popular, desarrollamos en este espacio los pasos que requiere el proceso manual de este material, en nuestro caso relatando las conductas de manufactura que se procesan en la cerámica escultórica popular. Si bien la industria cerámica se ha desarrollado ampliamente, la actividad manual, relativa a pequeñas producciones o piezas únicas, sigue los mismos procedimientos en la mayoría de los lugares. Remitiéndonos entonces a los

---

<sup>60</sup> DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008, p. 73. (Texto traducido: Laura Rueda).

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 75.

Referencia: LÉVI-STRAUSS, C. *A Oleira Ciumenta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

procedimientos tradicionales manuales que se realizan en la pluralidad de los territorios de Latinoamérica, por un lado contando con información y documentación escrita por otros investigadores, pero también desde la cercanía, adentrándonos hasta el lugar, ya que los siguientes datos que describimos a continuación se han podido registrar a través del trabajo de campo y las visitas in situ, en diferentes países y lugares a los que he podido acceder, conversando con ceramistas-alfareros/as, además de apoyarnos en nuestra propia experiencia, con todo ello, registramos a continuación el proceso que sigue el barro hasta alcanzar a ser cerámica.

En cuanto al material, los artistas populares latinoamericanos utilizan arcillas porosas y de baja temperatura. En general el color de la pasta posee tonalidades tierra o rojizas, por su aporte en óxidos ferrosos o de hierro en su composición (Ox. Fe), aunque en muchos casos después de pasar por la cocción puedan tornarse hacia otras tonalidades, como el rosáceo o el amarillento (según el contenido y porcentaje de los diferentes óxidos minerales colorantes que conformen la arcilla).

La **extracción del barro** habitualmente se realiza en lugares cercanos a las poblaciones. En otros tiempos se asentaron en diferentes territorios por poseer características notables para el abastecimiento del grupo, aparte de ser lugares propicios para la caza, pesca, recolección de frutos y tierra para cultivar, también era importante el poder abastecerse de materiales, en referencia a nuestra temática, de arcillas idóneas para producir cerámica. En aquellas zonas o localidades en los que la tradición cerámica sigue siendo una constante, la arcilla del lugar suele definirse como una buena pasta para el modelado. Situándose las poblaciones, cercanas a medios acuíferos donde en determinadas posiciones tácticas, como pueden ser los barrancos o los remansos de los ríos, se encuentran depósitos arcillosos de lodo, o bien, se encuentran en estado compacto y seco en canteras de arcilla. La arcilla apropiada para producir cerámica necesita una proporción correcta de materiales plásticos e inorgánicos, con alto contenido en sílice o cuarzo, feldespato y caolín, *“el barro, en general, se testa aun en el barrizal para saber si puede o no usarse con eficacia en la confección de las piezas. [...] se hace una pequeña rosca con un tira de arcilla húmeda y se unen las dos extremidades. Si la pasta no se agrieta en la curvatura, significa que la arcilla tiene plasticidad suficiente para levantar un recipiente; sin embargo, si quiebra, significa que tiene gran cantidad de arena en la pasta y no se puede trabajar en estado puro”*<sup>62</sup>.

Para la **preparación de la arcilla**, ésta es transportada hasta el lugar donde se confeccionarán las piezas, desproveyéndola de impurezas orgánicas e inorgánicas. En aquellos lugares en los que la pasta encontrada posee buenas cualidades para la cerámica, se manipula menos, no obstante, en los lugares en los que el abastecimiento de arcillas es de peor calidad, se le debe dedicar una mayor elaboración. El proceso de preparación de las pastas por lo general se ubica en la proximidad del lugar de trabajo (que a su vez se sitúa habitualmente en el hogar familiar), limpiando estas de residuos y dejándolas secar. Cuando la pasta está totalmente seca y por ello sólida, se machaca y se convierte en polvo, pasando éste por cribas para tamizarlo, y desproveer a la materia de otros restos orgánicos o inorgánicos menores, como pudieran ser pequeñas piedras y residuos. La molienda obtenida se mezcla con agua, depositándola en cubetas para que se decante, de esta forma también se limpia de impurezas (aunque en muchos lugares no siempre se tamiza o decanta). Si la pasta no es del todo apta para su procesado, se mezcla con materiales denominados antiplásticos, desengrasantes o temperantes, como puede ser la ceniza (generalmente obtenida de madera quemada de determinados árboles, obteniendo así, materias silíceas) u otros materiales como paja o fibras vegetales, materias primas minerales como la mica, arena, chamota (pequeñas piedrecillas minerales), o cerámicas ya cocidas y machacadas convertidas en polvo cerámico, que darán consistencia al material. Considerados, tanto para obtener un menor porcentaje de piezas rajadas en el proceso de secado, como para soportar los abruptos cambios de temperatura en la cocción.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 27.



Para trabajar todo el proceso de forma acertada, es muy importante conformar una buena arcilla, ya que si ésta no está en condiciones puede arruinar todo el trabajo posterior, pues las incorrecciones de las piezas se pueden presentar en el secado, aunque generalmente no es hasta su cocción cuando se registran de forma más evidente, manifestándose a través del agrietado, la rotura o el desmoronamiento de la pieza. “*No puede decirse que existan normas estrictas en la preparación de las arcillas o el agregado del desengrasante. Cada artesano establece las mezclas y proporciones según las variantes de que disponga, o según las calidades o cualidades que quiera dar a los objetos*”<sup>63</sup>. Para concluir con el proceso básico de preparación decir que, se debe obtener una pasta fina y homogénea, llegando a una consistencia plástica determinada, sin exceso de agua. Es en este punto cuando se amasa concienzudamente, en lo que ésta va perdiendo el agua y va adquiriendo una mayor firmeza, obteniendo un material apto para poder ser modelado. El amasado según el lugar de origen, se realiza sobre una mesa (generalmente de madera, aunque en la actualidad se pueden encontrar lugares que utilizan escayola, para una mayor absorción de la humedad del barro), sobre el suelo tanto de forma directa como extendiéndolo sobre esterillas o pieles de animal curtidas, ayudándose de las manos y de los pies. La pasta se suele preparar en grandes cantidades, almacenándose en lugares cobijados a la sombra y recubriéndola para manipular posteriormente el barro en su justo estado, envuelta en hojas gruesas vegetales como se hacía antaño, aunque en los tiempos actuales en general se cubre con plásticos. Solo aquellos ceramistas que tienen una fuerte demanda de objetos para el mercado exterior (donde los ingresos son más elevados), o en lugares en los que la recolecta de la arcilla es difícil de obtener, se compra el barro ya preparado, ya que el procesado necesita del material idóneo, de tiempo y a su vez, es muy trabajoso.

Si las piezas se realizan manualmente, una a una, como piezas únicas (aunque la forma pueda repetirse), el siguiente paso es el **modelado**. Generalmente se usan pocos recursos y herramientas, y las manos son el principal instrumento de trabajo. El torno alfarero de pie (que mueve en sentido circular la torneta con la ayuda de la fuerza suministrada paulatinamente por el pie del operario) o las tornetas de mano o “volteadoras” (más sencillas y rudimentarias), también vienen usándose en ciertas localidades alfareras, aunque en menor proporción, ya que este tipo de útiles solo se utilizan en piezas circulares o para integrar parte de la forma cilíndrica que luego se manipula manualmente. No obstante este mecanismo, importado por los colonos occidentales no se conocía o utilizaba en las culturas primigenias, vinculándose el torno de pie más a los procesos de mayor producción (como los utilitarios). En la mayoría de los casos, aunque las formas sean circulares se trabaja con gran destreza la forma sin ayuda de herramientas auxiliares, ayudados en algunos casos con moldes de una pieza para crear la forma de la base, que suelen ser piezas de cerámica ya cocidas (para que el barro no se agarre o pegue al molde, se esparce polvo de arcilla, arena fina, ceniza, etc.), en ciertas ocasiones estos moldes sencillos se asientan sobre plataformas cóncavas para su rotación. Si bien, lo cierto es que el método más empleado en todos los territorios es la manipulación manual sin mecanismos.

Aunque la mayor parte de las producciones cerámicas tradicionales en América han sido producidas por mujeres, en los casos de poblaciones o territorios en los que el hombre también trabaja el barro se hace más común la utilización del torno. La postura más tradicional para el modelado, generalmente observaba entre las mujeres, viene heredada de las costumbres indígenas, “*sentadas en el suelo con las piernas estiradas. Con raras excepciones, usan taburetes para sentarse apoyando las obras en el regazo, o sobre una tabla*”<sup>64</sup>, situando todos los materiales y herramientas alrededor del lugar de trabajo. Estas prácticas se relacionan aun con poblaciones rurales, en las que sus creaciones siguen muy asociadas al carácter tradicional, sin embargo, en los tiempos actuales, en aquellos lugares en los que se han producido una mayor revitalización, se vienen adoptando nuevas conductas. En las últimas décadas, en aquellas comunidades alfareras donde la mujer era la única encargada de la producción, esto ha comenzado a cambiar, integrando a artistas masculinos entre sus ceramistas.

---

<sup>63</sup> RIBALTA, Marta (ed.), *Arte popular de América*. Barcelona: Blume, 1981, p. 162.

<sup>64</sup> DALGLISH, Op. cit., *Noivas da Seca: cerâmica popular...*, p. 31. (Texto traducido: L. Rueda).

**Extracción y preparación de la arcilla:** -137- Laguna Alegria, localizada a lo alto de la montaña en las cercanías de la localidad de San Miguel, El Salvador. -138- Depósito de arcillas plásticas de diferente coloración (Laguna Alegria). -139- Sustracción de arcilla en las inmediaciones de la población alfarera de Maragogipinho (Bahía, Brasil). -140- Arcilla encontrada en el medio natural (Recife, Pernambuco, Brasil). -141- Zezinha, artista popular (Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil), sigue recolectando ella misma la arcilla que luego utilizará en sus esculturas, extraída del depósito de "Olaria da Virginia" (Corrego Palmital). -142- Zezinha, procesa la arcilla, en este caso triturando el barro con un pilón -143- secado, -144- machacado, -145- obtención de un polvo fino sin piedras o impurezas. -146- En este caso, la ceramista Clemência Pereira dos Santos (Carai, Vale do Jequitinhonha), para triturar el barro no utiliza herramientas auxiliares. -147- Clemência efectuando el tamizado de la arcilla.

El modelado de las figuras, no se elabora generalmente desde un bloque de arcilla (macizo), sino que la forma se va generando por construcción paso a paso, comenzando por la base, hasta alzar la forma que se pretenda definir. Se trabaja habitualmente con las manos húmedas creando barbotina por la fricción del propio barro (la barbotina es la pasta o arcilla líquida, que a su vez facilita el modelado). Primero se da forma a la base inferior con una plancha que tendrá el mismo grosor que el resto de la pieza (o generando churros enroscados desde la base). A las paredes del recipiente se les va dando volumen y altura, a través de la superposición en espiral de churros cilíndricos, también denominados rollos o longas, entre otros tanto calificativos según la zona (aunque esta técnica es la más generalizada, también se construye a base de planchas si la forma es más sencilla), los churros van siguiendo la misma dirección enlazándose unos con otros, realizados todos ellos del mismo grosor con el sentido de que la superficie sea homogénea. Según la forma elegida, se va ampliando o disminuyendo el diámetro de los churros. Generalmente, las piezas se conforman disponiendo las manos, una en el interior y la otra en el exterior, para que la forma no se deforme. A la vez que se va alzando la pieza se va alisando, desapareciendo las juntas de unión, que se producen al unir los churros acoplados unos con otros. Según la pasta utilizada y la plasticidad de esta, los churros pueden ensamblarse por la propia humedad del barro, o en otros casos se ejerce un rayado inciso en el lugar de unión de estos, aplicando barbotina, para que haya una mejor adherencia (estas pautas vienen definidas por la tradición, que son consecuencia de las calidades asociadas a las arcillas del lugar), si bien este último proceso da más consistencia a la pieza, lo cierto es que es menos utilizado, ya que entraña más tiempo en el proceso.

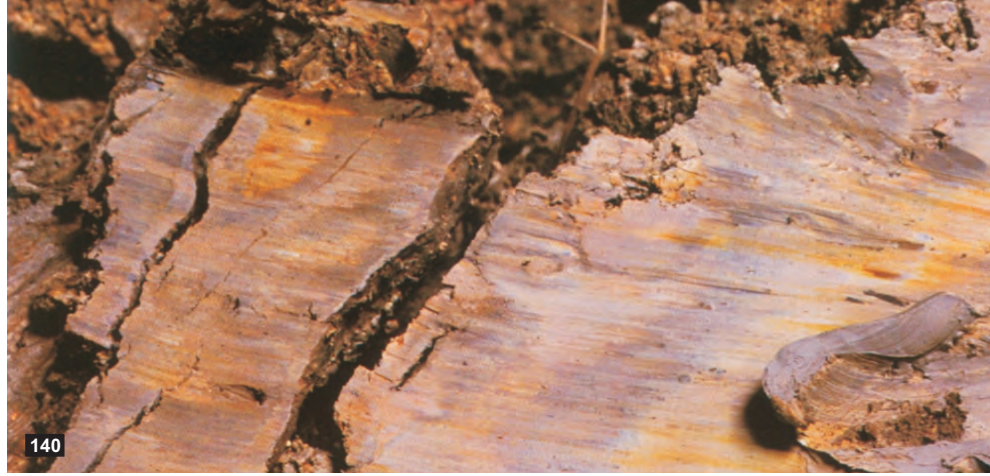
La manipulación de la parte central de la obra (forma base) suele confeccionarse por etapas en el mismo día, esto se precisa así para luego no contemplar complicaciones en su elaboración (debido a que el barro se va secando, y al perder humedad, va reduciendo de tamaño) si la pieza necesita más de un día para su elaboración, esta se tapa con materiales impermeables como el plástico, para poder seguir con la obra en días posteriores (ya que al proceder nuevamente con barro más húmedo y más plástico, se pudieran producir grietas). En la conformación de la forma base de las piezas como ya hemos comentado, en algunos casos se manejan moldes sencillos (de cerámica cocida o escayola), y luego se retocan modelando los detalles, utilizados mayormente en producciones seriadas, que en los últimos tiempos se asocian a productos de menor calidad y destinados a la venta turística (como souvenirs). Cuando se obtiene la forma principal (hueca en su interior), se adhieren otros elementos modelados que definirán la forma final, estos también se unen con barbotina con un pequeño rayado en las diferentes partes a unir y presionando levemente, para que no se despeguen. Los dedos de la mano suelen ser los mejores aliados para trabajar el modelado, aunque también se modela con diferentes instrumentos para facilitar el proceso como palillos, espátulas, badanas (semiflexible) y esponjas, entre otros utensilios (según el lugar se utilizan elementos con formas y materiales tradicionales, pero también se recurre a transformar e inventar nuevas herramientas).

En muchos casos, la forma de recipiente se inserta conceptualmente como parte de la escultura (adquiriendo esta conducta desde tiempos pasados), sin desposeer a las piezas de la importancia del espacio interior, dotando a estas de aberturas visibles que forman parte de la obra, donde en algunos casos el recipiente-escultura tiene un propósito de utilidad, mientras que en otros la función queda abnegada. Entre la enumeración de métodos escultóricos, podemos también encontrar el término de pastillaje (concepto ampliamente utilizado en Latinoamérica) identificándose con el modelado, pero en este caso la definición es más concreta, asociada a la adición del barro sobre barro como paso constructivo de la forma. En mayor medida, este término se relaciona con figuras de tamaño reducido, que generalmente son macizas en su conformación, como pueden ser las miniaturas o las figurillas populares (que suelen caracterizar los modos de vida populares y cotidianos).





137



140



138



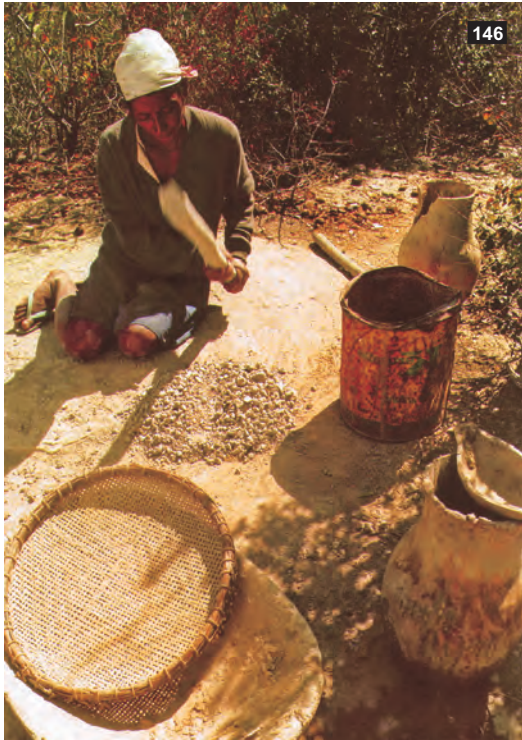
139



141



142



146



143



144

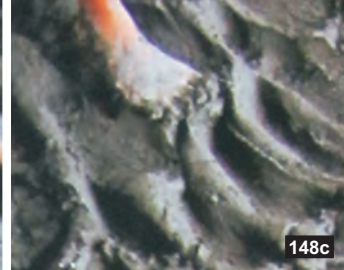


145

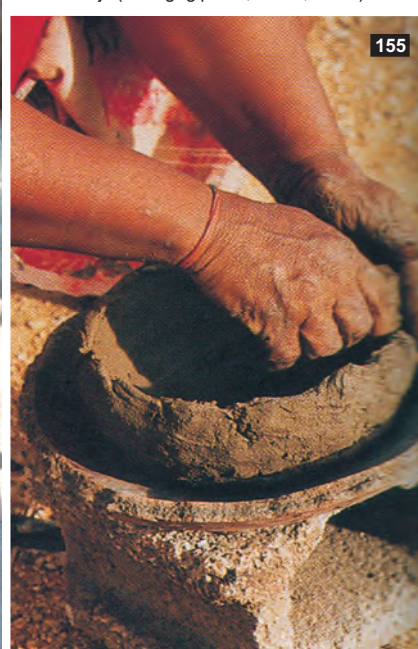


147



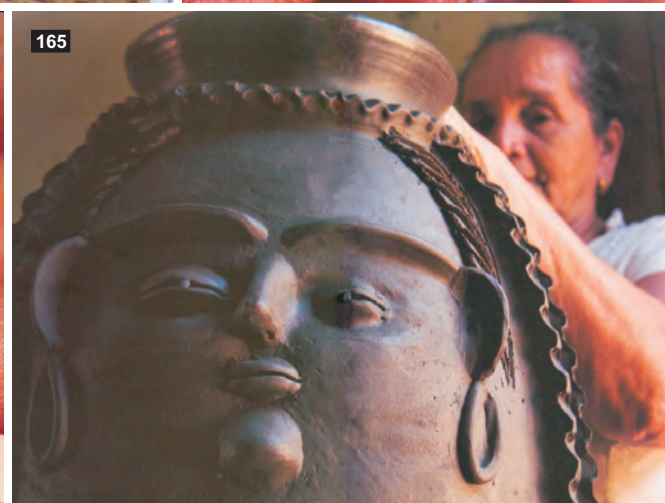
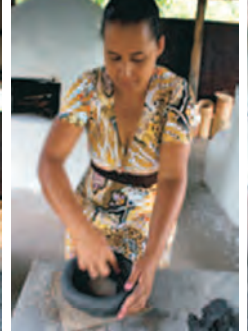


**Amasado:** -148a-b-c- Secuencia de 3 imágenes- Mujer amasando el barro concienzudamente (Cascavel, Ceará, Brasil). -149- ceramista del popular barrio alfarero "Alto de Moura" en Caruaru amasando en la calzada el barro, con las manos y pies (Pernambuco, Brasil). -150- Detalle de la acción anterior. -151- Pellas de arcilla listas para ser manipuladas, Icoaraci (Pará, Brasil). -152-153- estirado y compactado de la pella sobre una mesa baja (Maragogipinho, Bahía, Brasil).



**Procesado (herramientas auxiliares):** -154- Modelado de la estructura principal de la figura auxiliándose con la torneta de mano, Irma García Blanco (Santa Mª de Atzompa, Oaxaca, México). -155- Conformación de la base de la pieza apoyándose en otra pieza ya cocida, Marlene "Munchie" Roden (Spanish Town, Jamaica).  
Página siguiente: **Modelado:** -156- sucesión de 6 imágenes - Irene Gomes da Silva (Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil), nos muestra cómo se inicia el modelado, estructurando la forma principal en base a churros superpuestos. -157- La ya nombrada Zezinha, en el momento de posicionar uno de los rollos de arcilla para conformar la futura figura, en segundo plano otras obras en su proceso final. -158- Imagen en detalle del modelado de uno de los rostros de las figuras de Zezinha, en la que se puede apreciar cómo se mantiene el conformado interior hueco. -159- Modelado de dos figuras representando un cocinero y una cocinera, Familia Zê Caboco (Caruaru, Pernambuco, Brasil). -160- Concepción Aguilar representando a un diablillo (Ocotlán de Morelos, México). -161- Modelado o pastillaje de figurillas macizas, Noemisa Batista dos Santos (Carai, Vale do Jequitinhonha). -162-163- Moldes y reproducciones de cerámica (Ilobasco, El Salvador)-164- Modelado de una de las típicas miniaturas de Ilobasco (El Salvador). -165- Recipiente escultórico, modelado por la ceramista Rosa Brítez (Itá, Paraguay).









166



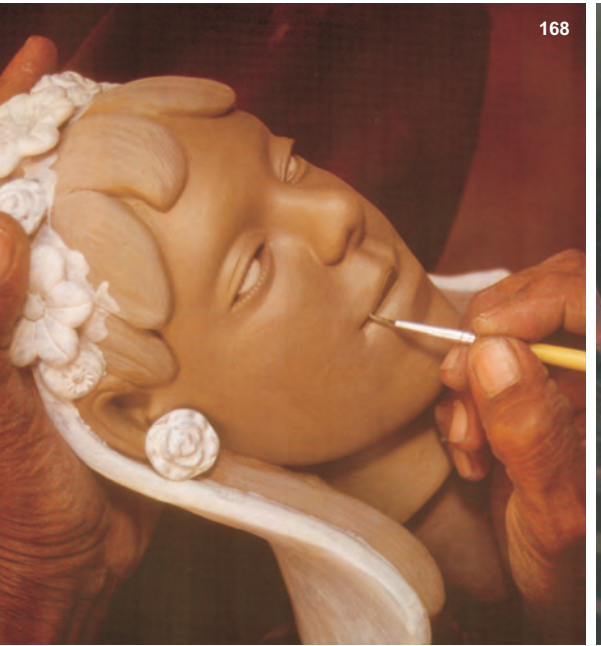
167



170



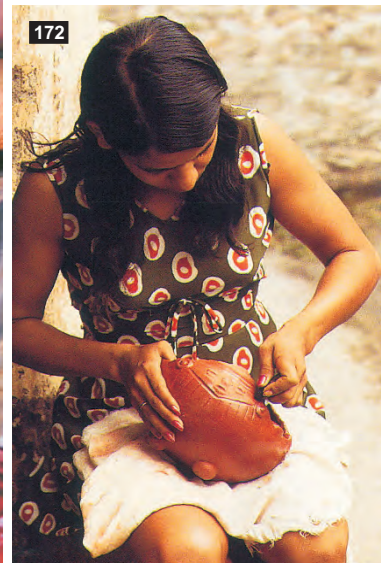
171



168



169



172



173



174



175



**Técnicas decorativas antes de la cocción:** -166- Devastado en bajorrelieve de diseño marajoara actual (Icoaraci, Pará, Brasil). -167- Esgrafiado (Quinchamali, Biobío, Chile). -168- Pintura con engobes sobre una de las piezas sin cocer de Joao Pereira de Andrade (Santana do Araçuaí, Jequitinhonha, MG, Brasil). -169- Bruñido interior de un recipiente escultórico de R. Brites ( Itá, Depto. Central, Paraguay). -170- Calado, diseño típico en las cerámicas negras de San Bartolo de Coyotepec (Oaxaca, México). -171- Piedras utilizadas para bruñir el barro. -172- Pulido o bruñido exterior de la pieza (La Chamba, Tolima, Colombia). 173- Pieza en barro natural y pintada en ciertas partes con engobes de diferente coloración, representación de una alegoría a los brujos de la selva (Quinua, Ayacucho, Perú). -174- Cabeza totalmente pintada con engobe en monocromía, de la ceramista Clemência Pereira dos Santos (Jequitinhonha, MG, Brasil). -175- Nuevos diseños de piezas de barro con apliques de alambre a modo de cabello, preparadas para secar y cocerse, en este caso el alambre al cocerse en baja temperatura (900 °C) no se funde o rompe la pieza de cerámica (Caruaru, Pernambuco, Brasil).

Las obras se dejan secar a la sombra o en el interior de un habitáculo, cubriéndolas con telas húmedas o plásticos, evitando que el aire las quiebre. Cuando están oreadas, y si no se las va a manipular o decorar antes de su cocción, se posicionan en zonas expuestas al sol, para que pierdan por completo toda su humedad, antes de transportarlas e introducirlas en el horno.

Se pueden realizar **diferentes tipos de decoraciones**, trabajando las piezas **antes de su paso por la cocción**. El mejor momento para ello es cuando la conformación de la obra ésta totalmente acabada aunque todavía húmeda, denominado el estado del barro como “estado de cuero” (en portugués «ponto de cuoro»), en el que la arcilla ya ha tomado consistencia, y es en este momento cuando las diferentes manipulaciones o decoraciones entrañan menor riesgo de fractura para la pieza o se adhieren mejor al barro. En el caso de decorar con **engobes** (arcillas licuadas), estos se pueden encontrar en el entorno, tal cuales, en diferentes gamas de colores (pigmentos minerales locales), o bien, se pueden crear desde una base blanca de engobe añadiendo diferentes colorantes (óxidos minerales). El engobe se aplica sobre la superficie del barro, total o parcialmente, por vertido o a pincel, empleando monocromía o policromía; en el caso de decorar con detalles minuciosos, se utilizan pinceles de pelo fino, en muchos de los casos realizados con cabello humano. También se hace usual, el combinar el barro o los engobes con **esgrafiados**, en los que el color del barro emerge a la superficie, o se aplica la **técnica del negativo**, empleando también engobes, pero en este caso se reservan ciertas zonas con barbotina o resinas (ahora también utilizado el látex), que después de la cocción se desprenden y dejan aflorar el barro natural. Entre las decoraciones anteriores a la cocción, otro método muy utilizado, si se quiere dar al barro de un brillo particular, es recurrir al **bruñido**, con el barro en estado de cuero se frota concienzudamente sobre la superficie de la pieza aplicando la fuerza justa, auxiliándose de herramientas pulidas como piedras de superficie suave, u otros objetos como cucharas, badanas o trapos curtidos, en algunos casos ayudados por sustancias grasas, como pudiera ser el aceite. De igual forma, el estado de cuero también es propicio para decorar con incisiones, según la herramienta utilizada se pueden crear diferentes grosores, obteniendo **bajorrelieves**, o **calados** en el caso de perforar totalmente la superficie y crear un vacío. Encontrando otras tantas decoraciones que se puede utilizar en la decoración de piezas cerámicas antes de la cocción, pero que al no ser tan populares, en nuestro caso no enumeramos. Cuando se ha terminado la decoración, las piezas se dejan secar totalmente.

Quando se da por terminado el modelado, se humedece la pieza levemente pasando por toda ella una esponja o paño fino, semi-húmedos, para deshacerse de aquellas imperfecciones o marcas que pudieran quedar en las obras (aunque este proceso no siempre se realiza). Esta metodológica también es utilizada si se decora la pieza con engobes o vidriados, ya que así agarrarán mejor a la superficie de la cerámica los materiales empleados para su decoración. En menor proporción, algunos ceramistas tradicionales lijan las piezas cuando éstas ya están secas, consecuencia que abre el poro del material.

-176- Proceso de secado, obras de Francisca Nascimento (Viçosa, Ceará, Brasil). -177- Piezas destinadas a la cocción (Alto de Moura, Caruaru, Pernambuco, Brasil).





El siguiente paso sería ya la **cocción**, que pudiera ser considerada como la parte más importante del proceso, aunque como venimos indicando cada uno de los pasos entraña la capacidad encadenada de crear un “consistente” producto cerámico. La gran mayoría de las cocciones de cerámica popular se siguen realizando en hornos sencillos con combustión de diferentes leñas y/o estiércol seco. Tradicionalmente la fase de la cochura es la que más riesgos entraña y por ello siempre se ha visto asociada a preceptos protectores, como comenta la autora Lalada Dalglish: “*la quema es tal vez la que posee más leyendas y rituales prescritos para evitar la “ira de los dioses” y la consecuente pérdida de las piezas durante la cocción*”<sup>65</sup>, integrando dentro de éste proceso rituales y costumbres asociados a la protección de la hornada. En América Latina, desde Argentina hasta México, los hornos cerámicos utilizados han ido variando según las circunstancias de la producción y las necesidades de los ceramistas, pero hay que decir que aunque los tiempos hayan cambiado, aún siguen empleándose cocciones sencillas o “primitivas”, como las básicas hogueras o piras<sup>66</sup>; empleando también «quemadas a cielo abierto»<sup>67</sup> ubicadas en cavidades, o estructuras algo más elaboradas, como los «hornos abiertos»<sup>68</sup> de tiro superior, con pequeñas variaciones según la zona en el estilo de construcción. Estos patrones fueron los empleados por las culturas primigenias nativas, aunque los hornos abiertos se fueron perfeccionando con el avance de las sociedades, contaron más tarde con la integración de los nuevos métodos occidentales llevados al continente americano por los europeos, como los hornos de cúpula cerrada (característica de los hornos mediterráneos). El desarrollo técnico de estas construcciones en relación a las cocciones de la cerámica tradicional tiene como objetivo: “*alcanzar un mejor control sobre el calor del fuego y sobre la calidad de la quema*”<sup>69</sup>, según explica Dalglish. Otros hornos han sido también empleados en los últimos siglos, pero en este caso ya hablaríamos de métodos industriales.

Se podría decir que los hornos verticales, circulares y abiertos en su parte superior, de tiro superior y hogar en su parte inferior, son tradicionalmente los más comunes en la gran mayoría de los territorios de Latinoamérica: tanto en los lugares que mayor producción tienen de cerámica popular, como en aquellos

<sup>65</sup> DALGLISH, Op. cit., *Noivas da Seca: cerâmica popular...*, p. 49. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>66</sup> “*Consiste en apoyar la pieza sobre leña y rodearla con troncos, ramas, etc. Dentro de una estructura piramidal, la que una vez encendida actúa como eficiente hornito*”. - FERNANDEZ CHITI, Jorge. *Curso sintético completo*. Tomo 2. Buenos Aires: Ed. Condorhuasi, 1978, p. 16.

<sup>67</sup> “*La cocción en fuego abierto se hace en un hoyo. Es más eficaz que la hoguera, porque el calor se mantiene en el hoyo por la barrera aislante de tierra, haciendo posible que se consigan temperaturas más altas. El hoyo proporciona también mejor control sobre el avance del calor y la atmósfera de la cocción permite un enfriamiento más lento. [...] Se excava en el suelo un hoyo poco profundo, de unos 35 a 50 cm de profundidad y unos cuantos cm cuadrados de superficie. La cerámica se apila, con las piezas de boca ancha abajo y dejando el mínimo espacio posible entre ellas. Luego se coloca una capa protectora de cascotes rotos sobre las piezas, creando una especie de barda sobre los lados y la parte alta de la pila de vasijas, sin ningún punto de las piezas expuesto directamente a la llama. Luego se enciende el fuego alrededor del perímetro del hoyo, calentando suavemente el conjunto de la carga. Después de que las piezas estén totalmente secas y sinterizadas, habiéndose evaporado toda el agua de composición, se aumenta el fuego añadiendo cantidades crecientes de combustible y finalmente introduciendo combustible que quema más rápidamente, como ramitas o hierba seca. La temperatura al rojo se alcanza bastante rápido, pero puesto que la pérdida de calor no está impedida por ninguna estructura cerrada (horno), la temperatura se nivela y no aumenta más, independientemente de la cantidad de combustible que se añada. La cocción se logra cuando la temperatura se nivela. Para la cocción en hoyo, el combustible debe ser madera ligera, ramas, maleza, raíces secas o hierba; cualquier cosa que pueda quemar rápidamente. El excremento seco se suele utilizar por que mantiene el calor durante mucho tiempo. Más que arder se quema sin llama, pero una vez ha alcanzado la temperatura al rojo funciona como una fuente de radiación pausada sobre el material a cocer.*” - RODEES, Daniel. *Hornos para ceramistas*. Barcelona: Ceac, 2004, pp. 15-16.

<sup>68</sup> “*Horno de tiro superior con una cámara o compartimento especializado debajo, en el que se quema el combustible. [...] Este horno cilíndrico vertical representa un gran avance en la eficacia. Su característica innovadora más importante es la separación de la cámara de la cocción de la cámara de combustión u hogar y el proporcionar un movimiento hacia arriba del fuego a través de la carga. Las piezas no están ya sometidas a la acción directa del fuego, sino más bien al paso de los gases calientes procedentes de éste. La cámara de combustión es bastante grande para contener un gran fuego, lo que posibilita un calentamiento rápido. Como en los hornos más antiguos de muro circular; la parte alta de la carga se cubre con cascotes y arcilla para disminuir el escape del fuego. [...] Se hace uso de un grueso poste de arcilla en el centro que soporta un cierto número de barros de barro cocido, apoyándose por un extremo en una ranura hecha en el muro del horno y en el otro extremo en el poste central. [...] Otro sistema fue utilizar ladrillos de arcilla perforados, éstos se sostenían también mediante uno o varios postes. [...] Con frecuencia, los hornos se construían contra la falda de una colina o un terraplén.*” - *Ibidem*, pp. 25-27.

<sup>69</sup> DALGLISH, Op. cit., *Noivas da Seca: cerâmica popular...*, p. 50. (Texto traducido: L. Rueda).

sectores que trabajan para comunidades locales; integrados en zonas urbanas o rurales; tanto en las poblaciones de tradiciones mestizas, como en los poblados indígenas. La cocción de estos hornos generalmente no superan los 900 o 1000°C, su combustión se realiza en la parte inferior, suministrando la leña por la oquedad inferior que a su vez ejerce como tiro, llegando a las piezas el calor de ésta y no la llama directa, debido a que el horno posee una base de cerámica con orificios o una parrilla. Cuando se requiere aumentar el calor de la cocción las entradas de aire al horno se tapan, ya que el tiro se controla abriendo y cerrando estas cavidades o agujeros, destinados a favorecer la regulación de la cochura.

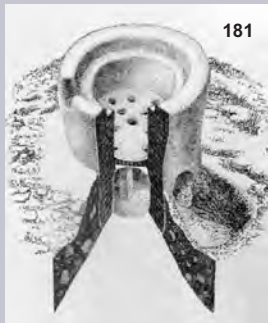
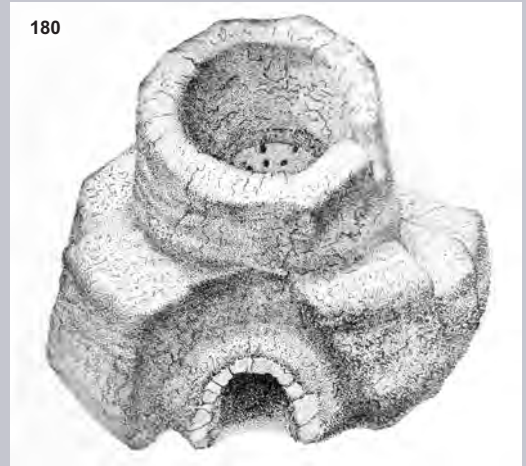
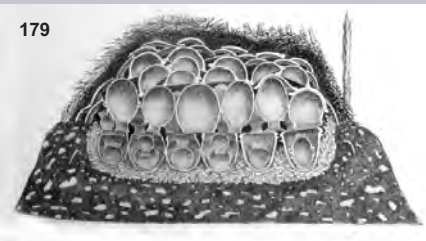
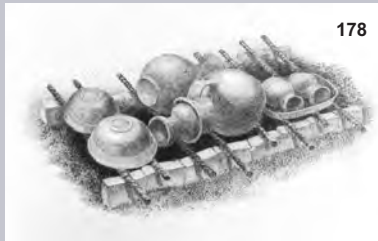
Estos hornos, construidos generalmente en adobe, tienen que ser reconstruidos habitualmente, como a continuación explica Dalglísh:

*“Durante la quema, el horno pasa por un proceso de expansión debido al aumento de calor y la consecuente retracción durante el enfriamiento; esto provoca grietas en sus paredes, que deben ser reparadas después de cada quema, las ceramistas afirman que el buen horno es aquel que causa grietas durante la quema, lo que significa que alcanzó una buena temperatura. Es común que exista en la casa de las artesanas dos o tres hornos de dimensiones variadas para cobijar las quemas de piezas pequeñas, medianas y grandes; los hornos mayores miden de media 80 cm de diámetro por 80 cm de profundidad. Cuando más viejo fuera el horno, mejor cocidas estarán las piezas. Esto se debe al hecho de que las paredes ya estarán secas y bastante refractarias, permitiendo una quema más rápida y homogénea”<sup>70</sup>.*

<sup>70</sup> DALGLISH, Op. cit., *Noivas da Seca: cerâmica popular...*, p. 52. (Texto traducido: L. Rueda).

**Diversidad en cuanto a los tipos de hornos para cocer cerámica-** En América Latina el horno tradicional más común entre los ceramistas populares, es circular y abierto en su parte superior, generalmente de ladrillos de adobe (180), aunque en cada zona o región se dan otros tipos de cocciones o de hornos, mostrando algunos de estos casos a continuación:

-178- Sencillo horno abierto, excavando un hoyo en el que se dispone el combustible y se prende la hoguera, sobre los ladrillos dispuestos en dos líneas paralelas se sujeta la parrilla o varillas para sostener las piezas de cerámica, que se cuecen en una prolongada y deficiente cocción. -179- Horno abierto de Simbalá (Piura, Perú), con dimensiones aproximadas de 1'5 m de altura, 3'5 m de diámetro y 6 m desde la base a la parte más alta, recubriendo las piezas con cenizas de otras cocciones, astillas de madera y estiércol, rodeando el montículo con cascotes de cerámica, paja y leños de madera. -181- Sección de un horno circular abierto. -182- Horno rectangular de Pujilí (Cotopaxi, Ecuador), construido con ladrillos y piedra, la leña se dispone sobre el piso y se apilan las piezas sobre ella, al realizar la cocción se cierra el portón superior. Las dos piedras situadas en la parte inferior sirven para abrir o cerrar el tiro de combustión. -183- Horno rectangular de Pucará (Puno, Perú), realizado con ladrillos de adobe con doble cámara en su hogar, de dimensiones aprox. 1'5 m diámetro y 1'5 m de profundidad. -184- Horno "Barril" de Quinua (Ayacucho, Perú), realizado en ladrillo de cerámica, la parte superior es de metal y se desplaza para cargar las piezas, combustión de leña, alcanza temperaturas más elevadas. -185- Horno de cúpula cerrada denominado "forma de Abeja" típico del Valle de Magdalena (Colombia). Con una altura aproximada de 1'5 m y construido en ladrillo, con una entrada principal y otras tres aberturas más pequeñas contrapuestas, por la que se carga la leña.



Este tipo de horno, tiene la comodidad de cargarse por la abertura de su parte superior, posicionando las piezas de manera estratégica para un mayor aprovechamiento del espacio, pero su posicionamiento también se hace importante, ya que si éste es equitativo en todas las zonas del horno el calor se repartirá de forma homogénea, cocinando las piezas a una temperatura similar. Para terminar con las pautas más populares en la distribución de la carga y la preparación de la hornada, se cubre totalmente la parte superior con restos de cerámicas (ya cocidas) de forma meticulosa, conformando una cúpula temporal, sumando en algunos lugares, el recubrimiento con adobe fresco de todo el perímetro del horno, para aislar aún más la cocción y así mantener el calor interno. El tiempo estimado de una cocción en un horno de leña suele tardar entre cinco y diez horas. En general, la cocción es de **atmosfera oxidante**. Para que no se produzca una cocción demasiado rápida, se va controlando la cocción, primero con poco fuego, aumentando el calor lentamente (con madera más dura), hasta alcanzar la temperatura deseada (controlando el tiro). En cuanto a la utilización de los hornos, en las últimas décadas los nuevos ceramistas populares comienzan a integrar otros tipos de hornos más avanzados, como los eléctricos, de gas o combustión de carburantes.

El barro puede adquirir diferentes acabados a partir del tipo de cocción que se contemple, entre ellas una de las más generalizadas dentro de las conductas populares de los ceramistas es **la cocción reductora**, dotando a la cerámica ya cocida de un color negro grisáceo (en el caso de que la pieza estuviera pulida además de resaltar el brillo se consiguen tonos metalizados). La cocción más sencilla para crear cerámica negra se dispone en un hoyo, como indica Daniel Rodees: *“la reducción se logra amontonando combustible sobre el fuego y luego recubriéndolo, o arrojándolo, con algún material que impida el flujo de aire en la hornada y hacia arriba a través de ésta. El fuego puede ser arrojado por encima con hojas mojadas, arena, estiércol y tierra. Bajo este recubrimiento, el combustible no quemado carbonizará la arcilla durante el enfriamiento y evitará la oxidación del hierro presente en ella”*<sup>71</sup>. Este proceso puede también realizarse en otros hornos más avanzados, en todos los casos el color se distribuye por todo el material, interna y externamente, no obstante, cuanto mejor sea la cocción (intrínsecamente relativa a la construcción del horno), el proceso será más eficaz y homogéneo. Este tipo de hornada, se caracteriza por conformar un transcurso químico-físico que consiste

**Pág siguiente 111, Cocción cerámica: -188-** Sencillo sistema de cocción indígena, con fuego directo y combustión lenta (Yarinacocha, Loreto, Perú). **-189-** Horno de estructura abierta en su fase de temperatura más elevada, dirigido por Juan López (Santa Mª Atzompa, Oaxaca, México). **-190-** La afamada ceramista Isabel Mendes da Cunha posando junto a dos de sus hornos, a la derecha de cúpula abierta y a la izquierda de cúpula cerrada, construidos en adobe (Santana do Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). **-191-** Atizado y control del fuego para una correcta cocción, Aparecida Gomes Xavier (Campo Alegre, Jequitinhonha, MG, Brasil). **-192-** Final del proceso de cocción, al observar el color intenso y limpio del fuego, hornada de Zezinha (Coqueiro Campo, Jequitinhonha, MG, Brasil). **-193-** Horno de ladrillo de estructura abierta en su parte superior, perteneciente al popular ceramista Herón Martínez Mendoza (Acatlán, Puebla, México). **-194-** Interior de un horno abierto elevado de la tierra, donde se puede observar la estructura con orificios o parrilla que divide la cámara de cocción con la parte inferior donde se realiza el fuego, a los lados se encuentran los cascotes cerámicos para recubrir la hornada (Checcapupuja, Puno, Perú). **-195-** Cubrimiento de la parte superior de un horno de estructura abierta con cascotes cerámicos (Jequitinhonha, MG, Brasil).

en la reducción e insuficiencia de oxígeno en la cocción, dotando al material de diferentes tonalidades (gris-negro-metalizado) a las conseguidas en una cocción normal (clasificada como atmosfera oxidante). Suministrando materias orgánicas antes de que la combustión termine, para que el fuego se “ahogue”. Existe también otra técnica para conferir a las piezas tonalidades negruzcas, pero en este caso se procesa cuando la pieza ya ha sido cocida, ahumándose en un fuego de llama directa, al ser este ennegrecido superficial necesita que se le suministre un componente fijador para que se adhiera bien a la pieza, como pudiera ser cera o resinas naturales.



186

**-186-** Ahumado de piezas cerámicas a fuego directo. Taller de Julia Isidrez y Juana Marta Rodas (Itá, Paraguay). **-187-** Cerámica homeada en cocción reductora (color negruzco), el brillo metalizado se obtiene reservando y puliendo las zonas que se quieren resaltar. Autor: Nicolás Ortiz (Mata Ortiz, Chihuahua, México).

187



<sup>71</sup> RODEES, Op. cit., *Hornos para ceramistas...*, pp. 16-17.









Los procesos cerámicos de realización, en la mayoría de los territorios son muy parecidos, aunque destacan ciertos lugares que utilizan **técnicas cerámicas tradicionales diferentes a las más extendidas**. Como sucede en el norte de Perú, en la población de Simbilá, cercana a la ciudad de Piura, afamada por la manera de conformar las piezas a través de la técnica del «paleteado», en este caso con reminiscencias a procesos nativos primigenios originarios de las culturas Moché y Vicús. Determinándose de la siguiente manera: *“la masa de arcilla es trabajada por el principio de golpear la pared externa del recipiente en el proceso con una paleta o mazo de madera, mientras que por la parte interna se sujeta una piedra redondeada o una bola aplanada de arcilla horneada, que recibe el impacto. La arcilla es extendida así, progresivamente, a fuerza de golpes, gracias a la habilidad del artesano quien hace girar gradualmente la pieza sobre su base. El acabado es un cántaro perfectamente circular [...] La misma técnica de ejecución fue identificada años atrás por los grandes antropólogos A. Kroeber y J.C. Muelle en la cerámica precolombina de la región de Lambayeque”*<sup>(1)</sup>.

Entre los estudios publicados sobre esta técnica, el antropólogo Gabriel Ramón Joffré es el que más esfuerzos ha destinado a estas producciones peruanas, ampliando con sus palabras este proceso de elaboración: *“el ollero se sienta con un trozo de arcilla sobre las piernas y lo golpea con el puño formando un cono. Para vasijas mayores (tinajones) agrega rollos para obtener un cono grande. [...] Golpea por fuera con la desgasadora (paleta), y al interior va la piedra. Como los tinajones son muy grandes para ser volteados antes del tercer día, durante el alisado la perforación superior permite modificar el interior de la vasija. [...] paletea, hasta que las paredes se reducen a la mitad del grosor previo. [...] La quema se realiza en grandes hoyos semisubterráneos de aproximadamente 5 m. de diámetro y uno y medio de profundidad”*<sup>(2)</sup>. G. R. Joffré ha recopilado también, el trabajo de diferentes comunidades de este territorio que trabajan de una manera similar a la de Simbilá, como en Santo Domingo de Olmos, o Chulucanas, destacando también otras localidades como Santa Ana de Huarmaca, San Juan Bautista de Sondorillo, Santo Domingo y San Bartolomé de los Olleros, en estos casos con la ayuda de moldes para la base. Entre las producciones actuales que han renovado el oficio destaca la población de Chulucanas, aún conformando las piezas por este procedimiento y otros de reminiscencia ancestral, realizan nuevas representaciones escultóricas, destinadas al comercio exterior. En Ecuador también se trabaja tradicionalmente de forma similar, en este caso con la denominada técnica del «golpeado», aún presente en la zona septentrional de la serranía centro y sur andina.

*“Históricamente, la actual provincia de Azuay parece haber sido el área nuclear de una técnica alfarera de probable origen cañari el «golpeado». Aunque emparentado con el «paleteado» del norte del Perú (Tello, 1978), utilizado por ejemplo, en la actual cerámica Moche y, posiblemente, con antiguas técnicas del norte de México y del sur de los EEUU es única en América en la forma como se presenta en esta área del Ecuador, con la utilización de los «martillos» de arcilla cocida, los que se encuentran ya en contextos arqueológicos de cerámica cañari (Holm, 1961, Idrovo, 1989, Sjöman, 1989 a.b. 1991). En la actualidad esta técnica sobrevive marginalmente en Azuay, en las zonas de Sígsig (Tunzha, Sérrag) y de Oña (Las Nieves), con una pequeña producción local, lo que también es el caso de Saraguro, Loja. En el sur de Cañar (Jatumpamba) y norte de Loja (Cera) se emplea todavía el «golpeado» para fabricar cerámica en centros alfareros de una producción significativa (CIDAP, 1983, Punín, 1977, Sjöman, 1989 a.b. 1991)”*<sup>(3)</sup>. En algunas poblaciones ecuatorianas, destinan estas producciones tradicionales, a conformar piezas o botellas antropomorfas (como los *Talshapa*).

Tanto el golpeado como el paleteado conforman el segundo paso en el proceso de conformación, en el que la primera parte consiste en definir la cantidad de la masa de arcilla plástica y ahuecarla. Este procedimiento también se puede combinar con otras técnicas, como el «jalado», «acordelado», «raspado», moldes o modelado, destinando generalmente estos contenedores cerámicos a albergar «chicha». *“En todos los casos, las «huactanas» o «golpeadores» se utilizan para formar la redonda «barriga» de la pieza, partiendo de la gruesa reserva de barro, de forma más o menos cilíndrica, que queda después del primer paso de formación. Las «huactanas» pueden usarse también para alisar la pieza, borrando las huellas de los golpeadores («llambur») o para ayudar a dar forma y alisar el filo del objeto”*<sup>(4)</sup>. - En otros lugares también se utilizan técnicas tradicionales menos extendidas, como en el caso de algunas zonas rurales de Bolivia, aunque también presentes en otros territorios como puede ser en Brasil, para la elaboración manual de piezas de gran envergadura, por medio de rollos o planchas: *“Se empieza por la base y, a medida que el barro adquiere cierta consistencia, se agregan nuevas capas. Se coloca arena en torno a la tinaja, como si se fuera a cubrir o se pretendiera hacer un molde desde el suelo hasta la culminación, para evitar que se desmorone o se rompa la pieza. Cuando la arcilla está seca se queman las tinajas sin apenas moverlas del sitio; el combustible es vegetal y cubre la pieza por completo; se calcula que la temperatura puede aproximarse a los 900 °C”*<sup>(5)</sup>.

(196,197,198,199) -Procedimiento manual y actual de producción cerámica, técnica del «paleteado», taller de la familia de Gerásimo Sosa (Chulucanas, Piura, Perú). -200- herramientas para el «paleteado»: paletas en madera de algarrobo (emparejadoras), piedra yunque para golpear (abajo izq.) y labradora para estampar diseños (arriba izq.), Escala 15cm (Simbilá, Piura, Perú). -201- «Golpeado», María Juana Bermejo (Jatumpamba, Cañar, Ecuador). -202- Conformado de una gran vasija, indígenas Palikur (Baixo Oiapoque, Amapá, Brasil).

(1) STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Edubanco, Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 110.  
 (2) JOFFRÉ, Gabriel R. "Producción alfarera en Piura (Perú): estilos técnicos y diacronía" (artículo). *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 3, n.º 37, pp. 477-509, 2008, p. 482.  
 (3) SJÖMANN, Lena. *Vasijas de barro: la cerámica popular en el Ecuador*. Cuenca (Ecuador): Ed. CIDAP, 1992, p. 47. // (4) *Ibidem*, p. 50.  
 (5) RIBALTA, Marta (ed.). *Arte popular de América*. Barcelona: Blume, 1981, p. 259.

El proceso cerámico es más largo si a las piezas se las quiere dotar de diferentes decoraciones vitreas, conseguidas por medio de los **vidriados**. En este procedimiento, cuando la forma está terminada, se realiza primero una cocción denominada “bizcocho”, que trata de no alcanzar la temperatura máxima idónea de cocción, con el sentido de conservar la porosidad del barro, pero sí transformarlo en cerámica. Con las piezas ya bizcochadas o semi-cocidas, su manipulación se facilita al poseer ya la característica de dureza, decorándose con los vidriados, que son materias minerales y según el efecto que se quiera obtener se emplean determinados componentes (brillo, opacidad, color, etc.). Estos componentes se presentan en polvo, y para su aplicación se diluyen en agua, empleándose diferentes técnicas, aunque las más utilizadas para su aplicación serían a base de pincel o por baño o vertido. En muchos de los casos el vidriado se combina con los engobes (fase anteriormente cocida), en lo que el color del engobe (bajocubierto) se realza al suministrar la capa de vidriado. Para dotar al vidriado de color, se trabaja al igual que los engobes, con la mezcla base de las materias primas que lo definirán en cuanto a textura y acabado, suministrando a esta la suma de los óxidos colorantes. Algunos vidriados se pueden utilizar en mono-cocción (una sola cocción), esto quiere decir que el vidriado se aplica antes de que las piezas pasen por el horno, si bien esto es posible solo con ciertos vidriados, esta técnica no ha encontrado gran repercusión entre los procesos populares (carente de avances aportados por la industria). Los vidriados fueron introducidos en América por los colonos europeos, de forma que su asimilación en los territorios americanos fue definida en cierta medida por las decoraciones típicas de estas metrópolis, transformándose y ampliándose con el paso del tiempo hacia estéticas propias, en lo que hoy en día se puede percibir a través del alto refinamiento y la gran variedad decorativa presente en la pluralidad de los territorios latinoamericanos. Entre los vidriados tradicionales más utilizados, destaca el vidriado de plomo (compuesto por una elevada proporción de óxido de plomo), que al pasar por el horno se define como transparente y brillante, y que popularmente se encuentra en tonos verde, miel o tostado (al agregar los óxidos de cobre o de hierro), si bien, en los últimos tiempos comienza a dejar de utilizarse por ser un material tóxico (dañino especialmente en su manipulación, como materia prima en polvo), considerando también la técnica de la mayólica, como una de las más extendidas, de base blanca (o amarillenta), decorada con diferentes motivos sobrecubierto, predominando los tonos azules (ox. Co) o los verdes (ox. Cu).

Al introducir las piezas vidriadas en el horno, hay que tener un mayor cuidado, dejando espacio entre ellas, para que estas no se adhieran entre sí, además de limpiar las partes de las piezas que apoyan sobre el horno, dejando a la vista la pasta cerámica, ya que si no al fundir el vidriado, éste se pegaría a la base. Para colocar en el horno el máximo número de piezas posibles, se construye en el interior una instalación temporal de baldas y columnas (utilizando material refractario, generalmente de cerámica ya cocida), disponiendo las piezas en pisos. Cuando se producen piezas vidriadas, el horno suele ser de cúpula cerrada para controlar mejor la cocción, en el caso de trabajar con hornos semi-abiertos en su parte superior esta se cierra y sella temporalmente para mejorar la cocción. Para concluir el trabajo, se realiza ya la cocción a una temperatura más elevada (entre 900 y 1000 °C), siendo este, el último paso del proceso cerámico.

**Vidriados tradicionales:** . -203- Vidriado Cuzqueño, Torito popular, 2009. Taller de Camilo Vera (Cuzco, Perú). Los dibujos aplicados como engobe resaltan a la hora de vidriarlos, aplicando además óxidos colorantes en tonalidades amarillas (Ox. Fe) y verde (Ox. Cu). -204- “Guía de calabazas”, 1997. Vidriado transparente y brillante en color verde (Ox. Cu). Autor: Nefalí Ayungua Suárez (Patamban, Michoacán, México). -205- “Gato”, 1996, cerámica de alta temperatura, decorada con vidriado transparente sobre engobes bajocubierto. Autor: J. Jorge Wilmot (Tonalá, Jalisco, México). -206- Limitata o jarra tradicional para licor de principios del s. XX, vidriado transparente en color miel (Ox. Fe), con toques de engobe en verde bajocubierto. Anónimo (Puno, Perú). Medidas: 39’5x21’5cm.







207



208

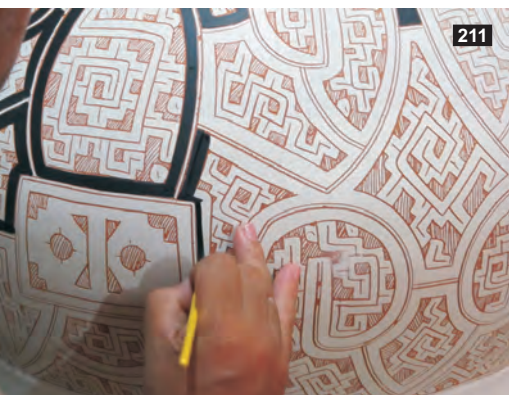


209

Pintura **post-cocción**. -207- Toro (alcancia), autor desconocido. Cerámica policromada con pintura acrílica (24'4 x 22'8 x 7'9 cm), Jalisco, México. -208- "El ceramista", miniatura de llobasco (El Salvador), representando a un personaje decorando piezas, sobre la base, recubriéndose con la pieza de la izquierda (figuración de un horno). Autor: Wilson Balmonte (taller: La Casita). -209- Piezas en barro cocido color natural, destinadas a decorarse con acrílicos. En primer plano se muestra a un ceramista cargando el horno (Caruaru, Pernambuco, Brasil). -210- Decoradora aplicando la pintura (Caruaru). -211- Destreza en el trazo. Pieza ya cocida, decorada con anterioridad con engobe blanco y esgrafiado, mostrando en la imagen el momento de realzar con color acrílico algunos diseños. Posteriormente se aplica esmalte para dar brillo (Icoaraci, Pará, Brasil).



210



211

Al contemplar las piezas generadas tanto en el pasado, como los productos populares tradicionales, o contemporáneos, hay que destacar, que el color forma parte de la escultura como conducta artística de la sociedad latina. Muchas de las piezas populares se decoran y pintan después de la cocción, denominando este método como **decoración post-cocción**. Entre las decoraciones tradicionales más extendidas en otros tiempos, se fijaban con una base blanca (cal) y anilinas de diferentes colores o pinturas al aceite, en la actualidad las piezas modeladas en barro natural se cuecen y decoran con pinturas acrílicas para dar un color más llamativo a éstas; otro método tradicional es utilizar para ello tintes vegetales, en este caso, utilizados ahora en mayor número por ciertos grupos indígenas. Del mismo modo se combinan diferentes técnicas decorativas en el acabado de las piezas post-cocción, como el aspecto de envejecido, o aquellas decoradas con engobes que pueden incrementar su decoración con otras pinturas acrílicas, para completar la gama de colores que no pueden registrarse con los engobes que producen, o registrar también los detalles más minuciosos. Para impermeabilizar a las piezas también se utilizan materiales vegetales como las resinas o productos industriales (colas, esmaltes, etc.), en vez de utilizar vidriados que requieren mayor dominio, tiempo y una cocción más trabajosa, en lo que se genera otro tipo de brillo como acabado final. Si bien en la mayoría de los casos, las piezas que caracterizan el arte popular (y no los souvenirs) contemplan los vidriados, engobes, u otros acabados cerámicos para sus diseños, utilizados en sintonía con estilos y tradiciones arraigadas, y que a su vez, son más apreciados por los compradores.

Cuando todo el proceso de elaboración se da por terminado, implica ahora su **comercialización**. Tanto en otros tiempos como en la actualidad, esta fase es la más ardua para los ceramistas. Antiguamente, se desplazaban con las piezas hasta las poblaciones más importantes, en las que se realizaban intercambios o la venta de estos productos; si bien, antaño, la cerámica tradicional se producía para atender las necesidades locales, hoy en día se destinan mayormente a la venta exterior. En ciertas poblaciones rurales tradicionales cuentan aún con el trueque como intercambio de productos, pero por lo general la venta se realiza de forma directa o en mayor medida por intermediarios. Entre los ceramistas más destacados, su producción viene reclamándose íntegramente por interesados en su arte, distribuyéndose en la actualidad desde comercios especializados o galerías que pueden integrar productos de diferentes orígenes, instalados generalmente en grandes ciudades urbanas o en tiendas más cercanas a los productores, para la venta turística. Existiendo a su vez, una nueva tendencia entre los ceramistas populares, agrupándose para comercializar sus productos (dejando en manos de alguien concreto la distribución). No obstante, las necesidades actuales de consumo exigen mayores ingresos en efectivo, por lo que el factor económico en cierto sentido influye en detrimento de la producción, constataando el sentido de la realidad actual, hay que decir que no sólo se pueden tener en cuenta los resultados, sino el trabajo y la remuneración de la persona que los produce, que a día de hoy sigue siendo por lo

general un trabajo de poco aporte económico y mal remunerado. Si bien es cierto, que en este tipo de representación en los últimos tiempos se presentan nuevas conductas, desde la actitud y la creatividad de los nuevos artistas populares, en cuanto a la regeneración de los contenidos y las formas, presentándose de manera atractiva y destinada a satisfacer a un público más amplio (como pueden ser los enclaves urbanos o el mercado turístico), donde en muchos casos la producción masiva de años atrás se ha transformado hacia una mejora en la producción, contando con un menor número de piezas, pero de mayor calidad y en consecuencia con un precio más elevado, considerándose estos trabajos como producciones “artísticas populares”.

Por último, decir que las producciones populares pudieran definir la complejidad de lo sencillo, presentando una práctica que parece espontánea y simple al observar a los ceramistas, pero constatamos que ciertamente son procesos muy laboriosos (que sin destreza no son nada fáciles de realizar), definidos por una experiencia muy considerable, como pueden ser entre otras muchas, la elaboración de grandes y ligeros recipientes, piezas exquisitamente pulidas o refinadas decoraciones. Ampliando nuestro reconocimiento, con unas palabras recopiladas en la magnífica edición de *-Arte Popular de América-* que bien define esta actividad: *“añadimos tan solo que ver trabajar a estos auténticos artistas con medios tan rudimentarios como las ruedas (una simple madera apoyada en una superficie lisa) o ayudándose con trozos de corteza de calabaza o con sus solos expertos dedos, inspira al espectador, tanto un profundo respeto por este arte tradicional como un sincero voto por su continuidad”*<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> RIBALTA, Op. cit., *Arte popular de América...*, p. 233.

**Arte popular en cerámica:** -212- “Carreta y yunta de procesión”, barro natural. Representación del desfile para la festividad de San Isidro Labrador (Metepec, estado de México, México). -213- “Jabalies”, barro blanco con diseños típicos en engobes. Autor: Tomas Quintana Lizard (Mata Ortiz, Chihuahua, México). -214- “Pareja de campesinos”, cerámica de Chulucanas, engobes y bruñido (Chulucanas, Piura, Perú).

**Pág siguiente 116:** -215- “Pareja de novios sobre buey”, cerámica policromada con pintura acrílica. Autor: Manoel Eudocio (Caruarú, Pernambuco, Brasil). -216- “Dragón-diablillo”, cerámica policromada con pintura acrílica (Ocumicho, Michoacán, México). -217- “Noiva” (Novia), 2003. Cerámica con engobes, el engobe blanco crea texturas en relieve, altura: 70 cm. Autora: Zezhina (Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). - 218- “Pelea de Gallos”, típicas miniaturas policromadas, 9’5 x 12 x 6 cm (Tlaquepaque, Jalisco, México). - 219- “Chivas”, cerámica policromada con pintura acrílica (Pitalito, Huila, Colombia). -220- “torito de Pucará” tradicional, cerámica engobada en blanco y diseños en rojo, con toques de vidriado color miel. Medidas aproximadas: 37 x 37 x 15 cm. Autor: Simón Roque (Checca Pupuja, Puno, Perú). -221- “Cacharrero”, cerámica engobada. Autor: Hilario Mendivil (Cuzco, Perú).



213



212



214





215



216



217



218



220



221



219



### **1.3.2- Artistas contemporáneos. La cerámica como proceso creativo en América Latina.**

Actualmente, la escultura se caracteriza por ser un volumen dispuesto en el espacio real. Destacando que este tipo de representación, ya en nuestra época actual, no tiene por qué actuar como símbolo o como transmisora de un mensaje trascendental, activando entonces en la amplia muestra de sus manifestaciones, significados múltiples; relacionando por ello conceptos variables como el lugar en el que se exhibe, el material, el propio artista y/o el receptor.

En el marco referencial de los artistas de origen latinoamericano se puede a su vez constatar, que la escultura postmoderna creada durante el siglo XX y s. XXI, se advierte y refleja mucha más fuerza, expansión y creatividad que en las manifestaciones pictóricas. Como ejemplo, las propuestas latinoamericanas en pintura de los años ochenta del pasado siglo, en general estaban pautadas por “modas”, desde los dictados de lo aceptado en las galerías y grandes eventos, como las bienales; mientras que en el campo escultórico la apertura que se produce en este tipo de obras tridimensionales se acentúa, integrando en ellas nuevos materiales y lenguajes representativos, además de incluirse en nuevos espacios expositivos. Respecto a estos indicativos debemos destacar que en las últimas décadas del s. XX, diferentes materiales entre los que se encuentra el barro crudo o la cerámica, adquieren otra dimensión en su percepción plástica, generando gran interés entre en los artistas latinos, con un auge “in crescendo” especialmente a partir de los años noventa. En el siglo XXI, siguiendo en línea a la consecuente apertura artística en el campo de la escultura, son muchos los autores, que utilizan el barro y la cerámica para transmitir su creatividad, tanto aquellos que han adquirido el dominio de la técnica, como otros, que manejan el material sin llegar a someterse a este campo representativo.

El barro en su tratamiento escultórico, lo utilizan ceramistas-escultores, pero también creadores de diferentes medios artísticos (algunos de ellos trabajan de forma autodidacta y otros trabajan en colaboración con algún profesional del medio o en algún taller, donde se les proporcionan las bases técnicas). Lo que se percibe entonces, es una pluralidad de búsquedas con vigencia contemporánea a través de la investigación y la diversificación, que permite considerar al barro como una vía más para crear. La técnica, es únicamente un medio para la materialización de una idea. En este sentido, es posible apreciar en los trabajos artísticos, una necesidad constante de exploración.

En nuestra intención, al efectuar esta guía recopilatoria sobre las culturas latinoamericanas y su representación escultórica en barro o cerámica, como ya hemos comentado a lo largo de este capítulo introductorio, no se desdeñan formas cerámicas que pudieran cumplir una función aparte de la artística, como por ejemplo sucede tan obviamente con ciertos recipientes escultóricos, en gran medida emparentados con formas clásicas o tradicionales, a las que se dota de un papel trascendental en relación con la mitología, lo ceremonial y lo tradicional, establecidas estas obras en el ideario de diferentes culturas de estos territorios, pero que a su vez, ya solo por su determinación plástica, se valoran en su complejidad como lenguajes plásticos de nuestro tiempo. No obstante, para concretar la investigación referente a la actualidad, se seleccionan a los artistas que trabajan desde la escultura, con el material del barro como soporte. Todos ellos merecen mención, porque la diversidad de sus lenguajes y la potencia de sus trabajos enriquecen el panorama de la cerámica actual, y del arte en general. Diversidad que puede representarse desde la realidad, o desde la fantasía, de la misma forma que sucede al expresarse desde la figuración, o desde el lenguaje abstracto, motivados por la libertad concebida de cada creador, para expresarse abiertamente con autonomía formal y expresiva. Desde la interpretación de las conciencias contemporáneas que se insertan en la tradición, o que revitalizan los legados que les corresponden, a inventar sus propios valores contemporáneos y convocar una mirada intercultural. En la mayoría de los casos, conciliando la expresión de sus trabajos, en el contexto del arte y la vida.



222



225



227



223



226



228



224

**Creación con barro:** -222- Proceso de realización en parte de las piezas que integraron la amplia obra "2501 Migrantes", de Alejandro Santiago (México), en el momento que fueron decoradas y lista para su cocción. -223- El artista (popular) Carlomagno P. Martínez (México), ultimando el modelado de los detalles finales de una catrina. -224- El artista cubano José Sosabravo modelando un mural. Al ser de grandes dimensiones, fragmenta la obra en diferentes piezas. -225- El desaparecido artista brasileño, conocido como Antonio Poteiro, se muestra en la imagen modelando en barro diferentes piezas, que fueron expuestas en la -21ª Bienal de Arte de Sao Paulo- (año 1991). -226- Sara Ernestina García Mendoza, integrante de la familia García, dedicada al trabajo de la cerámica, en la población de tradición alfarera de San Antonino Castillo Velasco (Oaxaca, México), esgrafiando con un punzón los detalles finales de la obra escultórica. -227- La artista mexicana, Edith García, decorando una de sus esculturas cerámicas. -228- Cristina Córdova (Puerto Rico), en el proceso de conformación del volumen de una de sus obras; al ser de gran formato, se auxilia de apoyos para sujetar la pieza.

En relación con el campo de la escultura, se pudiera decir que la intensidad de la cerámica en el arte latinoamericano es propiciada principalmente por los propios autores contemporáneos. Como a continuación indica Nelly Barbieri:

*“La cerámica experimentó una profunda transformación en las últimas décadas del siglo XX [...]. Actualmente con la influencia de nuevas corrientes artísticas y la transformación estético-filosófica del hombre contemporáneo, se ha producido una radical transformación en su concepción como manifestación artística. En el siglo XX dio un salto y se convirtió en un medio de expresión de gran alcance. La cerámica es, al igual que otros géneros artísticos, un reflejo de la civilización donde está inmersa. [...] El propósito utilitario y decorativo no desaparece, pero es uno más entre las nuevas maneras de abordar el material; el uso de nuevas tecnologías, la individualidad en las realizaciones y la adhesión a corrientes y grupos artísticos han hecho que el ceramista contemporáneo se defina como investigador estético dedicado a la indagación y a la experimentación para consolidar una expresión personal propia y vanguardista. La obra cerámica va a tener un sello, una marca, una identidad y va a constituir una línea de trabajo que define a su creador”<sup>73</sup>.*

Cada artista impone una pertenencia en su manera de obrar a través de la relación con la materia, con los medios y los procesos que están a su alcance; indicándonos cómo y por qué esta disciplina perdura en el tiempo. Diferentes artistas consolidan la corriente contemporánea de la escultura cerámica en Latinoamérica, autores que han obtenido reconocimiento por su trabajo innovador y audaz, con logros en algunos casos, que trascienden al campo internacional. Este movimiento artístico es uno de los que mayor auge ha cobrado en los “recientes” cuarenta años, pero que también necesita de nuevas ideas y propuestas estéticas, innovadoras.

250

<sup>73</sup> BARBIERI, Nelly. “Tendencias contemporáneas en la cerámica venezolana” (artículo), en *Revista internacional cerámica / keramos*, n.º. 110, 2008, Ajalvir (Madrid), p. 73.

Sin duda, la capacidad artística y creativa de cada autor, incide en el interés que despierta ante el público, que hoy en día, ya en el siglo XXI, pueden presentarse desde diferentes canales (locales, nacionales, e internacionales), teniendo presente así mismo, la posibilidad de cada artista a exhibir sus creaciones y su consecuente divulgación. Esta premisa, puede determinarse ya solo por su condición social, barreras que aún perduran, aunque parece que en los últimos años en el continente latinoamericano, comienzan a disiparse. Teniendo en cuenta y valorando las diferentes muestras artísticas que se dan en estos territorios, si bien, consideramos a todas ellas englobadas en la contemporaneidad, a la par de considerar en esta agrupación tanto a las obras consideradas como “cerámica contemporánea”, como aquellas muestras que se clasifican como arte popular y arte indígena (descartando prerrogativas de su origen), definidas en su representación por estar íntimamente relacionadas con la creación artística, vinculándose todas ellas a renovados lenguajes adscritos en el tiempo presente. Por ello, debemos considerar a estas obras como ejemplos diversificados, que agrupan la variedad de muestras escultóricas en cerámica, incluyendo también otras obras realizadas con barro crudo, y que se recogen todas ellas en el arte contemporáneo actual.

Como decimos, para seguir desarrollando estas propuestas en las que el barro se manifiesta como medio representativo, los mismos autores se han encargado de reivindicar y revitalizar este material, a través del trabajo de difusión, que se considera fundamental en este proceso de cambio. Con la incidencia cultural, este hombre-mujer vinculado a las artes, propone a su vez mantener presencia, entablar contactos de diversa índole y organizarse como grupo. En lo que las ideas comunes van encontrando y dirigiendo su necesidad de expresión y difusión. Por ello, ahora hacemos un pequeño paréntesis para decir que, históricamente entre los artistas, no solo en la cerámica sino también en otras artes, se mantuvieron posiciones de eclecticismo a la hora de compartir formulas y procedimientos; sin estos recelos, manteniendo la mente abierta, estas agrupaciones satisfacen al reclamo de establecer contacto con las estructuras elementales de la realidad. Además, sucede un hecho evidente en el carácter actual y artístico establecido en América Latina, demostrándose también en el campo de la cerámica, donde se dirige la creatividad hacia zonas relativamente poco exploradas, mostrándose en un elevado número de encuentros, con nuevas alternativas y logros, incorporando contextos complementarios a la gran confrontación artística de sentido contemporáneo. Sin embargo, al igual que en otros lugares del mundo, en Latinoamérica se va perdiendo la técnica, valorándose más el carácter y el sentido estético. De la misma forma que en los países “dominantes”, ciertos autores latinoamericanos que trabajan a través de su medio de representación con el barro, rompen con la tradición y crean un intercambio visual similar, proporcionado por la internacionalidad y la globalidad, que acontece en nuestros tiempos actuales.

No obstante, el arte contemporáneo latinoamericano, y consecuentemente, la cerámica artística o la representación escultórica en barro, se adapta principalmente al dominio definido por Europa y Estados Unidos. Recogidas a partir de influencias directas, tanto por el predominio occidental en la sociedad latina, las influencias de las nuevas tecnologías como internet, o a través de las publicaciones norteamericanas y europeas sobre arte y cerámica, que se reciben y leen en todos los países del continente, además del gran número de artistas y ceramistas latinoamericanos que han cursado estudios o han recibido becas de instituciones norteamericanas o europeas, o aquellos que trabajan y han instalado su residencia en estos países. A pesar de esto, la cerámica escultórica latinoamericana se diferencia notablemente a la de estos países. Por ejemplo, el “pop art”, que tanta influencia ha ejercido en la cerámica anglosajona, apenas se deja sentir en América Latina. Sin embargo, es palpable la influencia de la cerámica oriental en todo el continente, tanto por las influencias de estilo aportadas en el Periodo Colonial a través del comercio (y la demanda), o por la fuente directa de esta corriente, que proviene de emigrantes o descendientes orientales asentados en estos países (s. XIX y s. XX), como por ejemplo sucede en Brasil o Perú, pero aquí podemos asistir al sin sentido de la paradoja, el resto de países latinos con menor número de emigrantes venidos de oriente, la influencia oriental llega por vía de los países angloparlantes y no por sus países vecinos. Por otro lado, el termino anglosajón “studio potter”, concebido como aquel donde el ceramista realiza piezas únicas de carácter utilitario, en Latinoamérica se desarrolla escasamente, si bien, hay algunos ceramistas que realizan de forma





229



230

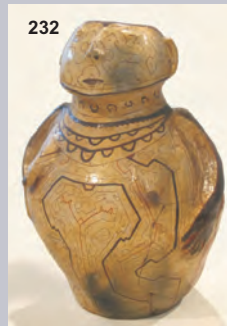


231

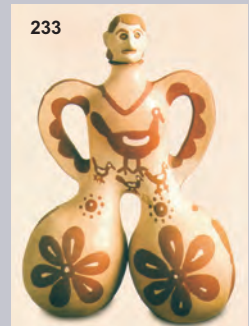
**Concurrencias entre el arte occidental y el arte popular e indígena en la representación Latinoamericana.**

La afluencia de estímulos creativos entre los artistas definidos como contemporáneos (adscritos al arte occidental) se reciben en parte, a través de representaciones de carácter primigenio o desde el arte popular e indígena, que implican lenguajes de esencia no occidental. Ya que la representación del arte popular viene definida, aunque con reminiscencias occidentales por su aporte en el Periodo Colonial, con grandes dosis de carácter propio. Aunque a su vez, se tenga muy en cuenta la tradición, no obstante, los nuevos discursos representativos en la cerámica popular, transigen por el renovado "mundo contemporáneo". En algunos casos desde la implicación directa, no obstante en su mayoría, la creatividad de estos autores se ve influenciada por aportes divergentes, entre lo rural y tradicional, y las percepciones implícitas del desarrollo y lo moderno. En ambos tipos de arte, su representación transcurre por una evolución conceptual que no es fruto del azar (aunque parezcan obras espontáneas, no lo son), sino que el discurso representativo transige por nuevas vías creativas, donde lo popular transforma su abstracción generada a lo largo del tiempo en imágenes más realistas, y el artista contemporáneo, se sumerge en lo nativo o primigenio, en una búsqueda por el significado original de la representación.

-229- Susana Espinosa (Argentina). Conjunto de figuras cerámica pertenecientes a la serie "Jinetes silenciosos/ Silent Horsemen", 2001. Cerámica vidriada, dimensiones variables. -230- Comunidad indígena Lacandon. Animales modelados de cerámica, dimensión del reptil: 32'5 cm. (Laja, Chiapas, México). -231- Kukuli Velarde (Perú). De la serie "PLUNDER me, baby", obra "Chuncha Cretina", 2006. Arcilla blanca, engobe y barniz natural, 45 x 36 x 36 cm (Obra realizada en cerámica emulando a un recipiente de la cultura indígena Shipibo-Conibo, establecida en la zona amazónica peruana). -232- Comunidad indígena Shipibo Conibo. Recipiente antropomorfo de cerámica, decoración con engobes en blanco, negro y rojizo, y brillo pulido con resina natural (Conibo, Ucayali, Perú). -233- Recipiente antropomorfo tradicional (Mujer-moringa). Cerámica engobada, década de 1970 (Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). -234- Edith García (México). De la serie "otra Vez", obra "Para Los Desaparecidos", cerámica de alta temperatura (gres) decorada con engobes y vidriado transparente, 46 x 58 x 38 cm. -235- Mara Cavalcanti, artista popular (Joao Pessoa, Brasil). "Mujer", ceramica con engobes, altura aproximada: 50 cm. -236- Barbara Bravo (Chile). "Sin título", gres en cocción reductora, 34 x 15 x 69 cm. -237- Isabel Mendes da Cunha, artista popular (Santana do Araguaí, Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). Título de la obra: "Bautizo con madrinhas", en la que se incluyen cuatro piezas de cerámica decoradas con engobes (con carácter de recipiente, como se hacía tradicionalmente [mujer-moringa], ya que la cabeza actúa a modo de tapadera), altura máxima de las piezas: 100 cm.



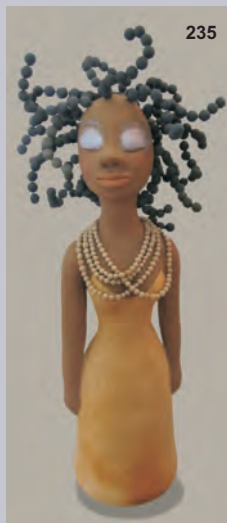
232



233



234



235



236



237

paralela a su producción escultórica, una producción preindustrial de piezas utilitarias y diseños exclusivos. Pero es de resaltar, que la cerámica artística contemporánea en América Latina, se desempeña esencialmente en obra de carácter expresivo, remarcando su interés por el formato de obra cerámica escultórica.

En cuanto a la verdadera representación escultórica y la implicación de los autores latinos con el material, a partir de los últimos años del siglo XX y en la actualidad, el barro es utilizado en un sinnúmero de representaciones artísticas, “deconstruyendo” la tradición del proceso cerámico, los artistas suelen utilizar este material por su plasticidad y su capacidad de transformación, desde la pluralidad de los diferentes estados en los que se puede manipular, tanto crudo como cocido. Estas obras tridimensionales se pueden reconocer desde su transitoriedad efímera y frágil en su estado natural, trabajando con la tierra cruda; trabajar el barro en estado líquido o desde su forma más plástica, u otras etapas de su proceso: seco, pastoso, en polvo, etc. Considerando también como metodología dentro de estos trabajos lo que pudieran ser errores o fallos constructivos, modificando el material, o jugando con los tiempos y con los choques térmicos (en lo que se pueden integrar métodos como el agrietado o cuarteado, -ya que el barro de su estado húmedo, al secarse se encoge por la evaporación del agua-). El empleo del barro en la representación artística también suele emparentarse o relacionarse con lo original y primigenio, ya que este medio posee un lenguaje muy terrestre, primario y característico, por sus diferentes texturas a nivel táctil.

Además de utilizar el barro crudo, el empleo de la cerámica aún se caracteriza por llegar a una mayor variedad de posibilidades de acabado, con su paso por el fuego, transformando la arcilla en cerámica, el resultado es un material resistente y duradero. En barro cocido, y en gran medida jugando con la técnica y la renovación de los lenguajes, encontramos desde piezas muy elaboradas y dificultosas en su quehacer, a las más sencillas y expresivas. A partir de la cerámica, se puede trabajar con la materia en estado puro, utilizando básicamente el barro materializado en sólido, pero con una amplia variedad de resultados, ya que solo dependiendo de la pasta utilizada y del tipo de cocción, se generan diferentes resultados (reducciones, oxidaciones, u otras técnicas vinculadas a la cocción), influyendo directamente en la coloración de las piezas. A su vez, para decorar o dar color a las obras artísticas, se pueden utilizar una amplia gama de posibilidades, tanto tradicionales, como nuevas técnicas decorativas.

No obstante, debemos indicar que los escultores latinoamericanos actuales que trabajan la cerámica desde el espacio artístico plural y contemporáneo, han modificado su manera de trabajar este medio, en su mayoría, en vez de utilizar pastas locales, generalmente manejan pastas de alta temperatura. Quizá por diferenciarse y desmarcarse del arte popular, quizá por la búsqueda y exploración de estos nuevos materiales, ya que hasta hace pocos años en estos territorios, no se utilizaban este tipo de pastas. En la mayoría de los casos, estos artistas compran el barro, eligiendo uno concreto y determinado, según la obra que se quiera realizar, aunque también se da el caso de manipularlo, para conseguir ciertas características deseadas en la pasta y en su resultado final. Los ceramistas contemporáneos, modelan el barro, o bien como vienen haciendo los artistas populares de forma generalizada, manipulando la pieza hueca desde el inicio, a través de churros o planchas (descrito en el apartado anterior), o definen la obra desde el bloque de la arcilla y luego vacían su interior, para así preparar la pieza para su decoración, o bien, si carece de ella, dejándolas secar, para realizar el último proceso cerámico que se efectúa con la cocción.

Entre las técnicas decorativas más utilizadas se encuentran los engobes (arcillas diluidas), que se muestran en su estado cocido como mates, opacos, porosos y terrosos; o con la ayuda de los vidriados, que recubren la superficie de una película fina vitrificada, donde se pueden recrear diversos acabados (brillo, opacidad, transparencia, texturas, etc.); o bien registrar la combinación de ambas técnicas; ampliando el procedimiento decorativo en ambas técnicas al incluir la posibilidad de admitir diferentes gamas cromáticas de color (en base a óxidos naturales o industriales). Aunque también se utilizan diferentes técnicas vitrificantes (celadones, cristalizaciones, vidriado a la sal, etc.), u otras técnicas decorativas (decoración con reservas o en negativo, serigrafía, estampaciones, ágatas, terra sigillata, y un largo etcétera). En este nuevo siglo, los





**Procedimientos:** -238- Gres refractario, modelado y esgrafiado. Ruth Krauskopf (Chile). "Cabeza nº 11", 2012. -239- Pastas coloreadas. Autor: Miguel Ángel Bonino (Argentina). Pieza de formato medio, altura aproximada 1m. -240- Piezas de porcelana translúcida reproducidas por molde en diferentes tonos de pasta, luz incorporada. Martha Pachón Rodríguez (Colombia), "Water seeds", 2010. -241- Pequeñas piezas de porcelana ensambladas con alambre de acero (conformando un tejido). Isabel Cisneros, "Cervantes" 2007. Dimensiones: 57 x 20 x 3'5 cm. -242- Piezas de gres (Alta Temperatura), decoradas con engobe y óxidos colorantes sobre el color natural de la pasta. Autor: Carlos Runcie Tanaka (Perú). "Suspended / en el Aire", 2011. Galería Wu (Lima, Perú). Instalación. -243- Obra integrada con cerámica modelada y vidriada, clavos de metal y plato de cerámica "industrial". Cristina del Castillo (Argentina). De la serie "Corazones al plato", obra "Corazón Lastimado", 2006. -244- Transferencia de imagen sobre cerámica. Construcción con lámina de porcelana impresa con fotocerámica y vidriado transparente (Alta Tª). Graciela Olio (Argentina). De la serie: "Proyecto Sur, Serie Home", 2009-2010. -245- Esfera de cerámica con dibujo bajocubierto en todo su perímetro y vidriado transparente. Gerardo Monterrubio (México). "Bola de villar". -246- Piezas de cerámica decoradas con engobe en diferentes diseños y colores, vidriado transparente sobrecubierto. Nicolás Leiva (Argentina). "Jardin de las delicias" (detalle), 2000. Dimensiones variables.

recursos que poseen los artistas se han ampliado, contando con los recursos de siempre, basados en su mayoría en técnicas ancestrales, además de combinarse con los nuevos avances tecnológicos aplicados a la cerámica, incorporando al proceso artístico por ejemplo pastas industriales o nuevas técnicas decorativas, como por ejemplo pudieran ser las transferencias de imágenes fotográficas, tan incorporadas en los últimos años al proceso creativo vinculado a lo cerámico. Además de poder concebir obras mixtas, combinando la cerámica con otros materiales.

Otro de los aportes cerámicos que se ha trasladado a la manipulación plástica y artística, es la seriación, si bien esta técnica de reproducción se emplea mayormente en la industria, también la trabajan los artistas interesados en la repetición de un mismo modelo, o bien, por la manipulación del cuerpo seriado en estado plástico, reformando el modelo matriz y por lo tanto obteniendo nuevas formas transformadas. Para su reproducción, se utilizan moldes generalmente de escayola y barro en estado líquido (vertiendo y llenando completamente de pasta líquida el molde, en lo que la escayola va adsorbiendo la humedad del barro hasta

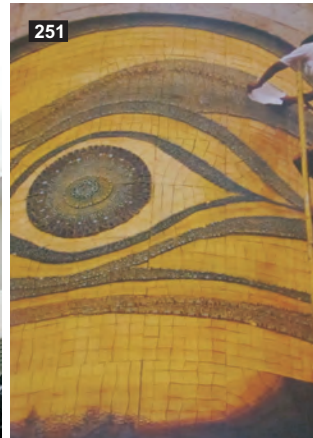


conseguir el grosor deseado, en ese momento se vacía el molde, dejando que la pasta adherida a la escayola adquiriera una mayor consistencia, para luego abrir el molde y sacar la pieza reproducida). El barro en estado plástico también se puede trabajar en serie con moldes, con la técnica del «apretón», aunque su reproducción puede ser menos fiel, al oprimir el barro sobre el molde (en este caso, además de utilizar moldes de escayola, también se utilizan matrices en otros materiales, como pudiera ser barro cocido, o bien realizar reproducciones en negativo de piezas o materiales sólidos).

Por su capacidad constructiva, los artistas también encuentran en la cerámica escultórica grandes posibilidades en referencia al tamaño, figurando: desde miniaturas hasta monumentos de grandes dimensiones. En los últimos años, han proliferado las instalaciones artísticas, incorporando la cerámica como medio entre las representaciones actuales latinoamericanas, implicando en muchos de los casos una fusión entre la escultura, la acción y/o imágenes audiovisuales-multimedia. El espacio arquitectónico también asume a la cerámica como parte de la obra, pudiendo integrar en ella por ejemplo, grandes murales cerámicos, ahora bien, en este caso argumentamos que entre los proyectos arquitectónicos que se trabajan con piezas o azulejos industriales, como los mosaicos o trecadis, utilizamos el sentido de trabajar “con material cerámico” en vez de “en cerámica”, ya que esta expresión la remitimos hacia aquellos artistas que procesan y manipulan el proceso completo, y no solo utilizan elementos industriales (sin elaborarlos) para su cometido artístico. Con todo ello, y otras técnicas que no enumeramos, ya que entonces nos desvirtuamos del tema (pudiendo conformar otro volumen en relación a los procesos técnicos), los diferentes artistas sacan partido de las características tradicionales esencialmente cerámicas, o aquellas industriales o innovadoras, teniendo claro en el caso de que se utilice la técnica para su óptimo resultado, se deben tener presentes, ciertos códigos y condicionantes en el proceso constructivo, que condicionan la producción cerámica.

Respecto a la cocción, durante mucho tiempo el horno fue usado como mero recurso para consolidar el material. Pero actualmente se está produciendo un cambio en la manera de trabajar con los hornos, ya que se puede encontrar una amplia variedad de construcciones, tanto en su forma constructiva como por su aporte energético. En mayor medida, se vienen utilizando hornos más avanzados y modernos, ya que en base a estas cocciones se logra controlar con mayor exactitud la temperatura de cocción, pero también se dan otras prácticas de cocción, tradicionales o innovadoras, según el resultado que se

-247- Mural cerámico, Ángel Norriella (Cuba). -VIII Simposio Internacional de Cerámica Artística de Puerto Príncipe-, 2012 (plaza Simón Bolívar) Canagüey, Cuba. -248- “Cabeza de Hombre (soplador)” y “Cabeza de mujer (sopladora)”, Javier Marín (México). Exposición: Museo del Carmen, Ciudad de México, 2013. -249- “Centinelas”, obra de gran formato de la artista Toni Hambleton (Puerto Rico). -250- Rosario Guillermo (México). “Pneuma”, 2003. Escultura permanente en el campus de la Universidad de Yucatán (México), (dimensiones: 6 x 1’5 x 0’8 m). -251- Eduardo Vega (Ecuador), instalando el mural: “La Mirada”, 1984. Bajorrelieve en loza esmaltada, 8 x 7 m. Edificio: Seguros La Unión, Guayaquil, Ecuador.





252



253



254



255

quiera conseguir (rakú, cocción reductora, en hoguera, horno construido como envoltura a la obra para una sola cocción, etc...). Otro ejemplo a comentar es que, con un mismo horno se consiguen diferentes formas de cocción (p.e. eléctrico-gas). Según la elección de cada artista y su forma de trabajar, se pueden encontrar trabajos que pasan una sola vez por el horno, denominando a esta metodología -monococción-; en el caso de utilizar vidriados, dos cocciones son las idóneas (aunque también se logra cocer en monococción, si pasta y vidriado son indicados para este procedimiento); pudiendo incorporar más cocciones, si el autor busca a través de la cochura efectos que solo se consolidan en el horno, aunque con esto, hay que tener en cuenta, el tiempo y gasto energético que ocasiona obrar de esta manera. Investigando con el horno y sus posibilidades de cocción, dándole su papel protagonista en el proceso cerámico, se amplían los recursos plásticos, ya que los grandes efectos que se obtienen por este medio se generan en gran medida por el control y conocimiento de la cocción.

Como premisa final, en referencia a las aptitudes contemporáneas al procesar el barro de forma artística y escultórica, queremos decir, que aunque los nuevos avances técnicos o los renovados métodos de producción aportan ciertas comodidades o avances en los procesos de manufactura, siguen siendo relativamente iguales a los procedimientos que utilizaron en su creación: los autores de antiguas culturas desaparecidas, los artistas populares, los creadores indígenas o los ceramistas contemporáneos; todos ellos siguen teniendo en esencia la misma conducta en el proceso de trabajo. No obstante, a día de hoy, el alto nivel de los trabajos de los artistas latinos que utilizan la cerámica como medio de expresión, definen nuevos discursos y conceptos, posicionándose dentro de las esferas artísticas tanto contemporáneas como internacionales.

Exposiciones, certámenes, talleres, conferencias, etc., marcan la pauta para desarrollar y difundir el trabajo artístico con cerámica o con barro crudo, fomentando así el intercambio de conocimientos y de prácticas en beneficio de lo social. Si bien, el intercambio cultural internacional es importante porque, dentro de su entorno cada artista logra un particular nivel de desarrollo con técnicas, visiones y síntesis de trabajo diferentes, pero cuando se trabaja en conjunto, y más cuando la distancia entre los artistas es grande, cada uno aporta algo único y recibe lo que le falta, o busca de otros, o sin más, aprecia y contempla aspectos nuevos para su propio desarrollo. Entre los eventos que reúnen al barro como material artístico, la muestra de arte con mayor eco internacional en Latinoamérica, es la Bienal de Sao Paulo en Brasil (donde se pueden encontrar trabajos realizados en arcilla), paralela a esta exhibición se convoca la bienal de barro de Sao Paulo. Entre los certámenes sobre escultura y cerámica con mayor relevancia en otros países, se pueden nombrar: las Jornadas Internacionales de Cerámica, organizadas por la universidad UNAM en Misiones, Argentina; la Bienal de Monterrey de Escultura en México; el

-252- Horno de gran dimensión, en las instalaciones del museo-fábrica "Oficina Brennand" (Recife, Pernambuco, Brasil). 253- Piezas de cerámica de gran formato, preparadas para su cocción (en la misma ubicación que la imagen 252). Al ser de gran envergadura, la cocción se realiza fraccionando la pieza completa (anteriormente diseñada para este propósito), como puede distinguirse divididas en 4 partes, a simple vista apreciadas por las juntas horizontales. Obra: "Adán y Eva". Autor: Francisco Brennand. -254 y 255- Cocción «in situ» (superando los 1000 °C) con combustión de madera y carbón, obra de cerámica, dimensiones: 3 x 4 m. Autora: Nina Hole -Simposio Internacional de Escultura de Jalapa (Veracruz, México).



Salón Nacional de Cerámica (Curitiba) en Brasil; El Salón Nacional de las Artes del Fuego, y la Bienal Nacional de Escultura “Francisco Narváez”, en Venezuela; el Certamen internacional “Placas de Artistas”, en Argentina; el Certamen internacional “Tile Cerámico”, en República Dominicana; la Bienal de Cerámica Contemporánea Puertorriqueña “Casa Candina”, en Puerto Rico, entre tantos otros concursos de carácter nacional, regional y local. Importantes fueron, otras dos convocatorias de nivel internacional, que por falta de apoyos dejaron de convocarse: la Bienal de Barro de América, realizada en Venezuela (1992-2004), (mencionada con anterioridad, y de la que se muestran diferentes obras e instalaciones en las fotografías que mostramos al final de este capítulo) y la Bienal de la Habana en Cuba (1983-2003). Estos dos certámenes, en especial la Bienal de Barro de América, contaban con la presencia de artistas internacionales, y de un elevado nivel en cuanto a las obras, presentando grandes perspectivas conceptuales en relación al arte más innovador y contemporáneo.

No obstante, decir que la mayoría de las ediciones o publicaciones donde se registra la cerámica escultórica producida en Latinoamérica, se definen por obras pertenecientes al pasado primigenio, en referencia al campo antropológico o etnográfico. Aunque, como apreciación, sorprende la falta de documentación, referencias y escasos registros tanto de textos como gráficos, y en consecuencia, hasta hoy: instituciones, críticos y curadores latinoamericanos, han fallado, en salvadas excepciones, sin proponerse crear un ambiente favorable a la crítica constructiva del empleo del barro y de la cerámica, con pocos registros en el estudio de su historia y de su evolución, para definir con claridad horizontes pasados y presentes. Si bien es cierto que en las últimas décadas se han producido buenas investigaciones, y más en los años pertenecientes al siglo XXI, en lo que comienzan a publicarse (ediciones o tesis doctorales) y a recopilarse (a través de internet), nuevas pesquisas. Sin embargo hay que decir que, las publicaciones destinadas al presente de la cerámica son más bien escasas, contando eso sí, con algunos buenos catálogos, generalmente pertinentes a exposiciones importantes. En todo esto, se debería tener en cuenta que las publicaciones, analíticas y reflexivas, pueden fortalecer la trayectoria y el futuro de esta manifestación plástica, que no será posible si críticos y estudiosos no producen un registro bien documentado que sirva, en especial, de marco referencial a escuelas, estudiantes, nuevos creadores o interesados en el tema. Como ejemplo, la frescura que posee la edición de revistas, en el caso de la cerámica artística, en Latinoamérica es muy escasa. Actualmente, se editan solo dos revistas de ámbito nacional entre todos los países latinoamericanos: la revista argentina «Cerámica», que empezó a editarse en mayo de 1999 y actualmente ha superado más de cuarenta ediciones, con 5000 ejemplares y de distribución gratuita; al frente como editor responsable, Julio Gómez, y con la coordinación artística de Cecelia Novonic, aunque a día de hoy, ya solo se edita en formato electrónico ([www.revistaceramica.com.ar/](http://www.revistaceramica.com.ar/)). La otra edición, es la revista chilena de Cerámica Contemporánea «Esteka», que publicó su primer número en octubre de 2006, con carácter semestral (Abril - octubre), dirigida por la ceramista Ruth Krauskopf (incluida a su vez en esta investigación, valorando su obra personal como artista, en el capítulo 3, apartado 3.1, pág. 770). Además, de contar con otras revistas de tirada internacional (americanas y europeas), que también tienen presencia en estos países. En el caso de la revista española «Cerámica», con más de treinta años de edición, producida por Antonio Vivas, expone habitualmente en sus artículos la obra cerámica de artistas latinoamericanos, incluyendo a su vez en sus diferentes secciones, eventos y actividades, que surgen en estas latitudes.

Hoy en día, en el inicio del Siglo XXI, tras años de relativa oscuridad, la cerámica escultórica esta gozando en Latinoamérica de un generalizado renacimiento. Desde las esferas artísticas, curadores miran hoy con más atención a este antiguo conocimiento. Se trata de un momento “crítico”, en el cual podemos decir que se está “redescubriendo” el potencial del material. Una nueva etapa se inicia con el nuevo siglo. Más información, más conocimientos, más participación internacional, parece indicar que la semilla germina y empieza a crecer. Los artistas, ya no se encasillan por su lugar de origen, sino por su propia creatividad, aunque la implicación cultural latina se muestra implícita en el resultado de sus experiencias plásticas. Propuestas generadas desde una amplia variedad de lenguajes, como mostramos a continuación, que mejor que a través de imágenes:



**Página 126.** Instalaciones artísticas (barro crudo): **-256** Florencio Gelabert (Cuba), "Espacio Ocupado", 1998. -III bienal Barro de América. Roberto Guevara- 1998. Instalación, Barro crudo y objetos cotidianos. **-257-** Dhara Rivera (Puerto Rico), "La semilla de Ifá", 1992. Barro crudo, ladrillos, látex, gasa, cera, carbón, semillas, madera y pigmentos. Dimensión aproximada: 366 x 275 x 300 cm. **-258-** Rita Daini (Venezuela), "Caballo de Barro", 1995. -II bienal Barro de América-. Barro crudo, hierro y madera, 136 x 160 x 46 cm. **-259-** Brooke Alfaro (Panamá), "Cualquiera", 1995, instalación: II bienal Barro de América 1995/1996 (Venezuela). Hierba y tierra de diversos tonos. **-260-** María E. Bernárdez y Luis Poleo (Venezuela), "En tu ausencia mucha paja", 1995. -II bienal Barro de América-. Detalle de la instalación: 2 cajas de madera, arcilla cruda y paja, 150 x 100 x 100 cm, cada una. **-261-** Adrián Villar Rojas, "Mi familia muerta", 2009. Instalación en la naturaleza, -Bienal del fin del mundo-, Segunda Edición, Ushuaia, Argentina. Estructura de madera, barro crudo y elementos naturales. 300 x 2700 x 400 cm.

**Página siguiente 127.** // Instalaciones artísticas (barro crudo): **-262-** Cleone Augusto (Brasil), "Sin título", 2002. Centro de Arte IBEU (Río de Janeiro, Brasil). Arcilla cruda y tierra vegetal negra, 25m<sup>2</sup>. **-263-** Rosana Bortolin (Brasil), "O Ninho de João do Barro". III Simposio de Escultura en Terra(cota). -Habitar 2001-, Montenor-o-novo, Portugal. Instalación: 2' 10 x 2' 60 m, 10.000 Kg de arcilla cruda preparada, paja, y estructura interior de madera. **-264-** Helen Escobedo (México), "Zona intermedia", 1991/1992. -II bienal Barro de América 1995/1996- invitada especial. Instalación: Gasa colada a modo de cortina, pales cubiertos de gasa y sobre ellos, estructuras antropomorfas realizadas en barro crudo, pedazos de arcilla cocida y alambre. // Instalaciones artísticas (cerámica): **-265-** Marco Paulo Rolla (Brasil). "Oráculo", 2003. Galería Vermelho (Higienópolis, São Paulo, Brasil). Cerámica, dimensiones variables. **-266-** Germán Botero (Colombia), "Sitio y lugar", 1995. -II bienal Barro de América 1995/1996- (Venezuela). Instalación: 8 piezas circulares suspendidas y suelo con 16 bloques de piso. Barro cocido, madera, cemento y carbón mineral. Dimensiones: 480 x 480 x 50 cm. **-267-** Miguel Ángel Ríos (Argentina), "Huellas del colonizaje", 1995. -II bienal Barro de América 1995/1996- invitado especial. Piedras ovoidales de barro cocido, colocadas en el piso (16 x 4 m.), acompañadas de fotografía mural en la pared (5 x 4 m.).

**Página 128.** Instalaciones artísticas (cerámica): **-268-** Kimi Nii (Japón - Brasil), "Donguri", 2005. Muestra individual en el Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, Paraná, Brasil). Instalación: 80 piezas en cerámica y madera de tamaño medio, y una escultura de gran formato en madera (2' 70 x 2' 70 m.). **-269-** Carol Young (Uruguay), "Agua", 1995. -II bienal Barro de América-. Instalación: Conjunto de piezas de cerámica (dimensiones variables), realizadas a torno. **-270-** Julieta Dentone (Argentina). Acción: Alfombra para descansar de pie, 2008. Fieltro y cerámica, 100 x 5 cm. **-271-** Patricia Van Dalen (Venezuela), "Nueva América", 1995. -II bienal Barro de América 1995/1996-. Instalación: Alrededor de una centena de macetas de cerámica (40 cm de diámetro), papel, pintura y materiales diversos. Dimensiones variables. **-272-** Pedro Ferrnín (Venezuela), "Espacios equivalentes", 1998. -III bienal Barro de América. Roberto Guevara- 1998. Instalación: Formaletas de fibra de vidrio recubiertas de barro (aglutinado con cola), y esmalte. Diámetro de cada una: 170 cm. **-273-** Eduardo Sarabia (nacido en Los Ángeles, EEUU, hijo de mexicanos, a día de hoy reside en Guadalajara, México). Detalle de instalación: "Jarrones robados, nº 5", 2005. Cerámica (moldes) decorada con la técnica de la mayólica, dimensiones variables. **-274-** Irma Antonorsi (México) "Sueños" 2007. Instalación de treinta piezas de dimensiones variables, realizadas en gres, papel cerámico, engobes y óxidos. **-275-** Graciela Olio (Argentina). Instalación: "Proyecto sur", 2008, FLICAM, Xi'an, Shaanxi, China. **-276-** Noemí Márquez (Venezuela). "Monolitos", exposición individual: "Tierra, esa materia eterna", abril 2007, TAC, Caracas, Venezuela. Piezas de gran de gran formato, dimensiones variables.

**Pág. 129.** Abstracción: **-277-** Gustavo Pérez (México), "Sin Título", 2008. Composición escultórica de 10 piezas en gres, realizadas a torno con la misma hechura (28 x 17 cm), deformadas y vidriadas. **-278-** Raquel Schwartz (Bolivia), "Bosque", 1997. Detalle de escultura. Dimensiones aprox.: 180 x 110 cm. Barro de baja temperatura y vidriado. **-279-** Antonio Krell (Chile), "Sin Título", 2004. Cerámica de alta temperatura. 40 x 40 x 110 cm. **-280-** Delma Godoy (Brasil), "wind", 2010. Cerámica de alta temperatura. **-281-** Fernando Casasempere (Chile), "Sin título", 2005. Conjunto escultórico. Gres, dimensiones variables. **-282-** Norma Ramírez (Chile), "Hembra", 2007. Escultura cerámica suspendida en cuerda de nailon. Vidriada en blanco y óxido de cobre. Medidas aproximadas de cada pieza: 60 x 30 x 40 cm. **-283-** Isabel Izquierdo (Chile), "Cuerpos Tirados... Cuerpos en Sí, Ensimismados", 1996. Instalación: 7 x 1' 6 m. Gres cerámico, diferentes cocciones. **-284-** Samy Benmayor (Chile), "Sin título", 2005. Composición escultórica: dimensiones aproximadas de las piezas de formato grande, 160 x 230 cm. Barro de alta temperatura, pintado con óxidos y engobes.

**Pág. 130.** Figuración: **-285-** Rabi Montoya (México), "Galán 2", 2013. Escultura cerámica vidriada en blanco y oro. **-286-** Rabi Montoya (México), "Galán 6", 2013. **-287-** Cristina Córdova (Puerto Rico), "Arco", 2010. Gres vidriado, metal y resina, medidas: 45' 5 x 182' 9 x 22' 9 cm. **-288-** Fernando Hinostraza. "Sin título", 2004. Detalle de obra cerámica. Barro de alta temperatura y vidriado, medidas: 42 x 44 x 142 cm. **-289-** Agustín Cárdenas (Cuba), "Mujer", 1992. Escultura cerámica. **-290-** Miguel dos santos (Brasil), "Ser", 1984. Detalle de la obra en Cerámica, alta temperatura con engobe. **-291-** Marco A. Vargas (Mexico), "busto". Cerámica decorada con engobes. **-292-** Osmany Betancourt (Cuba), de la serie comilones, 2000. Dimensiones: 44 x 44 x 50 cm. **-293-** Luis Mandiola (Chile). "Sin título. Gres, medidas: 68 x 56 x 43 cm. **-294-** Jorge Marín (México), "Sin título", 1997. Cerámica y engobes, dimensiones: 19 x 11 x 12 cm. **-295-** Mariana Fernández (Chile), "Mujer tetera", 2003. Alta temperatura, medidas: 28 x 18 x 27 cm. **-296-** Mariana Fernández (Chile), "Sin título", 2004. Recipiente escultórico. Cerámica vidriada (alta temperatura), dimensiones: 77 x 26 cm.

**Pág. 131:** **-297-** Javier Marín (México). "Hombre reclinado", 2000. Detalle de la obra. Barros de Zacatecas y Oaxaca con engobes. Dimensiones totales: 90 x 140 x 105 cm.



256



257



258



259



260



261





262



263



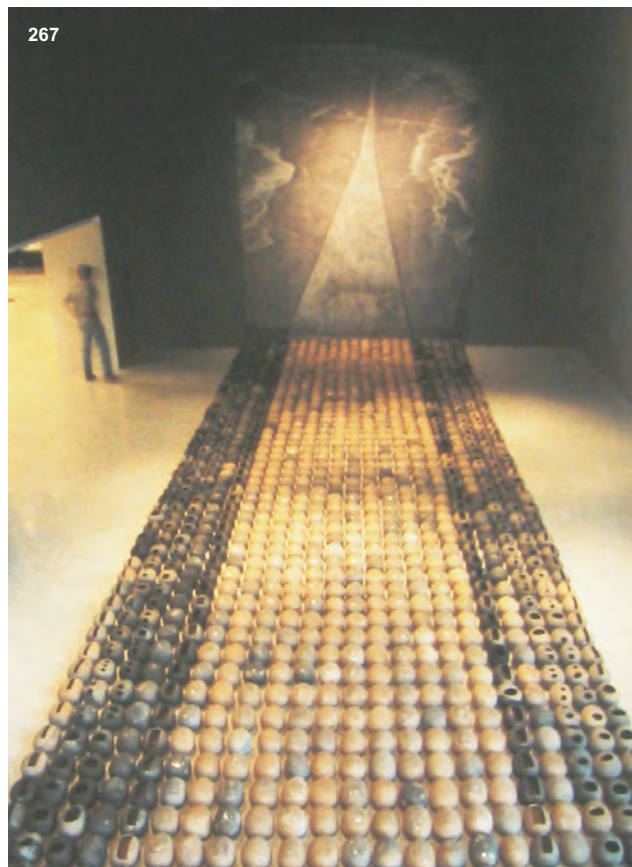
264



265



266



267





268



269



270



271



272



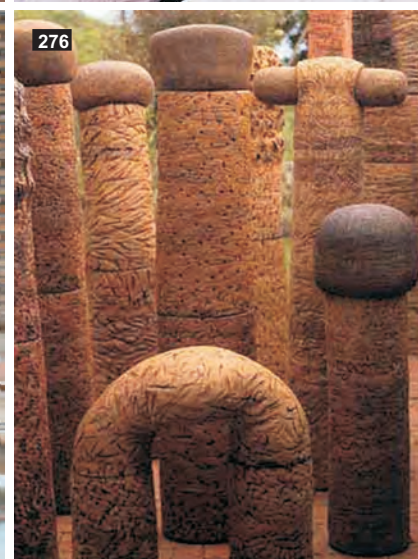
273



274

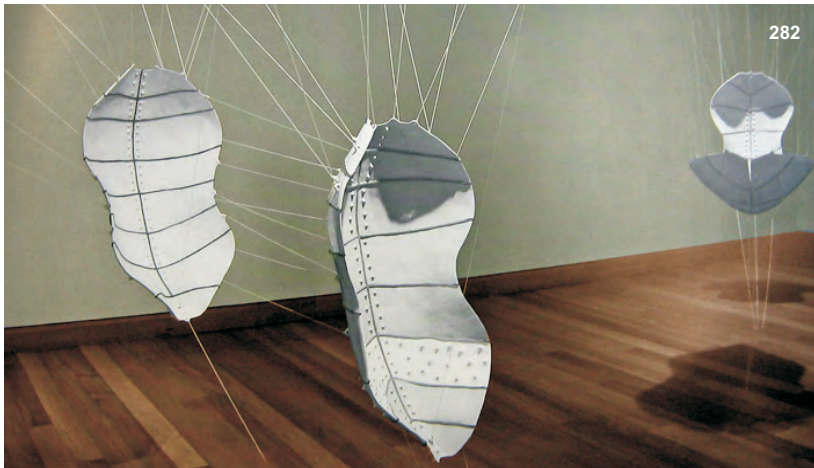


275

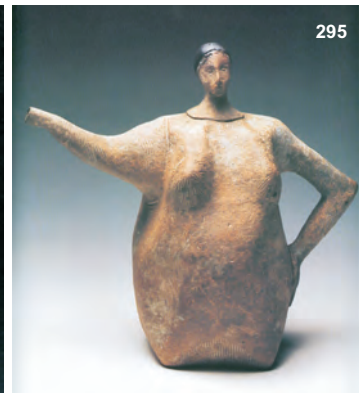
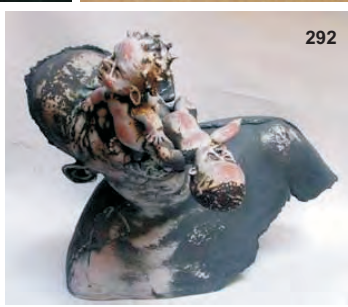


276

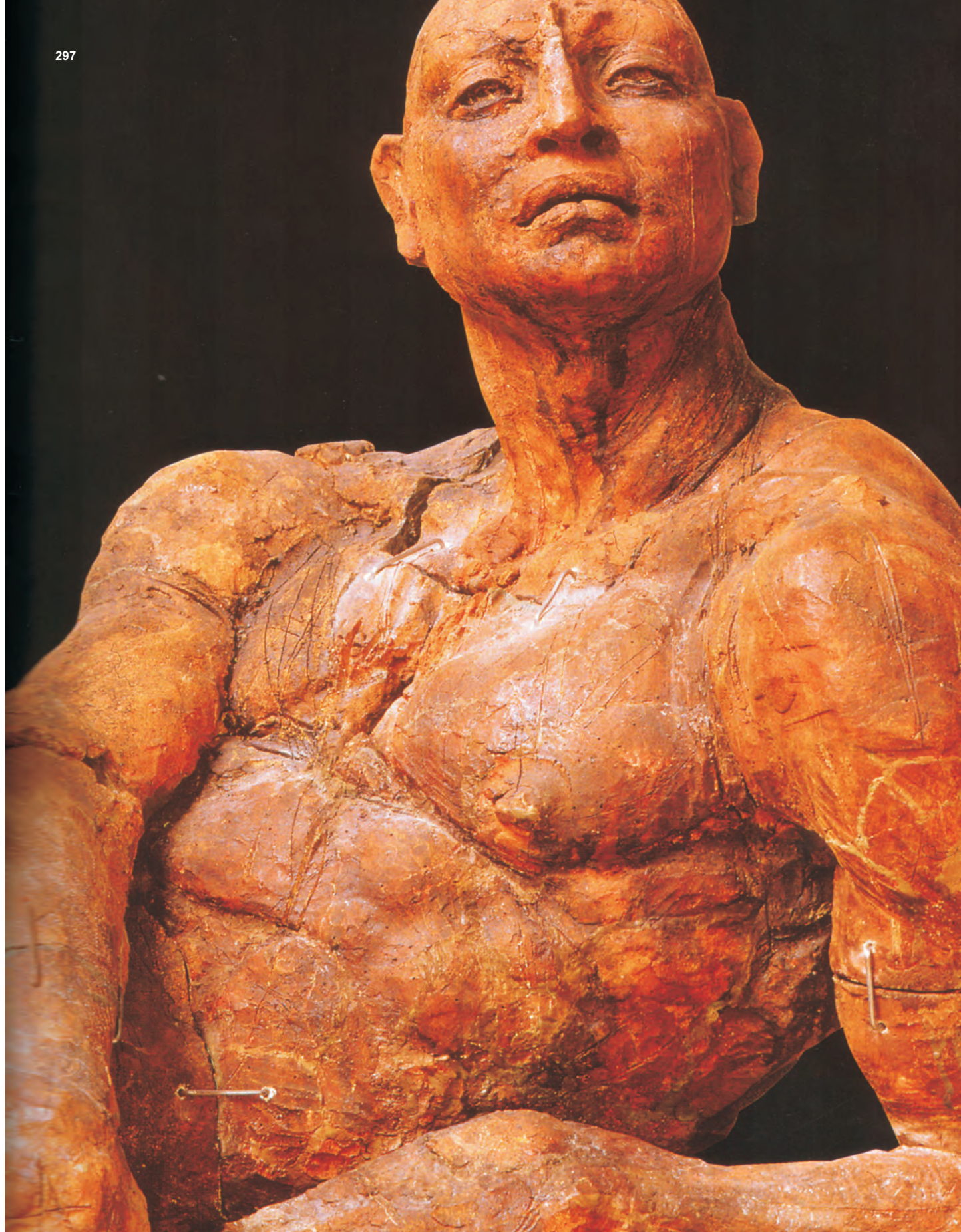














Para terminar, hacemos referencia a las palabras de una artista en activo, Ruth Krauskopf (ya citada), involucrada también en la divulgación de la cerámica artística, editadas como artículo editorial en la revista chilena «Esteka», en el que expone una serie de ideas respecto al sentimiento de búsqueda actual por parte de los artistas latinos, en relación a la identidad global, como a la identidad cultural de cada uno:

*“Recibimos imágenes de todas partes. La sed de conocimientos dirige nuestra mirada ansiosa a todo aquello que nos ayude a crecer. Y agradecidos nutrimos nuestra permanente inquietud creativa. Buscamos, y creo que así debe ser, en revistas internacionales, Internet, exposiciones y museos para ampliar nuestros horizontes.*

*Adquirimos mucha información, pero no proyectamos nuestras ideas ni nuestra obra más allá de la frontera. Esto último refuerza la sensación de que no somos partícipes de un diálogo fructífero, sino auditores y eco de mundos mejores.*

*Aquello no tendría importancia si no fuera por que limita nuestros sueños, nuestra audacia, nuestra capacidad de riesgo.*

*Estamos insertos en un mundo globalizado. Sin embargo, no existe propiamente una cultura global, sino identidades culturales que interactúan y se suman.*

*No abogamos por un arte local o regional, que en la era de comunicaciones que vivimos está fuera de la realidad. Si creemos que establecer un diálogo maduro y constructivo con lo que se crea en otras latitudes es crucial. La identidad global se enriquece en la medida que se construye con el aporte de muchas identidades. Queremos informarnos e informar.*

*Es importante tener y hacer presente lo que hacemos en nuestra tierra, con nuestras tierras. Los matices de la luz que nos despierta cada mañana y que quedan plasmados en nuestras obras, las sensibilidades producto de nuestra particular historia”<sup>74</sup>.*

Con este capítulo, no zanjamos la presentación de aquellos artistas vinculados a la cerámica o al barro como proceso creativo, sino que asistimos más bien a una introducción, para adentrarnos ya en el siguiente capítulo (2), a valorar a aquellos autores, pioneros y sucesores, que a lo largo del s. XX, en inicios del s. XXI, en Latinoamérica, han posicionado a la cerámica nuevamente como valor artístico y escultórico, comentando de forma ampliada, la revalorización de este arte en la modernidad y postmodernidad, que ya lo fue, para un elevado número de culturas primigenias americanas. A su vez, en el capítulo 3, reunimos una recopilación de reconocidos representantes actuales que trabajan desde la disciplina artística y contemporánea, presentando un abanico de obras que muestran distintas fuentes de inspiración. Ceramistas, vinculados por emplear el barro como soporte principal, además de seleccionar también, obras de artistas plásticos que se mueven entre materiales y dominios diferentes, y que en ocasiones, utilizan el barro como material expresivo.

Aunque la recopilación de este apartado pudiera ser mucho más extensa, acotamos sin embargo aquí, por estimar que lo comentado nos introduce acertadamente en los términos referentes al uso del barro y en mayor medida a la cerámica, en relación con la expresión artística. Para terminar con este capítulo introductorio, aunque extenso a su vez, en el que se han cotejado ideas y definiciones referentes a la cultura y estereotipos actuales de la sociedad latinoamericana, diferentes ideas sobre la definición del arte, las discrepancias que suscita el empleo del barro y la cerámica, y sus vínculos con las sociedades latinoamericanas, sumándose a las nociones que acabamos de contemplar, la relación de los procedimientos manuales de elaboración. A partir de aquí, en los siguientes capítulos, y sus apartados, contemplamos una amplia revisión ilustrada en cada tema propuesto, que aportará la visión de diferentes muestras artísticas y escultóricas con barro, comentando tanto de forma generalizada algunos temas, como casos llamativos y/o particulares, todas ellas expresiones de las culturas latinoamericanas. En cuanto al conjunto de ideas planteadas en este amplio capítulo y otras muchas que irán poco a poco floreciendo, se irán revisando en el escrito, intentando caracterizar una muestra plural de los trabajos artísticos realizados en escultura cerámica, tanto del pasado como del presente, demostrándose a través de la continuidad representativa y su relación con el material, siempre presentes en las diferentes culturas que abarcan América Latina. Por lo que continuamos, para dar paso al siguiente extenso capítulo, donde se recopila la representación escultórica con barro y cerámica, desde sus inicios hasta el presente.

---

<sup>74</sup> KRAUSKOPF, Ruth, artículo editorial, *Revista de Cerámica Contemporánea Esteka*, nº 3, octubre 2007, Santiago de Chile, p. 1.

## EL ARTE DE LA CERÁMICA - Ensayo

*La cerámica es el único arte humano que le da forma a los sueños que sueña la tierra. El ceramista expresa algo sensible que está y no está en él, como si sobre todo él fuese el punto de encuentro de dos emociones: la del que mira, que modela las piezas, que hurga, y aquella de una historia inmemorial que lo sobrepasa infinitamente y que no es otra que el deseo del mundo, de su materia, de que escuchemos el latido de su corazón mudo y sin palabras. El artista de la cerámica es en realidad un ser modelado por las emociones de esa tierra, como si estuviera allí para recoger los infinitos matices de una desnudez que excede al pensamiento, que es anterior a la mirada, y que está anclado en el centro del cosmos expresándonos algo que es más hondo que toda religión y que todo arte: estamos vivos, somos quizás la última creación de la tierra, su último sueño y, como lo refiere una de las grandes metáforas que a través del Génesis bíblico nos ha legado la poesía: fuimos forjados con ese barro, fuimos hechos a partir de él, habitamos el mundo porque la tierra modelándonos nos dio la oportunidad de una existencia posiblemente deslumbrante, pero con certeza desgarrada.*

*Nos separamos de la tierra. En un pasado casi inverosímil las palmas de nuestras manos se separaron del suelo y al erguirnos y poder mirar así hacia lo alto, se nos otorgaron juntos el espectáculo de las estrellas y el costo de vislumbrar que esa mirada significaba comprender también que moriríamos.*

*Los objetos que hemos modelado después, desde los utensilios de greda de las culturas arcaicas hasta las creaciones más experimentales y fulgentes de los grandes ceramistas de hoy, nos hablan permanentemente de un recuerdo: que el extraño privilegio de lo humano es ser consciente de la muerte, que eso significó despegar las manos del suelo, del barro y de las piedras de la tierra.*

*La cerámica será siempre una imagen del diálogo de lo inmemorial de la muerte con la opción permanentemente renovada de la vida. Modelar entonces las piezas, darles sus colores, someterlas al fundido del horno, viene a mostrarnos el rito de una sacralidad que se hunde en el tiempo y que hoy añoramos porque estaba enraizada profundamente en las cosas, en cada brizna de pasto, en cada molécula de arcilla, y donde los objetos eran construidos porque en ellos también se hacía presente la totalidad del universo. Las manos modelando el barro desde hace miles y miles de años representaban y continúan representando hoy las formas del sueño sin formas de la tierra. Esa tierra nos creó, emergimos de ella, es ella también la que al hacérsenos presente en cada una de estas obras nos vuelve a señalar que morir es igualmente un privilegio porque sin muerte era imposible que escudriñáramos la vida. El arte de la cerámica nos lo recuerda permanentemente.*

Raul Zurita, Poeta y Escritor chileno

ZURITA, Raúl. (Ensayo) -*Revista de Cerámica Contemporánea: Esteka*, nº 1, octubre 2006, Santiago de Chile, p. 3.

# Evolución de las sociedades latinoamericanas y su representación escultórica en barro y cerámica. Coordenadas históricas.



2



## **2 - EVOLUCIÓN DE LAS SOCIEDADES LATINOAMERICANAS Y SU REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA EN BARRO Y CERÁMICA. COORDENADAS HISTÓRICAS.**

En este capítulo, volvemos la mirada hacia el pasado con voluntad de situar estos nexos con vínculos al presente, comprobando que existe una continuidad ininterrumpida y coherente en el arte de la cerámica escultórica en América Latina. Presentando de modo general las características más relevantes respecto a este tipo de representación (cultura material), primero en correspondencia con lo que se produjo en tiempos antes de la conquista occidental, encumbradas como aquellas culturas que fueron las autóctonas del desarrollo del arte propio y distintivo de los indígenas primigenios; además de incluir particularidades y nociones destacadas, tanto ideológicas como sociológicas, en relación a las culturas y civilizaciones que marcaron las diferentes épocas de estos territorios, en conexión por la estrecha dependencia con el barro y su representación. Después de esta reunión de ideas, se presentan más escuetamente los diferentes acontecimientos, tanto históricos como artísticos, vinculados con el tema cerámico generado en la época colonial y republicana, ampliando los contenidos acaecidos en el siglo XX, para acercarnos así, a la realidad de la representación que actualmente se propone en los territorios latinoamericanos.

El barro universalmente ha sido usado desde la prehistoria en todas las culturas y todos los continentes. Cuando el hombre en sus orígenes encontró el fuego ya había posado sus manos en la tierra húmeda para dejar en la impronta su imagen, en esas primeras manifestaciones de crear se desvanecían cuando el agua de lluvia mojaba la arcilla y regresaba de nuevo a ser lodo y después polvo; un día el barro al mantener contacto con el fuego, se endureció, convirtiéndose en un material perdurable. A partir de aquí, el barro cocido o la cerámica, destaca como uno de los materiales más empleados en la representación artística en relación con la humanidad, en lo que a través del tiempo, la práctica de la cerámica se ha mantenido viva y vital, adaptándose al desplazamiento y evolución de las culturas en el mundo entero. Gracias a ese impulso del ser humano por transformar la tierra en cerámica, es que conocemos los pueblos de la antigüedad, cuyas costumbres y sueños quedaron grabados en este frágil pero duradero material. Investigar la evolución de la cerámica es al mismo tiempo reflexionar sobre la historia de los hombres y las mujeres.

Las características plásticas y tecnológicas de esta materia natural, fueron utilizadas desde épocas muy tempranas, a día de hoy conocidas por los registros materiales arqueológicos. La irrupción de la cerámica, en estudios pasados fue asociada con el inicio de la agricultura, pero las investigaciones actuales demuestran que estos dos factores, la cerámica y la agricultura, no tienen por qué estar estrechamente relacionados. En cuanto a la ubicación de las más tempranas sociedades halladas en el planeta, hoy se sabe con certeza que ciertos registros cerámicos se dieron en épocas mucho más antiguas a la tecnología agrícola, con el ejemplo fehaciente de los hallazgos encontrados en Dolni Vestonice en la República Checa, que reúnen gran cantidad de fragmentos relativos a estatuillas antropomorfas y zoomorfas y varias estatuas femeninas íntegras, ya en arcillas cocidas, pertenecientes al Paleolítico Superior (29.000 - 25.000 años atrás, Período Gravetiense). Otros registros identificados de longeva antigüedad se han encontrado en el sur de China (20.000 a. de C.) o en la zona más oriental de Rusia (14.000 - 13.000 a. de C.), y al norte y sur de Japón. Este último caso, también se considera en muchos estudios como la práctica ceramista más antigua del mundo, encontrada al sur de Japón en la isla Kyushu, realizada por la cultura Jomón hace 12.000 años, interviniendo en esta cuestión, la destreza y capacidad tecnológica de una sociedad establecida como tal (con diferentes estilos consolidados).

El descubrimiento de la cerámica en América, aunque bastante posterior a los orígenes euroasiáticos y orientales, marcó un desarrollo crucial en las culturas incipientes, pues fue una de las manifestaciones artísticas más importantes en su expresión representativa. La cultura americana más antigua conocida que representó formas escultóricas en barro a fecha de hoy, pertenece a la región de Valdivia (actual Ecuador) y data del 4000 a. de C. aproximadamente. Aunque, la presencia de la técnica cerámica según registros actuales (evidenciados en fragmentos de recipientes), adelantan estas fechas 1600 años, considerando los hallazgos de Pedra Pintada y Taperinha por el momento como los más tempranos de toda América ubicados en la Amazonia (en su curso medio); además de los ya citados registros cerámicos también se sitúan en la costa caribeña de Colombia restos cerámicos datados entre los más tempranos descubiertos a día de hoy. Todos ellos indican que el foco con mayor concentración de cerámicas tempranas se registra en diferentes lugares arqueológicos relacionados con la zona norte de Sudamérica. En América, como en todas las culturas de la historia, el ceramista transmitió en los orígenes, un sentido de inmediatez a las formas de lo cotidiano (función utilitaria), pero con el tiempo, también se observa el sentido estético de la belleza. Poco a poco se fueron desarrollando tradiciones únicas, que reflejaban e imprimían tanto en recipientes como en esculturas de cerámica las tradiciones y modos de vida de cada sociedad. En esta relación: según la situación geográfica, el periodo histórico y las propias necesidades culturales y regionales, van ajustándose a las múltiples técnicas de manufactura, los numerosos estilos de diseño y la decoración, definiendo concienzudamente las formas, funciones y significados de los productos que emergieron del fuego.

La cerámica escultórica en tiempos primigenios tuvo un lugar de prestigio en la representación artística, sobre todo presentando este versátil material en relación con lo ritual, por ello, este tipo de obras fueron abolidas por los colonos europeos, dotando a la cerámica de nuevos contenidos asociados con temáticas occidentales, más emparentadas con la funcionalidad y lo decorativo, aunque los registros nativos continuaron prevaleciendo en las tradiciones populares de forma soterrada o encubierta a lo largo del tiempo. Para remontar de nuevo su vigor artístico y plural en el siglo XX, tanto en lo popular como en el arte moderno y contemporáneo.

A la hora de comprender la complejidad social de las culturas establecidas en Latinoamérica, hay que contemplar que la generalización de su evolución no se presenta de manera lineal, ni siquiera por áreas geográfico-culturales, donde se intuyen o demuestran variables muy diversas en los modos de vida. Descartando entonces una secuencia evolutiva e histórica aplicable a todas ellas, como sucede en Europa, donde se acepta una continuidad paulatina en el progreso (avanzando la tecnología a ser cada vez más complicada en cada periodo). Sin embargo, en América Latina la clasificación de las sociedades no puede estar sujeta a este tipo de sistematización, considerando entonces este modelo evolutivo como «multilineal», ya que se alternan economías básicas con otras altamente cualificadas o complejas, conviviendo en los mismos periodos. Esta percepción queda definida mayormente en el periodo histórico de las culturas nativas primigenias, determinado como “prehispanico”, pero también hay que considerar estar divergencias a raíz de la irrupción colonialista europea y su gobernación dentro de los estamentos americanos, comandados por virreinos, y posteriormente ya regidos por estados independientes. Los principios de las políticas occidentales fueron generalizados, pero no plurales, ya que en todos los territorios no se llegó a establecer por completo la cultura occidental, en algunos casos por la resistencia de los nativos y en otros por su aislamiento, además de contar con reminiscencias nativas fuertemente arraigadas, y otras estrategias socioculturales definidas por la hibridación. A grosso modo se puede decir que América Latina creció dentro de una conjugación simbólica diferente y más tarde bajo el dominio de una Europa que resurgía, por ello quedó imbuida en aspectos y costumbres bajo su influencia, aunque combinando la contraposición de mentalidades, nativa y occidental, que nunca llegaron a superponerse.

En los siguientes apartados de este amplísimo capítulo (determinados por cada periodo histórico: primigenio, colonial y republicano), analizaremos las conductas culturales destacadas en el conjunto de la historia de América Latina, y el vínculo creado al emplear el barro en la representación artística; estableciendo una ordenación regulada por el sentido cronológico del tiempo.

## 2.1- LO PRIMIGENIO.

Este apartado nombrado como -lo primigenio- contempla una extensión considerable, si tan solo nos limitamos a percibir su dilatado recorrido en el tiempo. Dejamos atrás el periodo lítico o precerámico, ya que en este caso su extensión temporal sería mucho mayor, al no relacionarse con nuestra materia de estudio, -el barro- como material y la tecnología de -la cerámica-; ubicando nuestra investigación a partir del periodo registrado por los científicos como agroalfarero. Este dilatado transcurso histórico queda determinado por el amplio conjunto de sociedades indígenas primigenias capacitadas de la tecnología cerámica y que residieron en la suma de áreas geográficas que hoy comprenden Latinoamérica; delimitando el fin de la temporalidad en su datación, al llegar a la época de la irrupción colonialista de las culturas europeas a finales del siglo XV y siglo XVI. Este periodo histórico se determina como precolonial, precolombino, prehispánico, etc., todas ellas, denominaciones de un larga “etapa temporal”, que comprende a tantas culturas como diferenciados sistemas sociales. Para dar cuenta en nuestro caso, de ciertos conocimientos culturales y/o su relación con la expresión artística, desarrollados y registrados de forma destacada en el conjunto de estos territorios.

A la hora de nombrar este periodo con el calificativo de prehispánico (u otros relativos), hay que considerar la complejidad de este término, ya que su generalización implica variantes múltiples (ya que tan siquiera posee una temporalidad claramente definida), como precisa Alfonso Lacadena García-gallo en su artículo *-afrentar la escasez: el estudio de la América prehispánica-*: “Pese a que a simple vista el calificativo prehispánico resulta inocente, en realidad esconde varias interpretaciones. Según demos a prehispánico un sentido literal o lato, según empleemos un criterio cronológico o según lo entendamos puntual o procesualmente, nuestro objeto de estudio se va a modificar de forma significativa, ampliándose o reduciéndose”<sup>1</sup>. Esto se debe a que la fuerza cultural de las sociedades nativas no se constituye como un bloque determinado por fechas puntuales o significativas que implican un inicio y un fin concisos, sino que al profundizar sobre los amplios conocimientos de este periodo pueden intuirse las vicisitudes que entraña este término. Los interrogantes son obvios a la hora de entablar el estudio de sus comienzos, por la lejanía de sus dataciones y su constante reformulación, pero igualmente sucede al conciliar las fechas de la finalización de este período, ya que dependiendo de la forma en que irrumpieran los colonos occidentales en cada una de las sociedades nativas indígenas, la cultura propia pudo descomponerse desde su llegada, o por contra, mantenerse en el tiempo.

Las representaciones artísticas creadas en aquellos lejanos orígenes, o no tan lejanos, se convirtieron con el tiempo en piezas de museo, muchas de ellas apreciadas por su alto valor artístico y estético, testimoniando desde su quietud, los acontecimientos del pasado indígena americano (considerando en nuestro caso, la determinación y la limitación de muestras materiales en cerámica realizadas como obras escultóricas). Pero todas ellas al mismo tiempo, nos hablan, en voz baja, de las dimensiones socio-culturales, los procedimientos técnicos, vestigios de la mitología o el imaginario de los hombres que las realizaron, las concepciones visuales o las diferentes maneras de percibir el mundo, que difícilmente pudieran ser reflejadas por otros medios en sociedades ágrafas donde la oralidad y la representación concentraron los aspectos esenciales de la comunicación social (aunque también hay que decir que en esta gran territorialidad también existieron culturas que sí tuvieron la capacitación del registro de escritura). Según indica Carlos Mordo, la legitimidad de la historia implica:

*“Que todos los pueblos que habitaron el continente formaban parte de un universo inquieto de intercambios y apropiaciones, innovaciones y adaptaciones. Estos tampoco se sucedieron en forma abrupta, sino que se fueron produciendo con lentitud, a medida que algunas culturas se desarrollaban y otras iban perdiendo protagonismo ante el avance implacable de la historia. Las expresiones artísticas acompañaron estos movimientos incorporando las técnicas e innovaciones que requerían los sistemas de creencias y ritos, cada vez más elaborados. De este modo,*

<sup>1</sup> LACADENA GARCIA-GALLO, Alfonso. “Afrontar la escasez: el estudio de la América prehispánica -1-” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 5, 1997, [pp. 7-16]; Madrid: Museo de América, p. 7.



*a medida que se organizaban estructuras comunitarias más complejas, se ampliaba la escala de estratificación social y se sofisticaba el ritual, también se consolidaba un imaginario estético profundo y creativo, cargado de símbolos y elaborados discursos visuales”<sup>2</sup>.*

Bajo este contexto, a su vez, se debe tener presente la premisa de que la mayoría de las obras de arte del pasado, solo nos transmiten una parte limitada de su mensaje original, puesto que desconocemos su contexto social, especialmente si tratamos lo místico y sagrado. Por lo que valiéndonos de las palabras de Pietro María Bardi se indican ciertas consideraciones a tener en cuenta: “*La cerámica no satisface nuestra curiosidad en la faceta cultural que nos pudiera interesar. Lo que nos dejaron son arquetipos de formas originales que se pierden en los tiempos, relacionadas con creencias inexplicables, residuos psíquicos primordiales que determinaban la reproducción de los objetos, probablemente elaborados sobre imaginaciones fantásticas que quedaron bajo la leyenda mitológica, cuando lo real cede el paso a lo que no se controla y al capricho de invenciones sugeridas*”<sup>3</sup>, por ello, la representación solo es una mera cercanía a las culturas pasadas primigenias.

Contando entonces con la idea analítica de que cada cultura americana expresa sus motivaciones plásticas desde una variabilidad conceptual y representativa, asociada a tradiciones y cambios sociales, entablando diferencias cuantitativas pero también relaciones estéticas con otras culturas, tanto regionales como interregionales. En nuestro caso, al describir piezas escultóricas en cerámica, se puede llegar a observar mayores indicativos culturales de aquellas sociedades que mostraron en su condición estética mayor realismo, advirtiendo en el lenguaje descriptivo costumbres o conductas, como la integración de lo cotidiano, o bien, al incrementar también nuestros conocimientos actuales, por la cantidad de producción que destinaron a esta técnica perdurable. Destacando y matizando así mismo que el término «arte», viene establecido lingüísticamente e ideológicamente por patrones occidentales preestablecidos, no obstante y aunque las prácticas representativas primigenias no fueran consideradas con las mismas reflexiones conceptuales de hoy, estas mantuvieron un sistema cultural complejo abarrotado de simbologías, donde el sentido estético formaba parte del lenguaje formal.

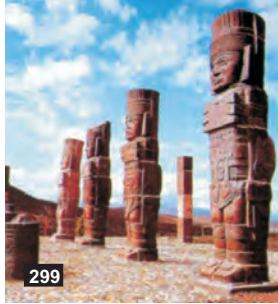
#### Pluralidad en las muestras artísticas primigenias:

**-298-** Metal. Máscara funeraria en oro y cinabrio, dimensiones: 41 x 73 x 12'4 cm. Cultura Sicán o Lambayeque, Perú (Andes Centrales, Período de Estados Regionales) Norte occidental de Perú. **-299-** Escultura en piedra. Grandes columnas antropomorfas representando posiblemente a guerreros, denominadas “atlantes”. Cultura tolteca (Posclásico Mesoamericano). Ubicadas en la pirámide B del complejo arqueológico de Tula, Hidalgo (Mx). **-300-** Manuscrito estilo Mixteca-Puebla. Folio 21r del código Borgia. Representación de un campo de pelota situándose en los extremos la divinidad de Tezcatlipoca en rojo y en negro, dios del cielo nocturno (Posclásico Mesoamericano). **-301-** Arte Textil. Escena de un ritual funerario formado por tres muñecas tejidas que escenifica la envoltura del cuerpo con telas para el entierro. Cultura Chancay, Perú (Andes Centrales, P. Intermedio Tardío). Dimensiones: 28 x 41 x 32 cm. **-302-** Escultura maya en piedra. Estela tallada en altoprelieve, destinando su parte posterior para la talla de escritura jeroglífica. La estela es el indicador histórico por excelencia del período de esplendor maya (Clásico mesoamericano), complejo arqueológico de Copán, Honduras. **-303-** Adornos corporales. Orejeras confeccionadas en plata con representaciones repujadas y/o caladas, Exclusivos de la élite, estos abalorios y sus diseños determinaban el estatus de cada portador. Cultura Chimú, norte peruano (Andes Centrales, Período de Estados Regionales). **-304-** Escultura en madera. Ídolo antropomorfo (54,5 cm de altura). Cultura Arawak. Jamaica. **-305-** Piedra. Estatuilla de estilo mezcala, altura: 26'6 cm. (Preclásico mesoamericano), Occidente de México, Guerrero. **-306-** Metalurgia. Conjunto de pectorales de oro con atributos antropomorfos y de animales simbólicos (jaguar y murciélago). Cultura Tolima (Período de Desarrollo Regional). Colombia. **-307-** Escultura en piedra. Losas talladas con figuraciones esquemáticas antropomorfas, ubicadas en la entrada de una tumba subterránea. Cultura San Agustín (Período de Desarrollo Regional), Colombia. **-308-** Arte Textil. Detalle de un elaborado *uncu* o túnica perteneciente al hallazgo arqueológico de las “momias de los niños de Llullaillaco”, en la cumbre de este volcán sagrado para los Incas, en el territorio del noroeste argentino (Tawantinsuyu Inca, Kollasuyu). **-309-** Arquitectura. Detalle de los muros exteriores de uno de los recintos de Sacsayhuaman (Cuzco, Perú). Cultura Inca (Horizonte Tardío). En este caso la particularidad de las piedras encastradas típica en la construcción incaica parece formar la figura de uno de sus animales mitológicos, la llama. **-310-** Minerales. Chapulín realizado en roca roja volcánica o cameolita, encontrado en los llamados baños de Moctezuma en Chapultepec, medidas: 19'5 x 18'5 x 47'4 cm. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano). **-311-** Medallón de piedra pulida (amazonita) de 4500 años de antigüedad (Período Temprano del Formativo, Alto Amazonas), Amazonia ecuatoriana. **-312-** Talla en Madera. Detalle de la representación de un alto cargo con máscara funeraria sujetando un vaso ceremonial. Cultura Chimú (Andes Centrales, Intermedio Tardío - Horizonte Tardío). Medidas: 82 x 11 x 25 cm. Este tipo de esculturas se destinaban a ocupar los partidos principales de las ciudades Chimus. **-313-** Escultura monumental. “Cabeza colosal” denominada “el rey”. Cultura Olmeca (Preclásico Mesoamericano), Golfo de México. **-314-** Escultura en roca. Cráneo detalladamente tallado y pulido en cristal de roca. Cultura Mexica. **-315-** Talla. Diosa de la fertilidad en madera de Chicozapote y concha blanca para los detalles de dientes y ojos (Altura: 40 cm, ancho: 15 cm). Mexica. **-316-** Pintura Mural. Detalle de una sacerdotisa con deformación de espalda o joroba (Suchilquitongo, tumba 5). Cultura Zapoteca (Clásico Mesoamericano) Oaxaca (Mx). **-317-** Escultura de gran formato en piedra. “Coatlícue”, diosa de la vida y la muerte ubicada en el templo mayor de la antigua capital de Tenochtitlan (Alt.: 2'5 m). Cultura Mexica. **-318-** Ofrendas mortuorias. Ídolo de oro envuelto en textil y con tocado de plumas a semejanza del vestuario del cuerpo difunto al que acompañaba (con uncu, abalorios rituales, tupus y cordeles). Imperio Inca (Tawantinsuyu) Noroeste Argentino. Hallado entre los objetos de las “momias de los niños de Llullaillaco”. **-319-** Abalorios. Detalle de pectoral de concha *strombus sp* con incrustaciones de turquesa (representando cabezas de felino). Medida total: 34'8 x 46 cm. Al confeccionarse con materiales poco accesibles estas piezas se asocian a las élites como bienes de prestigio. Cultura Cupisnique, Perú norte (Horizonte Temprano).

<sup>2</sup> MORDO, Carlos. *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001, p. 42.

<sup>3</sup> BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1980, p. 24. (Texto traducido. Laura Rueda).







- **Investigaciones científicas:**

En relación a la investigación y el conocimiento de las culturas primigenias acaecidas en todos los territorios latinoamericanos, día a día se va avanzando en nuevos descubrimientos, ya que estos territorios presentan todavía grandes zonas por descubrir, y la tarea se presenta aún reciente. “*Las culturas de la época prehispánica y su cronologías son aún difíciles de establecer con detalle; por una parte, las técnicas de datación varían y cada avance en este campo significa una verdadera revolución de los datos obtenidos hasta entonces; por otra, las investigaciones se realizarán a partir de un material escaso e incompleto y no hay que descartar, además, el hallazgo de nuevos elementos que ratifiquen o rectifiquen las teorías formuladas con anterioridad. Son imprecisas también las fechas iniciales y finales de las distintas civilizaciones, así como sus rasgos distintivos y hasta las simbiosis que se establecieron entre unas y otras. En los restos arqueológicos se detectan -en ocasiones tan sólo se intuyen- relaciones y dependencias*”<sup>4</sup>. Por ello, es común percibir en los textos científicos variaciones en las fechas, datos y en los resultados obtenidos, debido a que la arqueología es una ciencia que continuamente se va renovando con los nuevos hallazgos. Aunque a decir verdad, existen contrastes cuantitativos en las investigaciones según la cultura a analizar, con un volumen de información desigual, contando además con la irregularidad de estudios entre las distintas áreas o regiones de América y su consecuente inversión en la investigación, aportando por lo tanto grandes diferencias en las revelaciones culturales. Pero también hay que tener en cuenta las particularidades que entrañan estos estudios, ya que en algunas sociedades se encuentran grandes avances que pueden cotejarse con pluralidad de hallazgos y fehacientes documentos (por ejemplo: escritura jeroglífica, datación calendárica, crónicas, etc.), mientras que de otras, escasa información a día de hoy se ha podido conseguir. Por ello, son importantes los hallazgos, y por su puesto las investigaciones, en medio de este inmenso territorio todavía por explorar.

No obstante, en relación a los datos obtenidos de los registros artísticos primigenios, éstos se deben tratar de forma pormenorizada y exhaustiva; como se propone en las líneas de investigación actuales (y como ya lo hicieron en décadas pasadas diferentes científicos). El historiador José Alcina reconocía que: “*Si se quiere estudiar de manera global las culturas y sociedades del pasado y del presente, es necesaria la necesidad de partir de una perspectiva histórica, etnológica o arqueológica y el arte no puede escapar de esta ley, ya que no es más que uno de los componentes de la cultura de un pueblo o de una sociedad y el estudio y la interpretación de las artes en su conjunto deberían ser emprendidas en este mismo cuadro conceptual*”<sup>5</sup>, por ello, las indagaciones se deben tratar desde diferentes disciplinas (partiendo de la pluralidad y la comunicación entre ellas), definiendo a estas culturas con sus propias presencias dentro de la legitimidad no-occidental. Es importante entonces recopilar datos e investigaciones desde diferentes visiones y campos, entre ellos: datos etnohistóricos y antropológicos, las crónicas, los hallazgos, las sociedades actuales indígenas, los diseños, los recursos naturales, la capacidad tecnológica, y tantos otros aspectos que componen a una cultura y su creación plástica.

La mayoría de los estudios relacionados con las culturas primigenias latinoamericanas, generalmente, dirigen su atención de forma específica a una región o en mayor amplitud, en referencia un área cultural, sin embargo, en esta investigación hemos contemplado la integración de la diversidad de los conocimientos en un solo escrito, para tratar de cohesionar la comunión de relaciones plurales entre las culturas, pero también especificar las diferencias que cada una de ellas atesora en la variabilidad de los territorios, para poder así comprender la globalidad de los procesos culturales acaecidos en América Latina. Esta amplia relación dificulta en mayor grado su exposición al generalizar las cuestiones, no obstante el sentido de este trabajo no trata de resolver hipótesis aun cuestionadas sino de relacionar ciertas prácticas artísticas o estéticas definidas por un sentimiento común, que pudiera llegar a considerarse como una concepción propia en el generalizado *ethos* perceptivo y representativo de las sociedades nativas establecidas en los territorios americanos. Por otro

---

<sup>4</sup> RIBALTA, Marta (ed.), *Arte popular de América*. Barcelona: Blume, 1981, p. 226.

<sup>5</sup> ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Editorial Akal, 1990, p. 41.



lado, esta investigación ha tratado de cursar un ejercicio exhaustivo a la hora de registrar los estudios más fidedignos y actuales, para completar y resumir acertadamente el volumen sumamente cuantioso de los registros primigenios, no solo aportando datos en base a la resolución escultórica en cerámica, sino apoyados en el carácter cultural y tradicional de estas culturas establecidas en tiempos pasados.

En el estudio actual de las sociedades primigenias latinoamericanas las investigaciones basan sus argumentaciones desde diferentes fuentes, de tal modo que, debemos destacar que los primeros registros etnográficos descritos y documentados fueron definidos por los propios protagonistas indígenas, y a día de hoy, se pueden aún contemplar a través de los registros de la cultura material ponderable (arquitectura, pictografías, esculturas en diferentes materiales como la cerámica, escritura jeroglífica, códices, y un largo etcétera de registros mayormente definidos por sus características plásticas y artísticas). En este caso, el compendio de las evidencias materiales generalmente se recopilan desde los trabajos arqueológicos. Estos indicios se encuentran soterrados bajo tierra, ocupando habitualmente estratos horizontales en los que se llega a percibir su antigüedad (según su profundidad se sitúan de menor a mayor datación), estas estratificaciones permiten establecer una cronología relativa al lugar donde se realizan las excavaciones, apreciando diferentes datos, como por ejemplo la constancia de los asentamientos o la variación de los grupos humanos establecidos en ellos. La gran presencia de la cerámica y el fácil reconocimiento de sus rasgos diagnósticos, hacen de este medio el prevalecer su muestreo en las investigaciones arqueológicas. Además de tener en cuenta que su vigencia en los territorios de América Latina se presenta como una de las tradiciones culturales más enraizadas en la cotidianidad de las poblaciones tradicionales primigenias (al tratarse de una técnica de elaboración accesible), además de ser portadora de imágenes, constituyendo por ello uno de los medios de difusión más utilizados, como vehículo de expresión ideológica. Las propiedades de la cerámica hicieron que su función original, incluida en el repertorio doméstico, mutara hacia formas y usos con otras pretensiones, justificados en el proceso evolutivo hacia la complejidad social y política, dotando a las imágenes cerámicas de un rol activo en los desarrollos culturales; portadoras de la imagería mítica y religiosa de las distintas sociedades prehispánicas. Los registros arqueológicos manifiestan la percepción asociativa de estas piezas cerámicas con las creencias y la práctica ritual, como bien puede comprobarse a través de la gran cantidad de piezas escultóricas halladas en enterramientos funerarios o en los complejos arquitectónicos ceremoniales.

Por otro lado, otro de los aportes con preferencia en las líneas antropológicas de investigación para llegar a indicar ciertas conductas primigenias, es la recopilación de datos relacionados con el campo de la etnografía. Tras la colonización occidental, algunas de las crónicas del pasado, efectuadas por religiosos y expedicionarios occidentales, o bien, desde los escritos de los descendientes ilustrados de estas culturas indígenas, relataron de forma más o menos precisa las características sociales y culturales de los pueblos primigenios americanos del último período prehispánico, ilustrando la vida de aquellas sociedades aborígenes y contemporáneas al contacto colonial. Definidos hoy estos textos como los primeros registros etnohistóricos de América, aunque su disertación no siempre se puede demostrar, ya que en algunos casos estas descripciones no llegan a ser precisas según indican ciertos estudios, por ello, el conjunto de estas revisiones hay que cotejarlas en gran medida con otros registros científicos y de forma totalmente objetiva, ya que el prolongado periodo de tiempo acaecido puede transformar totalmente el contenido de las informaciones, generalmente establecidas desde la priorización eurocéntrica, raramente imparcial. A su vez, los registros etnográficos de culturas nativas aún presentes, fueron utilizados a lo largo del siglo XX como medio aproximativo para llegar a plantear ciertas conductas primigenias, enriqueciendo con estos aportes la posibilidad de interpretación. Si bien, se debe puntualizar y reseñar que el contacto europeo descompuso o desajustó en mayor o menor medida la evolución social de todas las sociedades primigenias, por lo que ningún grupo indígena actual puede considerarse como ejemplo o “modelo” de las culturas originarias. No obstante, y siempre teniendo en cuenta la versatilidad producida por el paso del tiempo, se pueden etablar ciertos vínculos asociados a la tradición, como bien pueden contemplarse desde las características estéticas y representativas de la cerámica nativa, o aquellos aportes en referencia a prácticas operativas y tecnológicas involucradas en la producción alfarera actual; como vía de información entre el pasado y el presente.

Las investigaciones actuales presentan un variado abanico de posibilidades científicas al abarcar un amplio conjunto de disciplinas, campos, o líneas de investigación diferenciadas (lingüística, fisiología humana, geología, climatología, botánica, zoología, simbología, y un largo etcétera). Pero, a su vez hay que constatar que cuando los resultados de cada investigación se mantienen relacionados unos con otros, éstos aportan mejoradas y deducciones más completas. Poco a poco se van consolidando las líneas generales de cada cultura o estados sociales primigenios, en la medida que los estudios científicos van aportando nuevas dataciones y análisis sociales y medioambientales, incluyendo entre ellos los aportes materiales que se resuelven como indicadores de cambios culturales (como bien puede percibirse en la cerámica con las diferentes tendencias estilísticas, y otros datos culturales, muy relacionados con la representación escultórica y/o los diseños decorativos, por ello, estos registros cerámicos de indisoluble composición matérica aportan a la ciencia no solo dataciones que precisan su ubicación en el tiempo). Cada investigación generalmente profundiza en los localismos dentro de un contexto más amplio, en principio regionales y posteriormente interregionales, definiendo así mismo, intentos de síntesis probadas con bases más o menos aceptadas y compartidas por los distintos especialistas, que ponen de manifiesto tanto agrupaciones como que explican excepciones y diferencias. En referencia al avance de los estudios relacionados con los orígenes y la evolución de las culturas americanas, el progreso de estas investigaciones científicas han presentado grandes cambios en sus disertaciones. Con cada nuevo avance, su contribución ha podido repercutir en el desmoronamiento de ciertas teorías, mientras que otras hipótesis sin embargo, se han ido demostrando con el aporte de datos fehacientes, apoyados en algunos casos gracias a los nuevos sistemas científico-tecnológicos, y otros por los registros arqueológicos que sucesivamente han manifestado nuevos resultados, además de incluir por supuesto otras incógnitas que aún no llegan a resolverse. A su vez, en todos estos años también fue importante el apoyo de instituciones, universidades, fundaciones y otros organismos en el auspicio hacia los investigadores, incluyendo entre sus programas de investigación el planteamiento de nuevos proyectos, el apoyo logístico y la difusión, en relación a los diferentes campos de estudio.

En cuanto a las investigaciones acaecidas en el pasado, éstas surgen cuando se comienza a centrar el interés en el territorio americano no sólo como exportador de objetos exóticos, sino que exploradores y viajeros a partir del siglo XIX empiezan a recopilar información para luego publicarla en Europa y dar a conocer las características desconocidas del “nuevo mundo”, en lo que estas expediciones fueron incrementando su visión científica, contando ya con una mirada más próxima y realista, a la visión eurocéntrica establecida en épocas anteriores. Desde la segunda mitad del siglo XIX, historiadores, ilustrados y coleccionistas, despiertan su interés en los registros arqueológicos, por ello, las investigaciones destinadas a culturas primigenias americanas se va planteando poco a poco desde las décadas finales del XIX y a lo largo del siglo XX, ya que a cada paso arqueológico que se descubría afianzaba el resurgimiento tanto de culturas evolucionadas como de estados primitivos prehistóricos, coordinadas estas primeras excavaciones mayoritariamente por científicos extranjeros, arqueólogos y antropólogos, que ven en estos territorios grandes áreas aún por descubrir. A partir del descubrimiento de importantes hallazgos, ciertas áreas de Latinoamérica se pusieron en el punto de mira de la comunidad internacional científica, formalizándose las investigaciones arqueológicas y antropológicas a inicios del siglo XX. En esta época, la figura destacada de investigadores que profesan exhaustivos estudios en diferentes territorios asientan las bases de la arqueología americana (con el trabajo de campo en incipientes excavaciones). Ciertos científicos sobresalen por sus estudios pioneros o de renovada disertación en esta época en el panorama de la antropología y la arqueología en América, como reflejan los trabajos del pionero: Max Uhle (relacionado con las teorías de la escuela norteamericana, estableciendo en este caso, cronologías y secuencias histórico-culturales andinas), además de otros autores; como indican las exploraciones en referencia a sociedades asentadas en los Andes Centrales: contando con figuras destacadas como Rafael Largo Hoyle, Endell Bennett, Julio C. Tello, Samuel K. Lothrop, Toribio Mejía, Alfred L. Kroeber (este ultimo, entre México y Perú); en relación con el territorio meridional de los Andes, comprendiendo en estos casos estudios más específicos del territorio, como en el noroeste de Argentina las investigaciones de Eric Boman o Adán Quiroga; o los primeros estudios y registros arqueológicos en el territorio brasileño y amazónico iniciados por Charles F. Hartt, Domingos S. Ferreira

Penna, Emilio A. Goeldi, Aureliano P. Lima Guedes, o el etnólogo Curt Nimuendajú; o las clasificaciones en Ecuador de Jacinto Jijón y Caamaño. Importantes también fueron los estudios sobre Mesoamérica en las primeras décadas del s. XX de Miguel Othón de Mendizabal, Clark Wissler o Wigberto Jiménez Moreno, y algo más avanzado el tiempo, la trascendencia de los trabajos y las clasificaciones de Paul Kirchhoff, quien determinó la agrupación territorial y cultural de Mesoamérica. Entre otros tantos propulsores.

A partir de la década de los años cincuenta (s. XX), los estudios comprenden nuevas direcciones, con el planteamiento de nuevas teorías, incluyendo entre ellas el gran interés por situar el origen inicial de las culturas americanas, además de concretar registros arqueológicos sistemáticos, regionales o interregionales, como es el caso de Betty Meggers y Clifford Evans en el área Amazónica, para posteriormente sumarse a ambos, Emilio Estrada, como colaborador en las investigaciones relacionadas con los territorios ecuatorianos de las tierras bajas; como también fue destacado el trabajo de otros tantos investigadores que determinaron secuencias cronológicas en otras áreas que anteriormente no habían sido registradas con precisión, como Donald W. Lathrap en investigaciones relacionadas con la Amazonia; la amplia relación de estudios en el territorio colombiano de Gerardo Reichel-Dolmatoff y Alicia Dussán; o la relación de Joseph M. Cruxent y Benjamin Irving Rouse que proporcionan el primer esquema cronológico para el área centro-oriental al norte de Suramérica. Destacados son también los trabajos realizados en Perú por Toribio Mejía Xesspe, Federico Kauffmann Doig, John Rowe, Duccio Bonavia o Luis G. Lumbreras, en Bolivia los de Carlos Ponce Sanginés, en el noroeste argentino por Alberto Rex González, Gordon R. Willey o Alfonso Caso; y Wigberto Jiménez Moreno, Alfonso Villa Rojas, Eduardo Matos Moctezuma, Samuel Lothrop, William T. Sanders, J. Eric S. Thompson, Pedro Armillas, Ignacio Bernal, Miguel León-Portilla, o Román Piña Chan en regiones demarcadas de Mesoamérica. Otros autores, contemplaron además de diferentes investigaciones específicas, el reclutamiento del material hasta entonces recopilado, contando con excelentes publicaciones que reflejan la historia de las culturas primigenias de América, como manifiestan los escritos de José Alcina.

Desde finales del siglo XX y principios del XXI existe una gran relación de estudios científicos basados en una amplia diversidad de temáticas y de diferenciadas disciplinas; que bien pueden basarse en registros muy determinados o por el contrario asumen investigaciones que abarcan relaciones interregionales. Como por ejemplo se percibe en las importantes investigaciones generadas por Anna Roosevelt que incluyen diferentes áreas de estudio (zonas del norte de Suramérica occidentales y orientales, Amazonas, y territorio meridional amazónico); Stéphen Rostain en el norte de Suramérica (en mayor proporción en la zona nororiental y en la amazonia ecuatoriana), en el Amazonas: Denise P. Schaan, Eduardo Góes Neves, Denise Maria Cavalcante Gomes, Helena P. Lima, Bruno Moraes, Vera Guapindaia, Cristiana Barreto, Thomas P. Myers, Mario F. Simoes, Thomas Van Der Hammen, Warren B. Church, Adriana Von Hagen, Ernesto Salazar, etc.; relacionadas con estas investigaciones otros autores también abarcan otras zonas meridionales a la cuenca amazónica como Michael J. Heckenberger, José. P. Brochado, Francisco Silva Noelli, John H. Walker, Clark L. Erickson o Gustavo Politis. En la cuenca del Orinoco y zonas centro y orientales del norte de Sudamérica destacan las investigaciones, como ejemplo, de Alberta Zucchi, Iraida Vargas, Mario Sajona, Rodrigo Navarrete, Aad H. Versteeg, Lillian Arvelo, José R. Oliver, Charles S. Spencer, Erika Warner, Elsa M. Redmond, M. Mestre, Neil L. Whitehead o Denevan Willian. Para el territorio Noroccidental de Suramérica autores como J. Scott. Raymond, Robert D. Drennan, David Blower, Cristóbal Gnecco, Augusto Oyuela-Caycedo, Ana María Boada Rivas, Augusto Oyuela-Caycedo, Carl H. Langebaek Rueda, Carlos A. Sánchez, Héctor Llanos Vargas, Hector Salgado, Clara Isabel Botero, James A. Zeidler, Carole Crumley, María A. Masucci, Tamara L. Bray, Francisco Valdez, Marcelo Villalba, Colin Mc Ewan, Florencio Delgado-Espinoza, Jonathan E. Damp, Tom Cummins, Udo Oberem, Hugo Benavides, o Peter W. Stahl. En la zona de los Andes Centrales destacan las investigaciones de Krzysztof Makowski, Adinne Gavazzi, Donald A. Proulx, Jean Guffroy, Luis Millones, Walter Alva, Richard L. Burger, Paloma Carcedo, Jalh Dulanto, Carol J. Mackay, Peter Kaulicke, Steve Bourget, Elisabeht Benson, Anita Cook, Peter Eckhout, Willian H. Isbell, Johnny Isla, Shelia y Thomas Pozorski, Maria D. C. Rostworowski, Helaine Silverman, Luis J. Castillo Butters y Santiago Uceda Castillo, Jerry D. Moore, Alan Covey, George F. Lau, o Alvaro Higuera; y en territorio boliviano



estudios como los de Christine A. Hastorf, Dante Ángelo, José Capriles Charles Stanish, Sonia Alconini, Matthew S. Bandy, David L. Browman, Isabel Scarborough, o Rivera Casanovas. En el área meridional de los Andes podemos enumerar a Mario A. Rivera, Francisco Rothhammer, Santoro Calogero, Mauricio Uribe, José Berenguer, Emily Stovel, David Browman, Juan B. Leoni, Félix A. Acuto, María I. Hernández Llosas, Gabriel López, Paula Miranda, Hugo Yacobaccio, Alex E. Nielsen, Jimena Roldán, María M. Sampietro Vattuone, Norma Ratto, Anabel Feely, Mara Basile, etc. En relación con los territorios centroamericanos podemos distinguir los estudios de Frederick W. Lange, Richard G. Cooke, Julia Mayo, Luis A. Sánchez, Michael J. Snarskis, Beatriz Gutierrez Reguera, Ricardo Vázquez, Silvia Salgado, Juan V. Guerrero, Aida Blanco, C. Enrique Herra, etc. O por último, estudios sobre la zona meridional de Norteamérica autoría del destacados científicos como Alfredo López Austin, Leonardo López Luján, Beatriz de la Fuente, Ann Cyphers, José Luis de Rojas, Elizabeth H. Boone, Michael E. Smith, Emily Umberger, Jürgen K. Brüeggemann, Alfonso Arellano, Antonio Benavides Castillo, Pedro Carrasco, Arturo Pascual Soto, Richard f. Townsend, Johanna Broda, Roberto García Moll, Carlos Santamarina, George F. Andrews, Linda Schele, Peter Schmidt, Leticia Vargas de la Peña, Víctor R. Castillo Borges, Michael Graulich, Dominique Michelet, Lorenzo Ochoa, etc. Entre otros tantos investigadores que continúan la premisa de registrar nuevos avances en el estudio de este conglomerado histórico, que diverge o se aúna en los territorios latinoamericanos.

Entre los perjuicios ocasionados en el estudio científico de lo prehispánico, es eminente que la recopilación de registros materiales efectuados durante la colonia occidental o en el posterior período republicano, y que hoy en día se dan a conocer al público reunidas en colecciones y museos, o aquellas que están confinadas en manos privadas, en muchos de los casos sus descripciones contextuales se conciben imprecisas al ser fruto de recopilaciones no detalladas. La mayoría de ellas, se ubican ya en culturas primigenias determinadas por otros hallazgos que las relacionan, pero otras piezas aún mantienen incógnitas al no poder establecer referencias categóricas. Estas recopilaciones materiales fueron recabadas en su tiempo por exploradores, coleccionistas o religiosos (generalmente de forma fraudulenta), pero también se cuentan con ciertas investigaciones que aun avaladas por científicos fueron producto de intervenciones asistemáticas, por lo que no se llegaron a describir detalladamente, o bien, se desestimaron registros e informaciones relevantes. Otro de los grandes problemas aun presentes, es el espolio efectuado por “huáqueros” (cazadores de tesoros o saqueadores), propiciando la pérdida de grandes aportaciones, no solo por sustraer piezas de importante valor sino por devastar el lugar donde se registraron. Todos estos hechos revisten importantes limitaciones para las investigaciones, ya que imposibilitan la reconstrucción y fiabilidad de los contextos culturales, aunque afortunadamente se siguen encontrando nuevos descubrimientos que aportan interesantes resoluciones.

A todo esto, al registrar el desarrollo de las sociedades primigenias hay que decir que las mayores muestras de culturas jerarquizadas e instituidas por un complejo marco político y religioso se dieron en la zona Central Andina y en Mesoamérica, pero no debemos caer en la centralización de ciertas áreas culturales, ya que la consideración de la evolución social se resuelve en toda la amplitud del continente americano. A día de hoy, se reconocen indicios en otras tantas regiones y áreas que describen a un buen número de sociedades, como formaciones más complejas de lo que en anteriores décadas se llegaba a percibir. Constatando en este trabajo que, el estudio de contenidos referentes a las investigaciones primigenias se muestra tan amplio que nos obliga a abrir un gran paréntesis discursivo cuando tratamos de generalizar los aspectos más característicos del conjunto de estas sociedades, aunque en cierto modo también se puede establecer cierta percepción “supra-regional” en los conceptos primigenios, concebidos desde lenguajes propios y genuinos, y pautados por prácticas culturales comunes y generalizadas. Definiendo en los siguientes apartados y subapartados, tanto nociones sociales generalizadas como detalles de cada cultura, además de entablar su consolidada relación con la representación en barro y/o cerámica. Destacando sus orígenes; cierta homogeneidad social en sus prácticas políticas; la importancia del carácter mitológico y la cohesión religiosa con el poder que ejercían las élites, integrando en este contexto tanto a sus dioses como a gobernantes; la idealización de la figura humana; la relación con la vida y la muerte; la importancia de las prácticas rituales funerarias; o la experiencia creativa de la cerámica (que poco a poco iremos desgranando a lo largo de este amplio apartado).

### **2.1.1- Barro, Cerámica y Escultura.**

#### **Orígenes y primeros desarrollos socioculturales.**

A lo largo de los años, se ha generado en el aporte de la investigación diferentes teorías acerca de los orígenes de la sociedad americana (denominados genéricamente como amerindios), algunas ya descartadas y otras aun sin respuesta. Al postular estas hipótesis se tienen en cuenta, como indica José Alcina: “*principalmente, evidencias comparables detectadas en los campos: etnológico, lingüístico y antropológico*”<sup>6</sup>. Científicamente se deduce ya que el aporte racial mayoritario y originario fue el asiático-mongol, determinado en esencia por cuatro migraciones importantes durante las glaciaciones del Pleistoceno y posteriormente, en diferentes oleadas en el espacio-tiempo, que pasaron por el estrecho de Bering (atravesando por zonas de tierra emergida, que en ciertas épocas de la Edad de Hielo unían Asia y América, especialmente en el periodo de glaciación - Wiscosin-). Estos emigrantes poseían una cultura sumamente primitiva.

La ocupación de los primeros pobladores del continente según estiman las últimas investigaciones establecen las dataciones entre 20.000 y 30.000 años antes del presente. Con el avance del tiempo, grupos humanos atravesaron el istmo de Panamá para llegar a Suramérica desde donde tomaron rutas divergentes; ciertos grupos tomaron la vía occidental, distribuyéndose por el litoral Pacífico, o bien por las cordilleras y valles andinos, mientras que otros grupos se dirigieron hacia la Amazonia, cruzando la Cuenca del Orinoco, para distribuirse por otras rutas alternativas. A finales de la última glaciación (12.000 años atrás) los territorios Americanos registran indicios que muestran estar poblados de oeste a este y de norte a sur, hasta las zonas más australes, por pequeñas tribus nómadas de cazadores-recolectores, que mantienen su actividad tribal en base a la búsqueda del aporte alimenticio (caza de grandes mamíferos), establecida esta amplia etapa inicial como Periodo Paleoindio, o también denominado Paleolítico Superior Americano. Poco a poco, la evolución tribal se va definiendo por la capacidad tecnológica de los instrumentos líticos, que favorecen la supervivencia, hasta alcanzar el final del Pleistoceno.

Según nuevos estudios, fuertes cambios ambientales modificaron en parte las conductas humanas primitivas, para dar cuenta de nuevas sociedades tribales más organizadas. En muchos casos, estos pobladores se vieron obligados a desplazarse a otros territorios, transformando sus estrategias de subsistencia y organización social. Los hallazgos arqueológicos actuales posicionan ciertas áreas del territorio americano con una mayor concentración de «**sitios tempranos**», dados los primeros en torno a 12000 años de forma generalizada, aunque se registren sitios puntuales que adelantan estas fechas milenios antes, aproximadamente 20.000 años anteriores al presente, como sugieren los sitios arqueológicos registrados en diferentes abrigos rocosos en el Nordeste de Suramérica y Mato Grosso en Brasil. Ahora bien, la presencia de estos primeros grupos nómadas o semi-nómadas se registra de forma propagada en diferentes lugares repartidos por todo el continente, asociados al periodo Arcaico o Mesoindio, estableciéndose en las zonas más propicias para la supervivencia y que ya registran -Tradiciones Líticas Tempranas-. Evidenciando el asentamiento de estos grupos reducidos que paulatinamente fueron compartiendo ciertas costumbres de sedentarismo (semi-sedentarios), especialmente comprendidos estos primeros sitios en la zona amazónica (en diferentes regiones de la alta, media y baja Amazonia, aunque se encuentra un mayor número de registros en la zona interior del cauce medio, cercanos a la ciudad de Santarém, y en el extremo más oriental, en las costas brasileñas del actual estado de Pará); en el Orinoco; en la zona del litoral Atlántico, tanto en su zona norte caribeña (con mayores registros en Colombia y Venezuela); como en el centro meridional brasileño, y más al sur en lugares asociados a la cuenca del río Paraná y en los territorios del litoral argentino (actual provincia de Buenos Aires); en todos ellos, evidenciando el establecimiento humano de forma científica por los registros materiales acumulados en

---

<sup>6</sup> ALCINA, Op. cit., *El Arte Precolombino*..., p. 72.

muchos de los lugares denominados como «concheros» (*sambaqui* -en portugués-), describiendo de forma genérica este término como un montículo artificial, constituido por materiales óseos y calcáreos (restos de esqueletos, moluscos, conchas, etc.), y otros restos depositados por el hombre como por ejemplo piedras labradas o cerámicas, configurados como montículos elevados, algunos de ellos llegando a alcanzar los 10 metros de altura, aunque los más tempranos son de menor dimensión y únicamente presentar residuos y en ciertos casos piezas líticas. También se registran en la Cordillera Andina asentamientos primitivos desde su parte más austral en la Patagonia, y otras ubicaciones al norte y zona media del área Meridional Andina, incluyendo también registros arcaicos tanto en zonas del litoral Pacífico como en la vertiente oriental de la cordillera; de igual modo que sucede en los territorios comprendidos en la zona central de los Andes; ascendiendo por este recorrido andino hasta situarnos en la zona de tierras bajas y costa al noroeste de Sudamérica (entre la vertiente Pacífica y Atlántica); en Centroamérica, como paso indiscutible hacia otras regiones, pero comprendiendo también registros de colonias humanas; o para concluir, más al norte, en el actual territorio mexicano, donde existieron tres zonas con mayor ocupación, al este en la zona del golfo del México, en el centro del altiplano, y al occidente, en la vertiente Pacífica. No obstante, aunque estos hallazgos se distribuyen por todas las áreas del continente, hay que decir, que la mayor concentración de sitios tempranos precerámicos actualmente se registra en la amplitud territorial que abarca la cordillera andina, aunque sus dataciones reflejan fechas posteriores a los registros más tempranos, determinando en cierta medida la conjetura que la posible primera vía de acceso a América del Sur se canaliza por la zona oriental.

Estas arcaicas apreciaciones culturales se sitúan a partir del Horizonte Protoneolítico, donde poco a poco con el transcurso de los siglos ciertas sociedades practican ya cierto sedentarismo, comprendiendo una actividad agrícola que empieza a manifestarse. Comenzando a cultivar de forma experimental especies endémicas, entre las que destacan el frijol, la calabaza, la mandioca o yuca, y por supuesto el maíz que puede cultivarse en diferentes ambientes climáticos y pisos ecológicos (denominado *zea mays*, en su mutación doméstica); cultivos que fueron por mucho tiempo base de la alimentación en la amplia territorialidad americana, -y aun lo son- (estimando en el caso del maíz su origen agrícola a partir del 5000 - 4000 a. de C.). Para muchos científicos, la temporalidad de este último horizonte nombrado se cierra por un hecho histórico y trascendental: la invención de la cerámica, iniciándose así el «Período Agroalfarero». Sin embargo, no todas las sociedades establecieron su conformación en base a esta evolución, sino que permanecieron agrupadas en bandas o tribus de cazadores-recolectores, en algunos casos con cierta dependencia de la agricultura, pero basando su continuidad social en el carácter nómada. No obstante, como ya hemos indicado las investigaciones actualizadas revelan que aunque en muchas sociedades la relación entre agricultura y cerámica evidencie el origen de su correspondencia, en otras tantas culturas no se manifiestan relacionadas, encontrando casos de sociedades que trabajaron la cerámica sin incluir la agricultura en sus conductas sociales, al igual que sucede de forma inversa.

Sí bien, los primeros registros artísticos americanos encontrados a día de hoy se manifiestan a través de la presencia de **pinturas rupestres**, encontrando un amplio muestrario repartido por todo el continente. Este arte paleolítico presenta entre sus primeros registros a destacar las representaciones denominadas como «negativos de manos», contando en la Patagonia con agrupaciones de imágenes destacadas por su antigüedad, situadas las más antiguas en la Cueva del Río Pinturas (Santa Cruz, Argentina, datadas aproximadamente hace 10.000 años), hallada este tipo de representación pictórica también en otros lugares del continente. Básicamente, estos diseños precursores dibujan el contorno de la mano izquierda apoyada sobre la roca (mostrándose así el registro de ser diestros, aplicando por estarcido o impregnado tierras o minerales con gamas cromáticas que incluyen el rojo, negro, amarillo, blanco y verde, mezclados estos pigmentos con aglutinantes grasos), aunque también fueron ilustradas en dataciones posteriores las siluetas de pies en pintura negativa, manos en positivo y pezuñas de animales. No obstante, aunque en anteriores décadas estos registros se consideraron los más antiguos del continente, en la actualidad, se registran otros diseños rupestres de mayor datación en la Amazonia y norte de Suramérica. En su mayoría, estas arcaicas expresiones visuales se han encontrado en lugares de difícil acceso, como abrigos rocosos o cuevas,



deduciendo ya en cierta manera el sentimiento de un arte ritual, contemplando la conjetura factible de que estos lugares fueran destinados como espacios para la reflexión. Las representaciones rupestres distribuidas en las diferentes zonas del territorio latinoamericano a partir del periodo final del Pleistoceno, registran escenas esquemáticas de caza o seres humanos aislados (que pudieran por su postura indicar actitud de danza); con el paso del tiempo, el contenido simbólico de las representaciones va ganando complejidad y abstracción en temas recurrentes, al introducir grafismos diferenciados en sus motivos, manifestaciones figurativas complejas y nuevos códigos determinados por las significaciones implícitas en las diversas situaciones de la práctica tribal de cada sociedad. Junto con la pintura interviene el grabado en piedra (mediante picado o raspado), los primeros reconocimientos de este estilo se definen por la representación de huellas de animales, denominado como «estilo pisadas», sumándose a éstos grafismos otros sencillos motivos codificados de carácter geométrico. También abundan los petroglifos (bajorrelieves tallados en la roca), donde se plasman esquematizaciones y representaciones simbólicas, encontrados en su mayoría en lugares estratégicos, como bloques de roca, paredones al aire libre o recónditos parajes. Estos registros de arte rupestre manifiestan la evolución tribal de las agrupaciones, transformando las figuras y diseños en repertorios más complicados, en muchos casos, las imágenes se encuentran superpuestas, como testimonio de los diversos estadios de las culturas locales; que pudieron emplearse como registros artísticos en lugares de culto, para la práctica de ritos de pasaje, o como señales e indicadores de la presencia de una cultura específica. No obstante, la tradición expresiva del arte rupestre no quedó aislada en una prehistoria lejana, como sucedió en el viejo continente, sino que se prolongó como soporte visual hasta alcanzar avanzados desarrollos históricos en el tiempo en muchas de las sociedades establecidas en estos territorios; incluyendo la representación de pinturas parietales o de petroglifos, tanto en agrupaciones “marginales”, como en sociedades complejas (a lo largo del transcurso del tiempo).

Las muestras más tempranas de arte rupestre americano evidencian relaciones de semejanza con el arte rupestre asiático, debido a la transferencia de su mentalidad tribal, manteniendo en cierta forma la prolongación de sus tradiciones, pero en tiempos post-paleolíticos ya no estarían relacionadas. A partir de aquí, los desarrollos y la evolución cultural del continente americano habría que considerarlos ya como autóctonos, dentro del marco geográfico delimitado por los dos océanos, Pacífico y Atlántico, que marcaron un potenciado aislamiento en relación al resto del mundo, con alguna posibilidad si cabe (aun hipotética), de escasas y puntuales influencias de otras culturas foráneas (anteriores al siglo XV).

En relación a la “invención” de la cerámica en América, las hipótesis sobre el comienzo de la actividad alfarera son variables, sin llegar a saber certeramente como fue hallado el descubrimiento de la técnica. Los científicos han concretado diferentes hipótesis: una de ellas (la más contemplada), como ya hemos indicado, es relacionar la técnica cerámica con el surgiendo de la agricultura, en lo que diferentes agrupaciones se establecen en asentamientos, instaurando el sedentarismo en base a la agricultura incipiente, y es así a su vez, cuando aparece la cerámica (con desarrollos más complejos, aparece también el inicio de la ganadería en la zona andina), según parece, desarrollada la agricultura primero en el área Andina (aunque aún se presentan interrogantes sobre este tema, ya que estudios más avanzados también consideran como foco hortícola originario a la Amazonía), y poco a poco generalizada por todos los pueblos amerindios, aunque otras hipótesis no relacionan directamente a estos dos acontecimientos culturales.

Sobre el origen del descubrimiento de la manufactura de la cerámica aparecen diferentes especulaciones, barajándose dos como las más certeras, por una lado se expone que en un principio el hombre o la mujer primitiva recubrió con barro objetos de mimbre, para la misión de transportar líquidos (ya que existen ciertas evidencias que contemplan la conjetura de que la cestería se desarrolló antes que la cerámica), o por otro, que realizó rudimentarios recipientes para almacenar alimentos, secados simplemente al sol, y quizá en ambos casos por casualidad los dejó muy cerca de una hoguera destinada para la cocción de víveres y por ello se reveló el poder de la cerámica. Entre otras suposiciones, también pudo suceder que se dieran cuenta, observando las cocinas excavadas en la tierra, en el caso de que fueran de arcilla, que éstas llegaban a alcanzar





320



321



322

**Arte rupestre-** Las tempranas expresiones artísticas de las sociedades primitivas registraron el sentido mágico de su presencia y los símbolos que garantizaban la subsistencia, con el paso de los siglos, fueron cambiando en una progresiva evolución estilística, reflejados en las relaciones metafóricas con su propio entorno. A medida que maduraban los contextos sociales, cada cultura fue elaborando sus propios códigos, constituyendo un verdadero vocabulario iconográfico que permitió registrar diferentes procesos sociales, simbólicos y estéticos, representados en diferentes materiales, procesos y conceptos artísticos. Los diseños expresados en el arte rupestre, también tuvieron una estrecha relación con las decoraciones e imágenes representativas de las piezas realizadas en cerámica. Las técnicas pictóricas fueron las primeras en difundirse, mediante la aplicación de diferentes pigmentos sobre la roca, las más primitivas con el registro del propio cuerpo (negativo de manos) y dibujos esquemáticos con una cierta intención naturalista, o al menos representativa, avanzando a un repertorio más complejo en su técnica y en su lenguaje conceptual con el transcurso de la evolución social. De forma paralela, surgieron las representaciones grabadas en piedra, con petrogrifos y pictografías. Todas ellas, representadas por culturas primigenias americanas, desde tiempos arcaicos hasta periodos tardíos.

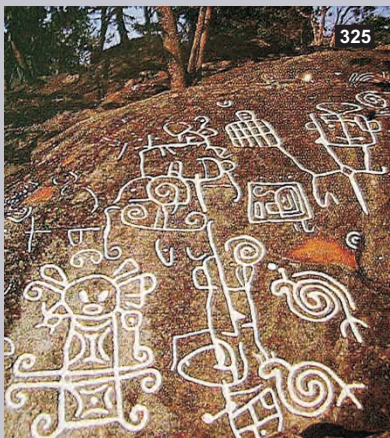


323

-320- Pinturas rupestres de "negativo de manos". Cueva del río Pinturas o cueva de las manos, 10.000 años de antigüedad (Comodoro Rivadavia, Patagonia, Santa Cruz, Argentina). -321- Pinturas parietales de gran formato halladas en la "Cueva San Borjita" (Sierra de Guadalupe, Baja California Sur, México), creadas hacia el 5400 a.C., en las que se muestran gran cantidad de imágenes en rojo y negro, donde los diseños antropomorfos adquieren dimensiones desproporcionadas y cabeza cuadrada, en el caso de estos diseños aparecen en la parte exterior del complejo. -322- Tempranas pinturas rupestres encontradas en un abrigo rocoso de la Sierra de Capivara (Piauí, Brasil), espacio natural en el que se encuentran un elevado número de representaciones. -323- Detalle de parte de los muros exteriores centrales en piedra esgrafiada del complejo arqueológico de Sechín (Formativo inferior) Ancash, Perú. -324- Detalle de pared con diseños incisos, "Pedra do Inga", Campina Grande, Paraíba, Noreste de Brasil, formación rocosa a la intemperie, dimensiones: 24 x 3 m. -325- Lugar de Piedra Pintada (Carabobo, Venezuela), en la que aparecen dibujos incisos en la roca resaltándolos con pintura blanca. Cultura Arahuca (I-IX d.C.). -326a-326b- Cañon de Talampaya, Rioja, Argentina. Diseños incisos en la Roca. -328- Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina. Diseños incisos en el suelo de piedra repartidos por el paraje (campo de las Tobas).



324



325



326a



326b



327



una alta consistencia. Todo esto se consideran suposiciones, pero lo cierto y fehaciente, es que se descubrió la cerámica en tiempos primitivos. Entre las hipótesis destinadas a hallar el origen tecnológico de prácticas más evolucionadas que consolidaron un mayor agrupamiento social y la tendencia del sedentarismo, en décadas anteriores, fue generalizada la interpenetración entre la comunidad científica de que ciertas sociedades llegaron de otros continentes al territorio americano (percibiéndose como generalizada la suposición de la inclusión en el territorio de pobladores provenientes de Asia u Oceanía por vía marítima), portando con ellos nuevos conocimientos, entre ellos la técnica cerámica. Sin embargo, estas conjeturas en los últimos años se han ido disipando, primero por no llegar a establecer registros fidedignos y por otro lado al ir registrando conductas evolutivas de menor a mayor complejidad asociadas a estos territorios, destinando en los tiempos actuales una mayor correspondencia con las argumentaciones que determinaban estas prácticas como procesos evolutivos autóctonos (teorías que ilustramos al final de esta sección).

En cuanto al estado social del sedentarismo en los territorios americanos, el investigador J. Scott Raimond indica las siguientes aportaciones científicas:

*“El sedentarismo tuvo un comienzo temprano en las tierras bajas del noroeste de América del Sur, en comparación con la mayoría de las áreas del nuevo mundo. En la parte occidental ecuatoriana se establecieron asentamientos permanentes a finales del cuarto milenio a. de C. Algo más tempranas, se desarrollaron comunidades semisedentarias al norte de Colombia. En la vertiente Pacífica de Panamá se retrasa el sedentarismo a comparación con las otras dos regiones, pero los registros iniciales de asentamiento también se evidencian de forma temprana a mediados del tercer milenio a. de C. La distribución ecológica es variada en cada una de estas regiones; aun así, cada una de ellas se sitúa en las tierras bajas comprendiendo el hábitat tropical, atravesados los territorios por ríos y limitados por el mar. En las tierras altas de los Andes septentrionales, el desarrollo del sedentarismo se retrasó aproximadamente entre dos o tres mil años [...]. Para cada una de estas regiones - Ecuador occidental, norte de Colombia y zona Pacífica de Panamá - las secuencias arqueológicas que hoy existen permiten aproximarse a las condiciones sociales y económicas, tanto anteriores como las que se establecieron en el periodo inicial de las comunidades sedentarias”<sup>7</sup>.*

La relación territorial percibida en las tierras bajas de cada una de estas regiones, comprende **asentamientos** establecidos en zonas de sabana o/y zonas cálidas situadas entre manglares y estuarios, y el litoral costero, percibiendo en sus comienzos asentamientos semi-permanentes o permanentes de pescadores-cazadores y recolectores de moluscos, que al permanecer en lugares donde su dieta era variada comenzaron también a practicar una agricultura incipiente. Registrándose con el paso del tiempo en todas ellas (unas más tempranas que otras), las primeras representaciones de cerámica halladas en América. Con ciertas similitudes puntuales a estas sociedades sedentarias tempranas también se registran restos cerámicos en la Amazonia, aunque en estos primeros casos la práctica agrícola no parece registrarse, manufacturadas teóricamente por sociedades de cazadores-recolectores que establecieron asentamientos temporales (relativamente sedentarios), basada su subsistencia en la explotación de la pesca; presentando dataciones cerámicas considerablemente anteriores a las citadas por J. Scott Raymond, en diversos registros arqueológicos como en Pedra Pintada y Taperinha (en *sambaquis* o concheros), en lo que la investigadora Gabriela Marti expone lo siguiente: *“indicando que se debe aceptar el inicio de la cerámica en la pre-historia de Brasil como una invención autóctona e independiente en el continente sur-americano”<sup>8</sup>*. En épocas posteriores, diferentes «sambaquis» concentran cerámicas en la desembocadura del gran río, incluidos estos registros en la Tradición Mina, caracterizada ya por practicar métodos agrícolas, de igual forma que sucede en la zona media amazónica, en este caso en el sitio de Peña Roja en la frontera Colombiana-brasileña, establecido en los márgenes del río Caquetá.

---

<sup>7</sup> RAYMOND, J. Scott., “The Process of Sedentism in Northwestern South America” (capítulo 5), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 79. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>8</sup> DANTAS, Marcelo; GUIDON, Niède; MARTIN, Gabriela; y PESSIS, Anne-Marie. *Antes: histórias da pré-história* (catálogo), Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília (CCBB), Brasil (exposición: 12 de octubre de 2004 al 9 de enero de 2005). Rio de Janeiro: 19 desing/Editora, 2004, p. 79. (Texto traducido: L. Rueda).



Los **primeros registros de cerámica** hallados en América se identifican con recipientes funcionales, sencillos y poco elaborados, presuponiendo su empleo doméstico, para cocinar, o albergar y contener alimentos. Citando a continuación las referencias de fechas citadas por el arqueólogo e investigador italo peruano Duccio Bonavia: “*Los hallazgos más antiguos corresponden a Sudamérica. Las tradiciones más tempranas son del área colombiana. San Jacinto con fechas de 4000 años a. C., Monsú con 3500 años a. C., Puerto Hormiga con 3100 años a. C. y Puerto Chaco con 3300 años a. C. En Ecuador la cerámica de Valdivia tiene dataciones que se acercan a los 4000 años a.C., mientras que en la zona amazónica, la de Pedra Pintada tiene fechas parecidas y quedan aún en duda los hallazgos de Taperinha, a los que se les atribuye una antigüedad de 5000 años a. C.*”<sup>9</sup>. Si bien, como se puede apreciar en las continuas investigaciones, todas las fechas relativas a los orígenes se hallan sujetas a frecuentes replanteamientos en breves periodos de tiempo, las últimas dataciones cerámicas que podemos registrar en este escrito nos las aporta la fidedigna y actualizada publicación *-The Handbook of South American Archeology-* publicada en el año 2008, adelantando estos registros, de forma considerable con las dataciones cerámicas más tempranas (recopiladas en este caso en el artículo<sup>10</sup> autoría de J. Scott Raymond), registradas en la zona de la media-baja Amazonía, en la planicie aluvial situada cercana a la ciudad brasileña de Santarém en el **-sambaqui de Taperinha-**, registrada en torno al 5100 a. de C., y aun anteriores, los hallazgos cerámicos descubiertos en la zona arqueológica de **-Pedra Pintada-**, en el margen opuesto de este sistema fluvial, establecidas sus dataciones alrededor del 5600 a. de C. Avanzado el curso del río, ya situados en los territorios comprendidos por la desembocadura del río Amazonas, se encuentran las primeras cerámicas registradas con posteriores dataciones en los *sambaquis* del litoral de Salgado, determinados estos registros como parte de la Tradición **Mina**, establecida entre el 3700 - 1300 a. de C., comprendiendo la zona costera del estado de Pará y la isla de Marajó, incluidos estos territorios en Brasil.

En el caso de la cultura **Valdivia**, los registros arqueológicos actuales la sitúan, de forma extendida, en la costa y tierras bajas ecuatorianas, presentando sus primeras cerámicas en torno al 4400 a. de C. (considerada a día de hoy como la sociedad más temprana de América en representar figurillas cerámicas).

En la costa colombiana de la vertiente atlántica (Caribe) fueron descubiertos diferentes sitios arqueológicos asociados a depósitos de acumulación en los que se incluían restos materiales cerámicos, cercanos al litoral y situados relativamente cerca de la ciudad de Cartagena (comprendiendo el actual departamento de Bolívar), como **Monsú** y **Puerto Hormiga**, que mantienen las mismas dataciones registradas por Duccio Bonavia (5300 ± 80 AP, 5040 ± 70 AP), al igual que sucede con **San Jacinto**, en este caso ubicado el sitio arqueológico en el interior del territorio, en un montículo elevado junto a las riberas inundables del río San Jacinto, afluente del río Magdalena, y cercano a su desembocadura. En Centroamérica en la zona costera panameña del Pacífico se atrasan las fechas debido a la movilidad de las agrupaciones humanas hasta comprender la fase **Monagrillo**, datando entonces estos primeros restos cerámicos en el 2500 a. de C. La existencia de tecnología cerámica en los territorios mesoamericanos también se registra más avanzado el tiempo, comprendiendo el segundo milenio antes de nuestra era, en este caso señalando la cita de la siguiente síntesis temporal registrada en la edición *-El pasado indígena-* (relacionada con la historia primigenia de los territorios mexicanos), autoría de Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, que reflejan tres de los sitios arqueológicos con registros cerámicos mesoamericanos más tempranos: “*La aparición de la cerámica está vinculada al nacimiento de Mesoamérica. De acuerdo con los fechamientos radiocarbónicos, las cerámicas más antiguas, procedentes de Puerto Marqués, Guerrero, de Tehuacán, Puebla, y de Tlapacoya, Estado de México, datan de 2400-2300 a.C.*”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> BONAVIDA, Duccio. “La tecnología cerámica en el Perú Prehispánico” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. -Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 71.

<sup>10</sup> RAYMOND, Op. cit., *The Process of Sedentism...*, pp. 83-85-86. (Texto traducido. L. Rueda).

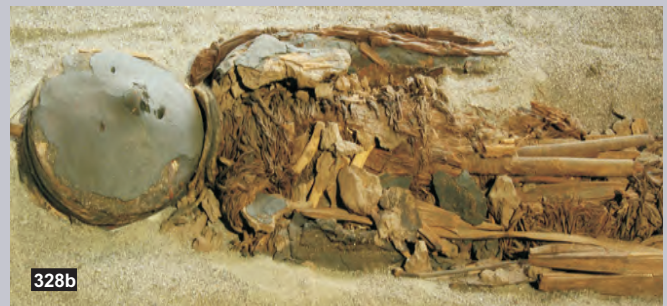
<sup>11</sup> LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, COLMEX, FHA, 2001, p. 80.

En todos los casos, estas rudimentarias cerámicas iniciales pudieron representar el inicio del desarrollo de la práctica alfarera como un suceso distintivo y original (ya que la ubicación de cada región comprende entre ellas una distancia considerable), aunque los investigadores cotejan como primera opción entre las hipótesis un lugar inicial creador de la técnica cerámica que posteriormente fue extendiéndose en base a la relación de intercambios entre sociedades diferenciadas, tanto de territorios cercanos, como posibles contactos con sociedades muy distantes. Si bien, en la cuenta de que se dieran estas relaciones interculturales, provendrían de sociedades algo más desarrolladas, definidas por sus habilidades tecnológicas (originarias, como parece indicar, de Suramérica).

Las cerámicas de los *sambaquis* de **Taperinha** y **Pedra Pintada** a día de hoy se registran como las primeras muestras halladas en todo el territorio americano, descubiertas en el curso medio-bajo de cauce amazonico (5080 a. de C., 5600 a de C. respectivamente; divulgadas por Anna Roosevelt en el s. XX en la década de los años 90), aunque se presentan en los dos casos en fragmentos toscos, en su definición demuestran similitudes en su forma y decoración, destacando la presencia de vasijas pequeñas en forma de calabaza y recipientes abiertos, no obstante estas cerámicas aún no llegan a definirse dentro de ninguna cultura, a diferencia de Valdivia, aunque sí agrupadas ya como estilo determinado, denominado Taperinha (5600 - 4300 a. de C.), y en el lugar de Pedra Pintada, se amplían sus registros finales hasta el 2500 a. de C. (fase cerámica Paituna). A pesar de estos hallazgos, por el momento, se sigue considerando a la zona de Valdivia como promotora de las primeras cerámicas de calidad y como difusora importante para otras culturas de dicha técnica, y más específicamente sobre el tema que tratamos, ya que esta cultura además de realizar objetos de uso en cerámica, también modeló formas escultóricas tridimensionales en sus primeros desarrollos, utilizando arcilla maciza y cocida para su representación. Pero lo que hay que tener claro, es que cada descubrimiento científico, tambalea teorías e hipótesis anteriores, ya que en estos campos, aunque por aproximado, nada es totalmente definitivo, y más aún, si queremos resolver análisis de periodos culturales tan lejanos en el tiempo.

Con el caso siguiente, desviamos nuestra atención a la manipulación del barro en estado natural, aunque pueda parecer que nos alejamos del tema cerámico, por contra desde nuestro punto de vista la relación se muestra evidente, el barro o la tierra en América desde las tempranas sociedades primigenias ha registrado relaciones mitológicas y rituales depositadas en el potencial de este material (como venimos comentando desde el capítulo uno). Por ello, destacamos a la cultura primitiva **Chinchorro**, comprendida en el Periodo Arcaico y Pre-cerámico, por las características singulares que destina al tratamiento ceremonial funerario, manipulando en estas prácticas el barro en su estado crudo. Esta cultura se desarrolló principalmente en el norte de Chile (como núcleo territorial el actual Valle de Camarones y la ciudad de Arica), aunque también

**Las momias de Chinchorro.** La cultura Chinchorro es la primera manifestación compleja de un culto a la muerte y a los antepasados en la costa árida del Pacífico en Sudamérica, enclavada en el período arcaico entre el 5000 y 1900 a. de C., al norte de los territorios chilenos y sur de Perú. Manifestándose con un complicado proceso de momificación que consistía en la extracción de los músculos y las vísceras del difunto, sustituidos por vegetales, plumas, cuero, vellones de lana y otros materiales. Posteriormente el cuerpo era cubierto por su propia piel y una capa de arcilla. Este proceso pasó por distintas etapas: en los primeros tiempos sólo se registra la momificación de recién nacidos y niños, utilizando colores llamativos y acompañándolos con figurillas de barro. En el clímax de la cultura, hacia 3000 a. de C., se momificaban representantes de todos los miembros de la sociedad y de todas las edades, embadurnándolos con pigmentos rojo, negro y café. Durante el ocaso de esta cultura, sólo se aplicaban las mascarillas de barro en los rostros. Al parecer, las momias no se enterraban, sino que eran instaladas de pie, formando parte activa de los campamentos, tal vez como una marca territorial del linaje del grupo. Además de las momias, también se registran entierros simples sin momificación. (-328a-328b)- La momia que se presenta en esta fotografía pertenece al último periodo de la cultura Chinchorro, datada entre el 2000 y 1900 a. de C., por la asistencia del cuerpo podía tratarse de una persona bien considerada en el grupo.



incluye registros en la costa sur de Perú, establecidos aproximadamente entre el 5000 y 2000 a. de C., como pequeños grupos de pescadores, cazadores y recolectores especializados en la explotación de recursos marinos. La característica llamativa y especial de esta sociedad a la hora de enterrar a sus difuntos, queda plasmada en el elaborado tratamiento que recibían los cadáveres, rodeados también de delicados ajuares. Los rostros se recubrieron con finas mascarillas de barro, ataviados con turbantes de cuerdas de fibra vegetal o animal, que cubrían la cabeza deformada intencionalmente en vida, y adornados con cuentas de concha y malaquita. Los cuerpos fueron envueltos en esteras o con elaborados textiles de fibra animal y/o vegetal a modo de fajas y cordones, cubiertos también de arcilla. Los cuerpos se manifiestan desecados debido a la sequedad extrema que caracteriza los lugares donde se encuentran estos enterramientos, considerada esta momificación como natural. Las momias descansaban en posición vertical, acompañadas de instrumentos y figurillas modeladas en barro crudo (incluyendo en su periodo final algunas figurillas de cerámica muy tosca). Dejando testimonio con estos actos de la precaria motivación matérica del barro al relacionarse con la simbología de lo ritual; percibiendo ya en estos tiempos lo que posteriormente se afianza en otras culturas.

En relación con la **escultura**, tema principal de nuestro estudio. La imagen tridimensional, la cerámica y la representación de la figura femenina son parte de la historia de la humanidad desde el Paleolítico, determinándose como icono universal de la fertilidad, con el magnífico testimonio de las figuras denominadas «venus prehistóricas» (halladas en diversos puntos del planeta). En el caso de América, registradas las más tempranas en la cultura Valdivia, dando cuenta que lo femenino tenía ya una tridimensionalidad voluptuosa, mientras que la figura masculina se representaba de forma bidimensional en ese tiempo a través de las pinturas rupestres.

La cultura de **Valdivia** manifiesta en los estudios actuales, cerámicas con un estilo definido y con una estética propia que constituyen en cierto sentido el carácter cultural de esta sociedad, con antecedentes culturales asociados a la tradición Las Vegas (en este caso, esta manifestación social no llega a incluirse en el periodo agroalfarero al no encontrarse por el momento ningún indicio cerámico, aunque sí indica su relación con la agricultura y el sedentarismo). Valdivia además de presentar recipientes cerámicos también incluye en sus registros materiales las primeras muestras escultóricas en cerámica que a día de hoy se conocen, definidas como **venus de Valdivia**. Los primeros arqueólogos en considerar ciertas hipótesis en relación con esta cultura fueron H. D. Disselhoff en el año 1949, y G. H. S. Bushnell en 1951, pero no fue hasta las excavaciones realizadas por Emilio Estrada en 1958, en un depósito arqueológico o “basural” en la población de Valdivia ubicada en la costa (provincia de Santa Elena, Ecuador), en el que se obtuvieron un amplio número de registros materiales de esta temprana sociedad primigenia. Estrada determina su datación cronológica en el «Periodo Formativo Temprano», además de bautizarla con éste nombre; más tarde, se suman al proyecto Clifford Evans y Betty Megger como colaboradores, detallando algunos de los procesos culturales de esta sociedad. El progreso en la investigación de esta cultura han motivado grandes cambios en los resultados obtenidos, posteriores a las conclusiones registradas en las décadas de los años 60-70 (s. XX), poco a poco se revelan nuevos posicionamientos sobre las nociones culturales de estas sociedades, que replantean las antiguas teorías y resuelven ciertas hipótesis trazadas, ampliando además su ubicación (no sólo registrada en la península ecuatoriana de Santa Elena). La cultura Valdivia, según datan los registros arqueológicos determina su principio y su disolución entre las fechas aproximadas del 4400 al 1450 a. de C.

La ubicación que ahora se tiene de esta cultura temprana se extiende por gran parte de la costa ecuatoriana, a lo largo de los valles fértiles de las tierras bajas ecuatorianas, desde el litoral sur del Golfo de Guayaquil (cerca de la frontera peruana) hasta el río Santiago en la zona sur de la Provincia de Esmeraldas, al norte de la costa de Ecuador, e incluyendo además las localidades más importantes, localizadas tierra adentro, en la cuenca del río Guayas. Los poblados, se distribuyeron en zonas costeras y en las riberas de los principales ríos, y la actividad comunitaria parece regirse por una horticultura incipiente, complementándose con la caza, la pesca y la recolección de recursos marinos. Los diferentes hallazgos y las investigaciones arqueológicas registradas



a finales del siglo XX y principios del s. XXI, reconocen a esta cultura más avanzada de lo que se suponía en anteriores décadas. James A. Zeidler indica lo siguiente: “*ahora queda claro que Valdivia representa una sociedad dinámica, plenamente sedentaria caracterizada por un pueblo de horticultores en progresivo crecimiento demográfico y creciente grado de desigualdad social que a través del tiempo conforma desigualdades de estatus. En los comienzos tempranos de Periodo Medio de Valdivia, se dieron intercambios comerciales terrestres así como en largas distancias marítimas, impulsando y proporcionando cambios, que generaron una mayor complejidad social en las últimas fases de Valdivia*”<sup>12</sup>, por lo que esta cultura se caracteriza ya por una definición social y ritual considerable, bajo un sistema de creencias y ritos de alto contenido simbólico, destacando los rituales asociados a la fertilidad y a las costumbres funerarias. Estos ritos pudieron presentarse desde las prácticas chamánicas, integrada esta conducta cultural de forma generalizada en el territorio americano, percibiéndose en Valdivia ciertos indicadores de hábitos rituales en diferentes excavaciones, como la ingestión de alucinógenos y el mascado de las hojas de coca (en este caso relacionada con el entorno andino). Ciertos lugares parecen comprender edificaciones ceremoniales, destacando entre los primeros centros cívico-ceremoniales de importancia el lugar del Real Alto en la península de Santa Elena (costa sur ecuatoriana). Con el paso del tiempo, el desarrollo social vigente de Valdivia se asimila por otras culturas, como Machalilla (contemporánea de Valdivia en su primer periodo) y sucesora de ésta a Chorrera, ubicadas también en el período formativo ecuatoriano, sobre los territorios comprendidos por Valdivia.

El número de cerámicas de la cultura Valdivia que se registra en la actualidad es abundante, tanto en el acopio de recipientes como en las pequeñas figuras escultóricas. En este caso, aportando a continuación los comentarios de J. Scott Raymond sobre estas representaciones:

*“La cerámica se produjo en grandes cantidades, y desde los comienzos se muestran adecuadamente manufacturadas, bien cocidas, decoradas y se ajustaron a un estilo distintivo, que ha sido bautizado como el estilo de Valdivia [...]. En los primeros registros datados las formas se muestran altamente estandarizadas, y aunque se percibe cierta libertad artística en la decoración de los recipientes, muestran el seguimiento definido por claras pautas decorativas. Hay pocas variaciones en los diseños de un sitio a otro, sugiriendo que el estilo de estas cerámicas funcionó como un símbolo importante para la identidad cultural. Sin duda, la función de los registros cerámicos no permite confusión de un asentamiento a otro [...]. Los recipientes que mayor decoración tuvieron fueron tazones. Éstos generalmente se presentan terminados con un engobe rojo bruñido y decorados por el exterior con motivos geométricos incisos. Estos diseños han sido interpretados como representaciones de visiones inducidas, ya que según los registros algunos de ellos parece ser que se emplearon en festividades como recipientes de bebidas embriagantes [...]. Si esto fuera así, es interesante anotar que la relativa frecuencia de estos recipientes*

<sup>12</sup> ZEIDLER, James A., “The Ecuadorian Formative” (capítulo 24), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 464. (Texto traducido de L. Rueda).



**Venus de la fertilidad de Valdivia-** La iniciación de la cerámica en la cultura Valdivia (Ecuador) se fecha alrededor del 4000 - 3500 a. de C, siendo uno de los focos de difusión del arte cerámico. Sus figurillas femeninas de terracota son el precedente más antiguo de las venus de la fertilidad en el continente americano, generalmente caracterizadas por tener reducidas dimensiones y estar realizadas en cerámica maciza. Estas fotografías ilustran la representación de estas “Venus” asociadas a diferentes etapas sociales, con dataciones entre el 3200 a. de C y 1800 a. de C.: -329-Altura: 6’2 cm. -330-Altura: 5 cm. -331-Altura: 8’8 cm. -332-Altura: 6’4 cm.

*es significativamente mayor en determinados sitios, indicando, quizás, prácticas diferenciadas en algunos sitios relacionados con la realización de rituales [...]. Las estatuillas son otra de las innovaciones distintivas de los sitios de Valdivia [...]. Al principio, fueron figurillas de piedra; y más tarde se realizaron en cerámica. La disposición frecuente de las figurillas y el hecho de que a menudo se encuentran en los basurales, indican que probablemente formaran parte de rituales domésticos comunes y no como iconos de curandería. Las figurillas de cerámicas casi siempre muestran explícitamente el género, mostrando con frecuencia senos y genitales femeninos”<sup>13</sup>.*

Estas representaciones femeninas en cerámica denominadas figurillas o venus de Valdivia, según los estudios se establecen dentro del marco de las creencias religiosas, y se cree que aluden al papel de la fertilidad y la fecundidad, aunque, en parte siguen perteneciendo al mundo de la magia, se pudiera decir que ya se hallan en el punto de definirse como representaciones de una verdadera divinidad. A lo largo de estos años de investigación, se han generado diferenciadas líneas de hipótesis en base a esta cultura, algunas descartadas, otras constatadas y otras aún en discusión. Entre estas investigaciones destacamos los análisis realizados sobre las figuras femeninas, recogiendo el aporte de Alejandra Yerez en relación a los trabajos de la investigadora Constanza Di Capua, de corte etnográfico:

*“DI CAPUA (1994) plantea una serie de hipótesis basadas en los rasgos formales y estilísticos de las estatuillas. Postula en definitiva que las figurillas hacen alusión a los ciclos fisiológicos de la mujer desde la etapa núbil, pasando por la pubertad, la adolescencia y la preñez. Los rasgos diagnósticos en que centra su análisis tienen relación con la transformación del cuerpo y la representación del cabello. La pre-pubertad se representa en las figurillas con un abultamiento en la región púbica, la cabeza depilada, con el tronco recto y sin brazos. La pubertad está representada por una depilación parcial del cabello, la insinuación de senos y brazos. La adolescencia se presenta con cuerpos ya desarrollados en los que desaparece el abultamiento pélvico y la depilación de la cabeza se limita a ciertos tramos. Las mujeres adultas presentan el vientre abultado, sugiriendo el embarazo, en el que además aparece la presencia de un gorro que cubre totalmente el cabello. Este tocado sería utilizado como signo distintivo de (y quizás, como protección durante) el periodo de gestación. Di Capua, basándose en una analogía etnográfica con -los cuna-, establece la frecuencia de ciertas prácticas como el corte del cabello, el cual marca los ciclos que una mujer atraviesa a lo largo de su vida dentro de esta sociedad indígena”<sup>14</sup>.*

Estas alusiones certeras o no, posiblemente puedan ser reconocidas y dar más respuestas con el avance de las investigaciones, aunque otras quedarán ocultas para siempre, no obstante, la mera visualización de estas pequeñas figurillas, ilustran ya sensibilidad creativa, equilibrio de las formas y la concepción figurativa de la representación del cuerpo femenino como símbolo.

No obstante, aunque en este estudio se contemple a la cultura Valdivia como la primera en representar esculturas en cerámica por los registros actualmente recopilados, no podemos descartar la posibilidad de encontrar nuevos descubrimientos que cambien la primacía de este puesto, ya que como hemos definido, otras sociedades trabajaron la práctica de la cerámica en épocas considerablemente anteriores. Por lo que aún queda en duda, si el origen de figurillas en cerámica registra sus comienzos en la zona noroccidental de Sudamérica, como actualmente se reconoce, o por contra, pudiera tener otro origen, como por ejemplo el posible resultado de la evolución representativa de las sociedades amazónicas, ya que se debe tener en cuenta que, el estudio de culturas pasadas que habitaron en la Amazonia es bastante más reciente que otras áreas latinoamericanas, y a su vez dificultoso, debido al húmedo clima tropical y a las inundaciones periódicas de las cuencas fluviales, que hacen de este territorio un lugar donde la vegetación se genera muy rápidamente, cubriendo en poco tiempo cualquier vestigio de civilización, considerando también que la conservación de los materiales es dificultosa, descomponiéndose y desapareciendo la mayoría de los indicios socioculturales.

<sup>13</sup> RAYMOND, Op. cit., *The Process of Sedentism*..., p. 83. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>14</sup> YÉPEZ R, Alexandra, *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo Femenino y lo Masculino* (catálogo), Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Fundación familia Larraín Echenique (exposición: Abril 2004), 2004, p. 25. Referencia: DI CAPUA, C., 1994. “Los figurines Valdivia y un ritual de pubertad”, Memoria N° 4, 1994. MARKA, Instituto de Historia y Antropología Andina, Quito, pp. 1-52.

Bajo este sentido, Gabriela Marti expone ciertas reflexiones y cuestiones actuales acerca de las investigaciones amazónicas:

*“La ocupación de grandes áreas en la región amazónica durante la pré-historia es todavía desconocida y a pesar de las investigaciones continuadas en los últimos cincuenta años, al observar el mapa arqueológico de la región, podemos percibir la existencia de apenas "islas de conocimiento" en medio de un inmenso territorio aun por explorar. Para explicar la densidad poblacional de la región en épocas pre-colombinas, se ha recurrido a datos etnográficos más que a las pruebas fruto de los registros arqueológicos, entre los cuales están los relatos de los primeros cronistas. Este desconocimiento de grandes áreas que nunca fueron investigadas dificulta el establecimiento de un hilo conductor; que nos indique la relación entre los primeros habitantes cazadores y nómadas, y las culturas agrícolas con una organización más compleja pertenecientes a la época de contacto colonial y que, como la arqueología ha demostrado, estaban adaptadas a las condiciones del bosque tropical hace ya milenios. Los arqueólogos no pueden dejar de preguntarse si esas poblaciones fueron descendientes de aquellos cazadores o, por el contrario, originarias de áreas del altiplano, con mayores recursos y selva menos densa, que posiblemente se adaptaron mal a la jungla y se extinguieron mucho antes de la llegada de las nuevas oleadas portadoras también de nuevos conocimientos técnicos. Una u otras hipótesis, han guiado las investigaciones sobre la Amazonía en las últimas décadas: la continuidad de adaptación y la evolución de las poblaciones en el seno del amazonas, que incluyen la defensa de culturas autóctonas y una segunda completamente opuesta, la cual defiende la ocupación de la Amazonía a partir de oleadas sucesivas de pueblos portadores de solidas culturas que, establecidos en la región por presiones demográficas, conquistadas o expulsadas, no se adaptaron a los nuevos hábitat, dando como resultado una paulatina extinción o abandono de estos enclaves”<sup>15</sup>.*

No obstante, algunos de estos interrogantes se están resolviendo a raíz de las exploraciones efectuadas ya en el s. XXI. En épocas posteriores al poblamiento temprano y al inicio de la etapa agroalfarera del área amazónica, hubo otras oleadas migratorias más tardías que se fueron expandiendo por las diferentes regiones aledañas, sobre las productivas zonas de ribera del cauce principal o afluentes amazónicos, adaptándose estas sociedades a la “tropicalidad” del medio (como prueba la gran diversidad lingüística de esta zona), y que en posteriores épocas también se fueron propagando hacia otras áreas, como evidencian por ejemplo los desplazamientos culturales de origen amazónico hacia territorios circuncaribes, andinos, litoral atlántico, o hacia territorios meridionales de la cuenca amazónica, aunque también estas migraciones o influencias se dieron a la inversa. Ahora bien, en relación a las diferentes hipótesis que se han llegado a establecer en los últimos cincuenta años sobre el origen de la cerámica en los territorios americanos, también se puede llegar a especular, por la variabilidad de registros actualmente obtenidos, que se diera más de un foco creador, contemplando además la difusión de esta práctica a otras sociedades, primero de forma regional, y más tarde extendiéndose a otras zonas, resultado tanto de emigraciones como de contactos interregionales.

Aunque a día de hoy, las investigaciones actuales sobre el origen de la cerámica deriva hacia a otros resultados más acordes con las pesquisas que ilustramos a continuación, aquellos estudios pioneros dieron pie a entablar el gran salto cuantitativo de las conclusiones presentes. El origen social del desarrollo americano en las investigaciones científicas se registra a lo largo del siglo XX como uno de los temas que mayores interrogantes presenta, incorporando cambios cuantitativos según las décadas se van sucediendo y los nuevos descubrimientos aportan renovados datos cronológicos, destacando diferentes líneas de investigación que precisan como territorio originario a diferentes áreas geográficas y culturales tanto de este continente como de otros lugares intercontinentales. Aun cuando ya se mantiene como fehaciente que en tiempos primitivos el aporte mayoritario fue asiático-mongol, surge entonces la motivación de intentar resolver el origen cultural de aquellas sociedades establecidas en el argot social como complejas.

La gran incógnita de establecer el origen cultural americano se presenta como destacada ya entre las hipótesis y debates de finales del siglo XIX. Entre las proposiciones estimadas a principios del siglo XX se distingue la teoría inmigracionista de Max Uhle que indica como centro originario a Mesoamérica, propagándose

---

<sup>15</sup> DANTAS, Marcelo, et al., *Antes: histórias da pré-história...*, p. 72. (Texto traducido: L. Rueda).



posteriormente sus aportes culturales y tecnológicos más evolucionados a otros lugares como los Andes Centrales; sin embargo, en años posteriores el investigador Julio C. Tello aporta datos que refutan esta teoría y defiende entonces el carácter autóctono de las culturas andinas, señalando a este territorio como el “originario” cultural del resto de sociedades evolucionadas. Entre los investigadores de estas épocas, se registran nuevas vías de hipótesis que intentan relacionar contactos intercontinentales para dar respuesta al salto evolutivo de las culturas arcaicas a posicionarse como agroalfareras, resolviéndose con sólidas argumentaciones a mediados del siglo XX, aunque estas conjeturas nunca se llegaron a ratificar con registros arqueológicos fehacientes, sino sólo por ciertas relaciones estéticas (generalmente relacionadas con estilos cerámicos). Entre estas hipótesis destacaron aquellas que argumentaban que pudieron existir después de las migraciones del Pleistoceno contactos transoceánicos con otras latitudes, estableciendo otras dos notables migraciones a través del océano Pacífico, constituidas por poblaciones de australianos y malayo-polinésios (principalmente con América del Sur). Esta teoría se basa al registrar estas culturas orientales dominio de la navegación (considerando ya la demostración probada de que la mayoría de las islas del Pacífico estarían habitadas entre el 2500 - 2000 a. de C.), pero también con esta vía de hipótesis otros científicos aportaron posteriormente que las migraciones pudieran resultar en el caso inverso, es decir que los pobladores amerindios emprendieran viajes en el periodo Formativo en dirección a la Polinesia, manteniendo en este caso la idea de concebir una mayor desarrollo tecnológico y cultural a las sociedades tempranas americanas. Entre estas teorías emigratorias, también se barajan otras conexiones puntuales con culturas occidentales que pudieron llegar hasta el continente americano, establecidas también por la vía marítima (para atravesar el Océano Atlántico, asentándose en algunos lugares de América, dotando a los pobladores primigenios amerindios de nuevos aportes tecnológicos). Todas estas pesquisas no llegaron a demostrarse con evidencias claras, aunque aún hoy se siguen barajando como hipótesis, en los casos actuales se buscan en mayor medida contactos muy puntuales. No obstante, hay que tener en cuenta que pese a que se reconozcan ciertos canales de correspondencia, estos pueden deberse a coincidencias genuinas y propias, practicadas por el género humano, sin tener que llegar a establecer conexiones de reciprocidad entre ellas.

Si bien, las mayores alteraciones relacionadas con las teorías originarias que daban cuenta de la superioridad cultural desde tiempos tempranos tanto del área Central Andina como de Mesoamérica como áreas nucleares, entraron de nuevo en controversia, al hallarse registros arqueológicos con anteriores dataciones, mucho más longevos, en otras regiones de América. A raíz de las excavaciones que descubrieron en el año 1958 los hallazgos cerámicos “más tempranos de América”, hallados en la costa ecuatoriana de Valdivia (situada en esta época en estos años en el tercer milenio a. de C.), con esta nueva percepción se registra entonces un nuevo lugar de origen, apuntando al área Noroccidental de América como foco original, con la hipótesis cultural de que estas sociedades tempranas irradian sus conocimientos tanto hacia el área Central de los Andes como hacia Mesoamérica (en lo que actualmente esta dispersión se llega a considerar como conjetura certera, y en parte aprobada, aunque el lugar originario aun no llega a estar definido). Pocos años más tarde, también se encuentran restos de cerámica en diferentes sitios del litoral caribeño-colombiano, con fechas en esta época aún anteriores a Valdivia, determinando el registro arqueológico de Puerto Hormiga, como el más temprano. Estas nuevas dataciones influyen de forma inmediata en las consideraciones científicas, por ello, diferentes investigadores comienzan el periplo de establecer el origen del primer lugar de elaboración cerámica, o de cuáles fueron sus influencias, y si es que se asociaron a otras culturas o su carácter fue genuino. Por ello, se destina una mayor prospección arqueológica en la zona norte de Suramérica y en diferentes regiones del Amazonas, a través de minuciosos estudios de campo, que establecen de forma sistemática agrupaciones cronológicas y estilísticas en base a los registros cerámicos, aportando diferenciadas fases culturales. Entre las agrupaciones de estos registros cerámicos fueron destacados los trabajos comprendidos por Betty Meggers y Clifford Evans en la Amazonia (alta, media y baja), o el completo registro de Joseph M. Cruxent y Benjamin Irving Rouse en relación con el territorio venezolano.

En la década de los años sesenta (s. XX), las primeras teorías postuladas acerca de la cultura Valdivia fueron de carácter arqueológico, como expone el historiador José Alcina:

*“Se halla la teoría elaborada por Clifford Evans, Betty Meggers y Emilio Estrada, en relación con posibles contactos entre el Japón meridional y la costa del Guayas, en el Ecuador, hacia el año 3200 a. de C. La evidencia más importante, en este caso, se refiere a la extraordinaria similitud entre la cerámica más antigua de la cultura Valdivia (Ecuador) y la cerámica Jomón (Kyushu, Japón) hacia la fecha indicada. La cultura Jomón tiene unos antecedentes que se remontan, al menos, a tres o cuatro milenios antes, por lo que es evidente que representa el punto de origen del contacto. Por otra parte, la cerámica Valdivia aparece extraordinariamente desarrollada, sin que haya antecedentes locales o regionales. En consecuencia, cabe pensar que unos pescadores se desviasen de su ruta y fuesen arrastrados desde las costas del Japón a través de 8.200 millas náuticas hasta llegar a la región del Guayas, en el Ecuador”<sup>16</sup>.*

Esta teoría estaba apoyada en cierta similitud de ambas manifestaciones cerámicas y en otros aportes arqueológicos constituidos por cultura material, que mostraban ya gran calidad técnica y estética, además de incluir contextos culturales de cierta “aproximación” (pero con el paso de los años esta teoría se debilita con el aporte de posteriores estudios, que fueron demostrando que la cultura Valdivia fue más compleja de lo que se pensaba en estos años).

En el caso de las excavaciones de la zona norte de Suramérica, entre los años cincuenta y sesenta se desarrollan las investigaciones arqueológicas sistemáticas propuestas en diferentes regiones de Colombia básicamente por el antropólogo Reichel-Dolmatoff, quedando referenciadas al establecerse de nuevo otro foco originario de cerámica descubierto a inicios de los sesenta en este área. Las cerámicas más antiguas fueron las halladas en Puerto Hormiga (al sur de la ciudad colombiana de Cartagena, depto. de Bolívar), aunque en estos sondeos también se registraron otros sitios arqueológicos en la costa caribeña o en zonas cercanas en el interior del territorio que comprendieron dataciones muy tempranas, establecidas a día de hoy entre el 4000 y 1000 a. de C., como las tempranas cerámicas de San Jacinto o Monsú, o Capote, Barlovento, Totumo, Malambo o Momil. Por ello, desde la opinión científica registrada a partir de la suma de estos hallazgos arqueológicos descubiertos en el área Noroccidental de Suramérica y otras hipótesis que agrupan estudios interdisciplinarios, se comienza a barajar teorías que precisan como originarias de la evolución social a sociedades nativas prehistóricas registradas fuera de los territorios nucleares situados en Perú y México, y que poco a poco fueron evolucionando, trasladando sus conocimientos tanto por migraciones como por intercambios culturales.

Ahora bien, en relación con los territorios centro-orientales del norte de Suramérica y del área Amazónica, en las últimas décadas del s. XX también se reformulan nuevas teorías e indicadores del origen de la conformación social en América. Los registros materiales que realiza en el área Amazonica Meggers, y sus argumentaciones posteriores se basan en la llamada ecología cultural (registradas estas investigaciones en 1971 y 1983), establecidas estas teorías desde el -determinismo ambiental-, definiendo a las sociedades amazónicas como sencillas organizaciones tribales limitadas por el entorno, en lo que estas agrupaciones fueron percibiendo nuevos avances culturales al incorporarse posiblemente a este territorio sociedades andinas, primero estableciéndose en la Alta Amazonía y posteriormente difundiéndose por el resto del cauce amazónico (por intercambios o emigraciones). Según Meggers la subsistencia de los grupos amazónicos quedaba limitada en la mayoría de las regiones a la agricultura rotativa de «roza»<sup>17</sup>, por lo que el patrón de asentamiento constantemente debía de reinstalarse, y por ello según estas elucubraciones su evolución social se veía más restringida; únicamente en el ambiente ecológico de las llanuras de inundación situadas en las riberas del cauce amazónico, denominado este entorno como «várzea»<sup>18</sup>, les proporcionaba a las sociedades asentadas en estas regiones una mayor capacidad agrícola, aunque según sus investigaciones aún limitadas a

---

<sup>16</sup> ALCINA, Op. cit., *El Arte Precolombino...*, pp. 72-73.

<sup>17</sup> El sistema agrícola de roza fue el más generalizado en las regiones de selva tropical, consiste en la tala de arbustos y árboles y su quema posterior, sobre estas cenizas y restos orgánicos se distribuyen los cultivos. Este procedimiento de tala y roza tiene el inconveniente de que su duración es limitada, ya que se agota la productividad del suelo, lo que obliga a buscar nuevos terrenos para cultivo.

<sup>18</sup> El término portugués de -várzea- significa llanura aluvial, y define al conjunto de terrenos establecidos junto al cauce amazónico en tierras bajas, asociados a depósitos aluviales, enriquecidos por la acumulación estacional de ricos nutrientes transportados por el río.

largo plazo. En estos tiempos, los arqueólogos que basaron sus estudios en la línea de estudio Marxista respecto a estos territorios, también quedaron influenciados por la teoría de Meggers, al contar con una fiable perspectiva materialista además de su congruencia metodológica. No obstante, a mediados de la década de los setenta, se plantean también otras hipótesis por parte de diversos arqueólogos y antropólogos, que coinciden en que las primeras cerámicas del continente se pudieron generar en el área Amazónica, entre ellos destaca el investigador Donald Lathrap, proponiendo a la Amazonía como importante centro de origen de la agricultura y difusora cultural debido a los movimientos de emigración de estas agrupaciones. Las investigaciones de Lathrap, comprenden tanto el área amazónica como la cuenca hidrográfica del Orinoco y territorios adyacentes. Cuestiones que se basaron en un mayor potencial del medio ambiente y la complejidad cultural de las zonas. Lathrap establece sus teorías a partir de variables significativas de las cerámicas como la difusión de rasgos estilísticos en combinación con la cronología, además de incluir en sus estudios información lingüística, etnográfica y ecológica, manteniendo una línea de investigación más cercana a la expuesta por los arqueólogos: Cruxent y Rouse, dando mayor énfasis a los estilos cerámicos (en lugar de clasificarlos como tipos). La conjetura histórica de Lathrap proponía como entorno nuclear o de origen autóctono a la Amazonía, postulando sucesivos movimientos migratorios desde su cauce medio hacia otros territorios. Distinguiendo en las zonas establecidas como «varzeas», competencias entre los diferentes grupos por estos terrenos ideales para la subsistencia, modificando y desarrollando estas sociedades nuevas tecnologías y distintivas tradiciones culturales regionales. A su vez, Donald Lathrap relaciona los descubrimientos hallados en Valdivia como posibles sucesores de sociedades amazónicas, determinadas estas teorías por las evidencias en los asentamientos, como relata la investigadora Emma Sánchez Montañés en relación a esta hipótesis:

*“Sitios como el Real Alto, ubicados en el interior, en fértiles zonas agrícolas, se muestran como grandes poblados sedentarios con economía de carácter agrícola, presencia del maíz, y una serie de características culturales muy relacionadas con las de los pueblos amazónicos. Grandes viviendas comunales, al modo de las malocas del Alto Amazonas, patrones de asentamiento semejantes, en torno a un lugar despejado para ceremonias y con una disposición general redondeada, grandes hachas de talón, como las utilizadas en la selva para despejar los terrenos de cultivo, son características dignas de mención”<sup>19</sup>.*

No obstante, hasta la década de los ochenta, la mayoría de los estudios arqueológicos de Suramérica mantienen como válida la clasificación cultural determinada desde la tendencia difusionista (la cual teoriza sobre el aporte nuclear regido desde Mesoamérica y los Andes Centrales). Pero otro hecho crucial acontece a finales del s. XX, en los años ochenta, al encontrarse los restos cerámicos en el Sambaqui de Taperinha, en principio fechados aproximadamente por el 4000 a. de C., afianzándose la teoría de Donald Lathrap con los datos obtenidos. Aunque, en cierto sentido esta teoría permanece aún en discusión, ya que también se contempla que estas sociedades pudieran registrar ya la tecnología cerámica pero sin que se dispersa a otros lugares, percibiéndose únicamente como foco puntual; sin embargo los últimos descubrimientos de importancia no parecen indicar esta conjetura, y aun barajando las diferentes hipótesis, lo cierto es que el más antiguo de los testigos cerámicos se encuentra actualmente en la Amazonia, registrando más de un milenio de diferencia con los hallazgos de Valdivia. En lo referente a las investigaciones que se están efectuando en este s. XXI, y que recogen cada día nuevos resultados en zonas anteriormente escasamente exploradas, o bien, inexploradas, manifiestan la importancia de estos territorios desde épocas remotas, transformándose de manera radical en estos últimos años la visión sobre el poblamiento y la evolución social de América, al punto de modificarse las direcciones de difusión cultural, trasladando esta mirada hacia el nororiente de los Andes. A su vez, el tiempo y los sucesivos estudios relativos a las demás zonas y áreas, siguen registrando y revelando también nuevas conclusiones; manteniendo un dialogo constante entre las diferentes disciplinas además de remitir un peso importante al estudio integral de sus fracciones, desde una visión objetiva, para así, poco a poco, llegar a “comprender” en cierta medida la historia de las antiguas sociedades americanas.

---

<sup>19</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana. Madrid: Ed. Anaya, 1998, p. 27.



### 2.1.1.1- Primeros desarrollos culturales y cerámicos del periodo agro-alfarero.

Aun no llegando a establecer el foco original en América del desarrollo tecnológico de la cerámica, o bien el foco originario del desarrollo cultural, los mayores indicios se registran en la zona septentrional del subcontinente Sur. De tal modo que se puede llegar a determinar que las “primeras culturas primigenias” establecidas al norte de Suramérica en el Periodo Formativo, estipularon la aparición y el desarrollo regional de otras sociedades sedentarias, con la difusión de nuevos modelos de vida que se extienden paulatinamente por toda la territorialidad de América, aunque su desarrollo se define mayormente en los territorios andinos (de norte a sur: zonas costeras del Pacífico, tierras bajas y altas de la cordillera en su zona occidental y oriental, delimitados por las actuales naciones de: Ecuador, Colombia, Perú, este de Bolivia, norte de Chile y noroeste de Argentina), zonas diferenciadas en la amazonia (alta, media y baja), en el territorio norte de Sudamérica como en Venezuela occidental y territorios comprendidos por el río Orinoco (Venezuela) y ciertos enclaves en las Guayanas e islas del Caribe, Centroamérica, y las áreas primigenias de Mesoamérica y Oasisamérica. En cierto sentido gracias a la reciprocidad e intercambio que mantuvieron como constante en el carácter colectivo de estas sociedades, aunque cada una desarrollara sus propios sistemas culturales. Algunas de ellas, evolucionaron hasta conformar grandes corporaciones jerárquicas de gran complejidad, donde la cosmovisión, la dualidad y la naturaleza fueron los grandes pilares que sustentaron ideológicamente a estas culturas, mientras que otras mantuvieron en su organización política y cultural sistemas más comunitarios; incluyendo en todas ellas, a la cerámica escultórica como parte integrada de la representación y de su conformación cultural, tanto ritual como en base a la tradición.

La mayoría de los territorios latinoamericanos fueron acumulando sociedades tribales igualitarias que paulatinamente se fueron distribuyendo en asentamientos. La introducción de la práctica de la agricultura, representa para las sociedades primigenias no solo la permanencia temporal en un lugar o el sedentarismo, sino que también permitió otras conductas sociales, incluyendo los intercambios, tanto de productos como culturales, entre diferenciadas sociedades. Por otro lado se puede comentar también que la expansión de los grupos se extiende a partir de estas renovadas conductas por territorios anteriormente deshabitados; el destino de las “nuevas” emigraciones no solo fue motivado por la búsqueda de recursos alimenticios, puesto que ya eran capaces de portar la simiente consigo, sino por otras consignas, como pudiera ser la permanencia en territorios más propicios para el cultivo y la propia aclimatación humana. Desplazamientos, migraciones o intercambios, no tuvieron por qué generarse entre zonas cercanas, algunas veces de difícil acceso, si no que la movilidad pudo propagarse de forma transversal, siguiendo en muchos casos el curso de los ríos, con contactos entre las tierras bajas y altas, traspasando a su vez cordilleras, como por ejemplo pueden reflejar los contactos tempranos amazónicos-andinos, o entre el área septentrional de Suramérica y Centroamérica, o de mayor distancia, con Mesoamérica, en esto caso barajando la posibilidad de establecer relaciones transatlánticas, como también se especula que sucedió en sociedades centroamericanas, dirigiéndose éstas a los territorios insulares del Caribe (aún en duda) o las fehacientes migraciones del norte de Sudamérica al instalarse como nuevas sociedades en zonas caribeñas. Las diferentes áreas establecidas por los científicos, hoy ocupadas por la territorialidad de América Latina fueron el escenario del nacimiento de múltiples grupos étnicos y tradiciones culturales, que en torno al tercer y primer milenio anteriores a nuestra era (a. de C.), fueron abandonando la caza y la recolección nómada para convertirse en sociedades sedentarias, introduciendo la práctica del cultivo controlado, la acumulación de excedentes o la domesticación de animales; provocando de forma consecuente un aumento en el crecimiento demográfico, y poco a poco interviniendo con nuevas capacidades tecnológicas, como sucedió con la técnica de la alfarería, recibiendo entonces estas particularidades sociales la denominación científica de **Periodo Formativo**.

Entre los registros arqueológicos de estas primeras sociedades que emplearon la técnica alfarera en la etapa inicial del dilatado -periodo agroalfarero-, generalmente se encuentran recipientes funcionales destinados a albergar alimentos o para su cocción o manipulado, de aspecto tosco, aunque también se encuentran ya piezas

adornadas que presentan diferenciados estilos en su decoración (incisos, modelados o diseños definidos con engobes o pintura aplicada después de su cocción), si bien, este tratamiento más elaborado se supone que puede indicar una posible función ritual, formando parte estas cerámicas de las prácticas ceremoniales. Ahora bien, dependiendo del área, las tradiciones culturales primigenias de Latinoamérica con el avance del tiempo mantienen diferenciados conceptos representativos; en algunas zonas su creatividad continua caracterizándose desde la conformación del recipiente “funcional”, mostrando en los registros cerámicos suntuarios diferentes decoraciones que también pueden incluir representaciones escultóricas elaboradas, pero como indicamos, adscritas al volumen del recipiente; asociadas estas piezas en mayor proporción a las agrupaciones sociales del territorio amazónico, circuncaribe y centro-oriental de Suramérica, mientras que en otras áreas resuelven su transformación artística representando sus cerámicas más relevantes en base a figuras escultóricas, en este caso generándose los primeros desarrollos escultóricos de Suramérica en el área Noroccidental y área Andina (Ecuador, Perú y Colombia) y en Norteamérica los desarrollos mesoamericanos, manteniendo esta conducta figurativa y escultórica a lo largo de todo el periodo primigenio (como iremos describiendo en este trabajo, desglosando en adelante cada uno de ellos según el tipo de representación, profundizando más o menos en ellos, describiendo a continuación la evolución de estas sociedades tempranas y la evolución estética de sus representaciones cerámicas agrupadas en las diferentes áreas culturales).

Entre las piezas ceremoniales de aquellas culturas ceramistas donde la forma del recipiente adquiere el protagonismo, queremos indicar que estas cerámicas se conforman como soporte de la representación incluyendo en ellas: diseños incisos, bajorrelieves o altorrelieves, formas volumétricas adosadas a la pieza, o decoraciones pictóricas, demostrando también en su representación artística otra forma estética asociada a la escultura cerámica, de esencia genuina, presente en los diferentes territorios latinoamericanos. Por ello, en relación a los términos que tratamos en esta investigación, debemos dejar claro que las piezas escultóricas a las que nos remitimos pueden contemplarse desde el volumen “cerrado” de bulto redondo, o bien desde la caracterización del recipiente escultórico, por tratar la forma volumétrica y/o figurativa de forma acentuada, incorporando obviamente en nuestra relación la decoración o ilustración pictórica que encubre a estas piezas escultóricas, o la incorporación de apliques o relieves modelados sobre los recipientes, al incluirse dentro de la estética tridimensional. A su vez, en este trabajo también hacemos hincapié en la representación cerámica de urnas funerarias, ya que aunque cumplan una función “funcional”, esta está totalmente asociada al carácter ritual de las sociedades primigenias que las incluyen entre sus conductas culturales, generando en su propia representación contenidos simbólicos de alto valor, y no ya solo estéticos (aunque destacan también por su belleza, incluyendo en muchas de estas piezas la imagen figurativa). Esta tipo de representación cerámica fue una costumbre primigenia bastante extendida en los territorios americanos, y a ilación, debemos decir, según indican los registros arqueológicos concentrados en determinadas áreas, el origen de la utilización de vasijas como recipientes funerarios, y como posibles centros difusores, pudieran situarse en la zona amazónica o bien en la zona de las Guayanas (en este caso, con mayor probabilidad en el territorio venezolano); extendida esta conducta por otros territorios desde el Periodo Formativo, revelando diferentes hallazgos en la amplitud del territorio andino y zonas limítrofes situadas en las tierras bajas, o distantes, como en la zona oriental de Suramérica, o de forma más centralizada, como sucede en Mesoamérica en la regiones del suroeste (ampliando esta información de forma pormenorizada en el sub-apartado 2.1.6.2).

En sintonía con nuestro estudio, puntualizamos que las cerámicas más tempranas datadas y nombradas en los siguientes párrafos, se manifiestan de forma generalizada como recipientes funcionales, por lo que las presentamos de forma ilustrativa y no descriptiva. En este caso, las incorporamos en nuestra relación ya que mantienen un incuestionable valor, por tratarse de los primeros registros cerámicos hallados en estas sociedades iniciales, pero también por la importancia evidente que generan al definir en cierto sentido el resultado de los diferenciados grados estilísticos posteriores representados en las cerámicas primigenias halladas en América Latina, determinando a partir de estos registros los cambios evolutivos acaecidos en la estructuración social y cultural. Tratando en nuestra investigación de registrar los aportes científicos más actualizados y la cronología temporal de las dataciones cerámicas establecidas a fecha de hoy.

Los estudios que investigan a las culturas primigenias de América cuentan como fuente material el análisis de piezas arqueológicas, entre ellas, la cerámica se identifica como uno de los registros más fehacientes para indicar la evolución de las diferentes sociedades; a su vez, también se puede percibir que comparten en su producción cerámica, en muchos casos, decoraciones estilísticas similares entre distintas regiones, áreas o zonas geográficas, dependiendo de la extensión y afinidad determinada por su distribución estilística. En las investigaciones arqueológicas asociadas a zonas donde los datos muestran básicamente hallazgos cerámicos, se generaliza la conducta metódica de registrar agrupaciones estéticas en base a la semejanza decorativa de las cerámicas (estableciendo registros sistemáticos en mayor medida a partir de la mitad del s. XX). Según la zona o región arqueológica a investigar, estos resultados fueron agrupados por estilos, fijando a su vez diferentes fases culturales al mostrar divergencias estilísticas entre los registros cerámicos del lugar; además, en el caso de que estos estilos también comprendan semejanzas más generalizadas, asociadas a un carácter común decorativo regional o inter-regional, se agrupan entonces como horizontes, series o tradiciones. Este tipo de agrupación cerámica se sigue contemplando en el campo arqueológico, aunque ahora se precisan renovadas asociaciones a las establecidas hace décadas, aun se siguen manteniendo las definiciones originales y básicas de este tipo de clasificación; además de incorporar nuevas consideraciones, como agrupar ciertas tradiciones en macro-tradiciones, al definir entre ellas cierta estética similar; prevaleciendo especialmente estos métodos en los estudios de las áreas culturales primigenias: de la Amazonia, Circuncaribe, o Centro-oriental de Suramérica (sin llegar a incluir estos registros dentro de una cultura determinada). No obstante, a lo largo de estos años también se registran otras clasificaciones científicas que llegar a ordenar en cierta manera las relaciones acontecidas entre las agrupaciones culturales primigenias; destacando entre ellas el ejemplo de la pervivencia de las familias lingüísticas de origen nativo, establecida esta metodología desde el campo etnohistórico, desde esta medida, se llega a determinar de cierta forma la distribución étnica repartida por el continente (citando entre ellas a las más difundidas: como Náhuatl, Macro-mayas, Chibcha, Arawak, Caribe, Macro-jê ,Tupi, Guaraní, Mapudungun, Pano-Tacana, Aimara o Quechua, aunque también se registran otras familias de menor extensión territorial, o bien lenguas aisladas).

- Para comenzar este recorrido, asociado a las primeras representaciones cerámicas y el desarrollo social comprendido en las **fases tempranas o intermedias** de las agrupaciones culturales primigenias que se establecen en las diferentes áreas de Latinoamérica, en primer lugar describimos los procesos acaecidos en el **área Amazónica** y en el **área Centro-Oriental del norte de Suramérica**, al comprenden estas dos áreas dataciones cerámicas de las más tempranas de América. En ambos casos, asociando las cerámicas representadas de estas sociedades de forma mayoritaria en las investigaciones clasificatorias con tradiciones distinguidas por su decoración, mientras que las representaciones andinas y mesoamericanas se registran más acordes con el área Noroccidental de Suramérica (incluyendo la región occidental de Venezuela), estableciendo en estos registros culturales, un mayor acopio de piezas escultóricas en cerámica.

En la agrupación territorial y arqueológica de las áreas septentrionales del oriente y centro de Suramérica, fueron destacadas las clasificaciones culturales que se realizaron hace algunas décadas al conformar una detallada cronología en base a metódicos registros cerámicos. Entre ellas, fue renombrada la publicación - *Arqueología Cronológica de Venezuela*- (1958-59), autoría de los científicos Cruxent y Rouse (emprendida en 1946). Aunque este estudio inicial comprende básicamente los territorios venezolanos (organizados en diferentes regiones), y a día de hoy presenta carencias destacadas, fue una de las obras que marcó una fuerte influencia y la determinación de pautas a seguir para la arqueología americana; posteriores investigaciones relacionaron los estilos registrados por estos investigadores en diferentes tradiciones cerámicas acaecidas en la zona centro y oriental del norte de Suramérica, y a su vez, con el paso del tiempo, estos autores, además de otros científicos, también aportaron renovadas investigaciones y resultados más acordes con los nuevos descubrimientos. El otro gran ejemplo ilustrativo es la agrupación cerámica referente a territorios amazónicos, detallada y registrada por Meggers y Evans (entre los años 1957 y 1961), como a continuación expone y cita Gabriela Marti:



*“para sistematizar las culturas amazónicas ceramistas en el tiempo y en el espacio, intentando también establecer los orígenes y los contactos culturales, éstas quedaron determinadas por tradiciones, principalmente a partir de las investigaciones realizadas por Betty Meggers y Clifford Evans en la Amazonía, entre las décadas de los 40 y 60 del siglo XX. Esas tradiciones, se definen según establece la terminología propuesta por Igor Chmyz, como cualquier complejo cerámico relacionado en el tiempo y en el espacio en uno o más lugares, compuestos por grupos de fases, las cuales pueden estar sujetas a diferencias plásticas y temporales, representando periodos cronológicos o culturales”<sup>20</sup>.*

Estas agrupaciones identificaron las diferentes tradiciones a partir de las particularidades técnicas y decorativas comunes de las cerámicas, eso sí, sin llegar a prestar atención o en detrimento del contenido simbólico. Así mismo, aportaciones sistemáticas como las establecidas por Meggers o Cruxent y Rouse, siguen identificándose como buenas guías de estudio, para presentes y futuros resultados. Las sociedades que se desarrollaron en la amplia extensión de estas áreas se relacionan con movimientos migratorios que se extienden hacia otras regiones, algunas muy distantes, y en todas las direcciones (como se percibe con las familias lingüísticas: Tupi-Guaraní, Caribe o Arawak). Actualmente una de las mayores prioridades para los científicos es llegar a establecer con mayor precisión el estado y definición de su complejidad cultural, al registrar indicios de sociedades complejas en ambas áreas territoriales (aun en investigación, para determinar el tipo de conformación política, religiosa y social). Estudios actuales manifiestan que la proximidad territorial de las Guayanas y la Amazonia, están marcadas por la estacionalidad tropical, donde se promueve el desarrollo y la confluencia cultural, la diversidad regional y las redes de interacción sociopolítica y económica; incluyendo para ambas áreas la posibilidad de regirse por conductas más corporativas que autoritarias, integrando un flujo constante y comunitario a lo largo del tiempo en las prácticas sociales de cada grupo tribal, además de mantener relaciones inter-tribales con grupos emparentados.

La clasificación asociada a las tradiciones cerámicas del área Amazónica establecida por Meggers y Evans se dividen a día de hoy en cuatro grandes tradiciones diferenciadas, y aunque estos registros en su día se destinaron a establecer tipologías amazónicas (de la alta, media y baja Amazonia), actualmente también se relacionan con el área nororiental del subcontinente, comprendiendo estilos y tradiciones cerámicas en cierta medida relacionadas por un lenguaje estético común. Estas tradiciones en muchos casos se superponen en el tiempo unas con otras dependiendo de las sociedades y su desarrollo, definiéndose de cierta manera, cuando se establece la agricultura como medio de subsistencia de los grupos, y con ella la cerámica (aunque no siempre se correspondan). La primera Tradición se denomina «**Rayado en Zonas**», encontrada en el oriente peruano y ecuatoriano, y en la desembocadura del Amazonas, representando recipientes sencillos. La segunda serie se conoce como «**Borde Inciso**» (u Horizonte Inciso), situado tanto en el bajo Amazonas como en el curso medio del río Orinoco; de forma generalizada se pudiera percibir que en estas sociedades predominó el cultivo de roza, tan característico de la selva tropical; relacionados estos registros cerámicos con la clasificación de Cruxent y Rouse, denominada **Barrancoide**. Estas cerámicas generalmente presentan recipientes decorados por incisiones que ensalzan los diseños, acoplado sobre ellos apliques que presentan formas zoomorfas o antropomorfas, en relieve o como protuberancias (de mayor o menor complejidad estética); también se incluye la representación de figuras humanas tridimensionales aunque en menor proporción (decoradas con línea incisa). El siguiente grupo de cerámicas se agrupa como Tradición «**Inciso y Punteado**», como su nombre indica las cerámicas incluidas en esta tradición se caracterizan por decoraciones de grafismos incisivos y punteados, identificando a su vez formas escultóricas antropomorfas o zoomorfas aplicadas sobre los bordes de las piezas, además de incluir un buen número de estatuillas rituales y urnas funerarias, de alto grado estético. Las sociedades que desarrollaron esta tradición habitaron en grandes áreas, asociadas al sistema social de jefaturas, a lo largo de las cuencas de los ríos Amazonas (medio y bajo) y Orinoco, definida en esta zona como Tradición **Araquinoide**, así como en las Guayanas. No obstante, la más destacada es la Tradición «**Policroma**» (asociada con la aparición de complejas jefaturas, constituidas de forma más elocuente a partir del 400 d.C. hasta la conquista europea, y en algunos casos puntuales avanzado

<sup>20</sup> DANTAS, Marcelo, et al., *Antes: histórias da pré-história...*, p. 80. (Texto traducido: L. Rueda).

este periodo); presentándose tanto en el bajo amazonas (desembocadura) y la zona más oriental de las Guayanas, en el Amazonas medio, y en el oriente de Ecuador y Perú (Alta Amazonia). Estas cerámicas se definen generalmente por la tricromía de la decoración, que a su vez implica la frecuente incisión y escisión aportando volumen a los diseños, y la aplicación de los engobes conformados por una base blanca y los diseños en rojo y negro. No obstante, la decoración con engobes (blanco, negro y rojo) se generaliza como opción decorativa en todo el territorio centro-oriental del norte de Suramérica desde el Periodo Formativo, ilustrando en muchos estilos cerámicos diseños elaborados de trazos pintados con engobes.

En los lugares más distantes incluidos en el territorio Circuncaribe, como sucede con las regiones insulares de las Antillas, representan en cerámica diseños asociados a las tradiciones continentales del área Nororiental del norte de Suramérica, pero con reformuladas estéticas, al registrar en su forma y decoración estilos cerámicos diferenciados. Las tradiciones cerámicas establecidas al sur del área Amazónica, también presentan relaciones estilísticas con las áreas: Amazónica y centro-oriental del norte de Sudamérica; la mayor agrupación cultural genérica en este extenso territorio queda definida por dos sociedades primigenias: Arawak y Tupí, asimismo la decoración de sus cerámicas incluyen diseños en el primer caso relacionados con diseños incisos y modelados y en el registro asociado a los grupos Tupí se relaciona con diseños en policromía y similitudes en sus grafías a los registros septentrionales, además de incorporar en ambos casos la técnica del «corrugado», también presente en la zona occidental amazónica, y en el área centro-occidental de Venezuela (ver información más detallada sobre esta sociedad en el siguiente apartado 2.1.2, págs. 359 / 364).

El área Amazónica y el área centro-oriental del norte de Sudamérica (incluyendo en él, además de las Guayanas, diferenciadas regiones venezolanas, tanto occidentales como orientales), mantuvieron entre ellas conexiones sociales y de intercambio desde los periodos más tempranos, consolidándose estas relaciones a lo largo de todo el periodo prehispánico. Entre las más tempranas tradiciones cerámicas y posteriores a los primeros hallazgos registrados por su datación (Taperinha y Pedra Pintada), se establece en el área nororiental de Suramérica, como ya hemos indicado, la Tradición **Mina**. Las investigaciones actuales ubican a estas sociedades semi-sedentarias en la baja Amazonia, más concretamente en los territorios comprendidos por la desembocadura del gran río, en la zona oriental del actual estado brasileño de Pará (como por ejemplo se registra en la isla de Marajó, o en el litoral atlántico), con presencia de concheros en zonas de manglares, estuarios y costa, cronológicamente situada esta tradición cerámica entre los años 3700 y 1300 a. de C., incorporando ya piezas elaboradas en su definición. Entre los registros más tempranos encontrados de esta tradición cerámica destacan los lugares de -Ponta das Pedras-, -Porta da Mina- y el -Sambaquí do Uruá-. José R. Oliver refleja en su artículo *-The Archaeology of Agriculture in Ancient Amazonia-*, la relación entre agricultura incipiente y cerámicas tempranas manufacturadas por sociedades semi-sedentarias ubicadas en los márgenes de los ríos: Orinoco (Venezuela) y Amazonas, establecidas en el Periodo Formativo Temprano de cada una de estas áreas (las dataciones registradas con la abreviación AP, significan Antes del Presente, y la abreviación inglesa ADE, -Amazonian Dark Earths- se asocia al termino portugués *-terras pretas*<sup>21</sup>, traducido al español como -tierras negras-):

*“Lo que queda claro es que entre 4500-3500 AP se encuentran de forma generalizada lugares con elaboradas cerámicas a lo largo de las tierras bajas de la gran Amazonia, especialmente acumuladas en terraplenes junto al río contiguos a las llanuras de inundación y relativamente cercanas a la corriente principal. [...] Los complejos venezolanos, como los de La Gruta-Ronquín (tradición Saladoide), se caracterizan por una amplia gama de recipientes, incluyendo planchas de arcilla, presumiblemente utilizadas para cocinar la yuca (aunque también podrían ser otras harinas obtenidas de tubérculos), apareciendo "repentinamente" cerámicas en la zona del Orinoco medio en peñascos, bancos de arena y en la parte más retirada de los -caños- (estuarios) entre el 4500 3000 AP [...]. E incluso anteriores (5300 - 4000? AP), piezas cerámicas no-Saladoide / Barrancoide fueron*

<sup>21</sup> El término arqueológico -Terras Pretas- (TP) define la acumulación por estratos orgánicos y fértiles de intensa coloración oscura, registrando en este tipo de suelos la presencia del asentamiento de sociedades y sus restos materiales. Este indicativo se interpreta como un marcador cronológico y cultural que se asocia al sedentarismo, al aumento de la densidad de la población, la intensificación del uso del suelo, y la emergencia de formaciones sociales más complejas.

*halladas en el sitio de Agüerito [...]. Situado en un punto estratégico, en un depósito de arena entre la confluencia del Orinoco-Apure, Agüerito también presentó abundantes planchas de arcilla. Los sitios de tradición Barrancoide (3000 - 1000 AP) fueron establecidos en diques elevados en la margen izquierda del bajo Orinoco, asociados con terrenos de ADE, que podrían haber sido utilizados potencialmente para el cultivo y posteriormente abandonados. [...] Aunque las tradiciones Saladoide - Barrancoide de Venezuela se consideran histórica y culturalmente relacionadas con las versiones amazónicas, las características ambientales y ecológicas en la zona del río Orinoco son diferentes a las propias de la Amazonía”<sup>22</sup>.*

Con estos datos actualizados, podemos indicar a día de hoy que tanto la tradición Saladoide como la Barrancoide pudieran comprender su origen en el curso medio del Orinoco, aunque en épocas posteriores registraran un mayor número de asentamientos en el cauce bajo y delta del Orinoco, mientras que la tradición Mina se establece en la zona más oriental del área amazónica, presentando entre ellas ciertas características similares. No obstante, otros sitios formativos de estas regiones podrían ser mencionados, pero los datos arqueológicos aún son demasiado limitados para ser capaces de especificar sistemas socioculturales pertenecientes a cualquiera de estos tempranos registros.

Para situarnos mejor en la orografía de Venezuela, nos remitimos a la división que efectuaron Cruxent y Rouse del territorio, que comprende cinco regiones destacadas y diferenciadas: cordillera, los Llanos, el río Orinoco, islas y litoral; estableciendo estos autores la cronología social primigenia por series de estilos cerámicos, registrados según su ubicación e influencias culturales, catalogadas a su vez, en cinco periodos evolutivos, la primera fase de esta periodización se ubica en la etapa precerámica y la última, en la fase indohispánica o colonial (registrados estos estilos cerámicos y las series primigenias más destacadas en el posterior apartado, esquema págs. 285 / 287). Se debe destacar a su vez, que Venezuela comprende dos áreas elementales definidas por los estudios arqueológicos divulgados, la occidental y la oriental, al presentar en cierta medida divergencias destacadas, pero también relacionadas, esta dicotomía se explica al comprender esta zona geográfica un lugar de enlace primordial para las diferentes sociedades establecidas al norte del subcontinente, conectando la cordillera andina, costa y tierras bajas de la cuenca hidrográfica del Orinoco.

El Periodo Formativo o Periodo II, registra en la zona oriental venezolana: la territorialidad del río Orinoco, los Llanos orientales (tierras bajas) y costa oriental. El primer enclave citado se destaca al contar con las dos tradiciones tempranas más representativas, Saladoide y Barrancoide, y que posteriormente se divulgaron primero por el área, y después ampliamente por otros lugares de la zona nororiental de Suramérica, tanto continentales como insulares (asentándose en las Guayanas, Antillas o regiones amazónicas -distribuyéndose en diferentes parcelas regionales-), comprendiendo sociedades sedentarias que practicaron la agricultura (con la yuca como alimento principal), la pesca y la recolección de moluscos. En el caso de la zona central de los Llanos, la región de San Fernando de Apure comprende los primeros registros cerámicos relacionados con la tradición Arauquinoide, datados en los sitios arqueológicos de Arauquin y Matraquero en torno al 500 a. de C., si bien, no fue hasta aproximadamente el 500 d.C., cuando esta se precisa como la tercera corriente cultural más importante establecida en estos territorios, asociada a los denominados grupos Arawak o Arahuaos, que cuentan con una amplia expansión territorial, tanto en las regiones Circuncaribes y de las Guayanas como en la Amazonia hasta la época del contacto europeo, determinados por su complejidad social, como jefaturas (registrando una agricultura intensiva asociada a campos elevados situados en zonas de inundación y especialización en otras actividades, prácticas ceremoniales complejas, y el enterramiento secundario en urnas de cerámica, además de manifestar un flujo constante en el intercambio, y alianzas entre estos cacicazgos). Las representaciones cerámicas de estas tres agrupaciones culturales se representan de forma generalizada sobre recipientes decorados con apliques o protuberancias modeladas, aunque también incluyen figuras antropomorfas.

---

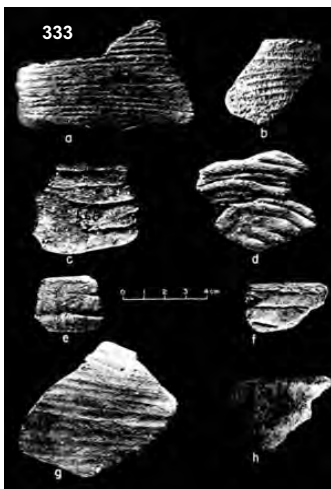
<sup>22</sup> OLIVER, José R., “The Archaeology of Agriculture in Ancient Amazonia” (capítulo 12), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, pp. 209-210-211. (Texto traducido. L. Rueda)..



La zona occidental de Venezuela comprende dataciones tempranas, en torno al 1000 a. de C., con la distribución generalizada de la tradición cerámica **Tocuyanoide** (establecido el sitio de Tocuyano como yacimiento principal, originario de la región serrana del valle de Quibor, situado en el estado venezolano de Lara), repartida su influencia por regiones limítrofes de la serranía Andina, o más distantes por el litoral costero hasta las regiones centro-septentrionales de Venezuela, hacia el sur hasta los Llanos occidentales (Barinas), como al oeste por la cuenca del Lago Maracaibo. A su vez, en estos territorios también se definen otras tradiciones cerámicas, como Malamboide, Hornoide y Hokomo distribuidas en la cuenca del Lago Maracaibo (con influencias colombianas) y zonas serranas, y Lagunillas, originaria de la región oriental del lago Maracaibo y serranía andina, distribuyéndose posteriormente a otras regiones colindantes. No obstante, esta tradiciones citadas aún están por determinar, al incorporar en ellas diferentes estilos cerámicos, ya que en estos últimos años las investigaciones se están reestructurando. Todas las tradiciones tempranas emparentadas con los territorios occidentales de Venezuela además de incluir en cerámica recipientes escultóricos u otros objetos ceremoniales y figurativos como por ejemplo instrumentos musicales, presentan representaciones de figuras antropomorfas de pie o sentadas (mayormente femeninas), incluyendo en ciertos estilos diseños decorativos trazados con engobes. No obstante, la estética de la representación escultórica de la Tradición Lagunillas comprende una figuración más realista y elaborada, definida esta agrupación cerámica por la combinación de decoraciones pintadas con engobes, diseños incisos y apliques modelados; destacando en particular las excelentes representaciones del estilo Santa Ana asociado a esta tradición (establecida en la región nororiental del estado de Trujillo), muchos de estos registros han sido hallados en abrigos rocosos y cuevas, de posible sentido ritual y reservados a las prácticas funerarias, presentando en estos lugares ofrendas de figuras de pasta fina y pulida, bien definidas, y bellamente decoradas con trazos curvilíneos en policromía, además de registrar grandes urnas cerámicas destinadas al enterramiento de sus difuntos (incluidas en este estilo las magníficas piezas escultóricas descubiertas en la década de los años 20 -s. XX-, en la cueva de Santo Domingo o también denominada de Carrasquero, en la región de Carache).

A día de hoy también se considera a la agrupación cerámica de Tocuyanoide como una Macro-Tradición, establecida esta clasificación en el año 1990 por José R. Oliver, determinando su origen por sucesivas emigraciones de grupos provenientes de los Llanos y el Orinoco, agrupando en ella a las tempranas tradiciones (policromas-incisas): Malamboide, Tocuyanoide, Hornoide y Lagunillas (mientras que la Macro-tradición Dadajoroide se registra en el Periodo Tardío). Los estudios desarrollados en el valle de Quibor, determinan que esta región occidental se estructura en el Periodo Tardío por sociedades regidas por cacicazgos y complejas redes inter-tribales; considerando a su vez a las primeras agrupaciones sociales tocuyanoideas como igualitarias, definido su medio de subsistencia por la producción agrícola del maíz (al registrarse en lugares idóneos para su cultivo); si bien, estos grupos entre el 300 a. de C. y el 600 d.C. fueron

Periodo Formativo Temprano en la Amazonia y zona centro septentrional de Suramerica (Venezuela): -**333-Tradición Mina** (3700 - 1300 a. de C.), Fragmentos de cerámica, Baja Amazonia. -**334- Estilos Saladero y Barrancas** Fragmentos de recipientes cerámicos decorados con incisiones y representaciones antropomorfas modeladas (relación de J.M. Cruxent e I. Rouse). -**335- Tradición Tocuyanoide** (1000 - 300 a. de C.), diferentes recipientes decorados con incisiones, alto-relieve, protuberancias de imágenes antropomorfas en pastillaje y policromía (relación Cruxent-Rouse). -**336- Estilo Santa Ana**. Representación escultórica denominada "La fumadora".



reestructurando su complejidad social, según indica Lillian Arvelo, asociadas a jefaturas incipientes, que al ocupar diferentes ambientes regionales ampliaron la distribución de productos, estableciendo estatus diferenciados, conforme se puede percibir en sus enterramientos, además de indicar que incluían entre sus prácticas funerarias la sepultura primaria y la secundaria en urnas de cerámica (predominando en estas representaciones los motivos serpentiformes, con apliques de cabezas antropomorfas y zoomorfas).

Al este, en el territorio nororiental de Suramérica definido como Guayanas, contemplamos su situación al remitirnos a las aportaciones del investigador Stéphen Rostain: “*La agrupación de las Guayanas forma una "isla" de aproximadamente 1.800.000 km<sup>2</sup> bordeada por los ríos Amazonas y Negro, el Canal del Casiquiare, el río Orinoco y el océano Atlántico. Esta área está constituida por cinco Guayanas: Guayana venezolana, Guyana, Surinam, Guayana Francesa y Amapá en Brasil [...]. Al igual que en la selva amazónica, se pueden distinguir una gran diversidad de ambientes naturales. Sin embargo, existen tres paisajes primordiales que tuvieron fuerte influencia en el poblamiento precolombino: las sabanas herbáceas en el centro, la selva interior que cubre la mayor parte de la zona y la llanuras costeras*”<sup>23</sup>. Las primeras sociedades de cazadores-recolectores se asentaron en las sabanas y en las zonas interiores, encontrando los mayores indicios humanos al sur de Surinam (sociedad Sipaliwini) y en la Guayana venezolana (Tupuken) datados en diferentes registros precerámicos en torno al 11.000 a. de C. Como ya hemos comentado los registros tempranos culturales y cerámicos de la zona oriental de Venezuela, a continuación situamos los estudios referentes a Guyana, Surinam y occidente de la Guayana Francesa, ya que el oriente de este territorio y el comprendido por el estado Brasileño de Amapá (o Guayana Brasileña), no indican hallazgos humanos tempranos, y los territorios comprendidos al norte de la desembocadura del Amazonas se relacionan con sociedades más emparentadas con esta región (además, los registros de sociedades posteriores, en este caso concernientes a la cultura Arísté, se agrupan en la tradición amazónica Policroma). Las cerámicas más tempranas en esta área se relacionan con las agrupaciones culturales **Alaka** y **Warao**, establecidas en el territorio de Guyana en enclaves costeros y del interior (registradas en concheros), con dataciones contemporáneas a la tradición Mina en torno al 3000 a. de C. Aunque Alaka contempla su ubicación inicial en el periodo Pre-cerámico, establecida entre el 6000 y 1400 a. de C., estas cerámicas en su periodo inicial presentan al igual que Mina, similitudes con las cerámicas de Taperinha y Pedra Pintada. En Surinam, las cerámicas más tempranas de este país fueron encontradas en el sitio de Kaurikreek (2200 - 1100 a. de C.), ubicado en la zona fronteriza con Guyana, relacionados estos registros con las formas Saladoides. A partir del 1000 a. de C., las sociedades Saladoide se van distribuyendo por la costa en asentamientos, posteriormente habitando los cauces de los ríos principales. Durante los primeros siglos del primer milenio d.C. la tradición Barrancoide reemplaza a los registros Saladoides, expandiendo su territorialidad por la región occidental de Surinam. Estas agrupaciones mantienen conductas culturales similares a las registradas en el territorio oriental de Venezuela, establecidos como grupos tribales igualitarios, dedicados a la práctica agrícola del cultivo de la yuca, la pesca y la recolección. A partir de s. VII d.C. grupos Arauquinoide se dispersan por las regiones del litoral Atlántico y riberas de los ríos costeros hasta la isla Cayena (Guayana Francesa), repartidas estas jefaturas en agrupaciones culturales diferenciadas hasta el contacto europeo, estableciéndose en territorios delimitados pero también manteniendo relaciones e intercambios entre ellas.(ampliando la descripción de estas tradiciones en el apartado 2.1.2, págs. 292/294)

En el caso de los desarrollos iniciales de las **islas caribeñas** o **Antillas**, su conformación también se relaciona con el área Circuncaribe, correspondiendo con emigraciones sucesivas desde el territorio Nororiental de Sudamérica. Estas islas, en épocas arcaicas se fueron habitando por grupos de recolectores y cazadores; el poblamiento de estos territorios insulares se establece científicamente como una de las últimas regiones americanas en ser pobladas, en lo que paulatinamente se fueron ocupando estas islas antillanas en diferentes

---

<sup>23</sup> ROSTAIN, Stéphen, “The Archaeology of the Guianas: An Overview” (capítulo 16), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 279. (Texto traducido: L. Rueda).

oleadas emigratorias, comprendida la primera datación de estos éxodos alrededor del 6000 a. de C.<sup>24</sup>. Aunque también se baraja la posibilidad, aún en discusión, de que estos poblamientos se originaran desde Centroamérica, suprimiendo eso sí, en gran medida, las generalizadas hipótesis de décadas anteriores referentes a migraciones desde la península de la Florida en América del Norte, ya que aunque se sitúe geográficamente más cercana a las islas de la agrupación de las Antillas Mayores, la probabilidad apunta que debido a las fuertes corrientes entre Yucatán y Cuba éstas impidieron la interacción entre ambas áreas, no obstante tampoco se descarta que en tiempos tempranos existiera algún contacto puntual. La población como tal, más antigua y documentada sin cerámica y agricultura (de posible origen centroamericano) se registra con los llamados Ciboney o Sineboy, localizados básicamente en los territorios insulares de Haití - República Dominicana y Cuba (denominados en esta última isla Guanahatahey, con sutiles diferencias) y en cierta medida en Puerto Rico, aunque esta catalogación cultural comienza a disiparse en los últimos años de estudio para crear nuevas denominaciones, caracterizadas en casa caso por el lugar del yacimiento guía. Las primeras migraciones provenientes de América del Sur, según indican los reconocimientos, se ubican en la cercana isla de Trinidad a partir del 5500 a. de C. (en el yacimiento Baanwari-trace) distribuyéndose de forma progresiva por diferentes territorios isleños, hasta Puerto Rico y la Isla de la Mona (sobre el 4000 a. de C.). Con el tiempo, en torno al año 500 a. de C., se registra un aumento de la población al introducir en el territorio insular habitantes del continente, originarios básicamente de la zona del Orinoco o de regiones colindantes del Amazonas; portando en estos casos el dominio de la agricultura y la capacitación de la tecnología cerámica. Por ello, la agrupación de estas islas comprende una de las zonas de desarrollo más tardías al registrar en esta época los primeros hallazgos cerámicos; y por ende, iniciándose a partir de esta etapa el asentamiento de algunas comunidades sedentarias, abandonando paulatinamente la línea costera para adentrarse en las regiones más fértiles del interior, para dar cuenta a partir de estas fechas del inicio del período agroalfarero en las islas caribeñas.

Ahora bien, prolongado el tiempo en los territorios insulares, también se registran otras importantes migraciones, en lo que las fechas relativas a las primeras sociedades ceramistas de origen proto-Arawak se establecen entre el 500 a. de C. y el 600 d.C., definidas sus cerámicas por una estética similar a la tradición Saladoide, distribuyéndose el carácter de su representación poco a poco por todo el Arco Antillano, registrada mayormente en las diferentes islas que congregan las Antillas Menores, y en las Antillas Mayores, en Puerto Rico y en la costa oriental de la República Dominicana (incluyendo ciertas reminiscencias posteriores barrancoideas). En épocas pasadas estas sociedades se definieron con el nombre de la cultura Ingerís, a día de hoy en desuso, caracterizados los estilos cerámicos con un nombre determinado y diferenciadas fases según el registro arqueológico de cada lugar. Más tarde, el Periodo Medio insular se desarrolla aproximadamente entre el 600 y 1200 d.C., al propagarse de forma bastante extendida agrupaciones cacicales asociadas a la tradición Araquinoide, definidos en estos territorios como Ostiones o Sub-tainos.

Para definir de forma más precisa el registro completo de las fases cerámicas y culturales de las Antillas Mayores, incluimos la aportación escrita del investigador Lorenzo E. López y Sebastián:

*“El período propiamente -Cerámico- comprenderá los horizontes -Saladoide-, transicional y cronológicamente -Formativo Tardío-, que produjo desarrollos regionales como el -Ostionoide-, del que derivaron horizontes más extensos como el -Meillacoide, Elenoide, Suazoide- y otras variantes, para terminar en el período -Reciente- cuyo horizonte más característico y evolucionado sería el -Chicoide-, asimilable a la cultura Taína. La secuencia no tuvo que darse completa, necesariamente, en todos los lugares, regiones o islas, y pueden detectarse relaciones e influencias concretas. Terminológicamente se suelen emplear, indistintamente, series o estilos, agrupándose los denominados -Saladoide, Ostionoide, Meillacoide, Elenoide, Suazoide- y los correspondientes locales como -Subtainos-, y el -Chicoide- como -Taíno-, con valor de una cultura en ambos casos”<sup>25</sup>.*

<sup>24</sup> ROBIU LAMARCHE, Sebastián. *Tainos y caribes: las culturas aborígenes antillanas*. San Juan (Puerto Rico): Editorial Punto y Coma, 2003, p. 36.

<sup>25</sup> LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo E. *Culturas precolombinas del Caribe*. Arqueología III. Madrid: Ediciones Akal, 1992, p. 10.



De nuevo, volvemos a situarnos en el cauce del Amazonas, para desarrollar más ampliamente la evolución social de la zona conocida como **Baja Amazonía**, situada en la cuenca que registra el curso bajo del gran río y su desembocadura, caracterizada ésta última por incluir un amplio archipiélago de islas de extensa superficie (en la mayoría de los casos incluyendo tierras estacionales inundables), actualmente incluidos estos territorios en Brasil. Como ya hemos indicado en esta región se sitúa como temprana sociedad los registros agrupados en la tradición Mina, comprendiendo sucesivamente otros estadios culturales, aunque la distribución de los registros Mina se mantienen durante más tiempo en la costa atlántica (en el estado de Pará) relacionándose las tempranas cerámicas Mina con posteriores fases sociales, que comprenden los estilos cerámicos Uruá y Tucumá establecidos en el litoral de Salgado. Los desarrollos culturales posteriores a la tradición cerámica Mina en el bajo Amazonas se catalogan en la siguiente fase denominada como Ananatuba, agrupada por el registro arqueológico dentro de la tradición cerámica amazónica «Rayado en Zonas», en torno al 1500 y 1100 a. de C.; estableciéndose en esta fase asentamientos poblados en diversas zonas del Bajo Amazonas, conformados por sociedades de proto-agricultores y ceramistas. Si bien, la mayor presencia de registros cerámicos de la fase Ananatuba actualmente corresponden a la isla de Marajó, determinado su final sobre el 200 a. de C. A partir de esta fecha empezaron a verse paulatinamente remplazadas estas sociedades por otros grupos, definidos en este caso como horticultores, posiblemente llegados del interior de la selva tropical, poblando además de Marajó, la cercana isla Caviana, originando la fase Mangueiras (asociada a la tradición cerámica de «Borde Inciso»), que finaliza alrededor del año 100 d.C. La fase siguiente se registra de nuevo en la isla de Marajó y recibe el nombre de Formiga, establecida ya en nuestra era desde el año 100 al 400 d.C. Con una cerámica similar a la anterior etapa. A partir de esta etapa algunas sociedades sedentarias se refuerzan como diferenciadas jefaturas (como registra la destacada fase cultural Marajoara, que incluye excelentes diseños cerámicos, asociada a la Tradición cerámica «Policroma»).

En este recorrido continuamos remontando el cauce del río hasta los territorios del **Amazonas Central**, también comprendidos en los actuales dominios brasileños y zonas fronterizas (como Colombia). Esta extensa región presenta grandes dificultades a la hora de clasificar y obtener registros arqueológicos, debido a la humedad relativa a este medio tropical de bosque denso. Entre las primeras cerámicas distinguidas en este territorio, agrupadas en la tradición «Rayado en Zonas», quedan determinadas por la fase **Jauguari**, producida en el primer milenio a. de C., hasta llegar casi a desarrollarse a inicios de la era cristiana, relacionadas con sociedades semi-sedentarias. El siguiente periodo social ya registra a sociedades aldeanas estables, sedentarias, agrícolas y ceramistas, asociadas a la fase Açutuba, establecida en torno al siglo III a. de C. hasta el s. III d.C. Remitimos además otros registros tempranos e intermedios agroalfareros ubicados en la zona ubicada en el curso medio del Amazonas, aunque más avanzados en su temporalidad, que se referencian en las investigaciones actuales establecidas entre el Río Negro y Solimanes, en el ámbito del “Proyecto Amazônia Central”, que han determinado la elaboración de un cuadro cronológico preliminar, basado en dataciones radiocarbónicas y análisis cerámicos aún en estudio, caracterizando estos registros diferentes momentos de ocupación. Las ocupaciones culturales posteriores a la fase Açutuba se registran con los niveles de ocupación de la llamada fase Manacapuru, establecida en torno al s. IV y s. IX d.C., sobrepuestas cronológicamente por ocupaciones de la fase Paredão, registrada su datación entre el s. VII y el s. XII d.C.; todas estas fases se clasifican por sus registros cerámicos en la tradición de «Borde Inciso» o Barrancoide. El último periodo primigenio de esta zona Amazónica lo comprende otra cultura diferenciada, asociada a la Tradición Policroma, definida el nombre de Guarita, establecida a partir del siglo VIII d.C. hasta el s. XV d.C.

La investigadora Helena Lima nos aporta una descripción detallada de las características de las cerámicas asociadas a la tradición de «Borde Inciso» o Barrancoide en el complejo arqueológico de Açutuba (situado en la margen izquierda del río Negro, cercano a su confluencia con el curso del río Amazonas), que pudieran asociarse a la representación generalizada de las cerámicas comprendidas por las fases Açutuba, Manacapuru y Paredão asociadas a los territorios de la Amazonia Central:

*“La plasticidad es la característica más marcada de estas cerámicas. La modificación formal de los bordes para la obtención de ensambles, golltes y cuellos, se puede considerar como un elemento decorativo, aunque la intención*

*no solo se resuelve como soporte visible para la aplicación de la decoración, sino que la forma del recipiente adquiere un aspecto representativo. Incisiones de todo tipo, finas, anchas, simples, dobles, o múltiples son los elementos decorativos más frecuentes en estas cerámicas. Otras técnicas también se utilizan, como el punteado, aplicado generalmente en los labios y en los apéndices de las fases Manacapuru y Paredão. En estas dos fases también se percibe el uso del unglado aplicado en la extremidad del labio, así como ocurre con las decoraciones punteadas y digitadas. Esta última casi ausente en la fase Açutuba. En lo que se refiere a la decoración plástica, las fases Açutuba y Manacapuru presentan algunos puntos en común, como las incisiones y el modelado. Estas dos técnicas aparecen en la cerámica Paredão, aunque la incisión se muestra en mucha mayor proporción que el modelado. Así todo, otras técnicas marcan sinuosamente las diferencias entre estos tres estilos. Los materiales de las fases Paredão y Manacapuru priorizan la decoración incisa sencilla o doble, respectivamente, siempre con trazos finos, formando motivos geométricos. El punteado profundo también se utiliza bastante en las dos agrupaciones. Ahora bien, en las cerámicas de la fase Açutuba se verifica un mayor énfasis en el modelado, el acanalado y la excisión, mientras que las incisiones priorizan motivos curvilíneos y espirales, del mismo modo que la cerámica Paredão. En cuanto a los apliques, los motivos zoomorfos son muchos más comunes en las fases Açutuba y Manacapuru, pero también se registran en la fase Paredão. Aunque en esta última aparece otra categoría de apliques, con formas antropomorfas, las célebres "cabecinhas", aplicadas en los hombros de las urnas. A su vez, la presencia cromática en las series, se muestra en policromía (rojo y negro sobre blanco) como característica de la cerámica Açutuba, además del engobe rojo en todas las series"<sup>26</sup>.*

En lo referente a las culturas que se desarrollaron en la **Alta Amazonía**, se sitúan principalmente en la zona este de los actuales países de Perú y Ecuador, comprendiendo la regiones orientales de la cordillera Andina y territorios de tierras bajas amazónicas, pero también abarca regiones al norte de Bolivia, y sureste de Colombia, en las tierras bajas o medias que riegan el curso alto de los afluentes occidentales del Amazonas. No obstante los registros sociales tempranos más destacados se ubican en la zona amazónica ecuatoriana y peruana, pero en relación a estos acontecimientos hay que tener en cuenta la escasa exploración efectuada en los otros países asociados a esta amplia extensión territorial Amazónica. Actualmente, se estas efectuando investigaciones científicas en diferentes regiones de esta territorialidad, por lo que en los últimos años se resuelve común el encontrar nuevos registros culturales o la reformulación de los ya existentes, ejemplo recurrente en la historia de la arqueológica americana, que como ya hemos indicado constantemente se reconfigura.

En el territorio oriental de Perú las primeras fechas datadas de cerámicas tempranas se sitúan hacia el año 2000 a. de C., en la tradición **Tutishcainyo**, estos restos arqueológicos fueron encontrados a orillas de la laguna Yaranicocha, situada al noroeste de la actual ciudad peruana de Pucallpa, ampliando su asentamiento y desarrollo, en la cuenca central del río Ucayali de selva baja (estableciendo sus primeros registros entre el 2000-1800 a. de C.). Sucediendo a esta sociedad, se establece la tradición **Shakimu** en los territorios actuales del llano amazónico peruano, en la región del Ucayali Central, aproximadamente entre el 800 a. de C. y el 400 a. de C. Contemporánea a Tutishcainyo, la tradición **Chambira** se ubica en la cuenca del río peruano Chambira (tributario del río Marañón), entre 1900 a. de C. y 1700 a. de C., las cerámicas de esta cultura muestran similitudes con Tutishcainyo aunque también presentan variantes en el estilo, relacionándose con la cerámica de los ríos Morona, Pastaza y Upano (vinculados también con los territorios ecuatorianos, afluentes del río Marañón, tributando a su vez éste sus aguas al Amazonas). Entre las cerámicas Chambira se aprecian pequeñas figuras antropomorfas, particularmente representadas por la figura femenina, bien definidas y conformadas por una pasta arcillosa muy fina. Con posteriores desarrollos evolutivos, avanzado el tiempo, se cuenta igualmente con Tutishcainyo II (que recoge la fase temprana y tardía de Tutishcainyo, y temprana y tardía de Shakimu), la tradición Chambira, y Kótosh-Wayrajirca procedente de la cuenca superior del Marañón, establecida en territorio andino; apareciendo a su vez hacia el 400 a. de C. en la planicie Amazónica

---

<sup>26</sup> LIMA, Helena, "A "longue durée" e uma antiga história na Amazônia central" (artículo). GUAPINDAIA, Vera; y PEREIRA, Edith (coords.), *Arqueologia Amazonica* 2. Volumen II. Museu Paraense Emilio Goeldi -MPEG-; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN-; Secretaria de Estado de Cultura do Pará -SECULT-. Belém (Brasil): ed. Museu Paraense Emilio Goeldi, 2010, p. 614. (Texto traducido: L. Rueda).

la tradición **Hupa-iya-Barrancoide**, registrada hasta el siglo I a. de C., que evidencia una influencia estilística relacionada con el estilo venezolano Barrancoide, además de comprender similitudes con la fase Siamba en el río Chambira (Perú), fase Yasuní en el río Napo (Ecuador), y la fase Manacapurú de la Amazonía Central brasileña.

No obstante, los registros más tempranos actualmente datados de presencia cerámica en la Alta Amazonia se establecen en la zona septentrional de Ecuador, descubiertas en el sitio de **Santa Ana- La Florida** (fechado entre el 3000 a. de C. y el 2000 a. de C.), en este caso sus registros no solo comprenden dataciones cerámicas tempranas sino que dejan constancia de la importancia y complejidad de lugar, asociado el sitio arqueológico a un centro ceremonial de envergadura, construido en piedra y compuesto por diferentes edificaciones, registrando en base al material arqueológico obtenido el compendio de relaciones culturales e intercambios que ya se efectuaban en estas fechas tempranas entre las tierras bajas ecuatorianas, Cordillera Andina y zona de la Amazonia Occidental. Remitiendo a continuación las siguientes aportaciones, de la actualizada publicación de los investigadores Stéphen Rostain y Geofroy de Saulieu:

*“El descubrimiento de Santa Ana-La Florida por un equipo franco ecuatoriano (IRD-INPC) en 2002, permitió llevar a un primer plano la problemática amazónica. Situado en la provincia de Zamora- Chinchipe, el sitio es un conjunto ceremonial construido sobre la terraza occidental del río Valladolid (que pronto toma el nombre de río Chinchipe, luego río Mayo, antes de ir a desembocar en el Marañón) con una superficie cercana a una hectárea. Apenas iniciada la excavación, los arqueólogos obtuvieron fechas comprendidas entre el 2000 y el 3000 a.C., lo que significaba que el sitio era contemporáneo de las fases medias y finales de Valdivia. También aparecieron dos ocupaciones posteriores, la fase Tacana durante el periodo llamado de Desarrollo Regional, y una ocupación tardía marcada por la presencia de tiestos toscos con decorado corrugado.*

*[...]El sitio posee diferentes instalaciones. Se identifica una parte de carácter cotidiano, especialmente al sur, en donde una serie de arcos de círculo conducen a pensar en cimientos de cabañas. Jean Gufroy había excavado estructuras similares ligeramente más recientes en Catamayo, en la provincia vecina de Loja [...]. Una gran estructura circular de piedra, de alrededor de 30 m de diámetro, formada por dos muros paralelos, parece cumplir el rol de "patio hundido" que se halla ya en la arquitectura monumental pre-cerámica peruana y que pudo servir, de cierta manera, de lugar de reunión. Al este, el círculo se abre a una estructura parecida a una especie de escalera en el flanco de la colina. En la parte oeste del sitio, hoy en día separada del resto por el antiguo camino comunal, se halla una construcción elevada, realizada contra la quebrada del río, con muros de contención dispuestos a manera de escalones. En la plataforma, entre los numerosos descubrimientos hechos por Francisco Valdez, podemos mencionar una estructura de piedra en forma de espiral que termina en una hoguera con forma de cúpula albergando ofrendas que fueron al parecer sometidas al fuego. La presencia del rol central de un fogón en donde se quemaron ofrendas, conduce a pensar en lo que a veces llamamos en la literatura arqueológica "la tradición religiosa de Kotosh", que en realidad pertenece a numerosos sitios del centro norte de Perú: "El Templo de las Manos Cruzadas" en Kotosh hacia el 1800 a.C., pero igualmente en La Galgada hacia el 2300 a.C. y, aún más, Caral entre el 2600 y el 1900 a.C.*

*A pesar de numerosas similitudes con las culturas precerámicas peruanas, dos cosas aquí saltan a la vista: se encuentra cerámica que no existe en Perú durante esta época y, además, el sitio está situado en un valle andino de la ladera amazónica de Los Andes, en el centro mismo de un espeso bosque tropical húmedo. La calidad de los objetos que fueron descubiertos es sorprendente. Ciertos tiestos muestran grandes parecidos con el material de Catamayo A y Trapichillo, cuyo origen Jean Gufroy sospechaba justamente ser oriental [...]. Objetos cerámicos perfectamente conservados en contextos funerarios son de gran novedad. Se trata de botellas con asa de estribo (las más antiguas de América del sur actualmente conocidas). Una botella lleva además dos caras efigie. Otros tienen forma de -cámara de aire- o de donuts-, y recuerdan con varios siglos de adelanto a los modelos conocidos en el norte de Ecuador, en la cultura formativa de Cotocollao (1500-500 a.C.) [...]. Igualmente, mencionaremos una -caja de llipta- antropomorfa, con cabeza de -coquero- con mejilla hinchada, designada a contener la cal necesaria para masticar la hoja de coca, cal que el arqueólogo Francisco Valdez encontró inclusive en el recipiente”<sup>27</sup>.*

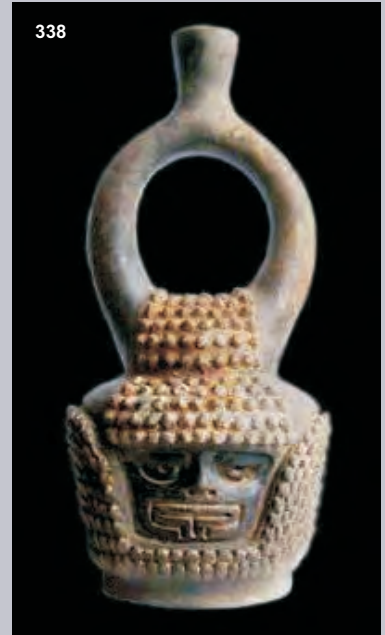
<sup>27</sup> ROSTAIN, Stéphen, y SAULIEU, Geofroy de. *Antes. Arqueología de la Amazonía ecuatoriana*. Instituto Francés de Estudios Andinos -IFEA-, Instituto Panamericano de Geografía e Historia -IPGH-, Instituto de Investigación para el Desarrollo -IRD; Quito (Ecuador): Kiru Graphics, 2013, pp. 46-47-48-50.



Hallándose a su vez, en el sitio de Santa Ana- La Florida, otras piezas excepcionales como elaborados como amuletos de piedra, perlas de turquesa, botellas con asa y cuencos en piedra esculpidos y pulidos, y una variada gama de piezas cerámicas, entre ellas, recipientes escultóricos o figurillas con formas antropomorfas y zoomorfas, incluyendo conchas marinas o finas piedras semipreciosas importadas de otras zonas; todas ellas adscritas ya a una rica iconografía asociada a imágenes de la selva tropical. El compendio de estos registros arqueológicos actualizados exponen la precocidad cultural que se manifiesta en fechas tempranas, en la “*vertiente amazónica de Los Andes en el proceso de instalación de las características culturales andinas más importantes*”<sup>28</sup>, como indican de nuevo Rostain y de Saulieu.

Este importante y temprano complejo ceremonial se relaciona con la sociedad agroalfarera denominada como **Mayo-Chinchipe**, localizada en la cuenca del río Mayo-Chinchipe, ahora zona fronteriza, definido este territorio por la zona amazónica meridional de Ecuador y septentrional de Perú, datada esta fase cultural entre los años 3000 - 2000 a. de C. y 300 a. de C. Estos asentamientos tempranos incluyen el registro de habitar en viviendas de planta circular dispuestas alrededor de una plaza central y algunas construcciones de piedra que albergaban depósitos funerarios. Incluyendo entre sus registros, cerámicas ceremoniales que representan rasgos antropomorfos, zoomorfos, híbridos y vegetales. Esta sociedad impulsa a la siguiente fase cultural que se desarrolla en esta región, definida como cultura Tacana, incluida ya en el Periodo de Desarrollo Regional. Ahora bien, es interesante destacar que a diferencia de estos registros “complejos”, el Periodo Tardío en esta región se redefine, y registra desarrollos sociales más sencillos, relacionados con diferentes grupos étnicos que se nombran en las crónicas coloniales con el apelativo de «Bracamoros», asociados a los grupos etno-lingüísticos jíbaro, caracterizada en este caso su estética cerámica por la técnica del corrugado. En la zona que comprende el cauce del río Pastaza también se registra en el Periodo Tardío cerámica corrugada, no obstante desde el Periodo Formativo, la cultura **Pambay** se establece en la zona de piedemonte del valle del Pastaza (provincia ecuatoriana de Pastaza) y en el afluente del Transcutucú (provincia de Morana-Santiago), con sus primeras dataciones entre el 1500 - 1100 a. de C.; en lo que el posterior periodo social ya se incluye también dentro de la categorización de Desarrollo Regional nombrada esta fase como **Moravia**. Otros tempranos registros se están recabando en la actualidad en regiones anteriormente inexploradas, aún en proceso de determinación.

Si bien, hay que tener en cuenta que en los territorios explorados de la Alta Amazonia ecuatoriana se definen agrupaciones culturales diferenciadas en los periodos: Formativo y Medio, que se caracterizan por desarrollar, a medio y largo plazo, complejos registros arquitectónicos, un referenciado culto, un arte que se define por una simbología y estética compleja, e intercambios comerciales y culturales entre Costa, Sierra y Amazonía. Aunque también se debe remitir que este desarrollo se presenta desigual de una región a otra, por ello, se establece la explicación de que en torno al siglo VI de nuestra era, este sistema cultural desaparece rápidamente frente a nuevos movimientos de población de habidad amazónicos. Debemos por ello destacar ahora que en la zona de la Alta Amazonia (ecuatoriana y peruana) se sitúan actualmente otras importantes



Piezas escultóricas halladas en el complejo arqueológico de **Santa Ana-La Florida** (Alta Amazonía), relacionadas con una estética ceremonial, en las que ya se puede apreciar recipientes escultóricos y el origen del diseño del recipiente con asa en forma de estribo (típico formato cerámico y primigenio de los Andes Centrales).

-337- Figurilla-recipiente representando a un jaguar. -338- Botella de asa estribo y caño vertical con imagen antropomorfa.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 22 / 24.

agrupaciones que registraron diferentes fases culturales a lo largo del amplio periodo prehispánico. Por lo que a continuación hacemos una mayor incursión descriptiva sobre cuatro culturas destacadas por su larga tradición cultural y de mayor complejidad social, en estos casos comprendiendo diferentes periodos cronológicos según la región, ubicadas también en el territorio oriental de los Andes, cubriendo los periodos Formativo Tardío, de Desarrollo Regional y/o Periodo Tardío, hasta llegar la conquista española. Diferenciándose también en estas culturas el mantenimiento en el tiempo de fuertes lazos e intercambios culturales, tanto con otras sociedades establecidas en la zona amazónica como los contactos frecuentes con regiones de la serranía Andina.

La cultura **Chachapoyas** se asienta en la región Amazónica de selva alta (a mayor altitud), al norte del territorio peruano y zona oriental; las primeras cerámicas Chachapoyas comprenden la fase Manachaqui (1400 a. de C.), caracterizadas por la forma globular y los diseños incisos, carenados y pintura en rojo, persistiendo esta fase durante dos milenios. Estas cerámicas compartieron un estilo similar a los registros de Catamarca en su fase temprana (tierras altas de Perú), aunque a partir del 900 a. de C., la cerámica Manachaqui incluye influencias amazónicas, desde Tutishcainyo y posteriormente Yasuní, además de definirse por los aportes popularizados en la zona andina propagados por la tradición Chorrera (tierras bajas occidentales de Ecuador). Por lo que parece la situación estratégica de la cultura Chachapoyas incluye nuevas cualidades en la sub-fase Suitococha, al estar ubicada en la cuenca del río Marañón (más al norte de Kótosht-Wayrajirca, y al sur de Mayo-Chinchipe), y según indican Warren B. Church y Adriana Von Hagen: “*sirvió como canal para el discernimiento de nociones estéticas y cosmológicas ecuatorianas en los Andes Centrales del Periodo Formativo [...]. El conjunto cerámico Suitococha presenta nuevas formas de jarras y cuencos decorados con pintura iridiscente, pintura roja pulida en zonas, punzonado, estampado y grabado [...]. Estos atributos los aliarían con Bagua [...], Chorrera [...] y estilos Upano [...]. Sin embargo, entre los años 500 y 200 a. de C. correspondiente a la propagación del culto Chavín no parecen estar representados en Manachaqui*”<sup>29</sup>. Los primeros patrones de asentamiento Chachapoyas se establecen en la cumbre de los cerros (característica tradicional de esta cultura), registrados por las cerámicas datadas a partir del 300 a. de C.; desde el primer milenio de nuestra era las esferas de interacción con los territorios andinos evidencian en mayor medida el desarrollo de sus prácticas sociales (como la agricultura o el pastoreo), no obstante su cerámica no incluye renovados estilos artísticos sino que mantiene la forma globular y con el paso del tiempo el grosor de las paredes se muestran aún más robustas y de color marrón, estos indicativos sugieren una pauperización de las cerámicas, pero esto también se puede deber a la especialización que surge en la mayoría de estas regiones, intercambiando con diferentes comarcas otros productos Chachapoyas por cerámicas refinadas como las de Cajamarca, Conchucos y Recuey según indica Church, relativamente cercanas, o de sociedades amazónicas más distantes, incluyendo estas cerámicas foráneas entre sus registros.

Más al norte, se establece otra agrupación agroalfarera temprana en el valle del Alto **Upano**, situado en el territorio centro-oriental ecuatoriano que abarca el río Upano (afluente del Marañón, que surca sus aguas entre el piedemonte de la cordillera oriental andina y la cordillera del Cutucú, en la provincia de Morona-Santiago). Sus primeras cerámicas se asocian con la tradición Sangay, instaurada en esta región en asentamientos dispersos entre el 700 y el 200 a. de C., determinados estos registros cerámicos como piezas sencillas de color gris, decoradas con relieves o incisiones simples, en lo progresivamente se van redefiniendo las conductas culturales de estas sociedades, comenzando la fase cultural Upano. El periodo Upano registra ya construcciones elevadas de tierra, caracterizándose todas ellas por un modelo espacial recurrente, reflejando en las exploraciones arqueológicas a su vez a una gran demografía regional y un desarrollo socio-político relevante, según indican los investigadores Rostain y de Saulieu. La decoración característica de las cerámicas Upano se define como “bandas rojas entre incisiones”, identificándose por la aplicación del

---

<sup>29</sup> CHURCH, Warren B., y VON HAGEN, Adriana, “Chachapoyas: Cultural Development at an Andean Cloud Forest Crossroads” (Capítulo 45), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 910. (Texto traducido: L. Rueda).

engobe rojo sobre incisiones (gruesas o finas) marcadas por líneas rectas o curvas, incluyendo en algunos casos el acabado interior de las piezas en negro pulido. Progresivamente este tipo de decoración fue reemplazada por la cerámica del estilo-fase cultural Kilamope, situada en torno al 400 - 600 d. C., erradicándose súbitamente al incidir sobre esta comarca la fuerza de la erupción del volcán Sangay, no obstante la región fue de nuevo poblada en épocas posteriores por la sociedad definida como Huapula (también asociados a la familia lingüística jibaro, y la cerámica corrugada).

La cultura **Cosanga Pillaro** también presenta una datación cronológica extensa, estableciéndose en la región inter-amazónica al norte de Ecuador, comprendiendo su distribución entre las tierras bajas y valles en las faldas orientales de los Andes (situados sus registros en las provincias de Napo, Cotopaxi, Pichincha y Imbabura). Al contrario de Chachapoyas y de igual forma que Upano, Cosanga desarrolla en su periodo inicial toscas cerámicas poco relevantes, iniciando su tradición cerámica en torno al 500 a. de C. (aunque estas dataciones aún no se consideran fidedignas dentro de la periodización científica de esta sociedad), sin embargo con el transcurso del tiempo sus cerámicas adoptan características de excelente manufactura y de estilo estético destacado, siendo valoradas a su vez por otras culturas. La evolución de esta sociedad se determina por diferenciadas fases culturales, los recipientes ubicados en fechas tempranas generalmente presentan formas globulares y aun no llegan a caracterizar la calidad de los periodos posteriores, aunque con el tiempo su calidad cerámica se caracteriza por la finura en el grosor y la resistencia de sus piezas razón por la cual se las reconoce con el nombre de la terminología técnica de “cáscara de huevo” (utilizando como desengrasante mica en altos porcentajes), además de incluir entre sus prácticas la técnica del paletado (destacando las representaciones cerámicas de épocas posteriores, manufacturando atractivos recipientes escultóricos que incluyen la forma antropomorfa, entre otras piezas cerámicas).

Para destacar por último, más al norte, los acontecimientos sociales acaecidos en el oriente de Ecuador, más concretamente en las tierras bajas regadas por el curso del río **Napo** (afluente del Amazonas, ubicado entre las actuales provincias de Orellana y Sucumbíos). Esta región manifiesta características excepcionales para el asentamiento humano, de gran riqueza natural, donde el río Napo comprende una vía de comunicación excelente con otras regiones tanto andinas como amazónicas. De los registros cerámicos hallados en esta región se perciben diferentes fases culturales agroalfareras, la primera de ellas se determina como Yasuní (establecida en torno al 500 a. de C. y el 500 d.C.), manifestando ya cerámicas con decoraciones modeladas e incisas; posteriormente se determina la fase estilística Tivacundo (entre el 400 - 500 y 900 d. C.), que registra decoraciones más complejas de diseños geométricos incisos y pintados con engobe rojo definidos por trazos curvilíneos en cierto sentido prefigurando ciertas características estéticas del periodo siguiente; definida esta fase tardía como Napo, destacada por sus registros cerámicos representando excelentes piezas profusamente decoradas con diseños policromos, escisiones y modelados, asociados a la Tradición amazónica «Policroma», estimado su inicio entre los siglos VII y IX d.C. (incluyendo entre sus piezas cerámicas más destacadas la representación de figuras antropomorfas tanto de bulto redondo como urnas funerarias).

Para terminar con la descripción evolutiva de las culturas iniciales que se incluyen en los territorios amazónicos, como ya puntualizamos, la definición de estas cerámicas tempranas se determinan por la definición representativa de recipientes decorados (incisos, excisos, relieves, protuberancias modeladas y/o diseños de grafismos con engobes), destacando como práctica común generalizada la incorporación del recipiente cerámico como parte del ceremonial funerario para sepultar en su interior a los difuntos (aunque no determinante, como por ejemplo sucede en tres de los cuatro ejemplos que hemos citado en relación con las sociedades asentadas en la alta Amazonia). Estas urnas funerarias se asocian tanto a enterramientos primarios como secundarios. El desarrollo hacia la complejidad social de esta extensísima área incluye representaciones escultóricas rituales, generalmente asociadas a figuras zoomorfas del entorno selvático (como pudiera ser el jaguar), y a la figura femenina, aunque también se incluyen en periodos tardíos la incorporación de personajes asociados a figuras con poder, a su vez, la incorporación de la imagen antropomorfa en las urnas funerarias, se relaciona con sociedades ya determinadas como jefaturas, y que



desarrollan su cultura en diferentes regiones del Amazonas (en el curso alto, medio y bajo), como se puede percibir en las piezas funerarias agrupadas en la tradiciones cerámicas «Inciso y Puteado» y en mayor grado en la tradición «Policroma», como ilustran las culturas: Napo, Caimito, Guarita, Marajoara, Aristé, Caviana, Maracá, etc. (ampliada la información del área Amazónica en el apartado 2.1.2, págs. 365/384)

- Ahora bien, cambiamos de nuevo de área, saltando de manera literaria y geográfica las cumbres de la cordillera para situarnos en los territorios del oeste andino, que comprenden el área **Noroccidental de Sudamérica**. Las primeras cerámicas halladas en el sistema montañoso de los Andes se establecen en el Periodo Formativo en las **tierras altas ecuatorianas**, superponiéndose en el tiempo con las culturas ubicadas en las tierras bajas, Machalilla y Chorrera (sucesoras de Valdivia), y los primeros desarrollos comprendidos en la Alta Amazonia. Al norte y hacia el interior de la serranía, se estableció la cultura **Cotacollao**, entre los años 1800-1500 a. de C. hasta comprender el 400 a. de C., conformando sus poblaciones en zonas de clima suave y suelos fértiles, en los valles y meseta cercanos a Quito (provincia de Pichincha). La cerámica de esta cultura se caracteriza por una gran variedad de recipientes, generalmente globulares o botellas con asa en estribo y pico recto con asa lateral, mostrando decoraciones incisas, engobadas o modeladas, algunas de ellas con figuraciones zoomorfas o antropomorfas. Algo más al norte, aunque cercana, también destaca la cultura **La Chimba**, con conceptos similares en la representación cerámica, pero como detalle incluimos el descubrimiento de una figurilla de cerámica que iconográficamente sugiere ya el consumo de coca (actividad que posteriormente fue representada ampliamente en los territorios andinos, asociada en muchos casos al carácter ritual, aunque no se sabe con certeza si este tipo de representación surgió en este lugar o fue importada de las tierras bajas o del área Amazónica). Hacia el sur de la serranía, en la zona central se ubica la cultura **Cerro Narrio**, registrando diferentes fases culturales, entre el 2000 a. de C. hasta aproximadamente el 450 d.C.; a día de hoy entre estos registros se percibe cierta diferenciación, en lo que estas agrupaciones sociales comienzan a ser más estudiadas y quizá se conformen en el futuro como culturas particulares y no como estilos recogidos por el de Narrio, como con Loma Pucara, Pirincay, etc.; extendiéndose por las provincias de Chimborazo, Cañar, Azuay, y norte de Loja, como sucede ya en la zona meridional de la serranía ecuatoriana, con las diferenciadas tradiciones de **Catamayo** (ubicada en la región meridional de la provincia de Loja, 1900 a. de C. al 450 d.C.) y **Chaulabamba** (al este de la provincia de Azuay, 1800 a. de C. al 900 a. de C.). La cerámica Narrio se caracteriza por incluir en sus registros recipientes globulares pulidos de paredes muy delgadas y resistentes (“cáscara de huevo”), en color natural del barro o con una base de engobe negro o crema, decoradas con bandas o diseños rojos. Algunas piezas muestran figurillas zoomorfas adosadas a la forma, o recipientes caracterizando presentaciones vegetales, como calabazas; también son notables las botellas silbato y los asientos o bancos de cerámica. Por las escasas investigaciones que se han producido en estos lugares no se puede aún descartar que produjeran figuras escultóricas, ya que su cultura material muestra relaciones evidentes con las sociedades contemporáneas de la planicie costera y de la Amazonía.

De nuevo, retornamos al territorio de las **tierras bajas** del área Noroccidental de Suramérica, y más concretamente, a la región ecuatoriana donde se estableció la cultura Valdivia. Como ya hemos indicado, la mayoría de las tradiciones cerámicas iniciales que hemos citado hasta ahora comprenden en sus primeros desarrollos piezas funcionales relacionadas con el uso doméstico, y en el caso de mostrar signos de función ritual, se definen en su representación formal como recipientes (generalmente determinadas por formas sencillas aunque se incluyan ya decoraciones de un sentido estético considerable). Valdivia según los datos actuales no sólo aporta las primeras representaciones tridimensionales en cerámica (de bulto redondo) sino que, a partir de ella, se establece esta costumbre representativa en otras culturas tempranas registradas en los mismos territorios de las tierras bajas, focalizándose aquí el origen representativo de la figuración escultórica, en los primeros tiempos de forma regional, y posteriormente, extendiéndose a otras áreas y culturas diferenciadas definiendo su estética cerámica desde el carácter escultórico. En estas sociedades, la escultura cerámica ya se puede destacar como medio artístico, incluyendo a su vez representaciones simbólicas, presente este concepto en diferentes culturas, tradiciones y estilos bien definidos desde épocas

muy tempranas asociadas al área Noroccidental de América del Sur. Esta determinación escultórica también se expande hacia otras áreas de forma ordenada por lo que en los siguientes párrafos describiremos en primer lugar, el desarrollo representativo y cultural de las primeras sociedades primigenias establecidas en el área Noroccidental, para posteriormente definir las otras áreas de importancia representativa relacionadas con la escultura cerámica, incluyendo como venimos ya reflejando algunas pinceladas culturales de los sucesivos periodos tempranos e intermedios (aunque la definición de las sociedades posteriores a estos periodos, será descrita más ampliamente en esta investigación en el apartado 2.1.2, registrado el área Noroccidental de Sudamérica en las págs. 303/324).

A su vez, debemos indicar que la designación considerada en nuestra investigación como área Noroccidental de Suramérica, en textos o investigaciones de décadas anteriores se determina con el nombre de zona Intermedia, concentrando dentro de este término agrupador la mayor parte de los territorios de Colombia y Ecuador, occidente de Venezuela y la zona meridional de Centroamérica (Panamá, Costa Rica y Nicaragua), aunque esta catalogación geográfica y cultural aún sigue manejándose ya que las sociedades primigenias comprendidas en esta territorialidad poseen entre ellas muchos puntos en común, actualmente los estudios ya no contemplan tantas relaciones a propósito de cuando se originó esta clasificación, o mejor dicho divergen en asociaciones y diferencias, por ello, las investigaciones sobre los registros culturales primigenios de estos territorios tienden a centralizarse en zonas más reducidas, al percibir entre ellas también grandes divergencias, situando como núcleo aglutinador en cierta medida el territorio físico de cada país, y diferenciando también en ellos regiones más específicas (tierras altas o bajas, litoral, regiones diferenciadas según sus coordenadas geográficas, oriente-occidente, septentrionales-meridionales, etc.). Por consiguiente debemos aclarar que en nuestro estudio se agrupa dentro de la zona noroccidental de Suramérica, los territorios occidentales de Colombia y Ecuador (que incluyen el litoral y tierras bajas, y occidente y centro andino).

Posteriores a Valdivia, los **Machalilla** definieron claramente su representación artística a través de esculturas cerámicas. Esta cultura se asienta en gran parte de la costa ecuatoriana, entre 1430 y 830 a. de C., en lugares anteriormente ocupados por los Valdivia, aunque redefiniendo sus territorios. La biodiversidad de los lugares que habitaron se caracteriza por zonas de mangar y bosque húmedo tropical, basándose esta sociedad en la recolección de recursos marinos, pesca, caza, suplementándose estas prácticas con la agricultura (incluyendo el maíz como cultivo principal); a su vez, los centros poblacionales se asocian a montículos elevados de carácter ceremonial y cementerios, encontrando en ellos la mayoría de los registros cerámicos hallados hasta el momento. Las figurillas femeninas de cerámica o venus de Valdivia, evolucionaron en su representación, alcanzando nuevas formas escultóricas con los Machalilla, desde la simplificación y la abstracción, evidenciando la noción de la función reproductora y de la fecundidad, simbolizada a través del cuerpo femenino. También fueron definidas figuras masculinas, aunque en menor proporción, presentando tanto esculturas cerámicas de formato pequeño similares a las femeninas, como en gran formato, en este caso, sedentes y caracterizadas como recipientes escultóricos, registrando de esta manera en este territorio la primera forma escultórica de carácter dimensionado y ceremonial que incluye ya el concepto de recipiente cerrado (foto n°: 419). Esta información la ampliamos a continuación, con las palabras del arqueólogo James A. Zeidler:

**La cultura Machalilla y su representación escultórica en cerámica**, fue pionera de algunos rasgos culturales que luego se popularizaron como conductas o representaciones típicas en las diferentes culturas andinas posteriores, como la deformación craneana intencional, diseños corporales y complementos (en general asociados a perforaciones labiales y lobulares), caracterizando ya fines de belleza y de diferenciación social. La piezas escultóricas en cerámica registradas en Machalilla se representan como figuras huecas, con ojos en forma de "grano de café", y decoración con engobe claro pulido como base delineadas en rojo, -339- Figura femenina en postura sedente con diseños corporales y perforaciones.

339



*“Figurillas modeladas en cerámica, macizas y huecas, en ambos casos se encuentran en Machalilla, pero son menos frecuentes que las de la anterior cultura Valdivia. Figuras de cabeza redondeada con ojos “grano de café” y orejas perforadas fueron típicas de Machalilla, con la cabeza y el rostro bien representados, aunque el cuerpo quede definido en menor grado. Estas figuras de tamaño generalmente pequeño sugieren el manejo y uso ritual de manera similar al contemplado en las figuras de Valdivia. Sin embargo, en los últimos años, grandes estatuas Machalilla, modeladas y huecas (ca. 80 cm), están apareciendo en ignoradas excavaciones en el norte de la provincia de Manabí, que sugieren una mayor representatividad o forma icónica en relación a las más típicas y bien preservadas figuras de Chorrera, comentado por Cummins (2003)”<sup>30</sup>.*

Las características figurativas de la representación cerámica de Machalilla se extendieron por toda la zona costera, alcanzando a su vez muchos de sus rasgos estéticos a culturas de la sierra (Andina), o más distantes, como registran indicios amazónicos, aunque estas influencias también pudieron acontecer de forma inversa.

Contemporánea a Machalilla y con desarrollos posteriores, se estableció el complejo cultural **Chorrera** (definido también como Horizonte Chorrera), entre los años 1300 y 300 a. de C., en territorios comprendidos también por la cultura Machalilla, aunque ampliando en mayor proporción su territorialidad, al abarcar la mayor parte de la costa de Ecuador y hacia el interior en las tierras bajas occidentales (registrada en las provincias ecuatorianas de El Oro, Guayas, Manabí y Esmeraldas, y en la costa colombiana del departamento de Nariño). Sus asentamientos fueron ubicados generalmente en las cuencas de los valles y zonas de bosque húmedo tropical, confinados desde un patrón de establecimiento disperso, con una economía basada principalmente en la pesca y la agricultura, generando para este fin campos elevados de cultivo o “camellones” (al instalarse en zonas de inundación temporal). Los cultos religiosos de esta sociedad fueron más definidos y complejos que sus contemporáneas, hallando evidencias de algunos sitios monumentales de carácter ceremonial. Esta conformación ideológica compleja dio fruto en la representación artística a la multiplicación de motivos iconográficos, en cerámica y otros materiales, lo que refleja un carácter ceremonial mucho más rico, en directa relación con la naturaleza, exhibiendo a su vez en estas piezas u objetos la complejidad de sus relaciones sociales y políticas. La cultura Chorrera también intensifica los contactos e intercambios con otras sociedades, aún con aquellas situadas en regiones lejanas y en pisos ecológicos diferentes (Costa-Sierra-Amazonía), y que en muchos casos adquirieron sus rasgos ideológicos y estéticos por medio de la aparente institucionalización y jerarquización social. Por ello, la abundante y extraordinaria producción en cerámica de figuras representadas por los Chorrera, sugiere la presencia de niveles crecientes de poder y de especialización, permitiendo reconocer de esta forma mayores datos sobre los modos de vida de este pueblo.

Muchas de las cerámicas escultóricas Chorrera han sido halladas en contextos funerarios, percibiéndose en ellos ciertos indicativos de estratificación social, relacionados con individuos de cierto estatus o poder, tanto en enterramientos primarios como secundarios. Según indica Alexandra Yépez R.:

*“Al igual que Valdivia, Chorrera muestra una marcada tendencia hacia la representación femenina, aunque también existen representaciones masculinas de calidad. Se mantiene la tradición iniciada en Machalilla, con dos conjuntos de estatuillas: unas macizas modeladas en redondo y otras huecas modeladas, también en redondo. Las macizas y las huecas comparten la misma apariencia estilística, pero las macizas son más pequeñas y un poco más esquemáticas. En ambas están representados los dos sexos. [...] El historiador de arte Tom Cummins ha profundizado en la interpretación iconográfica de las figurillas Chorrera. Sus análisis le permiten afirmar que las figurillas desempeñaron una función más icónica, siendo utilizadas con fines chamánicos, manipuladas en ciertos ritos de curación, en las ceremonias de transición o para formar parte de ajueres funerarios (CUMMINS 1992: 68). El tratamiento tecnológico y el cuidado en el acabado de superficie de las figurillas Chorrera sugieren la presencia*

---

<sup>30</sup> ZEIDLER, James A., “The Ecuadorian Formative” (capítulo 24), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 467. (Texto traducido: L. Rueda). Referencia: Cummins, Tom, 2003, Nature as culture's representation: a change of focus in Late Formative iconography. In *Archaeology of Formative Ecuador*, edited by J. Scott Raymond and Richard L. Burger, pp. 423–464. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.



*de niveles de especialización, por medio de los cuales la comunidad propicia los medios para crear objetos con una intencionalidad específica, en este caso ritual*<sup>31</sup>.

Sobre los Chorrera actualmente existe un debate abierto entre los científicos, por considerar si esta cultura se extendió hasta las tierras altas, o bien los estilos que se generaron en las serranías fueron fruto de una generalizada manifestación cultural, apropiándose las sociedades serranas de las estéticas chorrera debido a los intercambios regionales establecidos entre las diferentes culturas, como también se percibe en otras regiones más distantes. Según expone Zeidler el declive Chorrera se fundamenta en gran medida debido a: “*la erupción del volcán Pululahua, ubicado cerca de la línea ecuatorial al norte de Quito, alrededor del 467 a.C.*”<sup>32</sup>, cubriendo gran parte del territorio occidental, aquellas regiones que pudieron continuar en sus asentamientos fueron remplazadas gradualmente por una serie de sociedades agrícolas más complejas.

La continuidad de la representación escultórica en las tierras bajas ecuatorianas se distingue por las destacadas piezas figurativas del periodo posterior, como muestran las exquisitas representaciones figurativas de las culturas Tolita-tumaco, Jama-coaque, Bahía o Guangala asociadas al Periodo de Desarrollo Regional que comprende sus inicios en torno al 500 a. de C., determinadas como conformaciones sociales que distribuyen su poder en base a jefaturas (registrado este periodo de forma generalizada hasta el 500 d.C.), caracterizando ya la representación por medio del trabajo creador de especialistas para cada práctica artística. Pero de igual modo, debemos realzar a las sociedades Machalilla y Chorrera del primer periodo, como las primeras “especialistas” en plasmar sus propias definiciones culturales en cerámicas escultóricas de distinguida creación estética, además de manifestar la difusión de sus técnicas y su percepción creativa hacia otras culturas, dotados de nuevos tratamientos en la manipulación de la cerámica, con características representativas distintivas y específicas en el diseño de las formas y en el tratamiento de la decoración. Asimismo, destacamos que en estos territorios a partir de Chorrera se emplea en la producción cerámica la concepción del molde, incluida como técnica auxiliar vinculada con el proceso cerámico escultórico, tanto para duplicar figuras seriadas, como para reproducir modelos que posteriormente se manipulan por medio del modelado, creando piezas únicas (muy utilizada esta técnica en toda la territorialidad de Latinoamérica en épocas primigenias, para el conformado del volumen base de figuras o recipientes escultóricos). Estas dos culturas trasladan su influencia cultural y representativa a otras sociedades contemporáneas relativamente cercanas del territorio ecuatoriano, pero también a otras más lejanas, en este caso distribuyéndose por el este hacia territorios amazónicos, hacia el norte comprendiendo territorios colombianos y centroamericanos, o más orientales, y hacia las regiones andinas ubicadas al sur.

Si ya cambiamos de nación actual, el Periodo Formativo de Colombia mantiene en sus desarrollos evolutivos primigenios diferenciadas influencias. En relación con los aportes que repercuten desde la zona de las tierras bajas ecuatorianas, hay que decir que este territorio registra la incorporación de la región más meridional y occidental del país como parte de la territorialidad comprendida por la cultura Chorrera; ahora bien en estos territorios también se registran otras tempranas manifestaciones culturales relacionadas con influencias del sur, como sucede en la montañosa zona suroeste, incluida en la cordillera Andina, destacando a dos de sus culturas más representativas: **San Agustín** y **Tierradentro**, establecidas en los actuales departamentos de Huila y Cauca (al suroeste), ubicados sus primeros registros sociales sobre el 1000 a. de C., aunque según presentan las excavaciones arqueológicas estas dos culturas acrecientan un mayor desarrollo sobre el 700 a. de C., surgiendo en ambas una jerarquización progresiva que se evidencia de forma más elocuente en el período Clásico Regional, comprendido en San Agustín a partir del 100 d.C. y posteriormente en Tierradentro en torno al 300 d.C. Tanto en San Agustín como en Tierradentro se registra de forma temprana la representación escultórica en cerámica, exhibiendo el sentido más refinado en piezas ceremoniales diseñadas

<sup>31</sup> YÉPEZ R, Op. cit., *Culturas Ancestrales del Ecuador...*, pp. 30-31.

Referencia: CUMMINS, T., 1992. “La tradición en el arte prehispánico ecuatoriano”, en Signos Amerindios. F. Valdez y D. Veintilla eds., Ediciones Colibrí-Dinediciones, Quito. Pp. 63-81.

<sup>32</sup> ZEIDLER, Op. cit., *The Ecuadorian Formative...*, p. 471. (Texto traducido. L. Rueda).



Periodo Formativo en los Andes colombianos: -**Cultura Calima** (1000 a. de C. - 1600 d.C.), Periodo Ilama (1000 a. de C. - 1 d.C.). -**340-** Recipiente escultórico representando a una maternidad. Altura: 19'5 cm. -**341-** Recipiente antropomorfo con decoración incisa y en relieve. Altura: 14 cm. -**342- Cultura San Agustín** (1000 a. de C. - 1550 d.C.). Urna funeraria (Periodo Formativo: 1000 a. de C.-1d.C.). -**343- Cultura Tierradentro** (1000 a. de C. - 1650 d.C.), Período Formativo (1000 a. de C. - 300 d.C.), alcarraza o recipiente musical de dos cuerpos, con personaje tocando una flauta de pan, Medidas: 17'7 x 14'5 cm.

como urnas funerarias (en este caso barajando su influencia amazónica), además de incluir alguna representación tridimensional aislada cuando comienzan a consolidarse las unidades políticas y sociales, no obstante en estas dos culturas sus mejores representaciones artísticas se definen básicamente en piedra.

Ahora bien, entre las sociedades primigenias tempranas del territorio colombiano destaca por su representación escultórica en cerámica la cultura **Calima**, situada también al suroeste del país aunque en este caso más al norte, en la zona del Valle de Cauca. Esta cultura también se mantiene a lo largo de todo el periodo primigenio como cultura diferenciada, permaneciendo hasta la época colonial. Al manifestar esta cultura un espacio cronológico tan dilatado los estudios arqueológicos han establecido para ella cuatro periodos evolutivos o fases culturales pautadas por sus divergencias (Precerámico, Ilama, Yotoco y Sonso). El primer periodo agroalfarero se denomina Ilama, e indica ya los primeros vestigios escultóricos datados en torno al 1000 a. de C., no obstante, no es hasta finales del milenio antes de nuestra era cuando esta sociedad comienza a establecerse en numerosos y pequeños asentamientos dispersos. Hay que decir que de este periodo temprano poco datos se llegan a reconocer sobre la organización social, política y económica de los Calima, pero entre los aportes materiales existe un buen número de representaciones artísticas generalmente halladas en las tumbas como parte del ajuar funerario, como se indica en la siguiente cita: “*que sugieren la existencia de relaciones sociales de género, poder y jerarquía. Las vasijas de cerámica destacan los nexos entre los seres humanos y la naturaleza, el mundo cotidiano y el sobrenatural. El aspecto físico de las personas, sus peinados y adornos, sus funciones y actividades cotidianas*”<sup>33</sup>. De tal modo que estas representaciones escultóricas se manifiestan en relación a formas zoomorfas, antropomorfas o híbridas, en las que se llega a percibir una ideología recíproca que basa su estructuración inicial en la integración del ser humano con la naturaleza, de la misma manera que el hombre incorpora a la naturaleza en su propia sociedad, asignando rasgos propios del comportamiento humano y social a los animales, o viceversa. En esta fase cultural la figuración se resuelve adosada al recipiente o bien se incorpora como recipiente escultórico donde la representación se incluye en la forma estructural, con cierta relación en el tratamiento representativo de las sociedades establecidas en las tierras bajas ecuatorianas. Según informa Robert D. Drennan: “*Los artefactos y los enterramientos evidencian una jerarquía social que parece comparable a la de Tumaco-La Tolita, pudiendo ser más o menos contemporáneas si las fechas se remontan a la última parte del periodo Ilama. Aunque no existen todavía evidencias certeras, sin embargo, el asentamiento de tipo jerárquico o las concentraciones de población de escala regional [...] se han utilizado para argumentar este grado de centralización política como en otras partes del suroccidente colombiano, o posteriores, en el tiempo*”<sup>34</sup>. El periodo aldeano de Ilama finalizada en torno al 400 d.C., registrando en el periodo posterior, Yotoco, nuevas características sociales y culturales.

<sup>33</sup> Red cultural del Banco de la República de Colombia. Museo del Oro (Bogotá). Cultura Calima, fase Ilama [página WEB]. - <http://www.banrepcultural.org/museo-del-oro/sociedades/calima/> [Consulta: 28-3-2010].

<sup>34</sup> DRENNAN, Robert D., “Chiefdoms of Southwestern Colombia” (cap. 21), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 390. (Texto traducido: L. Rueda).

Otra de las sociedades primigenias destacadas de Colombia fue la cultura Quimbaya, registrando ya su asentamiento aldeano en épocas tempranas, nombrada esta fase cultural como **Quimbaya Temprano** (entre el 500 a. de C. y 600 d.C.). Esta sociedad establece sus primeros asentamientos en la región andina de las montañas nororientales, en el valle del río Cauca, instalados en su curso medio, y al igual que otras culturas del periodo su principal dieta alimentaria se basa en la agricultura (incluyendo el cultivo del maíz), la pesca y la caza. Su cerámica se define por un estilo sobrio, de superficies lisas y brillantes, en el que se presentan formas escultóricas realistas, inspiradas en frutos y figuras femeninas, como parte de la identidad cultural de estos grupos. Destacando a su vez el uso de urnas cerámicas en este periodo para albergar las cenizas de los difuntos, diseñadas generalmente en forma cilíndrica, de calabaza o de mujer gestante (acompañadas en ocasiones las sepulturas y exhumaciones por restos de aves, asociadas posiblemente a preceptos simbólicos).

Sí bien es cierto que otras sociedades asentadas en los territorios colombianos también marcaron el comienzo del Periodo Temprano, organizándose en poblaciones sedentarias de economía agrícola, cazadora y recolectora, aunque en estos casos no incluyen entre sus registros cerámicos destacados, con piezas de poca relevancia escultórica. Con el tiempo un buen número de sociedades fueron aumentando su población (al igual que se registra en las culturas: San Agustín, Tierradentro, Calima o Quimbaya), hasta llegar a establecerse como jefaturas, que ya definen la demarcación del Periodo Medio o Clásico Regional, con cambios significativos en lo político, religioso y cultural; afianzándose estas conductas en el Periodo Tardío o de Desarrollo Regional, y que “*comprenden las épocas más creativas y productivas del arte precolombino en Colombia*”<sup>35</sup>. No obstante, Los territorios colombianos presentan de forma clara diferencias cuantitativas en la evolución de las sociedades agrícolas establecidas en la misma región o colindantes, mientras que algunas se presentan al final del Periodo Tardío como fuertes agrupaciones cacicales otras manifiestan desarrollos equivalentes al Periodo Formativo. La presencia de esculturas cerámicas se generaliza en estos territorios a partir del Periodo Medio ubicado ya en nuestra era, y aun en mayor proporción, definidas por las culturas que comprenden el último periodo primigenio, entrado el segundo milenio de esta era, representando magníficas piezas escultóricas (entre ellas, urnas funerarias antropomorfas). No obstante, Colombia se determina en las investigaciones prehispánicas como una zona de importancia en el trascurso de los acontecimientos evolutivos y sociales establecidos en el continente, ya que debido a su ubicación, presenta la confluencia y el intercambio que surge de forma innegable entre diferentes áreas culturales. Al occidente se distinguen relaciones con las tierras bajas ecuatorianas y de la zona andina, mientras que la zona norte está más relacionada con el área Circuncaribe y la zona sur oriental con el Área Amazónica y los Llanos Venezolanos, presentando por ello costumbres tanto comunes como diferenciadas, según el lugar, la región o las influencias que determinan el desarrollo de cada una de estas culturas primigenias establecidas en esta diversa y extensa territorialidad.

A colación de estas palabras, al remitirnos a las culturas establecidas en el Periodo Temprano de Colombia, se debe tener en cuenta como ya hemos indicado, que las muestras cerámicas más tempranas se presentan en la zona del litoral norte y zonas adyacentes, con dataciones de las más tempranas acaecidas en el continente americano, establecidas a partir del 4000 a. de C.; no obstante estas agrupaciones culturales se fueron desarrollando con pocos cambios antes de entrar en la era actual, más relacionadas con los desarrollos circuncaribes o amazónicos que con las influencias representativas irradiadas desde las tierras bajas de Ecuador, y según la región, se desarrollaron de manera lineal hasta la conquista europea o bien se incorporaron a sociedades más complejas. Gran parte de la investigación arqueológica expuesta sobre el territorio colombiano fue determinada por los clarividentes estudios del arqueólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff (asociado a su vez a Alicia Dussán), aunque también fueron y son importantes las aportaciones de otros autores, estableciendo en los últimos años una amplia variedad de referencias científicas primigenias.

A continuación registramos las siguientes palabras aclaratorias de Álvaro Chaves Mendoza en relación con las pesquisas efectuadas sobre las primeras cerámicas colombianas y su continuidad (editada esta publicación en el año 1985, por ello la inexactitud de las fechas):

<sup>35</sup> AA. VV. *Arte Precolombino*. Colección Ignacio de Lassaletta. Bilbao (Bizkaia): Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, BBK; 1999, p. 102.



“En Colombia el dato más antiguo es del año 3.100 a.C. según las investigaciones del antropólogo Reichel-Dolmatoff, cuando en un sitio costero del sur de Cartagena llamado Puerto Hormiga, se encontraron vestigios de asentamientos humanos sobre acumulaciones de conchas y dentro de estos estratos todos los utensilios de estos pueblos, principalmente artefactos de piedra tallada y pulida, pero también pedazos de recipientes de arcilla cocida. La cerámica de Puerto Hormiga, fuera de su fechamiento presenta en su forma y técnica características que la colocan en los primeros estadios de desarrollo del oficio alfarero [...]. Las formas son elementales: cuencos, platos, ollas globulares sin asas ni pintura, solamente decoradas por incisión o por modelado de figuras biomorfas. La cerámica de Puerto Hormiga tiene luego toda una secuencia de desarrollo técnico y formal, que el citado investigador ha evidenciado en otros sitios del litoral atlántico como Canapote, donde la fecha es del 2000 a.C., Barlovento del 1550 a.C., y otros como las Islas de Barú y la Ciénaga del Totumo. La continuidad de esta cronología la da el hallazgo efectuado por Carlos Angulo Valdés en Malambo, al sur de Barranquilla, de restos de asentamientos humanos del año 1000 a.C. en los cuales se puede apreciar la disminución del consumo de moluscos y la aparición de grandes platos planos, llamados "budares" o "comales", que son los utilizados en la América prehispánica y actualmente para tostar la harina de la yuca amarga”<sup>36</sup>.

Considerada la sociedad de Malambo ya como sedentaria y agroalfarera, mientras que otras más antiguas, incluyendo aquí también el registro cerámico de los tempranos sitios de Monsú y San Jacinto, se perciben en todas ellas conductas semi-sedentarias de sociedades agrupadas como recolectores-cazadores (pescadores) y caracterizados en cierta medida por una agricultura incipiente (descubiertos estos registros en depósitos de acumulación o concheros); asociadas sus cerámicas a una estética similar, definida la forma generalizada de los recipientes como «tecomates» de aspecto globular, incluyendo en estos registros una proporción escasa de piezas más elaboradas decoradas con incisiones, acanaladuras, punteados y relieves o protuberancias modeladas (incluidas en el Horizonte Inciso). A su vez, definimos en mayor profundidad el estilo cerámico **Malambo** al extenderse por otras regiones asociadas al territorio Circuncaribe; caracterizando a sus recipientes más elaborados por una decoración modelada-incisa; estas cerámicas tempranas se muestran pulidas y presentan incisiones y relieves de formas geométricas, o antropomorfas y zoomorfas; entre estos registros no se representan figurillas de bulto redondo con la imagen antropomorfa pero sí máscaras o cabezas humanas de pequeño formato, además de incluir urnas funerarias en cerámica (depositando en ellas los cuerpos de niños o infantes). La importancia de este estilo reside en su extensión estilística, como ya indicamos anteriormente, agrupado junto a otros estilos registrados en los territorios venezolanos del Lago Maracaibo, definiendo entonces a la tradición Malamboide. En la agrupación cerámica de Lilian Arvelo publicada en 1987, la Tradición Malambo se caracteriza por el predominio de líneas incisas que forman motivos decorativos curvilíneos, ausencia de pintura y el modelado de apliques o protuberancias, estableciendo su recorrido cronológico entre el 1500 a. de C. y el 600 d.C.

Asociada también al territorio Circuncaribe del Periodo Temprano colombiano se presenta la cultura **Momil**, establecida al noroeste en zona de sabanas y tierras bajas del cauce bajo del río Sinú, más concretamente al nororiente de esta región en la Ciénaga Grande (depto. de Córdoba, y dentro del área geográfica primigenia de

<sup>36</sup> CHAVES MENDOZA, Álvaro; J. DUNCAN, Ronald; y PELÁEZ CALDAS, Gonzalo. *Gotas de añejo: introducción a la cerámica en Colombia*. Bogotá: Ed. Centro Colombo Americano, 1985, pp. 18-19.

Periodo Formativo Temprano en el territorio colombiano - **344- Puerto Hormiga** (3100 - 2500 a. de C.), Restos de recipientes con representaciones escultóricas zoomorfas. -**345- Barlovento** (1550 - 1000 a. de C.), Diferentes restos de recipientes cerámicos con decoración incisa. -**346- Malambo** (1500 a. de C. - 600 d.C.), Pequeña representación escultórica de cabeza antropomorfa. -**347- Momil I** (1000 - 200 a. de C.). Figurilla de Momil.



la cultura Zenú); esta sociedad agraria se registra en torno al 1000 a. de C., aunque su asentamiento aldeano se establece aproximadamente en el 200 a. de C. (Momil II), prolongando su ocupación hasta llegar la conquista occidental. Pero en este caso no la incorporamos en nuestra investigación por destacar como cultura compleja (aunque si manifiesta cierta incidencia en la región), sino por incorporar entre sus registros cerámicos otra de las tradiciones tempranas asociadas a este territorio, que consiste en incluir en sus representaciones cerámicas la muestra de figurillas antropomorfas. Esta agrupación social registra en los basurales o depósitos de acumulación un buen número de estas figurillas abstractas, esquemáticas y un tanto rudas (foto n°: 347). Además de estas piezas emparentadas con las representaciones de la fertilidad, Momil cuenta con recipientes cerámicos de variadas formas que se definen por una mejora de la calidad en relación con las cerámicas tempranas del litoral caribeño, además de presentar decoraciones esgrafiadas y con engobe (negro, rojo y blanco) y la técnica del negativo en etapas posteriores. Si bien, en la segunda fase cultural de Momil se aprecia un cambio en los procedimientos agrícolas, modificando el cultivo generalizado de la yuca por el maíz (registrados estos cambios en el aporte material arqueológico de los recipientes), incidiendo en cierta medida en el desarrollo social, al registrar un mayor número de población y cierta jerarquización, además de incluir en este periodo la transformación social de diferentes prácticas y conductas, entre ellas ceremonias más complejas o la especialización artesanal, según registra Reichel-Dolmatoff<sup>37</sup>.

Entre tanto, aportamos en el siguiente texto una exposición extendida sobre las figurillas antropomorfas de Momil, no ya solo por incluir este registro cerámico por su relevancia cronológica o estética, si no por indicar la descripción pormenorizada que bien detalla Emma Sánchez Montañés en referencia a los hallazgos encontrados en el sitio de Momil descritos en su día por el arqueólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, para poder así apreciar estas primeras indagaciones, ampliamente narradas y detalladas:

*“Las figurillas más características de Momil corresponden a la primera fase de la cultura<sup>(1)</sup>. De factura maciza, se modelan a mano, con una arcilla de color crema, gris, a veces rojiza y excepcionalmente negra. Constan de un tronco cilíndrico colocado perpendicularmente sobre unas piernas formadas a partir de un rollo doblado en forma de herradura y que constituyen una base firme y estable [...]. Los brazos se proyectan desde el tronco y tienen forma de grandes curvas, con las manos descansando sobre la zona que correspondería a las rodillas. La cabeza, modelada aparte, se adhiere al tronco por medio de una pequeña espiga cónica; carece de cuello, es proporcionalmente grande, ancha y aplanada y su rasgo más destacable es una gran nariz prominente de forma aguiluña. Casi nunca se representan los ojos, pero sí la boca, indicada por medio de una pequeña y profunda incisión. Los demás rasgos ocasionales se limitan a la representación de los dedos de las manos y pies por medio de pequeñas incisiones, el ombligo, un pequeño orificio, y, a veces, senos en forma de pequeñas protuberancias aplicadas cerca de los hombros [...].*

*La superficie, relativamente áspera, se termina por medio de un tronco alisado, careciendo de engobe o decoración de cualquier otro tipo. Carecen de vestidos y de atributos sexuales primarios. En todo caso, puede hablarse de figurillas femeninas sobre la base de los pequeños senos ocasionales y de algunas representaciones de embarazo.*

*Aunque la figuración básica corresponde al tipo de escrito, aparecen también cabecitas con una especie de tocado cilíndrico en la zona occipital; otras lleva en una depresión cóncava en el occipucio, causada por la presión de un dedo. En ocasiones se representan los ojos, o por medio de cortas líneas horizontales incisivas o, menos frecuentemente, en forma de protuberancias semiesféricas con una depresión central.*

*Hay también figurillas muy rudimentarias, que prácticamente carecen de tronco y brazos, apareciendo sólo una cabeza desproporcionadamente grande, colocada directamente sobre la base en forma de Herradura. Asimismo aparecen representaciones de anomalías físicas, tales como jorobados, caracterizados por una columna vertebral en forma de arista curva sobresaliente, con incisiones para indicar las vértebras (estas figurillas son huecas y llevan partículas sueltas en el interior que suenan al mover la imagen). Otras representaciones proyectan el cuello hacia delante, de tal manera que el perfil y resulta el de un jorobado. Se encuentran ejemplares que representan estados de gravidez, en forma de vientres muy prominentes y figuras huecas, por lo común de pie, con cuerpos en forma lenticular sólidamente asentados sobre dos pies macizos. Algunas de estas figurillas son sonajas y también*

<sup>37</sup> REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Arqueología de Colombia: Un Texto Introductorio*. Fundación Segunda Expedición Botánica. Bogotá: Ed. Litografía Arco, 1986, pp. 60-62.

*aparecen figurillas humanas sedentes. Las figurillas de Momil, cuyas dimensiones oscilan entre 3,5 y 30 cm. de altura, aunque el tamaño más frecuente es el de 12 cm., resultan en general pesadas y toscas, y también está presente en ellas un alto grado de estilización*<sup>38</sup>.

- Continuamos nuestro recorrido hacia el norte, abandonando los territorios de Suramérica para concretar los indicios sociales tempranos acaecidos en el área de **América Central**. Este territorio, fue un paso obligado para los pueblos nómadas a la hora de poblar todo el continente, pero a su vez, acumula una gran diversidad de espacios propicios para el asentamiento humano, ricos en recursos medioambientales. Por ello, la actividad humana de carácter semi-sedentario se registra en épocas tempranas en diferentes sitios arqueológicos, datando esta temporalidad en torno al quinto milenio a. de C.; en territorios panameños: el yacimiento de Cerro Mangote (conchero), se presenta como uno de los hallazgos más importantes del periodo precerámico, situado en la costa del Pacífico de Panamá (zona central), cercano a la desembocadura del río Santa María, donde ya se determinan indicativos de una dieta variada (recolección de moluscos, pesca y caza) y la práctica agrícola incipiente asociada a “quema y roza”, con el registro de domesticación de plantas que datan del Periodo Holoceno, Temprano y Medio, entre ellas el maíz, la yuca, el zapallo o el camote, revelando ya que el maíz formaba una porción significativa en la dieta de estas agrupaciones primigenias semi-sedentarias (con carácter estacional o periódico, trasladándose entre el interior montañoso y el litoral, al manifestar ambas regiones diversidad de hábitats y recursos alimenticios); además de estas contribuciones, la particularidad que revierten los registros de Cerro Mangote fue que también se registran bajo estos depósitos entierros humanos (en lugares específicos, con cierto sentido ceremonial, determinando su relación continua con un paisaje concreto). No obstante, aunque estos tempranos hallazgos panameños registren dataciones y contextos de sedentarismo contemporáneos a los establecidos en Ecuador, se percibe un desarrollo más lento en estos territorios de América Central. Ahora bien, sobre la temática que concierne a este estudio, destacamos las dataciones más tempranas de tecnología cerámica, con restos fechados en el 2500 a. de C., registrados en la misma región de estuario donde se sitúa Cerro Mangote, en este caso, en el sitio arqueológico denominado Monagrillo, que al igual que Cerro Mangote se caracteriza por ser un asentamiento base para una población semi-sedentaria, aunque aquí se registra una mayor dependencia hacia el procesamiento de alimentos.

La conformación de cerámicas tempranas también se manifiestan en otros sitios arqueológicos en la zona central de la vertiente Pacífica de Panamá (encontradas en diferentes yacimientos en la desembocadura de los ríos Parita y Santa María, en algunos abrigos rocosos, un yacimiento en la cordillera de Veraguas, y en la cuenca alta del río Coclé), asociadas también por su estética al estilo Monagrillo (2500 - 1500 a. de C.), sin apenas modificaciones. Estas piezas cerámicas presentan una manufactura muy rudimentaria, de pasta tosca y una cocción pobre; las formas se limitan a recipientes abiertos o cuencos raramente decorados, y en el caso de que presenten decoración ésta se restringe a bandas de pintura roja o incisiones. En los territorios panameños, aunque aún no se ha llegado a establecer un buen estudio arqueológico y sistemático, se pudiera determinar que la práctica temprana del cultivo de “quema y roza” agotara los suelos de los territorios establecidos en las tierras cercanas al litoral, por ello con el tiempo se fueron retrayendo estas sociedades hacia el interior de las tierras donde practicaban esta tecnología agrícola, aumentando en torno al primer milenio a. de C. la distribución territorial de los asentamientos. De nuevo recogemos las argumentaciones que expone el investigador J. S. Raymond, donde en este caso traza relaciones como discrepancias entre los tempranos registros de sedentarismo descubiertos en la zona costera de Ecuador y los de Panamá, además de considerar ciertas nociones importantes que pudieran explicar la diferenciación de las investigaciones registradas hasta el momento:

---

<sup>38</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *Arte indígena sudamericano*. Madrid: Alhambra, 1986, pp. 60-61.

Pie de pie: <sup>(1)</sup> Para una consideración en detalle del yacimiento y de las figurillas de Momil, *vid.* Gerardo y Alicia Reichel-Dolmatoff, «Momil, Excavaciones en el Sinú», *Revista Colombiana de Antropología*, vol. V, Bogotá, 1956, pp. 109-133.



*“En Ecuador, donde el cultivo de plantas domesticas comenzó casi al mismo tiempo que en Panamá, la transición de las aldeas agrícolas sedentarias se produjo unos tres milenios antes. Sólo podemos especular sobre por qué el fondo aluvial de los terrenos en Panamá seguía siendo explotado por tanto tiempo. Tal vez los restos de los primeros asentamientos en los valles panameños han sido arrastrados por los ríos o enterrados por la sedimentación en las llanuras inundables. A su vez, las bajas temperaturas de cocción de las cerámicas Monagrillo tienden a desintegrarse más fácilmente que las cerámicas de Valdivia, por lo que hacen más difícil el hallazgo de sitios Monagrillo. Juzgando estrictamente las evidencias, se puede apreciar que la población asociada a Monagrillo aumenta y la intensificación de la agricultura no condujo de forma directa al establecimiento de aldeas permanentes”<sup>39</sup>.*

La técnica empleada para manufacturar las tempranas cerámicas del estilo Monagrillo puede que se correspondan a nociones tecnológicas foráneas (de origen suramericano), sin embargo estas manifestaciones cerámicas ya se pueden definir como representaciones autóctonas por su carácter autónomo, en lo que a su vez la estética de este estilo en el tiempo fue bastante prolongada. Los desarrollos sociales acaecidos en el istmo se mantienen por estructuras sencillas, hasta que en torno al 250 a. de C. comienzan a identificarse en diferentes zonas del territorio panameño identidades culturales de sentido regional, avanzado el tiempo vinculadas a sociedades estratificadas dirigidas por jefaturas. La clasificación cronológica establecida por la arqueología se determina por marcados estilos cerámicos que registran diferentes fases estilísticas, iconográficas y tecnológicas, agrupadas en una amplia secuencia (desde el 250 a.C. hasta mediados del siglo XVI) tanto en la zona central registrada esta región cultural como Gran Coclé, como al oeste Gran Quiriquí y Gran Darién para al este, cada una de ellas con estilos cerámicos muy diferenciados (desde la decoración o un carácter más escultórico).

Las relaciones culturales que se perciben en América Central pueden regirse tanto de forma regional como por influjos de otras áreas, tanto a través de influencias con los territorios septentrionales de América del Sur como relaciones con el área mesoamericana. En mayor grado, la zona norte de este territorio se relaciona con Mesoamérica ya desde épocas tempranas del Formativo, precisando de forma más concreta, con Mayas y Olmecas (definidas estas culturas después de esta introducción sobre Centroamérica), en el caso Olmeca esta correspondencia se estipula como influencia estilística, ya que esta cultura registra una enaltecida expansión, pero sin llegar a dominar o incluir a estas agrupaciones culturales del norte de América Central en su territorialidad, pero por otro lado, la presencia Maya en los territorios septentrionales de Centroamérica es evidente, por ello, esta relación cultural se agrupa dentro de los territorios definidos por Mesoamérica. No obstante en la Baja América Central (definición que agrupa a los actuales países de Panamá, Costa Rica y Nicaragua), la influencia de culturas mesoamericanas se llega a percibir por diferentes particulares asociadas a las sociedades de los periodos: Formativo y Medio de estos territorios, prevaleciendo mayormente entre el 500 a. de C. y el 500 - 700 d.C., desapareciendo a partir de esta época este carisma mesoamericano, para establecer en mayor proporción concordancias culturales con los territorios del norte de Sudamérica. No obstante, hay que comentar también que en la diversidad y variedad de culturas primigenias agrupadas en la Baja América Central, también comprenden entre ellas una afinidad destacada, y es por ello que esta área se registra como agrupación cultural divergente a las otras áreas colindantes. Ahora bien, antes de continuar con esta relación debemos comentar que la cronología de la época formativa establecida para el territorio de la Baja América Central actualmente se determina por: el Periodo III (4000 - 1000 a. de C.), y el Periodo IV (1000 a. de C. - 500 d.C.), ubicándose a mediados o finales del Periodo III los primeros registros de complejos cerámicos presentes en las zonas de mayor evolución cultural de estos territorios.

En Costa Rica los primeros registros de cerámica se datan en torno al 1500 a. de C. asociados a diferentes lugares. Como en la subregión Atlántica y en zona de Guanacaste-Nicoya entre a la cordillera Guanacaste y Bahía Culebra; aunque la datación por C14 más antigua que se establece en esta región noroccidental es del 1700 a. de C. asociada al complejo cerámico de Tronadora Vieja, y el complejo Chaparrón con idéntica

---

<sup>39</sup> RAYMOND, Op. cit., *The Process of Sedentism...*, p. 86. (Texto traducido: L. Rueda).

manufactura cerámica fue registrado en las llanuras meridionales de San Carlos en la zona central e interior de la vertiente Caribeña, ambos complejos manifiestan diferentes formas de hechura para los recipientes, decorados con incisiones, punteado y estampación, bolas a modo de botón, figuraciones antropomorfas y otros apliques modelados; aunque la estética dominante es con engobe rojo a bandas. Esta decoración nombrada como «Bicromía en Zonas» se mantiene al igual que en otras zonas y áreas (como en Mesoamérica Meridional) durante el Periodo IV en diferentes complejos cerámicos, no solo en Tronadora-Chaparrón sino también en otros complejos tempranos de Nicoya-Guanacaste, como en Loma B, La Pochota o Barva. En la zona central de Costa Rica se registra el complejo cerámico La Montaña, datado entre el 1500 y el 300 a. de C., con algunas similitudes en la decoración a los complejos citados aunque en monocromía (engobe), encontrando una amplia serie de recipientes, entre ellos budales (para el procesamiento de la yuca), en este caso asociados en cierta manera a los complejos cerámicos del área noroccidental de Suramérica, más concretamente con los colombianos, como Barlovento. Los registros cerámicos más tempranos ubicados en la zona meridional de Costa Rica se concentran en la parte más baja del Valle de Diquis, denominado este complejo cerámico como Curré (1500 y el 300 a. de C.), compartiendo con La Montaña grandes similitudes, aunque la dimensión de sus recipientes es inferior, de paredes más delgadas y ausencia total de engobes sobre la superficie; en esta zona meridional también se sitúa otro complejo temprano diferenciado, nombrado como Darizara, registrado en la frontera con Panamá (sitio Ni Kira) con semejanzas formales a Curré.

A partir de la segunda mitad del periodo IV en la subregión de Diquis (al sur de Costa Rica), se registra el complejo cerámico Aguas Buenas (cronológicamente situado desde el 300 a. de C. al 500 - 700 d.C.), también presente al norte de Panamá, asociados ambos territorios con la tradición Gran Quiriquí (denominado en el territorio panameño como Concepción); manifestando una coloración de engobe rojo, marrón u ocre claro, y su decoración modelada más frecuente presenta apliques zoomorfos. En este periodo y región costarricense también se encuentran figurillas modeladas asociadas al complejo Carbonera (Península de Osa), estas inusuales imágenes sugieren a los científicos reminiscencias con las representaciones de la costa de Ecuador, en lo que posiblemente estos pueblos arribaran hasta estas costas. En la zona Central costarricense a mediados del Periodo IV se reconoce un aumento de población y asentamientos, cultivo más intensivo y tendencia a la estratificación social, manifiesta en objetos diversificados destinados a las elites (de influencia mesoamericana), se reconocen dos fases culturales contemporáneas, El Bosque y Pavas, entre el 100 a. de C. y el 500 d.C. encontrando en ellas un buen número de cerámicas de carácter escultórico. Según expone Michael J. Snarkis:

*“Las cerámicas del complejo El Bosque de la Vertiente Atlántica central están, en su mayoría, pintadas en rojo sobre ocre claro y con los labios, los interiores y las bases en rojo oscuro bruñido; decoradas con bandas alisadas de color ocre natural de la arcilla. [...] La cerámica de la fase Pavas de las Tierras Altas centrales es parecida en las formas a la de El Bosque, aunque predomina el engobe naranja y la pintura marrón y las vasijas son, por lo general, más grandes. Mientras que los tripodes Ticabán de El Bosque son grandes recipientes de soportes macizos con adornos zoomorfos, la alfarería de la fase Pavas, del tipo Molino Acanalado es, generalmente, mucho más grácil. En la fase El Bosque es frecuente encontrar pequeñas y rotundas estatuillas en una diversidad de actitudes ceremoniales y domésticas. Los hombres con capas de plumas, grandes tocados y máscaras zoomorfas -en ocasiones sosteniendo cabezas como trofeos o llevando una víctima con el corazón viscerado- son una pequeña muestra de la compleja vida ceremonial. Las mujeres son representadas sosteniendo niños o arrastrando fardos; tampoco son raras las parejas en actitud copuladora. Los animales se suelen mostrar en posturas naturales y algunos, con apariencia de perros, son bicéfalos. La mayor parte de estas figuras huecas (el llamado tipo Santa Clara) están acondicionadas como sonajeros y pueden estar acabadas con una capa de pintura fugitiva negra, blanca o amarilla, dándose también variedades engobadas en rojo. Otros artilugios de cerámica con finalidades especiales son: las maracas, pequeños sonajeros hechos con aros, ocarinas, flautas y silbatos de diversas formas, estampillas y sellos, planos o cilíndricos [...], y finalmente, pipas de uno o dos tubos usadas, con toda seguridad, como inhaladores de drogas. Cinco dataciones realizadas por C-14 de la fase de El Bosque se extienden desde el 50 a. C. al 425 d.C.”<sup>40</sup>*

<sup>40</sup> SNARSKIS, Michael J. “La Costa Rica precolombina” (Capítulo 3). - AA. VV. *Artes de los pueblos precolombinos: América Central*. Barcelona: Museo Barbier-Mueller art precolombi, 2000, pp. 93-94.

Al noroeste de Costa Rica, en la zona de la Gran Nicoya la cerámica bicroma continúa predominando en el Periodo IV, entre el 300 a. de C. y el 500 d.C. se incrementa la expansión de estas sociedades agroalfareras hacia la complejidad y la jerárquica, y es cuando en las representaciones cerámicas surge un mayor dominio del lenguaje escultórico con figuras zoomorfas y antropomorfas, sobresaliendo entre las diferentes manifestaciones el tipo cerámico «Rosales Esgrafiado en Zonas». En torno al 200 - 300 d.C. la decoración se vuelve tricroma (con diseños en negro y contorno blanco), destacando en esta época las representaciones modeladas del tipo «Guinea». En los siguientes períodos cronológicos en todas las zonas se establece en mayor grado el lenguaje escultórico en la representación cerámica, generalmente asociadas las imágenes al poder y a la simbología religiosa y ceremonial, prevaleciendo la figura antropomorfa, para destacar las piezas cerámicas policromas de Gran Nicoya.

En Nicaragua, el registro de asentamientos sedentarios, dispersos aunque extensos, se presenta a partir del 2000 a. de C. localizados entre la isla de Ometepe al sur hasta las regiones norteñas cercanas a Managua. Las cerámicas tempranas nicaragüenses manifiestan ya una manufactura elaborada, las formas de los recipientes más comunes son tecomates, ollas y cuencos; estas cerámicas presentan la superficie pulida y decoración alternando zonas engobadas en rojo con el color natural de la arcilla, divididas a su vez estas secciones por acanalados o incisiones gruesas, además de incluir otros registros decorativos como el punzonado o impresiones (p.e. con conchas). Estos hallazgos presentan similitudes con los registros cerámicos de Costa Rica y la vertiente Pacífica de Guatemala asociados a la estética «Bicroma en Zonas». En el Periodo IV, para la zona Atlántica los registros arqueológicos se sitúan en la región de Laguna de Perlas (datos en torno al 400 a. de C.), acomodados los asentamientos sobre montículos artificiales (concheros), aunque también se registran algunos indicios de comunidades sedentarias en otras regiones de la vertiente Oriental, registrando entre el 400 a. de C. y principios de la nueva era dos tipos cerámicos diferenciados en su decoración: uno con incisiones y el otro con engobes en policromía (con diseños geométricos en negro y en rojo sobre base blanca); avanzado el tiempo, se encuentran otros registros en mayor cuantía tanto en la costa como en regiones del interior establecidas entre 1 y 400 d.C., en lo que la actividad agrícola manifiesta un mayor desarrollo en las zonas de interior que en la costa, donde sigue primando la explotación de recursos marinos. En cuanto a estas regiones orientales y su cerámica, la decoración policroma disminuye en porcentaje, renovándose a su vez la estética de los recipientes, divulgándose los diseños lineales en negro y blanco sobre fondo rojo, aunque la decoración de los recipientes más popularizada se representa a través de decoraciones lineales, por incisión y punteado. Para el territorio comprendido por el Gran Lago de Nicaragua o Lago Cocibolca, se registran a partir del 500 a. de C. los asentamientos más tempranos asociados a la región de Chontales, al este del territorio lacustre, registran en este caso diferentes estilos cerámicos que aúnan una decoración incisa con diseños de líneas y zigzags, combinada con colores en bicromía o policromía (con motivos en rojo y café, sobre base blanca o el color natural del barro), en estas regiones interiores el registro cerámico con decoración policroma aumenta a partir del 200 a. de C., manifestando una mayor gama de colores terrosos y renovados diseños decorativos. De igual forma los territorios asociados a la vertiente Occidental o Pacífica manifiestan en torno al 500 a. de C. un aumento de agrupaciones sedentarias; la cerámica registrada en este periodo mantiene la característica decoración por zonas; con el tiempo, van perfeccionando la finura de las incisiones además de manifestar a menudo motivos zoomorfos (destacando entre estos motivos iconográficos las primeras representaciones de la imagen del felino o jaguar). La datación de los primeros sitios al norte de la región central de Nicaragua se registran en torno al 300 d.C., como indica Silvia Salgado González:

*“Se observa una expansión de la interacción con regiones situadas al norte, en el territorio de las actuales repúblicas de Honduras y El Salvador. La cerámica de la tradición Usulután dominó los estilos cerámicos del Preclásico tanto en El Salvador como en las tierras altas de Guatemala [...]. Desde allí se difundió la tecnología de manufactura hacia Honduras, y también hacia Nicaragua, donde es muy abundante en el norte de la región Central, y significativa en sitios del Pacífico y presente en forma más limitada en Chontales. La decoración negativa o de falso negativo es ejecutada a base de líneas onduladas, y al menos la manufacturada en los sitios norteños, muestra una fuerte relación con el Bolo Anaranjado, un tipo cerámico característico del centro de*



Honduras. Ronald Bishop del Smithsonian Institution, determinó que la cerámica de tradición Usulután se manufacturó en algunas regiones de Nicaragua pero en otros casos se importó, probablemente desde El Salvador. La presencia de esta cerámica, así como la de obsidiana hondureña, señalan una creciente interacción con regiones del norte de Centroamérica, denotando una acumulación de excedente de producción que se utilizó para obtener bienes foráneos. También muestra la existencia de extensos mecanismos de intercambio entre las sociedades nicaragüenses, cuya naturaleza específica aún no podemos reconstruir. Todo ello indica el desarrollo de sociedades con al menos una incipiente diferenciación social, más allá de aquella brindada por la edad y el género<sup>41</sup>.

- Ahora bien, entre los focos culturales con mayor relevancia en el desarrollo histórico y artístico de América éste se establece en la zona meridional del subcontinente norteamericano y parte centroamericana, donde los diferentes grupos sociales primigenios conjugaron entre ellos relaciones complejas y heterogéneas que dan como resultado una historia social compartida (al igual que sus tradiciones cerámicas). Esta «superárea» fue denominada como **Mesoamérica** por el Paul Kirrchoff en 1943, y aún hoy se mantienen las claves generalizadoras establecidas por este distinguido antropólogo (agrupando en ella a los actuales países comprendidos por: la mitad meridional de México, Guatemala, Belice, El Salvador, parte occidental de Honduras, costa pacífica de Nicaragua y noroeste de Costa Rica). Según indican Alfredo López Austin y Leonardo López Luján:

*“El territorio así acotado incluye valles fríos y elevados, bosques tropicales y lluviosos, amplias planicies costeras, llanuras extensas, tierras áridas, unas y otras ricas en corrientes y depósitos de agua. En este hábitat tan dispar, los mesoamericanos perfeccionaron sus técnicas de subsistencia y desarrollaron formas de organización, instituciones políticas y concepciones del cosmos propias. Todo esto aconteció a lo largo de una secuencia evolutiva que partió del nivel de los agricultores primitivos que habitaban caseríos dispersos y se regirán por normas igualitarias, para que muchos de ellos llegaran a integrar sociedades sumamente estratificadas que construyeron ciudades impresionantes y formaron estados poderosos. Paradójicamente [...] la diversidad geográfica y la humana fueron factores muy importantes en la construcción de esta tradición común”<sup>42</sup>.*

Esta territorialidad comprende diferentes periodos cronológicos, de mayor a menor antigüedad: el Periodo Preclásico, el Periodo Clásico, y el Periodo Postclásico; describiendo a continuación los desarrollos culturales registrados en el primer periodo evolutivo. Además de por supuesto destacar que en la zona mesoamericana las representaciones artísticas muestran una inconfundible tendencia hacia la expresión tridimensional, donde la cerámica escultórica comprende una representación tan fuerte como otras artes, contando con un gran repertorio de estilos y obras maestras, ya destacadas desde el Periodo Formativo.



**Figurilla de Zohapilco (348)**  
Esta representación esquemática se considera a día de hoy la figura más antigua de Mesoamérica (de género femenino y vientre abultado, asociada al símbolo de la fertilidad). Relacionada con los asentamientos mas tempranos de la zona Central, en este caso registrada en la fase Zohapilco (3000 - 2200 a. de C.), registrada en la región meridional de la Cuenca de México (Lago Chalco, Cerro Tlapacoya), aunque para esta fase no se registra ningún complejo cerámico es significativo el hallazgo de esta pequeña figura de arcilla, fechada en el 2300 a. de C. Medidas: 5 x 1'7 x 1'8 cm.

En Mesoamérica la fase inicial del Periodo Agroalfarero o Periodo Formativo contempla la incipiente tecnología cerámica, establecidas estas dataciones en torno al 2400 - 2300 a. de C., nombrando a estos sencillos registros como «cerámica Pox». Los primeros desarrollos sociales se relacionan con el denominado **Periodo Preclásico Temprano**, asociado con la distribución de agrupaciones igualitarias y sedentarias (en pequeñas

<sup>41</sup> SALGADO GONZALEZ, Silvia. “Antiguas poblaciones de Nicaragua” (Capítulo 2). - AA. VV. *Artes de los pueblos precolombinos: América Central*. Barcelona: Museo Barbier-Mueller art precolombi, 2000, p. 53.

<sup>42</sup> LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, COLMEX, FHA, 2001, pp. 64-66.

aldeas), establecido actualmente entre el 2500 a. de C. y el 1200 a. de C. Si bien ya se percibe que las diferentes agrupaciones mantenían entre ellas contactos e intercambios, aunque cada comunidad produjera la mayor parte de sus suministros, además de manifestar indicativos de una concepción religiosa (como puede deducirse en las prácticas de enterramiento). No obstante, a finales del segundo milenio a. de C. es cuando comienzan a gestarse las primeras culturas regionales en diferentes zonas claves de Mesoamérica, establecidas aproximadamente desde el año 1200 a. de C. hasta el 400 a. de C., definiendo entonces el **Periodo Preclásico Medio**. Las sociedades que se incluyen en este periodo contemplan cambios importantes, principalmente relacionados con la práctica agrícola y la canalización del control del regadío, como terrazas de cultivo, represas, canales, chinampas y otros sistemas hidráulicos (situándose los primeros indicios de estas prácticas en torno al 700 a. de C. en la zona central de México). Motivados por estos indicios, se registra un incremento de la población, concentrándose en grandes poblados, además de intensificarse el comercio de larga distancia, y por consiguiente, también surge el intercambio de ideas y costumbres. Pero sobre todo lo más característico que muestran las excavaciones arqueológicas de esta época cronológica fue la dedicación hacia los entierros, que ya indican la aparición de una diferenciación social, destacando una rica variedad de ofrendas relacionadas con las tumbas de las clases dirigentes. Las representaciones artísticas manifiestan ya una relación directa entre el mundo de los vivos y el mundo sobrenatural, un culto complejo dedicado a la Tierra y una rica mitología. En esta época se desarrolla de forma generalizada el arte de la representación escultórica en cerámica, en lo que las investigaciones sobre este periodo hacen hincapié en la importancia que recogen los bienes de prestigio entre las elites fruto del intercambio entre diversas sociedades, contando con piezas refinadas en muchos casos de lugares distantes.

En lugares propicios se fueron distribuyendo agrupaciones que revelan un **asentamiento temprano** en los diferentes territorios mesoamericanos. La **zona Central de México** por sus características medioambientales fue un lugar idóneo para el incipiente sedentarismo, donde diferentes sociedades se repartieron en esta fértil extensión del territorio, rodeada por bosques templados, sistemas lacustres y fluviales y altas montañas. Por ello, el sedentarismo ya se concibe en estos territorios antes de incorporar la agricultura como medio de subsistencia. Entre los registros arqueológicos mejor estudiados de sociedades agroalfareras situadas en el Periodo Preclásico Temprano se reparten en la Cuenca de México: Loma Terremote, El Arbolillo, Tlatilco, Tlapacoya y Coapexco, y en el estado de Morelos en el Valle de Amatzinac el complejo de Chalcatzingo. Las cerámicas más tempranas de esta zona mesoamericana central se registran en torno al 2300 a. de C. en la fase Purrón, procedentes del Valle de Tehuacán ubicado en el estado de Puebla. No obstante estas cerámicas se presentan como sencillos recipientes de superficies toscas. Poco después de esta datación inicial se registran las cerámicas de Tlapacoya (estado de México), extendiéndose la técnica cerámica a las demás regiones de la zona central. Más al sur, se sitúa la **zona de Oaxaca**, ubicada en la extensión meridional de la cordillera occidental, denominada como Sierra Madre del Sur. Estos territorios también registran diferentes sociedades aldeanas agroalfareras en el Periodo Preclásico Temprano, tanto en las regiones montañosas como en las tierras bajas cercanas al litoral, como definen los estudios sobre los sitios de San José Mogote en el Valle de Oaxaca, El Guayavo en la Mixteca Baja, Yucuita en la Mixteca Alta, Ayotzintepec en La Chinantla, o Laguna Zope en el Istmo de Tehuantepec. La mayor concentración de estudios ha centrado su atención en el Valle de Oaxaca, comprendiendo esta región dos fases culturales consecutivas, Espiridion y Tierras Largas, establecida esta temprana secuencia cronológica entre el 1900 y el 1150 a. de C., la primera fase manifiesta una cerámica burda y sin decoración (con cierta relación estética con la fase Purrón de Tehuacán). Con el avance de los años el complejo de San José Mogote revela desarrollos sociales cada vez más complejos. Por otro lado, las excavaciones arqueológicas comprendidas en la **zona Sureste** de Mesoamérica registran entre el 1800 y el 1325 a. de C. el Periodo Preclásico Temprano, al revelar en estos territorios diferentes asentamientos aldeanos de sociedades agroalfareras que se distribuyeron en las fértiles planicies costeras del Pacífico, como indican los hallazgos de la región de Soconusco en el estado de Chiapas y en Guatemala (con los sitios de Altamira, La Victoria, Salidas la Blanca y Paso de la Amada), estas regiones presentan tres fases culturales cronológicas de mayor a menor antigüedad: Barra, Locona y Ocos. Las cerámicas de estas sociedades destacan por su desarrollo técnico y artístico en relación con las de Oaxaca y la zona Central,

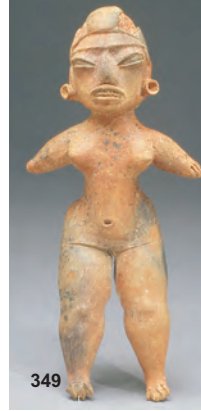
llegando a establecerse la conjetura de relacionar estas cerámicas con las de la zona noroccidental de Suramérica, al percibirse en ellas similares técnicas decorativas de impresión o la pintura iridiscente. En el **Occidente** mesoamericano las cerámicas de mayor antigüedad se ubican en el sitio de Puerto Marques en el estado de Guerrero (en los alrededores de Acapulco) asociadas a grupos que vivían principalmente de la explotación de recursos marinos; establecidos a partir de estas primeras cerámicas en la zona occidental diferentes asentamientos repartidos también en Michoacán, Jalisco o en Colima, que manifiestan tempranas sociedades agroalfareras, registrando cerámicas iniciales en Colima y Jalisco en torno al 1800 a. de C., manifestando estas piezas una decoración incisa y punzonada; en épocas posteriores, desde el 1500 a. de C. Destacan los desarrollos tempranos acaecidos en el sitio arqueológico de El Opeño, situado en el interior de Michoacán, y más al norte las manifestaciones cerámicas del estilo Capacha.

En la zona meridional del **Golfo de México** en el Periodo Preclásico Temprano, las primeras cerámicas se encuentran en el estado de Tabasco, datadas entre el 1750 y 1400 a. de C.; distribuyéndose en asentamientos aldeanos donde sus pobladores manifiestan conductas igualitarias y se dedicaban a la recolección de recursos de manglar y a la incipiente agricultura de la yuca y el maíz. Ahora bien, avanzado el tiempo esta ubicación se considera como otro de los núcleos culturales de relevancia en el Periodo Formativo, relacionados estos territorios con la cultura **Olmeca**. Las investigaciones actuales parecen indicar que esta distinguida sociedad fue generada al fusionarse diferentes agrupaciones. En lo que las sociedades tempranas de la región suroriental de Soconusco se expanden hasta estos territorios en torno al 1600 a. de C., integrándose a lo largo de los años con otras comunidades como los proto-mayas que ya habitaban estos territorios, y otros clanes originarios de la zona de Oaxaca, conformando de esta manera una nueva agrupación social que a partir del 1200 a. de C. se distingue como el área nuclear Olmeca. A partir de esta fecha se sitúa el periodo del Preclásico Medio, promoviéndose en esta época una profunda transformación cultural que afecta a diferentes zonas de Mesoamérica, aunque entre todas estas manifestaciones culturales sobresale la cultura Olmeca. El apelativo Olmeca, es un término *nahua* (lengua de los Aztecas o Mexicanos), que acuñaron los cronistas coloniales y que significa “los de la región del caucho”. En la cultura Olmeca la agricultura fue el centro de su economía, en lo que se percibe que su organización social se dirige en base al tributo y la estratificación, equiparándose la clase dominante con la sacerdotal. Esta sociedad ofrece una serie de avances culturales importantes y de referencia para estos territorios, entre sus invenciones se encuentran: un sistema de escritura “glífica”, un método de numeración y las primeras anotaciones calendáricas, que más tarde perfeccionaron los Mayas. Los registros de los sitios arqueológicos ya reflejan una densa población, urbanización compleja y arquitectura monumental. Los asentamientos principales Olmecas incluyen destacadas construcciones ceremoniales con forma piramidal, estableciéndose como grandes montículos artificiales de tierra compacta, rodeados por largas plataformas y extensas plazas, además de integran entre ellos templos y otras edificaciones sagradas, que indican el registro de establecerse como lugares de culto y morada de los sacerdotes. Estas proto-ciudades se dispusieron en grandes explanadas (también conformadas por la mano del hombre), integrando en ellas: canalizaciones, sucesivas lagunas y depósitos; como bien se puede percibir en los complejos arqueológicos de San Lorenzo, La Venta, Tres Zapotes, Laguna de los Cerros, El Manatí, Las Limas o Potrero Nuevo. Aunque también repartieron su influencia por otras regiones distantes, fuera de su área nuclear.

En las representaciones artísticas olmecas la figura humana adquiere el protagonismo, aunque también se percibe cierta relación con el mundo sobrenatural, manifestando en su concepción formal la armonía de la proporción y la síntesis de la fisonomía. La representación escultórica más señalada y sorprendente, se determina por las cabezas colosales realizadas en piedra (de hasta tres metros de altura, que por la diferenciación de sus rasgos físicos parecen indicar posibles retratos de gobernantes) (foto n°: 313), pero en su plástica otras representaciones de menor formato también ilustran la robustez y el sintetismo de las formas, destacando entre todas las representaciones la figura antrozoomorfa del “jaguar humanizado”. Entre estas figuras sus rasgos más característicos son los ojos almendrados y la boca en forma de trapecio con las comisuras hacia abajo y un labio superior grueso, nombrada como “boca de jaguar” o “boca olmeca”, en lo que también es notable que estas piezas no indiquen los órganos sexuales. Las representaciones más



Preclásico Medio Mesoamericano: **Cultura Olmeca** (1200 - 400 d.C.), Golfo de México -349- Figurilla femenina de pie con tocado y aretes, altura: 17 cm. (De posible procedencia de Las Bocas, Estado de Puebla). -350- "Baby face" en postura de gateo. Este tipo de figuras han sido halladas en Tlapacoya, Tlatilco y Guerrero, se caracterizan por poseer ojos rasgados y generalmente axesuadas.



destacadas realizadas en cerámica se denominan -baby face- que también incluyen los rasgos de la estética olmeca en sus ojos y boca aunque en este caso manifiestan cierto movimiento (generalmente en postura de gatear o sentados), sobre estas piezas la investigadora Beatriz de la Fuente expone que: “son por lo general de mayores dimensiones que las de piedras finas. Las figuras -baby face- son de extraordinaria calidad en el conocimiento de un barro amarillento, marfilino o blanquecino, con un pulimento a través del cual se advierten las delgadas paredes que encierran un espacio. Todas son huecas y posiblemente llevaron policromía, hoy desaparecida. En su totalidad son representaciones carentes de carácter individual: predomina en ellas la convención, ya que se reproduce un modelo general previamente fijado, es posible que se pretenda simbolizar a un infante sagrado y sobrenatural, de ahí la repetición del patrón establecido”<sup>43</sup>. Si bien, también se registran otras piezas cerámicas como figurillas femeninas o los denominados «chaneques» (que muestran a seres deformes o enanos, carentes de barbilla y con pies torcidos).

Al **sureste** de Mesoamérica se establece en las selvas tropicales la Tradición de las Tierras Bajas Mayas, que registra diferentes asentamientos de diversas etnias y que con el tiempo se definen y expanden como una cultura homogénea, los **Mayas**, tanto en las tierras bajas como altas en los estados del sureste mexicano, y en los países de Belice, Guatemala y El Salvador. Considerada como una de las culturas más importantes establecidas en Mesoamérica, aunque su origen registra grandes interrogantes a pesar de los avances logrados en las investigaciones, ya que aún resulta confuso precisar cronológica y geográficamente el inicio de su desarrollo, sobre esta cuestión la investigadora Leticia Staines Cicero aporta lo siguiente:

*“las regiones en las que se encuentran evidencias más tempranas de ocupación: a saber, las Tierras Altas de Chiapas y de Guatemala y en el centro y sur de las Tierras Bajas. Los restos cerámicos y las investigaciones realizadas en Cuello, Belice, determinaron que se habitó hacia que 1200 a.C., por lo que hasta ahora se le considera el sitio más antiguo. Se han detectado otras aldeas agrícolas en Colhá y Nohmul en Belice y en El Mirador, Nakbé y Tintal, en el Petén al norte de Guatemala, entre 1000 y 800 a.C. A partir de estas evidencias los estudiosos han marcado el periodo Preclásico Temprano entre el 2500 y 1200 a.C. En el Periodo Medio (1200 -400 a.C.) se inicia un intenso desarrollo debido a los asentamientos en la planicie costera del Pacífico que abarcan desde el estado de Chiapas en México, hasta El Salvador. Éste área fue una ruta comercial a larga distancia entre los mayas de las Tierras Bajas y los grupos que habitaron las Tierras Bajas y la costa del Golfo de México, principalmente los olmecas. Se trata de un período de importantes movimientos y contactos a través de los cuales se dieron intercambios económicos, culturales e ideológicos”<sup>44</sup>.*

La cerámica maya de este periodo se denomina Mamom, mucho más elaborada que la del anterior periodo. Los complejos mayas de importancia registrados hasta la fecha en el Preclásico Medio en las Tierras Altas fueron: Monte Alto, El Baúl, Tiltepec, Abaj Takalik, Bilbao, y en mayor medida Izapa y Kaminaljuyú, mientras que en la zona central de las Tierras Bajas su desarrollo arquitectónico florece a finales del período, en torno al 600 a. de C., donde se inicia la construcción de grandes edificaciones como en Tikal, Nakbé, El Mirador o Tintal, en Guatemala, en Belice: Cuello, Colhá, Lamanai y Los Cetros; y en México: Calakmul y Becán en Campeche, y Dzibilchaltún en Yucatán (manifestando ya la erección de estelas y altares).

En la zona de **Oaxaca**, el centro regional de San José Mogote en el **Periodo Preclásico Medio** destaca sobre otros centros (entre el 1150 y el 500 a. de C.), al acumular con el tiempo un aumento de población muy considerable, registrando en el complejo arqueológico diferentes barrios residenciales, edificios públicos y

<sup>43</sup> FUENTE, Beatriz de la., STAINES CICERO, Leticia, y URIARTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Barcelona: Lunewerg, 2003, p. 79.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 216.

ceremoniales, y tumbas en las que se incluyen ricas ofrendas, donde se manifiesta la desigualdad acaecida en esta sociedad y el intercambio de productos suntuarios de otras regiones. En este complejo se presentan tres fases culturales diferenciadas para este periodo: San José, Guadalupe y Rosario. Las cerámicas de San José Mogote por su buena manufactura destacan entre los bienes de intercambio. Alcanzando este centro su máximo esplendor a finales de este periodo. En la **zona Central** también se perciben cambios sustanciales a partir de 1250 a. de C., dando paso al Periodo Preclásico Medio, con el surgimiento de centros regionales que congregan a su alrededor otros asentamientos satélites, llegando a la conjetura de suponer la conformación de estructuras políticas, administrativas y de intercambio bastante más complejas que en el anterior periodo. En las investigaciones arqueológicas destacan los complejos de Tlapacoya, Tlatilco y Coepexco en la Cuenca del estado de México, y Chalcatzingo en Morelos. En todos estos asentamientos se registra un nuevo grupo social determinado por las emergentes elites, que ya no estaban dedicados de manera directa a la producción agrícola, manifestándose en los registros arqueológicos una fehaciente distribución desigual de los bienes de prestigio y otros indicativos de poder, destacando entre estas evidencias la suntuosidad de sus tumbas, en las que se han encontrado una gran cantidad de ofrendas cerámicas, destacando entre ellas la representación de personajes con atributos de mando y/o ricamente ataviados. Los contactos e intercambios más importantes de estas sociedades establecidas en el Periodo Preclásico Medio se efectúan entre los asentamientos principales de la cuenca central de México, con los complejos de San Lorenzo y La Venta en el Golfo, San José Mogote de la zona de Oaxaca y los diferentes centros mayas del territorio suroriental de Mesoamérica, percibiéndose a su vez de forma generalizada la influencia del estilo olmeca.

Al sur-occidente, en el estado de **Guerrero** el mayor centro que se registra en el Periodo Formativo se denomina Teopantecuanitlan, ubicado entre el cauce alto del río Balsas, sus registros arqueológicos revelan la presencia de una sociedad compleja que mantuvo un contacto constante con los olmecas, encontrándose numerosos objetos de este estilo. Otros asentamientos de la región también manifiestan referencias al estilo olmeca (1400 - 600 a. de C.); esto puede deberse según indica Jean Paul Barbier: *“por la presencia de colonias, [...] comerciantes olmecas o bien en el caso de haberse producido la conversión de los indígenas a la religión olmeca”*<sup>45</sup>, datos que no se saben con certeza. No obstante, entre las representaciones artísticas de las sociedades registradas en Guerrero incluidas en el Preclásico, las esculturas más representativas se dan al norte del río Balsas, donde se produjeron mascararas de piedra llamadas Chontal (al igual que la denominación científica de la agrupación tribal que las realiza), encontradas junto a los enterramientos, aunque en este caso no se llegan a relacionar con el estilo olmeca. Pasado el tiempo, entre el 700 y 200 a. de C., en el cauce alto del río Balsas predomina el estilo Mezcala, registrando numerosas estatuillas esquemáticas de piedra (foto n°: 305), célebres en los circuitos del coleccionismo, y por ello, el saqueo sistemático de esta zona deja pocos referentes para interpretar los desarrollos de estas agrupaciones sociales; Ahunáhuac es por ahora el único sitio de la región donde se registra su contexto arqueológico. La presencia del estilo olmeca en Guerrero es importante, como se destaca en las grandes esculturas en piedra de los sitios de San Miguel Amuco y Teopantecuanitlán, y otras manifestaciones de figurillas de barro y piedra dispersas por muchas áreas del estado, ya sea en la costa, en Tierra Caliente, centro, o la cordillera. A su vez, durante el Preclásico también se ubica en el centro de Guerrero una tradición de figurillas cerámicas que adquiere el nombre de Xochipala, con una destacada estética naturalista y muy bien definidas (foto n°: 617), aunque aún no se sabe con certeza si fueron anteriores, contemporáneas o posteriores a las manifestaciones olmecas de la región, debido a los saqueos indiscriminados, probablemente sean contemporáneas (ya que las últimas investigaciones indican que posiblemente el sitio de Xochipala -cercano a esta población-, no registra una ocupación anterior al 900 a. de C.); estas figuras cerámicas presentan indicativos más relacionados con las piezas del sitio de El Opeño (Michoacan), o los registros de la tradición Capacha (Colima), asociados a la zona de Occidente.

Ahora bien, debemos indicar que ya desde el Preclásico Medio existen diferencias sustanciales entre las sociedades asentadas en los territorios mesoamericanos; mientras que en la división centro-oriental se

<sup>45</sup> BARBIER, Jean Paul. *Guía de arte precolombino*. Museu Barbier-Mueller. Milán / Barcelona: Skira, 1997, p. 45.

mantiene en cierto sentido por el “dominio” de lo olmeca, la zona occidental manifiesta una evidente autonomía (como indicamos a continuación del siguiente texto). La zona norte y central de Occidente se caracteriza por una ausencia casi total de registros materiales con símbolos ligados a la ideología olmeca, aunque también existen ciertos enclaves, como sucede en el estado de Guerrero, que manifiestan convergencias entre estas dos grandes esferas culturales, la oriental y la occidental, establecidas ya desde el Preclásico Temprano y Medio, y en la época posterior de Preclásico Tardío. Definidas estas manifestaciones culturales tanto por relaciones de intercambios como posibles asentamientos de culturas originarias de otras regiones, como se puede percibir en la cuenca de México o en las regiones interiores al este de la zona de Occidente, determinadas por la convergencia de costumbres y prácticas diferenciadas.

No obstante, para entender un poco mejor las estructuras sociales establecidas en el Periodo Preclásico Medio a continuación citamos de nuevo una reseña de la investigación de López Austin y López Luján:

*“En el contexto global mesoamericano es indudable que el segundo periodo o Preclásico Medio (1200 a 400 aC.) es el de la maduración: lograr romperse las barreras impuestas por las diversidades geográfica y lingüística, dando lugar al gran dinamismo globalizador olmeca. Sin embargo, el primer problema que se presenta es el de la definición de lo olmeca. Bajo este término han sido caracterizadas realidades históricas muy disímiles: un pueblo de la región del Golfo, un estilo artístico y una cultura panmesoamericana. [...] pueblo olmeca, cuyo hábitat se circunscribió al sureste de Veracruz y al occidente de Tabasco. En cambio, el estilo normalmente atribuido a este pueblo trasciende en mucho los límites de dicha región. Efectivamente, los símbolos y las formas de este estilo, plasmados en peñas, cuevas, monolitos, pequeñas esculturas de piedra verde y objetos de barro, se encuentran diseminados por toda Mesoamérica. Desde Jalisco hasta Costa Rica lo olmeca se manifiesta en imágenes de niños-jaguas, cejas flamígeras, cruces de San Andrés y muchos más rasgos propios de este arte.*

*[...] La presencia de lo olmeca en la cerámica de la costa y del Valle de Oaxaca desde fechas tan tempranas como 1150 aC. En el estado de Chiapas proliferan las esculturas megalíticas, las estelas, los relieves grabados en afloraciones rocosas y el arte mobiliario olmeca en sitios como Xoc, Tzutzuculi, Ojo de Agua, Altamira, Izapa y Aquiles Serdán. Ejemplos semejantes abundan en Guatemala, principalmente en la costa del Pacífico y en sitios más elevados, como Abaj Takalik; además, existen pinturas rupestres en Cañón Muñeca. También en Centroamérica se localizan los sitios salvadoreños de Chalchoapa y Las Victorias, y los hondureños de Los Naranjos, Playa de los Muertos y las Grutas de Cuyamel. A muchos km de distancia, en el Altiplano Central de México, también se han descubierto excelsas obras de arte olmeca. En Puebla destacan los sitios del valle del río Nexapa, Las Bocas, Necaxa, Tepatlaxco y San Martín Texmelucan; en la Cuenca de México se localizan [...] Tlatilco y Tlapacoya, y en Morelos sobresalen Chalcatzingo, Atlilhuayán y Gualupita. Por su parte, el estado de Guerrero cuenta con el impresionante centro arqueológico de Teopantecuanitlan, así como con las pinturas rupestres de Juxtlahuaca y Oxtotitlan. Muchos artefactos del más puro estilo olmeca, principalmente de cerámica y de piedra verde pulida, han sido exhumados en regiones periféricas, las cuales debieron de llegar como preciados bienes de intercambio.*

*[...] en la actualidad cobra fuerza la idea de que los pueblos olmecas del Golfo, desde esta región, impulsaron una red de intercambios con numerosas etnias ubicadas en territorios muy distantes. De acuerdo con Flannery, dichas etnias contaban con elites incipientes que apuntalaban su posición jerárquica mediante la ideología olmeca y el uso de bienes de prestigio importados desde sitios como La Venta y San Lorenzo. Las ideas, los símbolos, las costumbres adoptadas y quizá de intercambio de mujeres entre elites habrían de reforzar los contrastes sociales y políticos dentro de los cacicazgos de buena parte de Mesoamérica. [...]*

*Aunque aún muy arraigadas, las hipótesis de la influencia directa a partir de un único foco han perdido adeptos recientemente. En poco tiempo se ha pasado de hablar de una "cultura madre" a concebir muchas "culturas hermanas". Por ejemplo, Christine Niederberger ha hecho notar que las fechas de radiocarbono no permiten sostener la existencia precoz de lo olmeca en un solo foco cultural; por el contrario, a partir del siglo XIII aC. se observa una sincronía en el surgimiento de las manifestaciones simbólicas y estilísticas olmecas. Esta se hace patente en sitios muy lejanos a la costa del Golfo, en los cuales se produjeron con materias primas locales obras cuya calidad artística va mucho más allá de las simples copias provinciales. Lo anterior hace proponer a Niederberger que en 1200 aC. se gestó la primera cultura panmesoamericana como resultado de un proceso generalizado de ósmosis económica, cuya evidencia más tangible es el llamado estilo olmeca. Fue éste un proceso de maduración cultural simultánea de numerosas etnias que habitaban un vasto territorio geográficamente diverso.*



*De ser cierto lo señalado por Niederberger, podría suponerse que las sociedades del área del Golfo, conocidas en sentido estricto como olmecas, serían, por su particular desarrollo sociopolítico, el caso más evolucionado de la cultura que caracterizó el Preclásico Medio. Durante esta etapa proliferaron en Mesoamérica cacicazgos con diferentes niveles de desarrollo, aunque todos con un alto grado de centralización política, una organización social jerarquizada, una especialización técnica y artística nada despreciable, y un ceremonialismo complejo y compartido*<sup>46</sup>.

En referencia a la **zona Occidental** de Mesoamérica, ésta comprende una territorialidad muy extensa al abarcar los actuales estados mexicanos de: Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero, parte de Guanajuato, Aguascalientes y el sur de Zacatecas. En esta diversificada agrupación territorial se debe reseñar que las investigaciones, según la autoría, pueden considerar la incorporación en otras zonas de las diferentes culturas registradas en los actuales estados mexicanos nombrados, o bien al establecer territorios de menor envergadura, como sucede por ejemplo en Guerrero, agrupado generalmente en la zona Occidental, aunque en ocasiones se considera como una región aparte (asociada a la zona Central), o la agrupación establecida como centro-norte, relacionada con la amplia región geográfica y cultural del Bajío situada entre la zona Occidental y Central, en el altiplano centro-occidental, en un medio lacustre y no montañoso adscrito a la cuenca hidrográfica del río Lerma (desembocando éste en el lago Chapala), remitiéndose a parte de los territorios de Querétaro, Guanajuato, Jalisco y Michoacán. Estas deferencias indican la relación existente entre las diferenciadas zonas, caracterizando a las zonas periféricas, en mayor grado, que se incluyen dentro del territorio nuclear de culturas de fuerte influencia; observando en diferentes enclaves la adquisición de manifestaciones foranas, asociados estos indicativos tanto a los intercambios comerciales como culturales, como por la emigración de ciertas sociedades en territorios distantes a sus centros de origen.

Entre las sociedades del Preclásico Temprano-Medio más destacadas de estos territorios occidentales, se registra el complejo de **El Opeño**, situado al noroccidente de Michoacán (cercano a Jacona y Zamora de Hidalgo), establecido a finales del segundo milenio anterior a nuestra era, en torno al 1500 y el 800 a. de C. Este centro se evidencia como un importante cementerio donde se registran también un buen número de ofrendas, remitiéndose como uno de los más tempranos marcadores culturales de compleja conformación y que ya determina una fuerte identidad de carácter occidental (los hallazgos arqueológicos únicamente han descubierto los espacios funerarios, sin llegar a precisar espacios habitacionales). En anteriores décadas los estudios referentes a los registros materiales de El Opeño identificaron a estos hallazgos dentro del estilo olmeca, a día de hoy se desestima esta conjetura; en relación a estos indicativos se debe decir que aunque entre los estilos decorativos de su cerámica se registren ciertos aspectos simbólicos compartidos, o bien se incluyan piezas de estilo olmeca fruto del intercambio presente entre ambas zonas, estos aportes revelan la importancia de los intercambios comerciales con la cuenca central, indicando por ello la importancia de esta manifestación cultural situada en el Preclásico (Temprano-Medio), que bien registra valores característicos, como puede deducirse en la concepción del espacio funerario (en cámaras funerarias) o bien en sus representaciones cerámicas (decoradas con líneas incisas y punzonadas, y aplicaciones modeladas, manifestando, a su vez, la técnica de pintura al negativo, en rojo o negro); perdurando su influencia en occidente durante varios siglos. En el Periodo Temprano-Medio también se registra contemporánea a El Opeño la agrupación arqueológica denominada como **Capacha**, nombrada así por el primer lugar en Colima donde fue identificada (con fechas iniciales registradas en el 1450 a. de C.). Esta traducción cultural registra los primeros indicios agroalfareros del área cultural comprendido por Colima, Jalisco y Nayarit, en la que se incluyen cerámicas de estética similar a El Opeño (indicando a su vez que ambas tradiciones parecen mantener fuertes lazos culturales), además de destacar que Capacha cuenta entre sus recipientes cerámicos el vertedero o boca con forma de asa estribo, similar a las representaciones noroccidentales de Suramérica y del

---

<sup>46</sup> LÓPEZ AUSTIN / LÓPEZ LUJÁN, Op. cit., *El pasado indígena...*, pp. 105-106-107-108.

Referencias: FLANNERY, Kent V., The Olmec and the Valley of Oaxaca: A Model for Interregional Interaction in Formative Times. En *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, Elisabeth P. Benson (ed), Washington, D.C., Dumbarton Oaks, 1968, pp.79-110. / NIEDERBERGER, Christine. -*Paléopaysages et archéologie préurbaine du Bassin de México*, México, CEMCA, 1987.

Periodo Preclásico Medio Mesoamericano  
**-Centro de México: -351- Tlatilco** (1500 - 400/200 a. de C.), Estado de Mexico. Maternidad sedente portando a un bebe. Medidas: 6'4 x 5'7 cm.  
**-Occidente de México: -352- El Opeño** (1500 - 400/200 a.C.), Michoacán. Conjunto de Jugadores de pelota. **-353- Xochipala** (1150 - 550 a. De C.), Guerrero. Pareja de hombre y mujer, altura: 10'7 y 9'7 cm. Las dos figuras presentan esscarificaciones en los hombros y van calzadas. El color rojo intenso que realza a las figuras es cinabrio (mineral compuesto de azufre y mercurio).



351



352

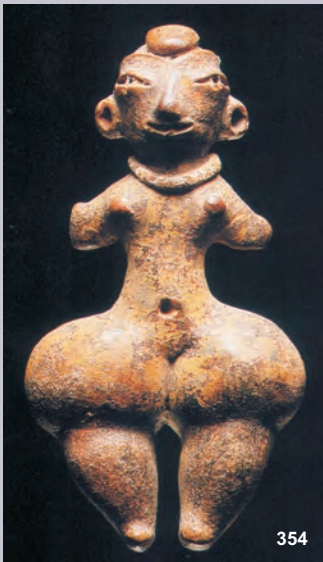


353

área andina (entre las hipótesis, algunos investigadores barajan la posibilidad de que deriven de la cultura Machalilla, del Formativo ecuatoriano, aunque también manifiestan indicativos de carácter olmeca y similitudes con los registros de Tlatilco). Por ello, según se determina en actualizadas investigaciones el estilo Capacha aparentemente deriva de diferentes raíces culturales, además de establecer una estética preferente que agrupa diferentes desarrollos locales establecidos en una amplia territorialidad del Occidente, registrada la distribución del estilo cerámico Capacha aparte de Colima, en Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Michoacán y Guerrero; caracterizándose estas cerámicas por una estética particular de carácter único y distintivo.

En relación con las ofrendas u otros registros rescatados en los sitios arqueológicos de las diferentes zonas mesoamericanas, es factible concretar relaciones entre los estilos artísticos establecidos en este periodo, tanto de carácter local como coaligados a la tradición o tradiciones a las que se asocien (destacando por su extensión la presencia estilística olmeca), que indican un sistema de comunicaciones e intercambios múltiples, tanto de ideas como de objetos. Se manifiestan relaciones sociales y dinámicas culturales entre los sitios contemporáneos como Tlatilco, Tlapacoya, Xochipala, El Opeño, o Capacha, además de Chupícuaro (aunque éste sea un sitio de menor antigüedad, situado en la gran cuenca fluvial entre la zona Central y Occidente), o las relaciones que mantienen los Olmecas con otras culturas diferenciadas, entre las que también se revelan intercambios con otras agrupaciones fuera de la esfera olmeca. En las investigaciones actuales se llega a identificar una interesante expansión de expresiones culturales y de símbolos, perceptibles en las manifestaciones artísticas, definidas por diferentes agrupaciones sociales de las que ya se perciben estructuras diferenciadas, basadas por lo que parece en jefaturas que administraban los nuevos sistemas agrícolas y el comercio, acumulando cada sociedad un notorio crecimiento demográfico y religioso, asociados a centros de poder, como cabeceras regionales pre-urbanas; que evolucionan hacia asentamientos más complejos en el Periodo Preclásico Tardío, como las que se desarrollaron en Chupícuaro o Cuicuilco en la zona central, con Monte Albán en Oaxaca, o al suroeste los Mayas (descritos a continuación). Los registros arqueológicos manifiestan el auge cultural concebido en este periodo generalmente a través de los indicativos funerarios, como por ejemplo se registra en El Opeño, destacando la notoriedad de las prácticas funerarias (claramente estratificadas, dispuestos los cuerpos y las ofrendas en este caso en cámaras, posiblemente dedicadas a las elites sociales). El intercambio de materias primas y de objetos manufacturados se manifiesta en los registros al demostrarse su origen alóctono, lo que hace exponer la conjetura que estas sociedades mantuvieran un flujo comercial multidireccional, posiblemente conectados a través de las principales vías fluviales, como el río Lerma o el río Balsas, y las propias costas del Pacífico y el Atlántico.

Entre las manifestaciones escultóricas en cerámica del Periodo Preclásico Medio, destaca la proliferación de pequeñas representaciones, generalmente asociadas a la figura femenina (de anchas caderas), posiblemente emparentadas con los rituales de fertilidad, que dejan entrever algunas de las concepciones religiosas de la época; entre otras representaciones como jugadores de pelota, contorsionistas o figuras con dos cabezas. En las sociedades registradas en el Valle de México destaca el gran número de figurillas femeninas de barro cocido de Zacatenco y Tlatilco, ubicados los hallazgos arqueológicos cerca del antiguo lago de Texcoco (México D.F.). Las piezas femeninas de Zacatenco se manifiestan más rudas aunque de gran variedad y



-354- Figurilla de terracota típica del asentamiento de Tlatilco, situado en las afueras de ciudad de México, clasificada esta pieza en la denominación de: “**Mujeres bonitas**” (Preclásico Medio Mesoamericano), en este caso asociada la imagen a la fase Manantial, 1000 - 800 a. de C. Estas figuras desnudas ensalzan las características de la fecundidad; con caderas exageradas, brazos reducidos a muñones, cabeza rematada por un pequeño peinado, cejas remarcadas y ojos rasgados, boca sonriente, y adornada sencillamente con un collar y discos en las orejas. Altura: 6'5 cm.

realismo, mientras que las de **Tlatilco**, presentan generalmente a estas figuras con la particularidad de tener los ojos rasgados, denominadas “mujeres bonitas” (foto n°: 354), más esbeltas y con peinados o tocados elaborados. Aunque en Tlatilco también se han descubierto piezas o efigies femeninas de mayor tamaño, dotadas de voluptuosas formas, caracterizadas en muchos casos por mostrar los ojos vendados; a su vez, en un porcentaje mucho menor se registran figuras de hombres vestidos y con barba. Sobre esta variedad de representaciones, los arqueólogos indican que posiblemente estas manifestaciones escultóricas no presentan aun la sugerencia simbólica de caracterizar a divinidades. La decoración de ciertas cerámicas de El Opeño es muy similar a la encontrada en Tlatilco (con trazos incisos, punzonados, apliques modelados, y pintura roja-granate, bayo o amarillenta y negro de

diseños geométricos, originaria esta decoración de la zona de Occidente), y la fisonomía de un tipo de figurillas de El Opeño también manifiesta semejanzas estilísticas, en el caso de aquellas que manifiestan un modelado detallado y más realista, también de estética similar con el estilo de las figurillas de Xochipala y Capacha. Sobre las figuras escultóricas de El Opeño, Beatriz de la Fuente indica los siguientes datos:

*“En el tipo 1 las formas son gruesas y cortas, los rasgos anatómicos y de la indumentaria son apenas sugeridos por medio de pastillaje y algunas incisiones. En el tipo 2 se aprecia la misma técnica, pero se nota un mayor apego a la realidad, incluso en algunas hay detalles de músculos y articulaciones. Se dice que son semejantes a las figurillas D1 de Tlatilco. En el estilo 2 de El Opeño existen representaciones de hombres y mujeres con atuendo de jugadores de pelota, las cuales constituyen la primera evidencia de esta práctica en Mesoamérica. El tipo 3 consiste en figuras alargadas de color blanco cremoso con pulimiento extraordinario, el cual les confiere apariencia marfilina. De éstas se han dicho que muestran deformación craneal tipo olmeca<sup>(1)</sup>”<sup>47</sup>.*

Las manifestaciones cerámicas de Tlatilco también recrean diferentes estilos cerámicos, uno identificado como local denominado como "estilo Zacatenco", el segundo de tipo olmeca, y otros estandarizados con decoración pintada en granate y rojo, separada por incisiones o punteado (registrada tanto en recipientes como en figuras cerámicas); en lo que la variabilidad de estas tipologías también se determinan en otras regiones de la zona Central como en los sitios de Tlapacoya (centro de México) y San Pablo Nexpa (Morelos); extendiéndose también la técnica decorativa de Occidente por el Centro-Norte, y hacia el sur más allá de los territorios de Oaxaca, coaligándose entonces con otros estilos.

Cuando la cultura Olmeca entra en decadencia, se establece el **Periodo Preclásico Tardío** (también denominado como Protoclásico), entre el 500 - 400 a. de C. y el 200 d.C. En lo que otras sociedades regionales elevan su poder hasta tal punto de centralizar en grandes capitales proto-urbanas el control económico, político y religioso, agrupando junto a estas urbes a otros centros satélites, organizados por orden de importancia. La multiplicación de estos pujantes complejos principales con alta densidad de población, determina una época marcada ya por conflictos entre las diferentes sociedades al buscar el impulso expansivo y de dominio (especialmente al querer abarcar la supremacía del sistema comercial). Estos renovados centros revelan la preferencia de establecerse en lugares estratégicos y de manifestar una arquitectura monumental destinada básicamente a las construcciones ceremoniales, edificando de forma general pirámides de gran

<sup>47</sup> FUENTE / STAINES CICERO / URIANTE, Op. cit., *La escultura prehispánica de Mesoamérica...*, P. 121.

Referencia: <sup>(1)</sup> MOUNTJOY, Josep B., “la evolución de sociedades complejas en el Occidente: una perspectiva comparada”, en Richard F. Towensend (ed.), *Ancient West Mexico. Art and Archeology of and Unknown Past*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2000, pp. 255-269. 1998. Pág. 257.



envergadura, definiendo así el poder de cada cultura. Estas “capitales” revelan: plataformas ceremoniales, plazas, calles, sistemas de drenaje o juegos de pelota en su urbanización, u otras expresiones culturales, tan importantes como la escritura y el calendario representadas en estelas y otros registros artísticos, como muestran algunas culturas de este periodo. Teniendo en cuenta también que la escultura cerámica de estas sociedades del último periodo Preclásico, manifiestan estilos más autónomos y de carácter regional, aunque también se reconocen estilos o influencias artísticas generalizadas; reconociendo en cierto sentido a través de las manifestaciones artísticas el flujo de estilos, conceptos y símbolos, desde unas regiones a otras (que también implican el flujo de personas). Manteniendo a su vez entre las diferentes regiones interconexiones culturales, como complejas relaciones político-económicas, interacciones ideológicas, e intercambios económicos, controladas por los grupos de la elite social. Estas jerarquías cacicales se dedican al control y a la administración de la producción, la comercialización y redistribución de los bienes, dejando las tareas productivas a la población de menor escalafón social. En este periodo se intensifica en mayor grado la movilidad y el intercambio de materias primas y bienes de prestigio, asociados a marcadores simbólicos del estatus de los dirigentes de dichas comunidades.

Al **sureste**, las agrupaciones **Mayas** resurgen en este periodo motivados por cambios transcendentales en sus modos de vida, reconfigurándose como una importante cultura, al recibir las influencias externas de los Olmecas del anterior periodo, con avances tan importantes como el calendario, la escritura y la técnica de corte de la piedra, y la motivación de sus propios valores y características culturales. Cada región manifiesta importantes centros urbanos, de intensa actividad (agrícola y comercial) y aumento en el crecimiento demográfico, evidenciando una fuerte estratificación social, de poder centralizado, convirtiendo a los chamanes en una clase superior al unísono de los linajes establecidos en cada centro, dominando estos dirigentes por medio de la explotación y responsabilizándose de la organización de la producción, la distribución de bienes y el control político y religioso. Las representaciones artísticas aumentan en este periodo, surgiendo por ello estilos locales y regionales, destacando en este periodo sus magnánimas obras arquitectónicas (definida la forma piramidal como base de sus estructuras ceremoniales). En las regiones sureñas se encuentran algunas pirámides de colosal altura, mientras que en los complejos de las tierras bajas centrales se percibe que los templos fueron bellamente decorados con imágenes míticas y religiosas, éstas se presentan en mascarones dándole a la arquitectura un renovado carácter escultórico, en muchos casos recubiertas estas edificaciones de estuco y color, dominando el rojo hematita (aunque estos registros son difíciles de percibir ya que estas representaciones quedaron ocultas al construir sobre ellas en las etapas sucesivas), a su vez, más al sur, el distintivo de esta tierras se resuelve a través de estelas y altares de piedra, donde quedaron representados los acontecimientos histórico-religiosos de este periodo. En relación a la escultura, la máxima representativa se asocia a la técnica del relieve, y aunque la escultura tridimensional no es muy abundante, se puede percibir cierta diferenciación representativa tanto en la temática como en su intencionalidad, como registran las piezas de cerámica, desde un carácter más realista. Por otro lado se debe apuntar que en este periodo el enfrentamiento bélico y la competencia entre los diferentes centros principales mayas se manifiesta como una de las características principales a lo largo de esta época, con ello algunos centros van extendiendo su poder mientras que otras capitales colapsan. En las tierras altas parece ser que la ciudad de Kaminaljuyú ostenta el dominio económico, configurándose como la urbe más poderosa de esta macro-región, mientras que en las tierras bajas la magnificencia se concentra en el Peten (Guatemala), definido gran parte del Preclásico Tardío por el control de las rutas comerciales del centro y norte por los sitios de El Mirador y Nakbé; pero hay que decir que a finales de este periodo el apogeo metropolitano se releva a las ciudades de Uaxactún y Tikal, manteniendo su poderío en el siguiente periodo (Clásico).

Por otro lado, en el **Valle de Oaxaca** la prevalencia del complejo de San José Mogote del anterior periodo decae paulatinamente y en su lugar el centro de **Monte Albán** ocupa este puesto, al ubicarse en una posición estratégica. Este complejo arqueológico es considerado por algunos científicos como la ciudad más antigua de Mesoamérica, organizando en él los espacios alrededor de la gran plaza central, donde se sitúan los principales edificios, que con el paso del tiempo se van acondicionando y renovando, además de ir

incorporado nuevas edificaciones. Este periodo queda dividido en tres fases: Albán I Temprano (500 - 300 a. de C.), Monte Albán I Tardío (300 - 200 a. de C.) y Monte Albán II (200 a. de C. al 250 d.C.), en lo que en periodos posteriores este complejo sigue manteniéndose como una capital fuerte. Este complejo se considera como el centro principal de la zona de Oaxaca (habitando aquí los dirigentes de esta agrupación social), aglutinando en este sistema de poder a otros centros regionales gobernados por familias de menos rango jerárquico. Estos sistemas de poder complejos e incipientes, parece que fueron cobrando mayor dimensión, al registrar esta zona un buen lugar para el cultivo además de presentar otros productos que fueron incluidos en rutas comerciales de larga distancia, administrando y controlando los dirigentes tanto la producción (y los bienes de prestigio), como el poder político y religioso. Al igual que sus construcciones arquitectónicas, las representaciones artísticas revelan ya un carácter que prioriza imágenes idealizadas, dentro de los conceptos instaurados por el poder y las creencias, manifestando piezas escultóricas en cerámica, bien definidas, y policromas, donde la fisonomía humana presenta una estética equilibrada y realista, con rostros que registran cierta abstracción y solemnidad.

En este periodo, la **zona Central** de México, también se caracteriza por la transformación hacia una mayor complejidad de algunos centros regionales, en mayor proporción en la cuenca de México, donde la población local aumenta (principalmente en el sur), desarrollándose centros de poder o capitales regionales con arquitectura pública, una producción artesanal más compleja y un mayor desarrollo de la agricultura e intercambios interregionales importantes, como se puede registrar en los diferentes emplazamientos distribuidos en los estados de México, Puebla, Morelos, o Distrito Federal. Situándose en este territorio, al sur de la actual capital de México, en los márgenes del lago Xochimilco el destacado y majestuoso complejo de **Cuicuilco**; este centro se establece como la cabecera principal de otros centros asociados, donde el poder político, económico y religioso se administra en manos de sus dirigentes. Por su fuerza política y económica esta urbe por define como el centro más importante de este periodo en la zona Central, concentrando la mayor densidad de población y entablado relaciones con otras sociedades del territorio Mesoamericano. En Cuicuilco se edificaron estructuras ceremoniales escalonadas que posteriormente se convertirían en pirámides, con la característica de que estos templos presentan una planta circular. Entre las construcciones ceremoniales destaca un gran montículo oval, diseñado como una gran pirámide cónica; a su vez, otros centros o asentamientos de menor envergadura también registran construcciones circulares similares (indicando con ellas una aparente tradición ceremonial). Ahora bien, a finales del Periodo Preclásico Tardío otro de los centros regionales destacados de esta región, en este caso ubicado más al norte, es **Teotihuacán**, asociado a la cultura que lleva su nombre. Este asentamiento regional paulatinamente se iguala en porcentaje de población y extensión a Cuicuilco, en lo que a finales del Periodo Preclásico Tardío, Cuicuilco desaparece posiblemente por las erupciones del volcán Xitle, como por presiones externas de otras sociedades contemporáneas, también poderosas (como pudiera ser Chupícuaro, u otras agrupaciones establecidas en las regiones del Noroeste, o Cholula, Tlaxcala y Puebla).

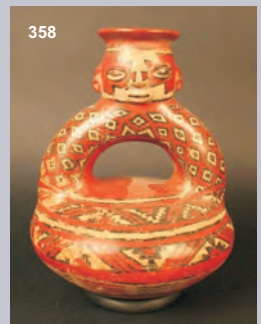
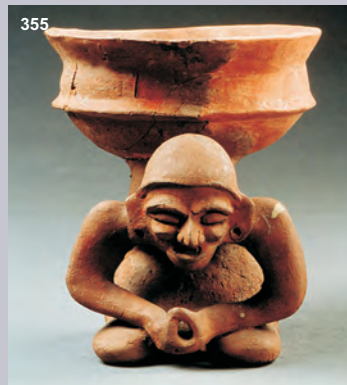
Entre las muestras materiales registradas en Cuicuilco, su acervo es más bien escaso, ya que este centro se cubrió casi completamente por la lava del volcán. Ahora bien, en relación con las investigaciones efectuadas sobre el periodo incipiente del poder reclutado por Teotihuacán, diferentes autores abren la conjetura de que este complejo regional reagrupa a la población de Cuicuilco bajo su gobernación, y se convierte en la gran potencia que aglutina el poder de esta zona Central, abriendo por ello el Periodo Clásico, ya establecido el centro neurálgico de Teotihuacán como una gran urbe.

Más al norte, destaca la cultura de **Chupícuaro**, ubicada también en el Preclásico Tardío e inicios del Periodo Clásico (entre el 500 a. de C. y el 200 - 300 d. C.). Su centro originario y de mayor concentración de población se localiza en la confluencia de los ríos Tigre y Lerma en la parte oriental del Bajío guanajuatense (Acámbaro), además de registrar otros asentamientos distribuidos por la cuenca y afluentes del río Lerma, tanto en Michoacán, como en ciertos enclaves de la zona Central de México. No obstante, esta cultura manifiesta una influencia importante en el área Centro-Norte relacionada con su producción cerámica,

propagándose su característico estilo por los estados de Tlaxcala, Morelos, México, Oaxaca, Hidalgo, Jalisco, Colima, Nayarit, Querétaro y Zacatecas, prolongándose este estilo en el tiempo. Según indican algunas investigaciones la cultura Chupícuaro mantuvo fuertes relaciones con Cuicuilco, y posteriormente con la emergente Teotihuacán, donde estas jefaturas habrían fortalecido su prestigio y su poder gracias a sus lazos privilegiados con las elites políticas y económicas de la cuenca de México, otorgándolas una posición dominante. Actualmente la región de valle de Acámbaro donde se encontraron en la década de los años veinte del s. XX los primeros registros de Chupícuaro están cubiertos por la presa Solís, aunque en los años cincuenta, antes de la inundación de la zona, se pudieron realizar ciertos sondeos científicos y se recogieron un buen número de registros materiales, la mayoría de ellos obtenidos de un elevado número de enterramientos (para ser exactos 393 sepulturas). En este lugar pocos datos sobre su asentamiento se pudieron precisar, no obstante, recientes investigaciones están en curso, registrando nuevos lugares arqueológicos, ligados a la cultura Chupícuaro. Según parece los chupícuaro se distribuyeron de forma rápida por diferentes regiones, posiblemente llevada a cabo por poblaciones exógenas, aun sin llegar a precisar su origen, de otras

Entre las **representaciones escultóricas de la zona Central y el área Norte-Centro** (asociado a la zona de Occidente), se establece de forma generaliza el estilo cerámico ampliamente difundido de Chupícuaro, destacando entre sus registros las distinguidas figuras cerámicas, éstas muestran diseños geométricos repartidos por el cuerpo de la pieza (que pudieran simular tatuajes), con engobes rojo y negro sobre una base blanca-amarillenta, y bien pulidas, llegando a registrar grandes formatos, aunque también se manifiestan figurillas sin este tipo de decoración denominadas «*Choker*» o «*slant eyes*». Como ya hemos indicado las cerámicas de Chupícuaro comparten un estilo decorativo similar entre un buen número de sociedades contemporáneas repartidas por otras zonas culturales (aparentemente distribuido este estilo de forma no uniforme), suponiéndose por ello que las cerámicas de Chupícuaro disfrutaban de una alta consideración, ya que además de registrar en otras regiones piezas policromas de centros Chupícuaro, posiblemente comercializadas a través de las redes de intercambio, también se asocian a representaciones de carácter local (sobre esto, algunos autores entablan la hipótesis del desplazamiento de grupos Chupícuaro, que llevan consigo sus tradiciones cerámicas). Tanto en Cuicuilco, Teotihuacán como en otros complejos de la cuenca de México, y en la parte oriental del Altiplano, se registran piezas del estilo policromo de Chupícuaro, y piezas de formato más pequeño, como las figurillas antropomorfas de ojos rasgados similares al estilo «*Choker*», las investigaciones han evidenciado que la mayoría de las piezas asociadas al estilo Chupícuaro registradas en la zona Central se consideran como producciones locales. En tanto, cada región a su vez, mantiene sus propios estilos artísticos; manifestando variaciones cualitativas y cuantitativas según el sitio y su ubicación, donde este estilo se registra de forma más marginal respecto a otro tipo de representaciones. No obstante, el estilo Chupícuaro no solo influencia a otras sociedades, sino que también se perciben influencias de otras culturas, no solo relacionadas con agrupaciones de la zona de Occidente, estableciéndose relaciones estéticas similares a las representaciones de las áreas Noroccidental y Central Andina de Suramérica, incluyendo entre sus representaciones cerámicas el recipiente con vertedor y asa en estribo (registrada esta forma tanto en Guanajuato como en la zona Central). Si bien, estas representaciones sudamericanas fueron anteriores en el tiempo a las representaciones mesoamericanas, de manera inversa se debe destacar que el diseño de ciertas formas mesoamericanas, se definen y generalizan en este periodo, como las formas trípodes o formas compuestas con pedestal, que posteriormente se van distribuyendo hacia el subcontinente sur. Por otro lado, debemos destacar a una figura cerámica entre los hallazgos de Cuicuilco, que representa a una de las deidades de mayor antigüedad conservada: el dios el viejo vinculado al fuego, Huehuetéolt (también señor del tiempo); manteniendo vigentes otras culturas mesoamericanas las mismas características en la iconografía de esta representación en los siguientes periodos cronológicos. Esta imagen siempre se representa con su rostro surcado de arrugas, sentada con las piernas cruzadas, la espalda encorvada y sustentando generalmente un brasero. En este caso el dios anciano de Cuicuilco es de pequeño formato.

Esculturas cerámicas del Preclásico Tardío (Cuicuilco y Chupícuaro): -355- Posible representación del dios Huehuetéolt, Cuicuilco. 12 x 6'7 cm. -356- Efigie de la fecundidad de gran tamaño. Chupícuaro, figura policroma de terracota hueca, altura: 71 cm. -357- Figura femenina bicéfala, cultura Chupícuaro, Altura: 14 cm. De ojos romboidales y peinados con señales de pintura roja. -358- Recipiente chupícuaro policromo con vertedor y asa estribo, decorado con diseños geométricos y rostro antropomorfo. Altura: 20'5 cm.





regiones emigradas desde el Occidente. Por lo que parece esta sociedad agroalfarera incorpora la técnica agrícola de la chinampa entre sus prácticas de cultivo, y según los restos obtenidos, el maíz fue su base alimenticia. Las actualizadas investigaciones arqueológicas han permitido el registro de los primeros datos arquitectónicos, la obtención de mejorados controles cronológicos, así como novedosos datos acerca de las prácticas funerarias, como el descubrimiento de «tumbas de tiro». Los espacios habitacionales registran sencillas viviendas realizadas en -bajareque- con suelos de arcilla, y algunos drenajes cubiertos de piedra, y en los ejemplos de arquitectura ceremonial (en su mayoría concentrados al sur del estado de Guanajuato), manifiestan “pirámides circulares” o montículos de basamento circular u ovoide de estructura cónica, algunas de gran dimensión, dotadas de peldaños o gradas bajas, conformadas por un armazón de piedras recubierto de arcilla, aunque también se registran plataformas rectangulares, y probablemente sobre ellas se dispusieran otras construcciones (incluyendo también la función residencial, además de comunitaria), sumándose a ellas la presencia del patrón arquitectónico de patio hundido. Para la cultura Chupícuaro se proponen actualmente diferentes fases culturales según los sitios arqueológicos, ya que entre ellos se manifiestan divergencias en sus costumbres, al parecer cada región disponía de su propio acervo cultural, aunque por supuesto también cuentan con prácticas comunes, al compartir numerosos valores, destacando entre ellos su manera de concebir el ceremonial funerario, aun cuando se sitúan en diferentes épocas cronológicas, registrando en el interior de las sepulturas una excelente cerámica policroma, decorada con diseños geométricos en rojo o granate, amarillento y negro, u otras manifestaciones cerámicas (de marcado carácter regional). Estas fases se corresponden con las relaciones que mantienen con la cuenca de México, articulando un intercambio fructífero entre las dos zonas, al igual que sucede en el anterior periodo, que claramente determinan las fases culturales de Chupícuaro (fase Chupícuaro Temprano: entre 650 y 400 a. de C., fase Chupícuaro Reciente: entre 400 y 150 a. de C., y la fase Mixtlán entre 150 a. de C. y 200 - 300 d.C.). En la fase Mixtlán, se distinguen cambios profundos, tanto en los patrones de asentamiento y sistemas de construcción, como el registro de una mayor integración interregional y renovadas costumbres.

Entre las esculturas cerámicas del Periodo Preclásico Tardío de Mesoamérica se constata un cambio marcado respecto a las representaciones del periodo anterior, limitadas a figurillas sólidas, sin embargo, en esta época ya se generaliza el modelado de figuras de mayor tamaño, de conformación hueca y aspecto realista, manifestando un creciente equilibrio numérico entre los dos géneros antropomorfos representados, aunque las figurillas sólidas también se registran, definidas por una estética más uniforme, algunas de ellas sumamente elaboradas. Las piezas de gran formato parecen definirse por un carácter más individualizado, en algunos casos llegando a la conjetura de que representarían a personas específicas, como caciques o personajes importantes de la comunidad, ensalzando por ello su imagen, además de adoptar símbolos compartidos con otras regiones o bien conceptos ideológicos de carácter regional (depositando ya en ciertas imágenes la caracterización de alegorías conceptuales, como sucede con la fertilidad). Las obras de mayor belleza y dedicación ya se manifiestan como claros exponentes de prestigio, generalmente registradas como ofrendas funerarias, observándose que fueron destinadas a un sector reducido de la comunidad. Estas representaciones escultóricas posiblemente fueron realizadas por especialistas, al percibirse en ellas el dominio de las diferentes técnicas cerámicas y la destreza observada en la estética de su modelado.

Ahora bien, antes de finalizar esta descripción del Periodo Preclásico de Mesoamérica se deben destacar también los desarrollos producidos por las sociedades agroalfareras asentadas en la **zona del Occidente de México**, desarrolladas en Jalisco, Colima y Nayarit, relacionadas con la denominada tradición de las -**Tumbas de Tiro**-. Estos territorios occidentales entre los periodos del Preclásico y el Clásico no presentan una unidad cultural tan clara y diferenciada cronológicamente como en los registros que ya hemos citado, por lo que a lo largo del tiempo la estratificación social puede verse no como una serie de escalafones definidos sino más bien como una curva que asciende de manera paulatina, caracterizada su estructura social como jefaturas agroalfareras, en contraste con las áreas establecidas hacia el oriente de Mesoamérica, no obstante los registros arqueológicos en esta zona no han sido muy pródigos hasta hace pocos años, además de toparse las investigaciones con un alto porcentaje de saqueos. De estas sociedades preclásicas, en anteriores décadas

se establecía una lenta evolución hacia costumbres más complejas, pero el avance de las investigaciones manifiestan nuevas conjeturas, observando que en esta época formativa al igual que sucede en el resto de Mesoamérica se establece un largo proceso de transformación cultural, de simples grupos agroalfareros a sociedades jerarquizadas de tipo cacical, manteniendo al igual que otras agrupaciones un contacto regular entre ellas, principalmente a través de los grupos de elite, insertándose estas regiones occidentales dentro de los numerosos núcleos culturales del preclásico mesoamericano. Las sociedades establecidas dentro de la tradición de las -Tumbas de Tiro- que se distribuyen en los territorios de Jalisco, Colima y Nayarit, se relacionan con culturas antecesoras a ellas que ya acumulan cierta ideología compleja, contribuyendo al cambio cultural en dichas sociedades los desarrollos tempranos de El Opeño, Capacha, y la fase San Felipe de la tradición Teuchitlán (incluyendo como veremos a continuación en su periodo tardío la incorporación de la edificación funeraria de tumbas de tiro), extendiéndose a otras regiones este tipo de construcción funeraria, agrupándose de esta forma como tradición. La construcción de tumbas subterráneas con cámara lateral y acceso a través de un pozo se registra en estos territorios en torno al 200 a. de C., sepultando en estas cámaras a sus difuntos junto a un buen número de ofrendas (apartado 2.1.6.1, págs. 488/ 491), asociadas por ello estas nuevas conductas culturales, a la práctica funeraria como principal característica aunque también se perciben otras análogas costumbres entre las diferentes agrupaciones. Según indican las actualizadas investigaciones en las regiones asociadas a esta tradición se percibe una percepción simbólica similar, siguiendo estos registros conceptuales las redes de intercambio, cuyo acceso habría estado específicamente reservado a la elite, permitiendo a su vez el establecimiento de contactos regulares entre los caciques de las distintas regiones. El papel de las elites asociadas a la tradición de las Tumbas de Tiro parece ser que consistía en coordinar no solo su comunidad sino los intercambios de materias primas y piezas elaboradas de elevado valor simbólico, destacando entre ellas la producción local de piezas de cerámica y figuras escultóricas, asegurando con este modelo distributivo la legitimación de los linajes. Entre los registros arqueológicos asociados a las ofrendas funerarias se acentúa el realismo y la delicadeza de las representaciones cerámicas, en las que se llega a percibir un buen número de costumbres que a día de hoy indican grandes aportes para la investigación de estas sociedades, con un estilo estético común alejado de la solemnidad religiosa de las otras zonas. El desvanecimiento generalizado de la tradición de las Tumbas de Tiro se sitúa en torno al 600/800 d.C.

Entre las agrupaciones culturales asociadas a esta tradición occidental, los avances científicos efectuados en los últimos años destacan los desarrollos acaecidos en la tradición Teuchitlán, establecida ya desde el Periodo Preclásico Medio en la región del altiplano central de Jalisco (como ya indicamos con la fase San Felipe, 1000 /800 a 300/ 200 a. de C., con posibles influencias originarias de El Opeño y de Capacha), asentándose los precedentes de esta sociedad de cacicazgos con una incipiente diferenciación social a partir del Periodo Preclásico Tardío, con las primeras obras de arquitectura ceremonial o residencial de planta circular u oval, registrando una cultura jerarquizada e imbuida en las redes de interacción firmemente establecidas para este periodo. Teuchitlán también presenta la práctica funeraria de tumbas de tiro, evidenciando en sus ofrendas relaciones con otras sociedades de Jalisco, Nayarit, Colima, Michoacán, o más distantes como el centro de México, Oaxaca o Veracruz (establecidas desde el periodo anterior). Posiblemente la abundancia de recursos materiales, su explotación y el intercambio con otras regiones pudo ser el factor principal que impulsa a esta sociedad minoritaria a un mayor desarrollo, controladas estas actividades por la elite, involucrándose directamente en el control de los bienes. Las representaciones en cerámica de Teuchitlán en este periodo indican una mayor especialización artística (más estandarizada), destacadas por sus diseños decorativos (en rojo y blanco o crema, según el tipo cerámico asociado). Las piezas cerámicas más elaboradas quedaron restringidas por lo que parece a las tumbas más complejas, valoradas como objetos de prestigio.

El siguiente periodo cronológico se determina en Mesoamérica por el establecimiento de culturas fuertes y aún más complejas al abarcar todo el espectro que ronda la organización económica, política y religiosa, en base al dominio de poderosos gobiernos centralizados y jerárquicos, que se manifiestan a su vez plétóricos en sus representaciones artísticas, designando a esta época de gran esplendor con el nombre de Periodo Clásico. La evolución de las sucesivas culturas ceramistas será descrita en el apartado 2.1.2, págs. 243/268.

- En el área de los **Andes Centrales** grupos de cazadores nómadas habitaron el territorio sin muchos cambios (8000 - 4000 a. de C.), hasta que aparece la agricultura y con ella la agrupación de poblaciones sedentarias. A partir del 3000 a. de C. comenzaron a establecerse algunos centros principales o templos destacados y complejos urbanos repartidos por la costa y sierra peruana. En la actualidad se registran diferentes edificaciones del período arcaico, destacando los sitios más tempranos registrados: como Ventarrón, ubicado en el valle de Lambayeque en las tierras bajas del norte, y al este Coyuzarpan, Huaca Prieta (en la costa del depto. La Libertad), la fortaleza-observatorio de Chanquillo y Las Almas (entre los deptos. de Ancash y Lima); Caral, en la región central, ubicada en zona intermedia entre la costa y las tierras altas, que cuenta con diferentes templos principales y se considera la ciudad más temprana de América (valle de Supe, depto. Lima) (foto n°: 681), y Sechín ubicado en el desierto costero (valle de Casma, depto. de Ancash). En las regiones de sierra andina que comprenden las tierras altas peruanas, se registran también importantes edificaciones tempranas como Kotosh (en la cordillera oriental, depto. de Huánuco), o Kuntur Wasi al norte (valle de Jequetepeque, depto. La Libertad). La curiosidad que define a estos centros en el primer periodo social de estabilidad es que aún desconocían la cerámica, por ello, su ubicación temporal se define en el periodo **Precerámico** en sus primeras épocas, practicando eso sí, la agricultura; conformando agrupaciones sociales que fueron incrementando poco a poco el número de población (no obstante la mayoría de estos centros parece ser que se destinaban a lugares de culto y vivienda de chamanes o sacerdotes, y la población asociada a los centros peregrinaba hasta ellos desde distancias lejanas). Su construcción se define ya como verdaderas arquitecturas monumentales; el barro conforma la estructura de estas edificaciones de forma generalizada, manipulando el adobe, aunque también se sirvieron en los templos más antiguos como el de Ventarrón (con 5000 años de antigüedad) de técnicas donde utilizaron el barro en bloque, sin amalgamar, desconocedores aún del adobe, levantando el templo con masas de arcilla cortadas en bloque de los lechos aluviales.

Fue en el Período Formativo Temprano o Período Inicial, desarrollado entre el 1800 y el 1200 a. de C., cuando se generaliza en la mayoría de los territorios ocupados, una cerámica tosca y sin decoración, asociadas muchas de ellas con los centros ceremoniales registrados en el Período Precerámico. Las cerámicas más tempranas de la zona andina han sido halladas en la sierra andina, en la parte oriental en la región de Huánuco destacando en este caso al yacimiento de Kotosh como lugar temprano en la ejecución cerámica (cerca al nacimiento del río Huallanga, afluente del río Marañón que atraviesa longitudinalmente la bifurcación de la cordillera andina en la zona central y en sentido paralelo a la costa, y que a su vez porta sus aguas hasta el Amazonas en la cuenca superior o alta). La fase cultural más antigua de **Kotosh** que registra cerámica es la llamada **Wayra Jirka**, fechada en 1800 a. de C. (relacionada con la fase Tutishcainyo de origen amazónico, anteriormente citada), comprendida dentro de la temprana tradición amazónica «Rayado en Zonas»; en este complejo cerámico temprano predominan los cuencos, con asas puente y soportes de tres y cuatro patas, además de incluir alguna representación escultórica, con formas zoomorfas y antropomorfas. Otro de los focos originarios de cerámica comprende la zona norteña de la sierra de **Cajamarca**, las dataciones actuales las sitúan en torno al 1500 a. de C., registradas en el sitio de Pandanche, contemporáneo a Wayra Jirka, y que a su vez guardan relación con los desarrollos ecuatorianos, prueba ya de contactos entre ambas regiones. Relacionando a su vez costa y sierra norte, con el estilo cerámico temprano de **Monte Grande** ubicado en el curso medio del río Jequetepeque. En fechas contemporáneas también se registra en la **costa central** otro proceso de experimentación cerámica, cuyo ejemplo corresponde a los primeros desarrollos culturales tempranos de las tradiciones La Florida, Ancón, Curuyacu y Erizo, desarrollados en las regiones de los actuales departamentos peruanos de Lima e Ica (relacionados posiblemente con Caral). Como curiosidad en el sitio de Caral se registra en dataciones posteriores la presencia de urnas cerámicas que incluían en su interior cuerpos de infantes amortajados (registradas únicamente en el Período inicial del Formativo).

Luis Felipe Villacorta Ostolaza define en el siguiente texto ciertas reflexiones e investigaciones arqueológicas referentes a los registros iniciales de la cerámica descubiertos en los territorios occidentales de la actual nación de Perú:



“En términos generales la cerámica temprana, especialmente de la costa y sierra del Perú, tiene como función principal el uso doméstico, lo que se comprueba en el hecho de que esta alfarería imita formas de la naturaleza como mates y calabazas, especies vegetales cuyos frutos eran utilizados como recipientes para el almacenamiento, preparación y servicio doméstico. Es interesante constatar que el uso tardío de la cerámica en el Perú respecto a otros países de la región pudo haber tenido algún tipo de resistencia cultural. Esta afirmación se sustenta especialmente en el caso de la costa norte, donde se ha comprobado que grupos de esta región estuvieron en contacto con poblaciones de la cultura Valdivia del Ecuador [...]. Una de las muestras más interesantes del salto hacia el desarrollo cerámico pleno en la historia del Perú es aquella representada por el extendido uso de figurillas de arcilla en sitios de arquitectura monumental del periodo arcaico de la costa norcentral, especialmente en el valle de Supe. Los hallazgos del Dr. Robert Feldman en el sitio de El Aspero así como más recientemente de la Dra. Ruth Shandy en Caral han develado un interesante corpus de figurillas de representaciones femeninas modeladas en arcilla que exhiben elaborados peinados. Todas estas piezas fueron encontradas como ofrendas en los ambientes más reservados y a la vez prominentes de la arquitectura religiosa de estas pirámides del periodo arcaico. Todo hace indicar que las figurillas cumplieron un fin ritual, al ser ofrendas destinadas a consagrar la fertilidad de la tierra y el positivo devenir de los grupos sociales representados en estos edificios monumentales. Un rasgo interesante a notar es que muchas de estas figurinas fueron cocidas al fuego, lo que sin duda contribuyó a darles mayor consistencia. Si bien la cocción no alcanzó la intensidad suficiente para convertir las en cerámica, este recurso tecnológico demuestra que los grupos responsables de su manufactura estaban familiarizados con los procedimientos característicos de la elaboración alfarera”<sup>48</sup>.

**La representación con barro** se legitima en los primeros tiempos de las sociedades peruanas en los centros ceremoniales del periodo Arcaico Tardío (3000 – 2000 a. de C.) como en el templo de Kotosh, en el que se encontraron estos relieves llamados “Manos Cruzadas”. En cuanto a la aparición de la **cerámica de las primeras sociedades**, estas cocieron sus piezas a fuego directo y generalmente de constitución maciza, adquiriendo la forma de frutos y animales de su entorno.

- **359**- Figurilla zoomorfa perteneciente a la época de Periodo Temprano andino (2000 – 1250 a. De C.). - **360**- Imagen en barro crudo de uno de los dos murales escultóricos que se presentan en la puerta principal del templo de Kotosh (replica MNAAHP).



En estos primeros registros “no cerámicos” (foto n°: 390), ya se manifiesta la motivación figurativa-escultórica, incluyendo las representaciones tridimensionales dentro de su propio entramado ritual y simbólico, y que posteriormente quedará establecida como determinación cultural andina.

Hacia el norte, y posterior a los estilos cerámicos tempranos, comienza ya la larga tradición escultórica en cerámica desarrollada en los Andes Centrales, contando con la emergente cultura Vicus, establecida en la costa septentrional de Perú con un prolongado asentamiento en el tiempo, incluida tanto en el Periodo Inicial como en el Horizonte Temprano, entre el 1600 y el 200 a. de C. Si bien, debemos destacar que aunque relativamente tardíos, los mayores desarrollos sociales y estilísticos, quedaron reflejados en la cultura Cupisnique (asociada a Monte Grande), desarrollada ya en el Horizonte temprano entre el 1200 y el 200 a. de C.; señalada esta sociedad como una de las difusoras del arte escultórico en cerámica del territorio central andino, ubicada también al norte del territorio costero. Más tarde, se define la cultura Chavín, comprendiendo alguno de los primeros principios estilísticos que unificarán en cierta medida a esta territorialidad centro-andina. A partir de estas culturas se desarrollada de forma extraordinaria la representación escultórica en cerámica por las diferentes sociedades primigenias que comprenden en su amplitud el periodo precolombino.

El desarrollo de las culturas ubicadas en el Periodo Formativo Medio, se registra científicamente en el caso de los Andes Centrales como Horizonte Temprano, desarrollado a partir del 1200 a. de C. hasta llegar al

<sup>48</sup> VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Lima: Ed. Roberto Gheller Doig cop., 2007, pp. 47-48-50.

comienzo de nuestra era. Entre las primeras sociedades que poco a poco se fueron definiendo dentro de cierta complejidad social fue la cultura **Vicús**, generalmente asociada al Periodo de Desarrollo Regional (posterior al Horizonte Temprano), pero no obstante ésta contempla sus primeros desarrollos culturales en tiempos del Periodo Formativo, en la región de Chulucanas en el departamento de Piura, al noroeste de la serranía de Perú (denominada con este nombre al descubrir los principales restos arqueológicos del periodo posterior en diferentes tumbas bajo las faldas del cerro Vicús). Los Vicús en su evolución representativa presentan esculturas en cerámica de estilo realista en su periodo inicial, dando cuenta de la fauna y de la vegetación de la región, incluyendo también figuras humanas, destacando en estos casos las facciones de sus rostros (de nariz grande y aguileña) y sus cuerpos redondos; con el tiempo contaron con un amplio muestrario de formas cerámicas (como las botellas silbadoras o las representaciones de maquetas arquitectónicas) y la presencia decorativa de la técnica del negativo y la policromía (en este punto a su vez, también podemos destacar que la sociedad Vicús se ha identificado como uno de los centros originarios de la metalurgia). En el mismo periodo, se encuentra una amplia representación de figuras escultóricas, dotadas de un excelente sentido estético y maestría en su elaboración, realizadas en este caso por los cupisniques. Estas figuras generalmente representan figuras antropomorfas, zoomorfas o vegetales, en las que ya aparece integrada la forma del recipiente globular de asa estribo (de tradición estética y característica de la zona central andina, aunque incorporada posiblemente desde la zona ecuatoriana a través de la influencia estilística de los Chorrera, aunque este tipo de recipientes ya se registran en épocas anteriores en la zona Amazónica más occidental, como anteriormente hemos comentado), este estilo de recipiente adquiere en la representación de los cupisnique de manera generalizada el diseño del asa con forma trapezoidal, incluyendo entre sus representaciones más elaboradas la característica coloración cerámica negra o grisácea (cocidas en atmosfera reductora), aunque también se presentan otras coloraciones según el tipo de cocción. El amplio repertorio de imágenes que demuestra esta cultura se asocia a su propio desarrollo social y/o mitológico, evocando la sacralización de la vida cotidiana como muestra de la profunda complejidad ideología-religiosa incipiente. La cultura **Cupisnique** sitúa su centro de desarrollo entre los valles de Chicama y Jequetepeque en la costa norte peruana (departamento de La Libertad), según indica Adine Gavazzi: *“esta sociedad de la costa se desarrolla en una cuenca que incluye varios valles de los ríos La Leche, Zaña y Moche. El complejo arquitectónico más conocido de este conjunto cultural es la Huaca de los Reyes en el valle de Moche, pero también la Huaca Lucía, Purulén y Monte Grande constituyen ejemplos de esta tradición”*<sup>49</sup>, distribuyendo a su vez su proyección cultural hasta llegar a establecerse hacia el sur en el valle de Virú y en ciertas regiones de los departamentos de Piura y Lambayeque por el norte, posiblemente alcanzando el valle de Casma en Ancash mucho más al sur, donde se determinan a partir de esta influencia estilos cerámicos diferenciados.

Aunque hay que decir que entre las sociedades establecidas en el Periodo del Formativo Medio-Tardío integrado en el Horizonte Temprano peruano, se consolida una cultura en esta época que difiere del resto, ésta se denomina **Chavín**, destacada por desarrollar el primer periodo de unificación social y territorial que abarca a diferentes agrupaciones, además de generar los primeros asentamientos de tipo urbano, distribuida entre el 900 a. de C. y el 200 d.C. La cultura Chavín reparte su influencia por la zona norte y el centro de Perú, dejándose sentir desde el extremo norte costero de los valles de Tumbes hasta Nazca por el sur y la selva amazónica por el este, pero sin llegar a establecerse en el altiplano central. Chavín significa un cambio profundo en el carácter social de los pueblos establecidos en los Andes Peruanos; esta cultura compleja, edifica templos y monumentos con una concepción de la arquitectura muy perfeccionada, empleando a su vez nuevas técnicas agrícolas, y situando su centro urbano de mayor relevancia en Chavín de Huantar (en torno al templo del Castillo de Chavín de Huántar, hoy en día considerado centro arqueológico de primer orden), situado en tierras altas de la cordillera, entre el Callejón de Conchucos y el de Huaylas (depto. de Ancash), desde donde se expande su tradición cultural. La constitución de esta agrupación cultural se fundamenta desde el reemplazo de los antiguos cultos del Periodo Inicial a un nuevo y más consolidado fenómeno religioso. Según aporta Peter Eechhout: *“El conjunto de evidencias ha llevado a Luis Lumbreras a proponer*

<sup>49</sup> GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos*. Lima: Apus Graph, 2012, p. 50.

la hipótesis de una especie de gobierno teocrático o sacerdotal basado en el culto de Chavín. Según este modelo, los sacerdotes son especialistas que manejan las observaciones astronómicas, lo que les permite calcular y prever los cambios estacionales. Este conocimiento les da de hecho un poder enorme ante las poblaciones compuestas mayormente por agricultores, así que les hubiera dado a estos especialistas un rango especial que se hubiera transformado en estatus social privilegiado, abarcando el control político y económico de dichas poblaciones”<sup>50</sup>. Formalmente el arte de la cultura Chavín, con influencias de Wayra Jirka (Kotosh) y del arte Cupisnique, se transforma y estiliza hacia una estética de carácter abstracto y simbólico. Una de sus figuras más representadas fue el jaguar, determinada como principal deidad (si bien, esta representación pudiera percibirse como una influencia amazónica según indican investigaciones actualizadas, aún está en cuestionamiento esta reciprocidad estilística). Las esculturas cerámicas Chavín muestran un amplio repertorio de representaciones y formas imbuidas de su propia religiosidad, no obstante, lo más representativo del arte Chavín fueron las losas y las estelas de piedra en bajorrelieve de seres compuestos y fantásticos, presentes en los centros ceremoniales.

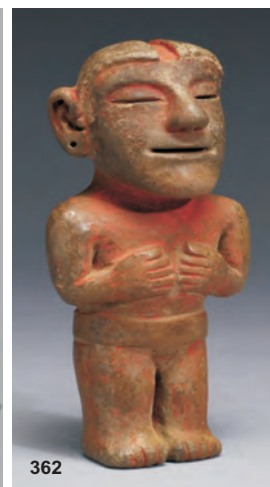
El esplendor de las representaciones escultóricas en cerámica de los siguientes periodos andinos queda determinado por sociedades regionales complejas y diferenciadas al desintegrarse Chavín; aunque algunas de ellas ya se registran en épocas más avanzadas del Horizonte Temprano, como la cultura Paracas establecida al sur de la costa (700 a. de C. -1 d.C.), o el caso de otras culturas que comprendieron la época final del Horizonte Temprano y principios del Intermedio Temprano, como las culturas Salinar y Virú (o Gallinazo), al norte de la franja costera. La definición del Período Intermedio Temprano se registra de forma generalizada al iniciarse la era actual (comprendiendo su etapa final en torno al 700-800 d.C.), según indican las investigaciones, determinada esta etapa temporal por sociedades relacionadas a estados culturales independientes y jerárquicos, como lo fueron Lima o Cajamarca, aunque entre ellas las más destacadas se establecen en la zona costera, al sur con la cultura Nazca y al norte con los Mochica, y los Recuay en las tierras altas septentrionales. Registrando en esta época las más creativas y excepcionales esculturas cerámicas del territorio peruano. (Más desarrollada esta información, y periodos sucesivos, en el apartado 2.1.2, págs. 325/344).

En la zona del altiplano comprendida por el **territorio boliviano** paulatinamente se fueron asentando también

<sup>50</sup> EECHEHOUT, Peter. “Poder y élites en los Andes Centrales Prehispánicos” (capítulo). - AA. VV. *Y llegaron los incas.-Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, D.L. Madrid, España, 2005, pp. 62 - 63.



361



362

Andes Centrales: Período Formativo -361- **Cultura Cupisnique** (1300 a 500 a. de C.). Figura representando a un mono, 25 cm de alto. - 362- **Cultura Chavín** (900 a. de C. - 200 d.C.). Figura masculina, con pintura roja de cinabrio (carácter ritual). Medidas: 14'9 x 7 x 5 cm. // Período Formativo Tardío y Período Intermedio Temprano: -363- **Cultura Vicús** (1600 - 200 a. de C. / - 600 d.C.), Recipiente de forma lenticular sobre el que se posiciona de forma destacada una figura antropomorfa con los rasgos típicos de las representaciones vicús. -364- **Cultura Paracas** (700 a. de C. -1 d.C.). Recipiente escultórico con forma antropomorfa y pintura post-cocción con pigmentos de vivos colores - 365- **Cultura Virú** (300 a. de C. - 100 d.C. / 550 d.C.). Recipiente antropomorfo, decorado con la técnica del negativo en bicromía.

363



364



365



diferentes culturas que llegaron a dominar de manera rudimentaria tecnologías en referencia a la agricultura y la manufactura cerámica, designándolas dentro del **Periodo Formativo**, establecido básicamente en la **zona occidental de Bolivia** entre el 2000 a. de C. y el 400 d.C. Ahora bien, destacamos la evolución socio-cultural en las regiones centro-oeste, tanto de la cultura **Chiripa** (en la que se percibe ya un buen dominio de la técnica cerámica, aunque de presencia tosca), asentada en regiones cercanas a la cuenca del lago Titicaca en la provincia de La Paz en torno al 1500 - 100 a. de C.; como de la cultura **Wankarani**, consolidada en Oruro y Cochabamba, del 1200 a. de C. al 200 d.C., con asentamientos que fueron incrementando su población hasta alcanzar un cierto grado de complejidad social, generando en este caso, una cerámica más elaborada. Estas culturas ya registran la construcción de espacios ceremoniales orientados a lugares sagrados como las montañas de la zona (destacando la evolución cultural de los Chiripa), sumándose a éstas otras culturas que habitaron en la cuenca del lago Titicaca, como **Qaluyu**, muy relacionada con Chiripa, o la cultura **Pukara** (1000 a. de C. - 300/500 d.C.). A su vez, determinadas por procesos sociales aun tempranos, las sociedades **Mojocoya** (100 d.C. al 400 d.C.) y **Tupuraya** (200 d.C. al 400 d.C.), se establecieron respectivamente en los departamentos actuales de Chuquisaca y Cochabamba. Percibiéndose a finales de este periodo diferencias cuantitativas en la organización social según las regiones, ya que mientras en el altiplano central y sur, se desarrollan culturas de tipo aldeano sin marcadas jerarquías, en las regiones de la cuenca del Titicaca se manifiestan los procesos iniciales de la institucionalización jerárquica, constituidas como jefaturas o cacicazgos, “*que ganarán una preeminencia regional marcada y formarán parte de la conocida tradición religiosa Yaya Mama*”<sup>51</sup>, según indican los investigadores Rivera Casanovas y Strecker. Mientras que en el **oriente** de Bolivia, geográficamente distribuido en zona de tierras bajas al registrar territorios al este de la Cordillera Andina determinados dentro de la categorización territorial del área meridional amazónica y los Llanos de Mojos, en estas regiones pocos datos han sido recopilados, aunque se han identificado algunos registros asociados a la Tradición cerámica amazónica «Inciso y Puteado», percibiéndose como sociedades semi-sedentarias, con una economía basada de la horticultura, la caza y la recolección.

No obstante, en el altiplano boliviano a finales del Periodo Formativo ya se establece como una agrupación de cacicazgos, la cultura **Tiwanaku** o **Tiahuanaco**, la más destacada e influyente de las culturas primigenias bolivianas, y que posteriormente despliega un poder ideológico y político de gran consideración en los territorios andinos, centrales como meridionales. Implantada esta cultura en un amplio periodo de tiempo, iniciando su asentamiento aproximadamente en el 200 a. de C., hasta alcanzar su declive en torno al 1200 d.C. (comprendiendo cuatro periodos culturales: fase final del Horizonte Temprano, Intermedio Temprano, Horizonte Medio, e inicios el Intermedio Tardío). Entre las agrupaciones culturales que se indican como antecesoras a esta sociedad, Chiripa-Qaluyo y más tarde Pukara parece ser que registran los primeros desarrollos del lugar, originándose en el sitio de Tiahuanaco un proceso un acumulación de pobladores que con el paso del tiempo se llega a planificar este asentamiento como el núcleo y urbe más importante de la región (establecida al sur de la cuenca del lago Titicaca, pasando de la fase aldeana al estadio urbano en torno al 100 d.C.). En relación a las tempranas representaciones artísticas de Tiwanaku, hay que decir que las muestras escultóricas en cerámica de Tiwanaku son destacadas sobre las demás culturas establecidas en la zona del altiplano, pero en este caso se debe decir que la producción cerámica de esta sociedad no establece prácticamente vínculos representativos asociados a este material en su tratamiento escultórico.

- En los **Andes meridionales** la evolución hacia sociedades sedentarias parece prolongarse en el tiempo, por lo que el periodo Temprano no se determina por los científicos hasta aproximadamente el 500 a. de C. comprendiendo su ubicación hasta el 650 d.C. En los desarrollos evolutivos tempranos del territorio sur andino se diferencian científicamente dos etapas temporales de importancia, la primera definida por el periodo precerámico (10.000 - 1000 a. de C.), donde las poblaciones vivieron en permanente nomadismo,

---

<sup>51</sup> RIVERA CASANOVAS, Claudia, y STRECKER, Matthias. “Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia. Introducción y Bibliografía” (artículo). *Ibero-Bibliographien*, n° 3, 2005, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, p. 12.

contando con la caza, la pesca y la recolección de alimentos, indicando a su vez cierto carácter ceremonial (como por ejemplo hemos señalado anteriormente con la cultura Chinchorro), e incluyen también redes de intercambio, y la etapa posterior que da comienzo con el desarrollo agroalfarero, donde aparecen las primeras sociedades sedentarias de pastores y agricultores, que ya incluyen la cerámica entre sus prácticas. Aunque en estos territorios no es hasta comienzos de la era actual, cuando se registra un gran número de aldeas estables dedicadas igualmente al pastoreo y la agricultura, y otros centros de mayor población, que contaron con importantes obras tecnológicas, relacionadas con la preparación del medio para sus cultivos y su producción, incluyendo una mayor práctica en la domesticación de animales, además de contemplar la recopilación de excedentes alimenticios (almacenes), como sucedió de igual forma en periodos cronológicos anteriores de otras sociedades andinas establecidas al norte de estos territorios. En estas regiones meridionales a inicios de nuestra era ya nos encontramos frente a poblaciones con diferenciadas y creativas cerámicas, como también se registra un trabajo en metalurgia importante. Para una mayor comprensión al alcanzar un territorio tan amplio, dividimos en este escrito los registros sociales establecidos en esta área del sur andino por la actual frontera territorial comprendida por los países de Chile y Argentina, aunque también debemos decir, que a continuación únicamente registramos las regiones más destacadas en la evolución social temprana, registradas en ambos países en relación con los territorios demarcados por la zona Andina. En primer lugar citamos los acontecimientos culturales relacionados con Chile, y posteriormente los registros acaecidos en la región del noroeste de Argentina (NOA).

En la vertiente occidental andina de Chile, las primeras sociedades productoras de cerámica comprendidas en el Periodo Temprano Agro-alfarero o Formativo Inferior (asociadas ya a tradiciones estilísticas cerámicas), se desarrollan en dos regiones diferenciadas, al norte y en la zona central. Las primeras cerámicas del territorio chileno se relacionan con los grupos socialmente estructurados denominados **Alto Ramírez**<sup>52</sup>, estableciendo sus aldeas en el norte de Chile (1000 a. de C. - 300/500 d.C.). Las influencias culturales de los territorios andinos más al norte son evidentes, especialmente con aquellas comprendidas en la cuenca del Titicaca, aunque también se dieron intercambios con las tierras bajas y la costa peruana (conformando un complejo sistema de recursos especializados). Su determinación arqueológica no llega a agruparlos como una cultura en sí, sino como tradición o fase cultural, de relativa unidad y con características similares encontradas en una gran extensión territorial, a lo largo del Valle de Azapa, en la zona baja del Valle de Camarones, y en los sitios costeros de Iquique y Caleta Huelén, así como en regiones más al sur y hacia el interior como en Tarapacá, Caserones, Guatacondo y San Pedro de Atacama. Estas sociedades presentan ya una organización política estructurada, agricultura desarrollada complementada con la práctica del pastoreo, presentando en sus aldeas un aumento de población sucesiva. La secuencia evolutiva de Alto Ramírez parece definirse por tres etapas: - a) Alto Ramírez I (1000 - 400 a. de C.): evidenciando en esta fase el sedentarismo de estas agrupaciones, definidas por el cultivo de maíz y la identificación de las primeras cerámicas tempranas (relacionadas con la cultura Wankarani, ubicada en el Altiplano en Bolivia). - b) Alto Ramírez II (400-1 a. de C.), época donde se perciben nuevas técnicas de producción, trasformando a su vez sus patrones de asentamiento, incluyendo la edificación de formas rectangulares en las viviendas y en los enterramientos. - c) Alto Ramírez III (1600 d.C.), en esa etapa final ya se incluyen desarrollos sociales más complejos, que determinan una planificación aldeana y ceremonial; esta etapa cuenta ya con piezas escultóricas en cerámica, destacando entre otras piezas rituales los Keros cerámicos. Ahora bien, en relación con otras culturas agroalfareras tempranas del territorio chileno, cambiamos de región hacia el sur, fronteriza con la zona del Norte Grande citado, se sitúa la definida como Norte Chico, en esta ubicación desértica y costera se desarrolla la sociedad aldeana definida como **El Molle**, asentada en la región actual de Coquimbo desde el 200 a. de C. hasta el 600 d.C., su cerámica generalmente se registra monocroma y finamente pulida (contando con algunas vasijas decoradas por incisión o motivos geométricos en engobe blanco, rojo y negro), por lo general estas piezas se incluyeron

---

<sup>52</sup> RIVERA, Mario A. "The archaeology of Northern Chile" (capítulo 48), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, pp. 964 -965- 966. (Texto traducido: L. Rueda).

como acompañamiento en los enterramientos funerarios establecidos bajo montículos o túmulos artificiales. La sociedad del Molle destaca por sus relaciones con otras culturas, tanto vecinas como mucho más distantes, hacia el norte con los pueblos del desierto de Atacama y hacia el sur con aquellos grupos establecidos en el Chile Central, o traspasando la Cordillera Andina hacia el este hasta los territorios argentinos manteniendo contactos con comunidades como la Ciénaga, Candelaria y Condorhuasi (presentando a su vez relaciones en sus orígenes arcaicos, posiblemente por migraciones desde el NOA).

La siguiente zona diferenciada en el periodo Temprano Chileno se desarrolla en la región de **Chile Central** (entre el 400 a. de C. al 200 d.C.), destacando algunos grupos por la producción de sus cerámicas que se definen por una estética similar, generalmente determinadas por vasijas de formas simples, de paredes delgadas y con superficies oscuras y a veces pulidas, aunque las más elaboradas fueron decoradas con engobe rojo sobre una base crema, presentando en ciertos casos una protuberancia o en mamelón cerca del reborde superior como ornamento. Fabricaron también en cerámica abalorios personales como los tembetás (adornos labiales, también presentes en El Molle) que caracterizaban a los diferentes grupos y al igual que otras sociedades de esta época manufacturaron para su consumo pipas de cerámica. Ahora bien, podemos citar de forma focalizada ciertos desarrollos culturales que permanecen de forma continuada en un amplio espacio de tiempo en estos territorios, como los que acontecen en las región cercana al norte de la capital de Santiago de Chile (de clima semidesértico o estepario), donde se establecen grupos trashumantes en la provincia de Choapa a partir del año 100 d.C. definidos como **Choapa**, quienes fabricaron en cerámica recipientes pequeños decorados con motivos geométricos incisos, bien cocidos y resistentes (para su transporte) además de presentar tembetás, así como pipas con forma de “T” invertida, residiendo en esta zona hasta el contacto con los españoles hacia el 1550 d.C. (aunque hacia el año 1.000 d.C., estos grupos comienzan a seguir una estrategia más sedentaria). No obstante, hacia el sur de la actual capital de Santiago de Chile, las sociedades **Bato** y **Llolleo** se registran como las más destacadas por su evolución social, cada una con características diferenciadas aunque asentadas en el mismo territorio de la zona central chilena, agrupadas como sociedades tribales y redistribuidas en diferentes asentamientos (la diferenciación de estas agrupaciones se hace evidente en los registros arqueológicos, entre estos datos se puede percibir por ejemplo que los Bato utilizaban como decoración corporal el accesorio cerámico del tembetá, mientras que los Llolleo no lo utilizaron). La tradición Bato comprende fechas más antiguas que Llolleo, entre el 300 a. de C. y el 400 d.C.; la representación cerámica de los Bato incorpora ya diseños decorados con la técnica del negativo, y aunque no se distinguen por su producción de cerámica escultórica, cuentan con pequeñas figurillas antropomorfas y zoomorfas, matizando a su vez, que comprenden la práctica temprana entre sus rituales funerarios del enterramiento de párvulos en urnas cerámicas (sepultados en ollas con decoración incisa lineal y punteada, engobe rojo y dos asas con forma de mamelones). Por el contrario, la cultura Llolleo maneja entre sus representaciones cerámicas piezas escultóricas bien definidas. Esta sociedad se contempla como la que mayor complejidad social desarrolla en la región, algo más tardía que las anteriores (entre el 200 al 700 d.C.), ocupando los territorios al sur de Santiago, desde las serranías de las tierras altas a la zona costera. Los científicos la describen como una sociedad relativamente compleja y sedentaria, y según indican el poder debió radicar en los jefes de los grupos familiares, manejando la probabilidad de que en ciertas circunstancias pudieron formar alianzas con grupos cercanos vecinos. Los Llolleo comparten características culturales con la mayor parte de los grupos horticultores y alfareros de este periodo, aunque contemplan ciertos indicativos de estatus diferenciado. Entre sus prácticas cerámicas incluyen técnicas de los Bato, en lo que su representación escultórica se define por piezas antropomorfas y zoomorfas, destacadas en el desarrollo de sus costumbres ceremoniales (figuras tridimensionales, recipientes o pipas), completando además la utilización de vasijas o urnas de cerámica entre sus prácticas funerarias para enterrar a niños/as, en algunos casos registrando la forma de grandes ollas que tuvieron anteriormente una función domestica (destinadas a contener agua).

En la zona oriental y meridional del sistema montañoso de los Andes, diferentes agrupaciones ceramistas destacaron también en el Periodo Temprano del territorio establecido en el **Noroeste de Argentina** (NOA), contando con definiciones sociales similares a Alto Ramírez, El Molle y Llolleo. Las investigaciones sobre



estos territorios de Juan B. Leoni y Félix A. Acuto exponen que las redes de intercambio establecidas en las sociedades tempranas:

*“Pudieron haber sembrado las semillas para aumentar la diferenciación sociopolítica en relación a proveerse de oportunidades, distribuyendo y obteniendo ideologías y en la economía, valorados objetos. [...] presumiblemente distribuidos de esta manera sobre vastas extensiones geográficas [...], podrían haber servido además para promover la compartida identidad regional tanto como para crear diferencias dentro de las aldeas del periodo temprano. Los hogares que produjeron y consumieron este tipo de bienes habrían estado en una posición de ventaja a la hora de ganar estatus social y poder político dentro de sus comunidades. Del mismo modo, la monopolización gradual de rituales supra-domésticos y el ceremonialismo podría haber llevado a aumentar los grados de diferenciación sociopolítica dentro de las comunidades. Sin embargo, el hecho de que una gran proporción de estos artículos de prestigio acabarían como parte de las ofrendas funerarias, eliminándolas de la esfera de la vida visible y activa podría indicar que el ethos comunal fue lo suficientemente fuerte como para contrarrestar con éxito las tendencias hacia la desigualdad, al menos por un tiempo prolongado. De hecho, los procesos de promoción de liderazgo y diferenciación social son más evidentes en torno a la agrupación de valles ubicados en la parte occidental de la provincia de Catamarca, dirigiéndose como última instancia hacia el surgimiento de La Aguada, contando con otros procesos paralelos que también pudieron haberse producido en otros lugares de la zona”<sup>53</sup>.*

Entre estas sociedades originarias, como se indica en las investigaciones, uno de los mayores núcleos culturales desarrollados en este periodo comprende la zona de la actual provincia de Catamarca, que cuenta con la posibilidad del registro de dos culturas o bien que sean estilos cerámicos diferenciados, al barajarse la perceptiva de que estos grupos agroalfareros se coaliguen como una misma cultura representando diferentes estilos en su registro cerámico (aunque las definiremos a lo largo de la investigación como culturas diferenciadas), no obstante, lo que sí queda claro es que en estas agrupaciones culturales sobresalen en su representación cerámica. Una de ellas se reconoce como **Condorhuasi**, la más destacada por la estética de sus representaciones, ubicada alrededor del 350 a. de C. hasta el 650 d.C. en la provincia de Catamarca, contando con una amplia muestra escultórica de piezas, tanto antropomorfas, como zoomorfas o de vegetales, incluyendo también figuras híbridas muy creativas y particulares, que se definen generalmente como recipientes que adoptan la forma del volumen tridimensional. Condorhuasi registra en sus cerámicas dos fases estilísticas, la primera denominada como “Río Diablo”, y la segunda, nombrada como Condorhuasi Clásica o Tricolor. La mayor parte de las piezas recopiladas por las investigaciones arqueológicas de Condorhuasi se ubican en el valle de Hualfín, aunque también hay que tener presente que otras regiones han sido fuertemente saqueadas, tanto por huaqueros como por recopilaciones efectuadas sin detallar el origen del

<sup>53</sup> LEONI, Juan B., y ACUTO, Félix A., “Social Landscapes in Pre-Inca Northwestern Argentina” (capítulo 30), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 592. (Texto traducido: L. Rueda).

Andes Meridionales, Periodo Formativo Temprano, piezas cerámicas registradas en el Noroeste Argentino (NOA): -366- Condorhuasi (350 a. de C. - 550 d.C.). Figura femenina sentada presentando pintura corporal. Altura: 31 cm. -367- Condorhuasi. Recipiente con forma de camélido, altura 29'4 cm. -368- Ciénaga (100-500 d.C.). Recipiente antropomorfo con tocado y postura sentada, decorado con incisiones. Altura: 20 cm. -369- Candelaria (1-1500 d.C.), Recipiente antropomorfo con decoración incisa y cruz en el pecho, altura: 15'5 cm. -370- Las Mercedes (1 - 700 d. C.), Estilo Vaqueiras. Recipiente masculino con policromía, 21'5 cm.



registro (como es el caso de diferentes colecciones de religiosos y particulares ubicados en la zona), no obstante se encuentran de manera frecuente en otros lugares de Catamarca como Ambato y Paclín, y en mayor número en las localidades Las Juntas, las Barrancas y Corral de Ramas; incluidos la mayor parte de estos registros cerámicos en los enterramientos, pero también se demuestra que fueron utilizadas en rituales, al hallarse en habitáculos de los hogares supuestamente destinados para los rituales familiares. Ahora bien, el otro estilo cerámico situado en la provincia de Catamarca se determina por los hallazgos de la cultura **Ciénaga**, situada aproximadamente entre el 100 y 500 d.C., asentada a orillas del río Hualfin, aunque ampliamente distribuida por otros territorios colindantes. Sobre esta agrupación cultural Sánchez Montañés expone que: *“Dadas las características de los yacimientos, la sociedad de la cultura de La Ciénaga no parece haber alcanzado un desarrollo excesivamente complejo. Sin embargo, encontramos un cierto tratamiento diferencial en los enterramientos y evidencias claras de una alta tecnología que apuntan hacia el comienzo de una especialización artística y cierta diferenciación social”*<sup>54</sup>, los registros cerámicos determinados dentro del estilo cerámico Ciénaga cuentan con representaciones escultóricas algo menos elaboradas que Condorhuasi, aunque también destacadas, definidas por la decoración incisa de sus recipientes, algunos de ellos con apliques en relieve de figuras humanas o zoomorfas, incluyendo la mayor parte de las imágenes antropomorfas de sentido escultórico en la clasificación de urnas funerarias (sepultura de párvulos).

A su vez, al noreste del territorio catamarqueño, se distribuyen los registros cerámicos de la longeva cultura **Candelaria**, extendiéndose desde principios de nuestra era hasta el 1500 d.C., en la región de las actuales provincias de Salta y Tucumán (en las llamadas selvas occidentales del Chaco), contando con una amplia muestra de recipientes escultóricos, de aspecto robusto y esquemático bastante particular, entre los que también se registran grandes urnas destinadas al enterramiento de infantes. En este periodo social temprano también se incluye en la región de Santiago del Estero, en la zona occidental denominada como “Mesopotamia Santiagueña”, la cultura **Las Mercedes**, iniciando su recorrido en el valle de Ambato al este de Catamarca, a principios de nuestra era (y posiblemente la más temprana de todas), para ir desplazándose hasta la cercana región de la serranías de Guasayán y Sumampa, hasta alcanzar el 700 d.C. Esta agrupación social registra dos estilos cerámicos diferentes, uno de ellos emparentado con Ciénaga, generalmente de color grisáceo y con diseños incisos, mientras que el otro presenta decoraciones en tricromía, asociado en este caso con el estilo Vaqueiras (en la región de Ambato, antiguamente definida como Cortaderas), en lo que muchas de las piezas Vaqueiras también cumplieron la función de urnas funerarias. Para terminar con este territorio, solo nombramos a otros estilos cerámicos o “culturas” del Periodo Temprano del NOA, como Alamito, Saujil, y Tebenquiche.

Concluyendo ya este apartado, después de haber recopilado una aproximación detallada de cómo fueron evolucionando las culturas agroalfareras en épocas tempranas, y de reflejar el carácter representativo de las piezas registradas hasta el momento en barro y cerámica en el formato escultórico, en los siguientes apartados se desarrollan de forma más extendida la evolución histórica de las sociedades ceramistas primigenias más destacadas y los principales contextos en los que se reúnen estas manifestaciones prehispánicas.

---

<sup>54</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *Arte indígena sudamericano*. Madrid: Alhambra, 1986, p. 169.

## **2.1.2 - Sociedades primigenias ceramistas.**

Respecto a las antiguas culturas que habitaron América hay que decir que, aunque en el apartado anterior se expone el inicio de la representación también se constata que durante todo el Periodo Primigenio o Precolombino éstas fueron poseedoras de una gran tradición cerámica, referenciando el uso del barro como material en sus creaciones artísticas. Ahora bien, desde los primeros pobladores agroalfareros, el barro fue uno de los principales soportes de su imaginario tanto en la fabricación a mano de piezas utilitarias como en la representación de su mundo espiritual y mágico. En estos territorios se utiliza el fuego para transformar la arcilla en cerámica, y ésta en diversos productos, destacando por su divulgación las manifestaciones escultóricas, habitualmente asociadas a piezas ceremoniales de uso ritual o esculturas de culto, como la representación de imágenes míticas, dioses e ídolos, o escenas de diferente índole, relacionadas tanto con las creencias como con las costumbres de sus creadores, incluidas en la diversidad de los rituales de estas sociedades primigenias como en los lugares ceremoniales, sumando estos testigos en el despliegue de ofrendas dedicadas a los difuntos, que no debían faltar en el entramado de las costumbres funerarias, enterradas junto a los muertos.

En cuanto a la visión y percepción cultural de las representaciones en barro y cerámica realizadas por las sociedades primigenias de Latinoamérica, se puede llegar a percibir de ellas que fueron creadas para su contemplación, tanto para las elites en forma de piezas suntuarias, pero también para el pueblo común, en mayor medida que otros materiales más difíciles de conseguir o trabajar, por ello, la cerámica forma parte de la pluralidad social de las culturas nativas. A su vez, las investigaciones científicas asumen la representación de estas culturas primigenias como parte del conocimiento e historia del pasado, ya que la mayor parte de estos grupos sociales carecieron de escritura, y por consiguiente, muchos estudios han recabado información de cada cultura gracias a estos registros materiales, destinadas estas piezas a comunicar su ideología y proporcionar los detalles de sus creencias religiosas o cualquier otro aspecto social, tanto a través de las mismas imágenes como desde su lenguaje simbólico; no obstante, en las investigaciones se hace necesario, utilizar la combinación de evidencias arqueológicas, analogías etnográficas y el análisis iconográfico de su arte para llegar a la comprensión e interpretación más apropiada de estas manifestaciones primigenias.

En el cómputo global registrado de las piezas primigenias realizadas en cerámica se distinguen dos tipologías básicas en su conformación estética: por un lado, se encuentran aquellas que tienden hacia la figuración volumétrica, mientras que otros modelos se determinan en mayor medida por su representación decorativa. Ya desde tiempos tempranos el gusto por decorar un receptáculo cerámico muestra una intencionalidad de carácter estético, en lo que el propio acto se va configurando hasta alcanzar a convertirse en pauta decorativa, asociando el estilo generado con un determinado grupo y momento; si bien, las formas y la decoración, podían incidir en la función del recipiente desde el carácter simbólico o mágico, donde entran a formar parte las creencias, exigiendo en estos casos un alto grado de belleza, dejando atrás la mera función para así rebasar este concepto, al considerarse como manifestaciones artísticas. En el caso de la cerámica escultórica la mayoría de las figuras primigenias muestran a personajes femeninos y masculinos, y aunque en las sociedades tempranas estas imágenes se caracterizan por mostrarse desnudas, generalmente destacando su zona genital (emparentadas con el concepto de la fertilidad), posteriormente, la representación de las sociedades primigenias vinculadas a desarrollos culturales complejos, generalmente manifiestan la identificación de efigies antropomorfas que caracterizan a personajes importantes (con cierto sentido en el enfoque de la individualidad), marcada esta identidad representativa especialmente por rasgos distintivos, identificadas en la mayoría de los casos por vestimentas, peinados, tocados y otras ornamentaciones asociadas a cada sociedad, dependiendo en cada caso, de su propia relación con el lenguaje representativo. También son comunes y ampliamente reconocidas las representaciones primigenias de carácter dual, manifestando en la misma imagen elementos zoomorfos y antropomorfos, además de registrar imágenes de carácter sobrenatural, emparentadas generalmente todas ellas con la cosmovisión de estos pueblos. Aunque



también se debe destacar, que en el amplio acopio de los registros escultóricos se perciben divergencias elocuentes en cuanto a su identidad estética, pudiendo relacionar la uniformidad de sus expresiones, con un diálogo preestablecido en base al lenguaje estético de cada cultura (además de relacionarse con la ubicación donde se registran, regional o suprarregional, y los periodos cronológicos), en lo que las manifestaciones primigenias en cerámica escultórica a simple vista pueden determinarse desde el carácter realista, mientras que otros registros se relacionan con estéticas esquematizadas (donde se destacan ciertas partes de la imagen y otras apenas se insinúan), o bien exhiben un carácter modificado y abstracto.

En relación directa con el campo de nuestra investigación, como ya hemos podido apreciar, en América Latina se han concretado diferencias en cuanto al quehacer cerámico, no solo en el sentido de la evolución social y cultural, sino también en el geográfico. Por ello, en este amplio apartado, después de la introducción que ahora iniciamos, al exponer ciertos indicativos sobre la diversidad y la agrupación sociocultural determinada por los estudios científicos en estos territorios, y los modos de manufactura generalizados por estas sociedades a la hora de trabajar con el barro y la cerámica, expondremos posteriormente en diferentes secciones la relación sociocultural de aquellas áreas culturales primigenias que conforman Latinoamérica, estableciendo un resumen de la evolución acontecida, aunque analizando con mayor énfasis el registro de los periodos posteriores a los primeros desarrollos culturales y su evolución hacia cierta complejidad, ya remitidos en el anterior apartado, relacionado en este caso los contenidos de este apartado principalmente con la era actual del periodo primigenio o prehispánico (de forma generalizada establecida en el primer milenio y mitad del segundo milenio d.C.); si bien, aunque ya se han podido apreciar ciertos indicativos concluyentes, aquí extrapolamos estas determinaciones, al evolucionar con el tiempo hacia estados sociales algo más complejos, o bien, hasta llegar a poderosas y potentes civilizaciones, según se aprecie y resuelva la transformación de las culturas establecidas en cada territorio, o al menos hasta donde las investigaciones han podido llegar a determinar (además de tener en cuenta otras grandes incógnitas, que nunca se podrán resolver). Estableciendo de manera cronológica las observaciones históricas más destacadas de cada una de las áreas preestablecidas, para posteriormente hacer mención de la territorialidad, conformación, asentamiento y diferenciación de algunas sociedades ceramistas destacadas, describiendo detalladamente sus representaciones cerámicas (al final de la sección, páginas en gris).

Como señalamos, la designación histórica y cultural de cada sociedad primigenia, viene marcada por el paso del tiempo, aunque en cada caso, factores internos y/o externos marcan su propia evolución. El veraz relato del continente americano manifiesta que fue ocupado paulatinamente por agrupaciones sociales que se caracterizaron por tener en sus inicios un estado primitivo, pero poco a poco la diferenciación de cada área geográfica fue distinguiendo nuevas conductas sociales (las cuales comenzaron a gestarse alrededor de 7000 años atrás), modificando las actividades de subsistencia, organización y concepción del universo, en gran parte motivadas estas condiciones por el paso evolutivo dirigido hacia la actividad agrícola, y en consecuencia, al establecerse el sedentarismo, como nuevas formas de vida; llegando algunas sociedades con el paso del tiempo a estados de gran complejidad, mientras que otras en cambio, se desarrollan dentro de una economía de recolección y caza, de carácter nómada o semi-nómada a lo largo de todo el Periodo Prehispánico. La variabilidad de estos desarrollos tuvieron mucho que ver con la orografía del lugar donde habitaron estas sociedades; como ejemplo, el nomadismo coexistió en aquellas zonas donde la aridez truncaba a la agricultura o en aquellos espacios donde la abundancia de recursos no necesitaba esta técnica para su existencia, en estos casos, las agrupaciones contaban con un número reducido de miembros para que así fuera más fácil su movilidad (definido el nomadismo como una opción de organización social, en este caso definida por su sencillez, carente de estructuración).

El modelo antropológico de clasificación social de los colectivos relacionados con la diversidad de culturas primigenias de Latinoamérica se concreta en dos grupos básicos: uno de ellos al caracterizarse por la equidad social, definidas estas agrupaciones igualitarias, tanto como **bandas**, o bien, en el caso de establecer cierto sedentarismo temporal, nombradas como **tribus**; ahora bien, la otra agrupación social comprende a aquellos

colectivos que se determinan por una agrupación no igualitaria, registrando en estas conformaciones una mayor complejidad sociocultural, convocando entonces la designación gubernativa de las **jefaturas** o **cacicazgos**, o en mayor grado, a través de los **estados** (definidos estos términos de manera más específica en el esquema en gris de las págs. 217-218). En cuanto al orden de clasificación social no igualitaria, las investigaciones a lo largo de estos años han establecido que con la implantación de la agricultura como medio principal de subsistencia, el sedentarismo fue la opción con mayor profusión como forma de asentamiento, permitiendo entonces un mayor número de población; así pues, en la instauración de las sociedades agroalfareras, al aumentar los habitantes, se hizo necesario el establecimiento de funciones especializadas, entrando a partir de aquí en el sistema gubernativo de las jefaturas, dirigiéndose con el paso de los años, según el caso de cada sociedad, hasta llegar a definirse por una fuerte estratificación gobernada por las élites, en base al tributo y a la sublevación del pueblo, para culminar con la instauración de un mayor control social determinado por los estados, caracterizados por eficientes políticas que apoyan su poder en las creencias y en las tradiciones. La historia refleja a su vez, que en diferentes áreas y zonas del territorio latinoamericano en los dos últimos siglos antes de la arribada de los colonos europeos, el poder de ciertos estados amplifica su conformación, adquiriendo una consolidación estatal definida como potencias de gran envergadura, aunque a partir de esta abrupta llegada, se va descomponiendo y derogando la fuerza de cada una de las tradiciones culturales autónomas, especialmente, en las más poderosas.

A su vez, como ya hemos podido percibir en el anterior apartado, los científicos han entablado agrupaciones sociales con características comunes que designan determinadas regiones, áreas o “superareas”, unificando en cierta manera territorios que contemplan culturas con similitudes en el carácter de sus concepciones, prácticas y tradiciones. La unidad y la afinidad cultural de estos pueblos (establecida esta agrupación como -área cultural-), conforman cierta identidad común a pesar de haber seguido diferentes trayectorias. Esta división global se estima por su utilidad como elemento clasificatorio, abarcando sin embargo una realidad tan extensa y tan variada que difícilmente pudiera agrupar en todos los sentidos a todas las culturas que reúnen, por lo que siempre se tiene en cuenta la particularidad de cada grupo y su evolución en el tiempo. Decir también que las áreas estudiadas se constituyen por zonas y regiones del territorio geográfico, pero según la época su integración puede variar de contorno debido al escenario histórico-cultural, es decir, que los límites de cada territorio pueden transformarse según el proceso cultural en el cual estuviera imbuida cada cultura. Gran parte de estas áreas geográfico-culturales ya han sido citadas en el anterior apartado, quedando mejor ilustradas estas territorialidades en el mapa de América Latina que presentamos en la página siguiente, para así situarlas mejor.

Otro sistema metodológico de clasificación cultural se define por los diferentes periodos que reúne cada área, indicando las fechas de inicio y final de cada fase (aunque a su vez cada cultura plantee una cronología concreta en alusión a su propia datación). Los periodos evolutivos posteriores a la totalidad del periodo Precerámico (también definido por diferentes etapas cronológicas según el territorio), manifiestan diferentes dataciones al vincularse con los cambios generalizados en cada una de las áreas geográfico-culturales, indicando el inicio de su periodización con el registro de los primeros complejos cerámicos. En los territorios latinoamericanos se pudiera generalizar la determinación de nombrar el primero de estos periodos como -Formativo-, correlativo a éste el de -Desarrollo Regional- o -Periodo Medio-, extendiendo esta datación primigenia de forma generalizada a inicios de nuestra era hasta finales del primer milenio (aunque en los territorios con mayores transformaciones sociales se definen en la era anterior), y aunque a partir de aquí cada área se desarrolla elocuentemente de modo diferente, también se nombra de forma genérica la última etapa social primigenia como -Periodo Tardío-. Tal estandarización no llega a constituirse en todo el territorio que abarcamos (Latinoamérica), ya que en los estudios dirigidos a culturas pasadas se aglutinan como decimos en áreas (sin generalizar, al comprender un territorio tan amplio), además, se debe tener en cuenta que los investigadores siguen estableciendo como normativa las mismas premisas de clasificación instauradas en décadas pasadas, quizá por no sumar conceptos contradictorios para la comprensión general, variando eso si las dataciones que se renuevan con las nuevas investigaciones.





Por ello, citamos ahora la normativa de datación presente y más utilizada de las áreas con mayor transformación social, cada una identificada con diferentes denominaciones. Aunque en el anterior apartado ya hemos citado los periodos tempranos y medios precolombinos asociados a sociedades agroalfareras, enumeramos a continuación la periodización completa estipulada posterior a la extensa etapa precerámica, para así reunir toda la secuencia y mitigar tanta información. A su vez, debemos indicar que cada periodo puede dividirse en etapas sucesivas (temprano, medio y tardío) al establecerse determinadas diferencias en los registros científicos; además de tener en cuenta que cada cultura puede variar en sus fechas cronológicas a las del período, comprendiendo en ocasiones diferentes períodos culturales.

Para el área de Mesoamérica el primer periodo agroalfarero se define como Preclásico (estableciendo sus fechas entre el 2500 a. de C. y el 200 d.C.), a continuación el Periodo Clásico (200 - 900 d.C.), y por último el Posclásico, finalizando con la llegada de los conquistadores españoles. Entre el periodo Clásico y Posclásico mesoamericano se suele introducir otro periodo denominado Epiclásico, también considerado como Clásico Tardío, entendido como periodo de cambios, variando de unos autores a otros. En cambio, la ordenación temporal más utilizada en los Andes Centrales se organiza tanto por horizontes, como por periodos intermedios, en lo que *“los Horizontes constituyen momentos de relativa homogenización en términos de estilo, iconografía, patrones funerarios y otros rasgos culturales, a través de gran parte del territorio andino, mientras que los Periodos Intermedios muestran un fraccionamiento del mismo territorio en entidades independientes con desarrollos propios y -al parecer- menos relacionados entre sí”*<sup>55</sup>, según indica Peter Eechhout. Nombrando en nuestro caso la clasificación de los periodos del área de los Andes Centrales (costa-occidente) determinada por John h. Rowe, que los divide en seis estados sociales diferenciados: primero con el Periodo Inicial (2000 - 1200 a. de C.), seguido de la conformación del Horizonte Temprano (1200 a. de C. - 0 d.C.), sucediendo el desarrollo de las culturas regionales en el Periodo Intermedio Temprano (0 - 650 d.C.), después el Horizonte Medio (650 - 1100 d.C.), posteriormente los estados regionales del Periodo Intermedio Tardío (1100 - 1450 d.C.), y por último el Horizonte Tardío ampliamente territorializado por la conformación del “Imperio” Inca (1450 - 1534 d.C.).

Estas dos áreas citadas (Andes Centrales y Mesoamérica) comprenden la categorización de fuertes estados entre sus formas de organización social en diversas culturas establecidas durante el periodo primigenio que comprende la era actual, si bien, otras áreas registran una menor complejidad social. Como sucede en el área de Baja América Central, donde se ha determinado una nueva escala temporal generaliza en seis periodos diferentes que aglutinan el periodo primigenio, establecidos en el año 1980 por el -Seminario de Investigación de la Escuela de América-, los dos primeros remitiendo a las etapas precerámicas y el tercero conjugando ambas etapas (precerámicas y cerámicas), Periodo III (4000 - 1000 a. de C.), y los posteriores periodos: Periodo IV (1000 a. de C. - 500 d.C.), Periodo V (500 - 1000 d.C.) y Periodo VI (1000 - 1550 d.C.). Respecto a la clasificación de los diferentes periodos del área Noroccidental de Suramérica, estos territorios quedaron determinados arqueológicamente por la distribución temporal: en Formativo, Desarrollo Regional y de Integración (determinado este último periodo en la década de los setenta por Betty Meggers), abarcando sucesivamente las siguientes fechas registradas en la actualidad: 4500 - 500 a. de C., 500 a. de C. al 500 / 800 d.C., 800 - 1532 d.C., contando eso sí con muchas variables según la región a analizar. Por último, aportamos el preámbulo clasificatorio para los Andes Meridionales con la definición del Periodo de Integración Regional establecido aproximadamente entre los siglos III - X d.C., y posterior el de Desarrollos Regionales. No obstante, también debemos indicar que en otras áreas o zonas los científicos establecen la designación de «fase cultural», generalmente más acorde con regiones específicas, enumerando cada una de ellas al determinar variaciones estilísticas en los registros encontrados, ya que la metodología arqueológica incluye estas fases culturales en agrupaciones más amplias asociadas a tradiciones culturales (en muchos de los casos

---

<sup>55</sup> EECHHOUT, Peter. “Poder y élites en los Andes Centrales Prehispánicos” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas.-Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 62.

como ya hemos podido apreciar en el anterior apartado clasificadas por el tipo estilístico de sus cerámicas, basándose en su decoración), como sucede en el área Amazónica o área central y oriental de Suramérica, aunque también se registran culturas diferenciadas, la mayoría de los registros obtenidos aún están integrados dentro de estas tradiciones culturales.

Después de estas asociaciones sistemáticas definidas por los científicos que estudian las culturas primigenias de Latinoamérica, debemos indicar que en estos campos existe cierta confusión en cuanto a los apelativos empleados para referirse a determinadas nociones, ya que en muchos casos la léxica llega a confundir los términos al imponerse ciertos vocablos como preferenciales, aunque también hay que tener en cuenta que estas denominaciones pueden precisarse en el campo antropológico o arqueológico por contenidos de diferente índole al impuesto por el significado oficial del lenguaje, encontrado además a algunos autores que utilizan expresiones retóricas mientras otros reflejan en sus enunciados un duro calado científico. Debemos dejar claro que en muchas ocasiones la terminología empleada para la determinación de una cultura, en ocasiones resulta fuente de errores al confinar dentro de ella elementos relacionados con contextos locales-regionales, en muchos de los casos utilizados en el campo científico al referirse a estilos cerámicos diferenciados (más que a culturas), decir con esto que con el descubrimiento de nuevos hallazgos generalmente se ha establecido como norma general entre los investigadores el llegar a establecer muchas culturas, aparentemente disociadas, cuando en realidad puede tratarse de una sola tradición u horizonte cultural, que según el caso, claro está, pudiera contener una variabilidad estética de manifestaciones locales, con rasgos que las particularizan, pero que no las aíslan de forma generalizada en su totalidad al concebirse como una única sociedad. Por otro lado, la clasificación y organización de las sociedades primigenias también entraña confusiones, esto se puede trasladar a términos como el de “estados primitivos”, “evolución”, “complejidad social”, “jerarquía”, etc.; ya que por ejemplo, si nos remitimos a la definición de complejidad se debería dejar claro que ninguna sociedad como tal es más compleja o simple que otra, ya que suponerlo sería defender una visión evolucionista arriesgadamente simplista, utilizado entonces el término de complejidad social como clasificatorio, para agrupar a aquellas sociedades donde la organización del poder y su gran variedad de contextos se manifiestan de forma compleja y estructurada; en cuanto a la designación de clases sociales, se debe tener en cuenta que no es lo mismo si se registra la designación de “desigualdad social” que si se habla de “jerarquía”, refiriéndose la primera expresión a la distribución desigual de la riqueza en una sociedad (lo que supone existencia de riqueza en el lugar), mientras que el segundo término, en cambio, se refiere a la distribución del poder en la sociedad; percibiendo en los registros arqueológicos la constatación de casos en los que se aprecian desigualdades sociales pero que no llegan a implicar forzosamente una jerarquía, o por el contrario, el registro de una jerarquía fuerte no reproduce ineludiblemente desigualdades sociales. A propósito del término “jefatura” o “cacicazgo”, éste crea igualmente problemas ya que su definición no llega a determinarse de forma precisa, como la manera en la que se constituye el poder de los jefes (permanente o temporal, hereditario e institucionalizado, o episódico e individualizado), la asociación de riqueza o no con el poder, o la organización interna de la sociedad, aún no cuentan con una descripción concluyente para incluir o excluir a las diferentes agrupaciones sociales. No obstante, en este trabajo acuñamos este tipo de términos, como forma de expresión, ya que su manejo sigue presente en estos campos de estudio.

De igual forma, debemos indicar que los cuantiosos descubrimientos registrados durante la época moderna incitaron con los primeros estudios arqueológicos a aventurarse en muchas ocasiones a afirmar suposiciones que indicaron como ciertas, a día de hoy la ética propuesta en este campo difiere completamente, interviniendo de manera minuciosa en los descubrimientos y estudios, y por ello, la precisión de las conclusiones se considera certera en el caso de resultados fehacientes, mientras que las hipótesis y conjeturas abren diálogos reflexivos.

Entre estos análisis, por ejemplo, una las nociones a reseñar es cuando se proponen cambios profundos gestados en el trasfondo evolutivo de las sociedades, estos se justifican en muchos casos a través de una estratificación generada en los grupos, determinando entonces clases sociales diferenciadas, y con ellas, el

establecimiento de una posición social privilegiada asociada con el mando del poder. Según indican Alfredo López Austin y Leonardo López Luján:

*“Son variadas las hipótesis que pretenden explicar el surgimiento de la diferenciación social. Cada una atribuye este trascendental cambio a una causa distinta: el acceso diferencial a los recursos naturales originado por el crecimiento demográfico; el desarrollo tecnológico; el conocimiento de fenómenos naturales básicos para la producción agrícola; la coordinación de las obras hidráulicas comunales; el control del intercambio regional y la redistribución de los productos alóctonos, o el manejo de la sobrenaturaleza. Es difícil tomar partido con base en los magros datos concretos que nos ofrece hasta hoy la arqueología. De cualquier manera, la mayor parte de las hipótesis coinciden en una creciente especialización de segmentos específicos de la sociedad, probablemente grupos de parentesco. Con el paso del tiempo, algunos de estos segmentos tendrían un acceso privilegiado a los bienes y a los servicios, ejercerían funciones de control social y alcanzarían una posición prestigiosa”<sup>56</sup>.*

Por ello, preguntarse cuando surge el poder en las sociedades primigenias resulta problemático porque aún no se cuenta con una buena resolución sobre las diferentes expresiones del poder. Aunque desde tiempos del Formativo es legítimo postular que ciertos indicativos diferenciados en los registros materiales se pueden asociar de forma clara con identificaciones relacionadas con el poder.

Ahora bien, también debemos revelar que en los últimos años el computo de nuevas teorías se ha diversificado, incluyendo conceptos y sistemas sociales más diversificados, como las dinámicas culturales asociadas a estructuras horizontales (más comunitarias) o verticales (estratificación). Como bien expone Rodrigo Navarrete:

*“El planteamiento de la arqueología procesual dual complejiza el panorama desde una visión que incorpora la economía política y la agencia humana porque define dos tipos de poder que no se excluyen sino que se alternan históricamente: uno exclusionario, centrado en el individuo y en las necesidades de control de las elites sobre bienes suntuarios, y uno corporativo que se orienta a la comunidad y se expresa en las acciones y construcciones públicas. De esta manera la satisfacción de las necesidades de ciertos individuos por la concentración del poder y de los productos supone, al mismo tiempo, la toma de decisiones para favorecer a la comunidad, como la redistribución y la construcción de obras de carácter comunal (calzadas, camellones, terrazas, campos drenados). En el balance entre la satisfacción de las necesidades individuales y las colectivas se legitima el poder centralizado [...]. Teorías como la del faccionalismo y la heterarquía podrían agregar matices interesantes a la discusión. La teoría del faccionalismo reacciona contra la visión de las elites como homogéneas, enfatizando la competencia interna entre facciones, y confronta la monolítica visión marxista de la clase social, introduciendo la idea de la diversidad interna [...]. En este caso los conflictos internos entre las elites generan la competencia entre facciones o sectores asociados al poder, lo cual catapulta el desarrollo de estrategias cada vez más complejas de competencia y organización. El concepto de heterarquía supone que los procesos de complejidad social no siempre están relacionados con la verticalidad o centralización del poder (jerarquía) sino que la especialización de los roles y actividades sociales puede darse en estructuras con mecanismos horizontales o no estratificados. Esta complejidad de tipo horizontal, más que centrada en la jerarquización, se realiza en estructuras rizomáticas en las cuales la diversificación productiva o sociopolítica está asociada al acceso diferencial interaldeano o intertribal sobre ciertos recursos, procesos productivos o información cruciales”<sup>57</sup>.*

Respecto a la evolución de los modelos sociales, no se da como válida la existencia de fronteras culturales donde algunas sociedades se definen por sistemas diversificados e innovadores, mientras que otros grupos reproducen pasivamente modelos y movimientos culturales (compartiendo costumbres y creencias comunes con pocas transformaciones). Cierto es que sociedades se transformaron hacia desarrollos más complejos que

---

<sup>56</sup> LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, COLMEX, FHA; 2001, p. 82.

<sup>57</sup> NAVARRETE, Rodrigo. “Prospectando caciques: teorías y métodos actuales para el estudio de las sociedades complejas en el norte de Suramérica” (capítulo), en AA. VV. *Arqueología Suramericana / Arqueología Sul-americana*. Volumen/Volume 2, Numero 1, Enero/Janeiro 2006; Cristobal Gnecco y Alejandro Haber (Eds). Popayan (Colombia): -Departamento de Antropología-, Universidad del Cauca; -Facultad de Humanidades-, Universidad Nacional de Catamarca; World Archaeological Congress; pp. 62-63.



otras, pero éste no fue un hecho de estancación, sino que la evolución social depende de muchos factores. Todas las sociedades americanas fueron progresando, si bien, en algunos casos éstas se diferencian notablemente en sus avances tecnológicos y económicos, fruto de una evolución progresiva. No obstante, se pudiera constatar un hecho relativo que pudiera diferenciar la presencia de dos posturas de conducta social, como se plasma en la siguiente edición: “*por un lado, aquellos a los que su ideología impulsaba a conquistar nuevos territorios; por otro, aquellos que permanecían encerrados en una pequeña área, dedicados al culto o a la realización de magníficas obras de arte*”<sup>58</sup>, sobre el desarrollo de esta cita, se pudiera decir que en estos territorios coexistieron culturas interesadas en la colonización de nuevos territorios y otras que permanecieron en un área determinada, sin un afán dominador y de costumbres pacíficas. No obstante, según se llega a cuantificar, la mayoría de las sociedades expansionistas primigenias extendieron su territorio y su cultura de forma integradora, permitiendo a la sociedad “sometida” sus propias costumbres, participando a su vez de la influencia de la nueva sociedad, donde se aportaron nuevas ideas al desarrollo. Confirmando en cierta forma estos indicativos en base a la determinación de las obras de arte, donde a través de los años, se refleja la perfección técnica alcanzada por las diferentes culturas establecidas en estos territorios, teniendo en cuenta siempre el cambio de estilo y de tradiciones que se fueron reformulando con el tiempo (en muchos casos definidas ya desde periodos tempranos por un llamativo grado de madurez artística y técnica).

Ahora bien, para terminar con esta pequeña introducción en la que hemos presentado ciertas referencias clasificatorias y algunas pinceladas sobre la terminología utilizada en el cómputo social, entre otras reflexiones que nos parecen importantes de resaltar para llegar a entender de cierta forma la percepción que actualmente se tiene de la evolución histórica de las culturas primigenias de América Latina, a continuación enumeramos ciertas generalidades desarrolladas en la representación con barro y cerámica, tanto de su manufactura como en su concesión artística, como también se enumeran algunas prácticas representativas, además de citar algunos ejemplos destacados.

Presentando posteriormente de forma más precisa la historia acaecida en estos territorios latinoamericanos a través de una pormenorizada descripción en cuanto a las culturas primigenias más destacadas por su evolución social (y su representación cerámica), de manera cronológica hasta los tiempos de la colonización europea, cada una de ellas integradas en las diferentes áreas geográfico-culturales. Concretando este recorrido en ocho secciones diferenciadas: América del Norte Meridional (áreas: Oasisamérica y Mesoamérica); Centroamérica: área de la Baja América central; Caribe y áreas del norte de Suramérica (centro y oriente continental y Antillas); área Noroccidental de Suramérica; área de los Andes Centrales; área Andes Meridionales; zonas meridionales del Amazonas, tierras centrales de Suramérica y litoral Atlántico; y área Amazónica (estableciendo también en ellas regiones y zonas diferenciadas).

En cada una de estas secciones se desarrolla la disposición de las culturas contando para nuestro estudio principalmente con los datos y análisis más actualizados de las investigaciones científicas y de los registros arqueológicos obtenidos hasta la fecha, registrando en el tiempo y en el territorio a estas sociedades, asociada esta exposición en mayor medida a determinadas costumbres culturales, entre ellas, la manera en la que se estable la conformación del poder en cada una de las sociedades citadas, la configuración de sus asentamientos (aldeanos o urbanos); centros arqueológicos de importancia, u otras prácticas generalizadas, o bien, particulares concretas, como también se analiza la concesión estética de sus representaciones artísticas (exponiendo de manera amplia y detallada la referencia de los registros cerámicos). Dejando de lado otros contextos más específicos, relacionados de forma directa o indirecta con las representaciones escultóricas en barro o cerámica, para desarrollarlos en los apartados posteriores. En este punto a su vez, debemos aclarar antes de comenzar este recorrido cultural, que en nuestro caso no reunimos la historia de todos los pueblos, sino las regiones de mayor complejidad cultural, densidad de población, y de mayor vitalidad y creatividad (en lo que respecta a la temática de nuestra investigación).

---

<sup>58</sup> RIBALTA, Marta (ed.), *Arte popular de América*. Barcelona: Blume, 1981, p. 226.

La clasificación antropológica destinada a las culturas primigenias de Latinoamérica aplica como modelo orientador la agrupación de los numerosos tipos de colectividades en dos grupos básicos (comprendiendo entre estas agrupaciones sociales características similares que determinan de cierta forma una evolución cultural equivalente y cierto carácter unitario), por un lado al contar con aquellas sociedades que poseen un carácter igualitario, que en este caso agrupan a bandas y a tribus, y el otro, aquellas no igualitarias en el que se incluyen las jefaturas y estados. En lo que a continuación citamos las características de cada uno de estos términos.

Dentro del modelo de sociedad igualitaria, la organización denominada como **«banda»**, basa su patrón de subsistencia en la caza y la recolección de alimentos, también nombrada en muchos textos como sociedades de cazadores-recolectores. Queremos de nuevo reincidir que aunque este tipo de formación social se pudiera asociar a comunidades primitivas nómadas, lo cierto es que esta conducta social permanece en América a lo largo de los tiempos, y aun a día de hoy continúa en aislados reductos comunitarios. Este tipo de agrupación social se considera como el más sencillo, con un número reducido de componentes, siendo la familia la base de su organización. En su sistema político no mantienen estructuras formales, pero esto no entraña que no existan pautas de comportamiento, consensuadas por toda la comunidad. Al ser agrupaciones comunitarias no poseen especialistas dedicados a un puesto determinado, pero sí diferenciaciones fundamentales en cuanto a la división del trabajo, relacionada con la edad o el sexo. Aunque se debe tener en cuenta, como bien indica Araceli Sánchez Garrido, lo siguiente: *“no obstante dentro de estos tipos de organización existe la influencia, que puede llegar a ser carismática, de un individuo de la comunidad por sus cualidades; o estructural, cuando viene avalada por el sexo o la edad. La naturaleza se intenta controlar por medios sobrenaturales, ya que todo ser o cosa posee un espíritu, sin embargo los sentimientos y valores de la sociedad se interpretan de forma naturalista. La ideología se expresa por medio de formas artísticas, normalmente ritualizadas”*<sup>(1)</sup>.

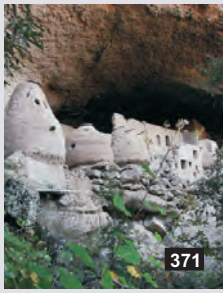
En el caso de las **«tribus»**, el colectivo igualmente distribuye equitativamente sus tareas, equiparando el poder económico y político al estado social anterior, si bien, mantienen la caza y la recolección como forma de supervivencia, también incluye la agricultura y la ganadería. Constituyendo asentamientos estables o semi-estables, en el primer caso, optando en mayor grado por los recursos obtenidos por la agricultura y/o ganadería, y en el segundo, con asentamientos móviles en función de los movimientos migratorios de las presas y la abundancia en los ciclos de recolección. En esta clasificación, Garrido indica que: *“Las tribus son unidades multicomunitarias o segmentarias primitivas, con asentamientos individuales, que tienen las mismas dimensiones que las bandas. La integración entre sus miembros, se establece de acuerdo con nuevas técnicas de integración local, favoreciendo el grado de cohesión necesaria; ahora nos encontramos ante grupos de familias que se integran utilizando los vínculos de solidaridad propios de las relaciones entre parientes, ya sean familias relacionadas por una descendencia común, o grupos basados en el parentesco, que actuarán como unidades de tenencia de la tierra. En cuanto a la organización social, al igual que las bandas, tienen problemas de gobierno. Las normas y sanciones impuestas por la costumbre constituyen un único cuerpo legal. El liderazgo sigue siendo débil y efímero, pero los mecanismos de control social tienden a cierta especialización; aparecen “asociaciones” y “sociedades fraternales”, con jerarquías de “funcionarios” propios que celebran ceremonias periódicas para renovar y fortalecer sus vínculos”*<sup>(2)</sup>.

Con la evolución y transformación de las comunidades, aparece el rango como elemento modificador de las estructuras igualitarias, en tanto, a partir de esta condición se transfiere al estado social no igualitario, caracterizando desde aquí nuevos registros culturales definidos por «cacicazgos» o «jefaturas», que con el tiempo se armaron de mayores competencias y estratificación social caracterizando a los «estados».

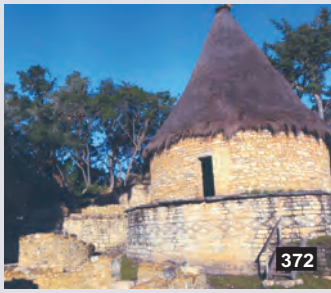
Los rasgos más distintivos de las **«jefaturas»** o **«cacicazgos»** desarrollados en Latinoamérica se definen científicamente en base a grandes evidencias registradas, entre las que destacan: la consideración del aumento de población; una marcada diferencia entre los grupos o clases sociales que se refleja mayormente en los distintos tipos de enterramiento, determinando un status elevado para los linajes jerárquicos; diferenciación y heterogeneidad entre las diversas esferas y acceso diferenciado a la cultura material; especialistas de plena dedicación, arte oficial, urbanismo y arquitectura compleja; avances tecnológicos; organización económica; diferenciación de servicios, excedentes de producción, redistribución de los bienes, variedad e intensificación en la producción agrícola, cultivos irrigados por tecnología hidráulica y red de caminos; además de contar con mano de obra dedicada al abastecimiento y construcción de las urbes y la existencia de una importante dinámica de intercambio entre diversas regiones (no solo comercial sino también en muchos casos ideológica). A tener en cuenta, que estos intercambios no solo se remitieron a una escala local, sino que se establecieron grandes rutas comerciales entre enclaves muy distantes, llegando a establecer conexiones de ultramar entre las islas y el continente, o/y entre los dos subcontinentes americanos.

En cuanto a las culturas primigenias que se determinan como **«estados»**, a grandes rasgos la generalización de este orden social se rige por un poder gubernamental autoritario y centralizado, y donde la estratificación conforma el sistema de control social, en manos de una élite de carácter hereditario y altos cargos para la administración (aunque en estos casos, el estatus podía llegar a cambiar en base a méritos, no solo asociados ya al parentesco), en lo que bienes y servicios eran disfrutados por ellos de forma preferente. Los territorios comprendidos por los estados se legitiman a través de la ideología y de los mitos adscritos a los antepasados del gobernante y su linaje, además de contar con una mayor complejidad en sus doctrinas, definiéndose ya como religiones estatales. Los estados mantienen una economía mucho más fuerte que el estado anterior de jefaturas, apoyada en gran medida por el intercambio y el mercantilismo, tanto recíproco como redistributivo, donde el pueblo tributaba de forma específica con impuestos y rentas, ya que entonces la producción deja en cierto modo de ser comunal para pasar a propiedades privadas (arrendatarios-campesinos). La población se incrementa aún más, con miles e incluso millones de habitantes (en muchos casos de gran diversidad étnica), dedicados en el trabajo a una gran variedad de actividades, mientras que cierto porcentaje de habitantes se dedica a la producción de alimentos, también se cuenta con otros tantos oficios como por ejemplo la figura de artesano, donde los especialistas que destacan se dedican al estilo artístico oficial. También se destina gran impulso a las ciencias y a la tecnología (ingeniería agrícola, arquitectónica, astrología, medicina, educación, etc.). Destacando por último entre las características más notables de los estados, el monopolio de la fuerza, con grandes ejércitos y urbes con arquitectura para su defensa, donde a su vez, el planteamiento de las leyes era estricto, establecidas y ejecutadas por diferentes tribunales.

**Breve historia de las culturas primigenias latinoamericanas**- Los primeros grupos humanos que se distribuyeron por todo el continente americano, se constituyeron como bandas primando el carácter nómada. Más tarde, algunos grupos se establecen como tribus, en lo que se fueron asentando en diferentes territorios, estableciéndose como comunidades (semi-sedentarias o sedentarias), relacionadas según su relación con las nuevas tecnologías incipientes en agrupaciones agro-alfareras (periodo Formativo). Registrando en la amplia territorialidad latinoamericana la formación social igualitaria de bandas y tribus a lo largo de todo el periodo primigenio. Ahora bien durante el periodo Formativo también se manifiesta la implantación de jefaturas o cacicazgos, basados en la economía agrícola, la mayoría de estas sociedades se fueron consolidando como agrupaciones fuertes al elevar su población, interviniendo en el carácter social complejos ceremoniales, revelados y estructurados por el “arte oficial”, alcanzando algunos de estos asentamientos a consolidarse en periodos posteriores como grandes centros



371



372

-371- Oasisamérica. Aldea de la **cultura Casas Grandes** (700 - 1060 d.C. // 1.060 - 1340 d.C). Residencias de adobe, Cueva de las Jarillas (Chihuahua, México). -372- Alto Amazonas. Centro residencial: **cultura Chachapoyas** (800 - 1470 d.C.): Típica edificación Chachapoyas con planta circular ubicada en el complejo-fortaleza de Kuelap (Luya, Amazonas, Perú). -373- Mesoamérica. Urbe de la **Cultura Mexica** (Posclásico Tardío): Reconstrucción idealizada de la capital de México-Tenochtitlan, Hoy Ciudad de México (México).



373

urbanos. Las jefaturas fueron dirigidas por caciques o jefes, que generalmente se apoyaban en el origen divido de su familia para ejercer su autoridad (aunque según las creencias debían reunir cualidades suficientes para vencer a las fuerzas malignas). Contando con diferentes niveles de desarrollo al transcurrir el tiempo, estas jefaturas pudieron establecer alianzas entre otros grupos cacicales para así aumentar su dominio. El establecimiento generalizado de las primeras jefaturas se sitúa de forma aproximada en el primer milenio antes de nuestra era, en aquellos lugares que ya hemos citado en el anterior apartado como Mesoamérica, en la vía noroccidental de Suramérica o el área Central de los Andes; no obstante, y aunque con cambios significativos, la mayoría de las poblaciones originarias que conformaron una mayor transformación social en la amplitud de los territorios latinoamericanos, se desarrollaron dentro de este mismo modelo social en el espacio de tiempo que ocupó el primer milenio de la era cristiana, determinando que la mayoría de estas agrupaciones se mantuvieron bajo esta organización hasta la llegada de los colonos españoles, salvo distinguidas transformaciones en el sistema gubernamental de diversos colectivos, dando paso a las llamadas coaliciones de jefaturas, los sistemas estatales o federales, y los “imperios” (aunque este apelativo suele ser utilizado para nombrar a las grandes potencias del último período, no llega a ilustrar fielmente la organización de estos estados expansionistas).

La organización social de las jefaturas se establece a lo largo de los tiempos hasta alcanzar la colonización occidental, mayormente en diferentes zonas y regiones del norte de México, Centroamérica, Colombia, Venezuela, las Antillas, Guayanas, Amazonas Brasileño, Ecuador, Bolivia, Chile (Norte y Centro), Argentina (NOA), y diversos enclaves del centro y oriente suramericano. No obstante, según indican las investigaciones actuales, Colombia y Ecuador contaron con jefaturas de mayor unificación o grandes unidades culturales, con políticas más estructuradas, bajo el dominio de cacicazgos autoritarios. Si bien, según indican las investigaciones: únicamente en Mesoamérica (México, Guatemala, Belice y norte de Honduras) y en los Andes Centrales (incluyendo como núcleo centralizador la mayor parte de los territorios occidentales de Perú y oeste de Bolivia, descartando la zona oriental de la cordillera andina incluida en territorios amazónicos), se desarrollan, primero como estados agrícolas, instalados en auténticas ciudades, tal y como podemos entenderlas hoy, tanto por sus modelos gubernamentales como la estratificación de las clases sociales, y más tarde, culturas asentadas como verdaderas potencias, para concluir en el siglo XIV-XV con la constitución de los grandes gobiernos militaristas.

En este sentido, el concepto de estado acumula entre las investigaciones actualizadas, la coexistencia de premisas generalizadas, llegando a establecerse una historia regida por patrones sociales reconocidos en diferentes áreas, como en este caso indica Carlos Mordo: “*Poco antes de la llegada de los españoles, algunos pueblos comenzaron a superponerse a los otros, en un proceso de expansión territorial que, de no haberse interrumpido, seguramente hubiera eclosionado en un continente distinto. Los horizontes culturales con características imperiales -como aztecas, mayas, chimúes o incas-, ocuparon grandes extensiones de territorio, dejando su impronta en las poblaciones dominadas o, como sucedió con la breve pero trascendente influencia de Wari-Tiwanaku, sentando las bases para el desarrollo regional*”<sup>(3)</sup>. Estos dos últimos casos, Wari y Tiwanaku (dominando gran parte del territorio de Perú, este de Bolivia, norte de Chile y noroeste de Argentina), establecidos en los Andes Centrales como grandes estados a finales del primer milenio de la era cristiana, desde un carácter menos imperialista, aunque ejerciendo un gran dominio territorial, comercial y simbólico, pudieron presentar la base gubernativa de los futuros estados acaecidos en este área. Mientras que en Mesoamérica, Teotihuacán en el centro de México y los mayas al sur-este, controlaron mayoritariamente el Periodo Clásico, concretando en cierta medida también los desarrollos sociales posteriores. No obstante, las investigaciones establecidas en décadas pasadas ya determinaban la presencia de indicativos asociados a culturas altamente estratificadas, consideradas como grandes potencias, destacando entonces el término de “América nuclear” acuñado por el investigador A. Kroeber (en 1945), que remitía entonces a las culturas desarrolladas en Mesoamérica, el área Intermedia y el área de los Andes Centrales, determinadas como “altas culturas” o civilizaciones indoamericanas, hoy en desuso el término (al indicar el origen y evolución de los desarrollos sociales acontecidos en América, derogado por las renovadas investigaciones). Registrando en este caso las palabras del investigador José Alcina sobre las tardías sociedades primigenias de Mesoamérica y Andes Centrales, al entablar en su asociación cierta poética narrativa, recordando modelos que se reproducen en la historia universal: “*En algunos aspectos los estados militaristas que aparecen tras la gran crisis del final del período Clásico representan una especie de «renacimiento» tras una breve «Edad Media».* Muchos de los ideales de las antiguas teocracias se retoman, aunque dándoles un nuevo giro; muchos de los estilos ya fenecidos vuelven de nuevo, aunque considerablemente modificados y reelaborados. Desde este punto de vista, una cultura Tolteca viene a ser un recuerdo y una prolongación de la tradición teotihuacana; la cultura Mixteca es como una reelaboración de la tradición Zapoteca; la cultura Maya-mexicana es una réplica de la vieja cultura clásica del Petén; la cultura Chimú como un renacimiento de la Mochica y la cultura de Ica como una continuación de la Nazca”<sup>(4)</sup>. No obstante, la expansión cultural de algunos grupos, no solo acaeció en los últimos siglos del periodo prehispánico, o ni siquiera como pioneros en el primer milenio de nuestra era, ya que en todos los periodos existieron diferentes sociedades que expandieron y “ejemplarizaron” su poder a través del dominio territorial y/o cultural. A su vez, también hay que tener presente que las sociedades primigenias en América se redefinen constantemente, esta evolución puede relacionarse no solo hacia estados sociales más complejos y centralizados, sino que también se registran culturas importantes en las diferentes áreas definidas por su complejidad, que con paso de los años se agotan, dispersándose y transformándose hacia estados más sencillos. Como por ejemplo se llega a registrar en las tempranas sociedades de la Alta Amazonia, y otras sociedades tardías de esta zona como los Upano, o en el curso bajo de este gran río, la cultura Marajoara; aunque estos indicativos sociales no solo se registran en el área Amazónica, sino en toda la globalidad del territorio, entre ellas, jefaturas del norte de Suramérica o por indicar otro ejemplo más, como registra la estratificada cultura La Aguada establecida en el Noroeste Argentino y que posteriormente a su consumación se diversifica hacia agrupaciones de carácter comunal.

<sup>(1)</sup> SÁNCHEZ GARRIDO, Araceli. “El hombre y la sociedad americana: la difícil solución” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 1, 1993, Madrid: Museo de América -departamento de etnología-, pp.: 51-62; p. 56. // <sup>(2)</sup> Ídem.

<sup>(3)</sup> MORDO, Carlos. *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001, p. 25.

<sup>(4)</sup> ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Editorial Akal, 1990, p. 273.



En lo referente a la **producción de la cerámica**, en las sociedades primigenias más sencillas, como en las tribus u otras agrupaciones de carácter igualitario, toda la comunidad trabajaba la arcilla sin existir aún el puesto determinado de alfarero. Sin embargo, en aquellas sociedades más complejas, el trabajo del ceramista se concreta como oficio, y como consecuencia surgen **especialistas** que trabajan con maestría. Esta actividad se vincula en mayor medida con la agrupación social de los cacicazgos, y se consolida con los estados (al pretender dominar y organizar todas las actividades sociales, entre ellas las artesanales, para procurarse de los bienes necesarios para el consumo ritual, la redistribución y para el intercambio a corta y larga distancia), en este vínculo social, los rituales y las ceremonias justifican la producción y su usufructo, en manos de la clase sacerdotal y de la jerarquía, valoradas dentro de lo divino, además de contemplarse como necesarias para la administración y organización socio-económica. Por otro lado, la equidad entre los cargos o labores de mujeres y hombres concernientes a la población común se percibe en aquellas sociedades menos diversificadas, donde el conjunto de los habitantes repartían sus tareas, en tanto en las grandes agrupaciones culturales, donde cada individuo tenía una tarea específica, la mujer se encarga generalmente de realizar tareas domésticas y aquellas basadas en la producción cotidiana, como podía ser la realización de cerámica, muy vinculada con la responsabilidad femenina, pero en este caso, desarrollada para la producción de recipientes de uso cotidiano. No obstante, la existencia del puesto de especialistas a cargo de la elaboración de las representaciones artísticas (vinculado tanto a hombres como mujeres), fomenta a su vez la aparición de diferencias de estatus, ya que desde entonces se puede percibir una mayor perfección en la manufactura, como también se encuentran piezas que se caracterizan por altas dosis de creatividad, sugiriendo la dedicación de especialistas o artistas emparentados con las élites.

A su vez, en muchas de las culturas primigenias latinoamericanas las representaciones artísticas y el poder político-religioso se asocia a conductas chamánicas. Existiendo una línea de hipótesis, que relaciona al artista creador de una forma o un diseño original, diestro en la materia e incluido en el grupo de poder, con su implicación en los procesos ceremoniales (inspirándose probablemente bajo los efectos de sustancias alucinógenas, a través del sueño o imbuido en estados alterados de conciencia), para dar resultado a nuevas creaciones que serían interpretadas por el grupo cultural como elementos divinizados, adquiriendo a su vez legitimidad social. Estas manifestaciones artísticas, comenzarían a ser reproducidas paulatinamente por otros artífices, dando paso al establecimiento del estilo asociado a un periodo cultural, sentando las bases estéticas establecidas por cánones tradicionales o patrones estandarizados.

En cuanto a la variabilidad creativa, aunque se debe valorar la destreza personal de cada autor, también se debe tener en cuenta a la hora de analizar las obras primigenias, los cambios producidos en la representación escultórica y en su simbología a lo largo del tiempo, en lo que estos razonadamente pueden ser debidos a las alianzas, intercambios y otras relaciones establecidas entre las diferentes sociedades; favoreciendo con ellos, la dispersión de los imaginarios, cuyas raíces eran comprensibles, y fueron asimilados por las diferentes agrupaciones establecidas en una región, o de forma más plural traspasando fronteras culturales, relacionados con lenguajes interétnicos, suprarregionales, o panamericanos. No obstante, estos cambios estéticos asociados a la identidad de las representaciones también se determinan por los procesos de colonización cultural establecidos en estos territorios, tanto emplazados de forma insubordinada como impuestos. De forma generalizada, en las

-374- Recipiente antropomorfo deformado (representando a un prisionero). Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: 21'7 x 28'9 x 17 cm. El horno es el último testigo de trabajo cerámico, en este caso la figura se ha deformado debido a que el punto de fusión de la pasta utilizada necesitaba menor temperatura de cochura. Sin embargo los antiguos creadores peruanos de estas piezas no las descartaron, si no que fueron preservadas. -375- Palillos de hueso utilizados como herramienta en las representaciones cerámicas Mochica. -376- Figura de una mujer ceramista. Transacción Chorrera - Bahía (500 - 300 a. de C.), Ecuador. Dimensiones: 13 x 22'5 x 11 cm.



últimas etapas del periodo primigenio o precolombino, las imágenes escultóricas se fueron estilizando, apreciándose una síntesis en la representación, descomponiendo en cierto sentido la estética de las figuras naturistas para así acogerse a la esencia de sus elementos más notables, reconociéndose a través de trazos mínimos y significativos, comprendidos en su plenitud por la sociedad a la que estaban destinados. No obstante, en diferentes regiones del territorio las investigaciones también han llegado a la conclusión de que ciertas sociedades se determinan por desarrollos cíclicos, lo que quiere decir que algunas sociedades complejas de carácter jerarquizado, con la evolución del tiempo revirtieron a estados sociales de menor complejidad, agrupándose en comunidades más pequeñas y/o de carácter comunitario, percibiéndose en sus representaciones cerámicas un “deterioro” de sus manifestaciones estéticas, menos elaboradas y de aspecto más burdo en cuanto a las representaciones de los periodos anteriores.

En relación con la clasificación de las investigaciones, cada área cultural concibe resultados divergentes en cuanto a las estructuras sociopolíticas, económicas y culturales al implicar diferentes desarrollos en las sociedades establecidas en ellas, pero también se estructuran dentro de ciertas agrupaciones genéricas, como se refleja en sus expresiones plásticas, al determinar indicativos de similitud en sus lenguajes estéticos y representativos relacionados con tradiciones comunes. El reconocimiento de los diferentes estilos asociados a las culturas de un determinado territorio o un periodo cronológico, en muchas ocasiones se definen de forma dinámica, es decir, que la tendencia estilística colisiona con los patrones existentes, surgiendo cambios locales en la representación cerámica, estimulando de esta manera nuevas tendencias que con el paso del tiempo, o desaparecen o se estandarizan, para pasar a formar parte de la tradición, generándose estas pautas de forma sucesiva.

En muchos casos, los arqueólogos han denominado a un registro cerámico determinado según el lugar donde fue encontrada la cerámica por primera vez, y por ello, la propia sociedad que la creó obtiene este mismo apelativo. Por otro lado, en el campo arqueológico dependiendo de la clasificación estética de las cerámicas también se utilizan diferentes terminologías: la denominación de -tipo- cerámico define una combinación de cualidades, sobre todo, en relación a la forma y la decoración, restringiéndose a su vez por lo general dentro de la temporalidad y el espacio de una -fase- y zona arqueológica, establecida ésta como unidad de análisis más amplia; el apelativo de -grupo- se utiliza al abarcar una mayor variación en las cualidades cerámicas (frecuentemente utilizada esta denominación cuando las limitaciones de las muestras no permiten definir adecuadamente un tipo); el término de -complejo- cerámico se relaciona con los patrones representativos de una fase arqueológica. No obstante, la clasificación de las cerámicas en ciertos casos también abarca a grandes zonas en periodos más o menos extendidos en su cronología, en este caso determinadas como -Tradiciones cerámicas-, encontrando similitudes comunes en los registros cerámicos como elemento vertebrador, entre las representaciones de los grupos sociales incluidos en ellas.

**Los ceramistas primigenios demuestran a través de sus piezas escultóricas una elevada creatividad.** Las imágenes de estas representaciones puede partir de lo real, para trasladarse a través de la imaginación a una amplia gama de presencias conceptuales, llegando a establecer un lenguaje basado en la abstracción, para así pasar a formar parte de lo irreal.

**-377-** Recipiente con forma de la semilla leguminosa de un fréjol. Cultura mochica (200 - 850 d. C.), Perú. Altura aprox.: 30 cm. **-378-** Representación de una figura con apariencia sobrenatural (pudiera representar a un sacerdote o a un dios). Cultura La Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), procedencia: La Tolita, Esmeraldas, Ecuador. Altura: 21'5 cm. **-379-** Figura antropomorfa policroma. Cultura Jalisco, estilo zacatecas (datación de la pieza: 100 - 200 d.C.), Occidente de México. Procedencia: “Cerro Encantado”, frontera entre los estados mexicanos de Aguascalientes y Zacatecas. Altura: 36 cm. Observando esta pieza desde nuestra cultura y en nuestro tiempo posee un definido carácter irrealista. **-380-** Urna funeraria con carácter totémico. Cultura Maya (datación pieza: Clásico), Procedencia: Palenque, Chiapas, México. Altura: 114'2 cm, diámetro: 60 cm. **-381-** Figurilla antropomorfa. Cultura Veracruz Central (datación de la pieza: 600 - 900 d. C), Golfo de México. Medidas: 23 x 14 cm. **-382-** Recipiente escultórico de estética zoomorfa, con cuerpo de felino, cabeza de búho y cola serpentiforme. Cultura Virú (800 - 200 a. de C. / 550 d.C.), procedencia: Trujillo, La Libertad, Perú. Medidas: 34'5 x 39'2 x 21'2 cm. **-383-** Máscara antropomorfa policromada. Cultura Maya (datación de la pieza: 950 - 1521 d.C.), procedencia: Mayapán, Yucatán, México. Dimensiones: 17 x 15 14 cm. **-384-** Figurillas antropomorfas con prominente nariz. Cultura Calima (piezas datadas en el último periodo de la fase sonso - inicios época colonial), Colombia. Altura (de izq. a dcha.): 10 cm, 14 cm y 7 cm. Por las perforaciones que tienen estas pequeñas piezas pudieron servir para el arreglo personal, como colgantes. **-385-** Figurilla antropomorfa de pie, incluida entre las representaciones femeninas de tipo-estilo “esteros”. Cultura Bahía (500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. Altura: 11'5 cm. Algunas de estas representaciones se vestían con tejidos y ornamentos. **-386-** Recipiente antropo-zoomorfo con forma de L (forma característica de las representaciones Condorhuasi). Cultura Condorhuasi (350 a. de C. - 650 d.C.), Noroeste Argentino, procedencia: Hualfin, Catamarca. Medidas: 40 x 39 cm. **-387-** Recipiente con forma de botella representando en la parte superior un rostro antropomorfo. Cultura Salinar (200 a. de C. - 100 d.C.), Perú. Dimensiones: 40 x 8'6 cm. **-388-** Máscara con representación dual de la vida y la muerte. Cultura Tlatilco (1200 - 600 a. de C.), Altiplano de México. Medidas: 8'7 x 7'4 x 4'8 cm. **-389-** Figurillas en forma de pez. Cultura Santarém (1000 - 1550 d.C.?), Brasil, Baja-Media Amazonía. Dimensiones: 9'5 x 6'5 cm y 9 x 5 cm. Este tipo de piezas en ocasiones se utilizaban como silbatos.





377



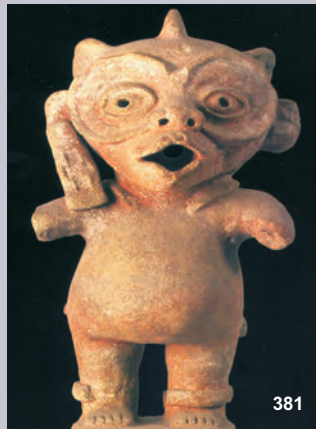
378



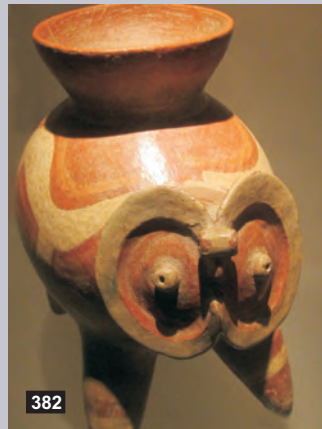
379



380



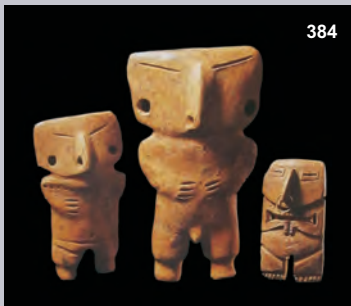
381



382



383



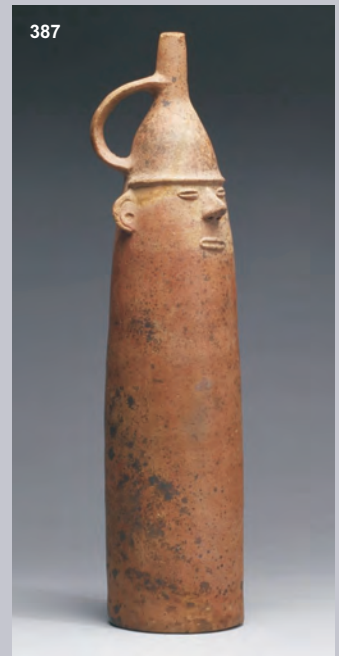
384



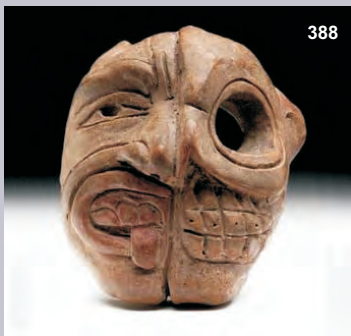
385



386



387



388



389



A su vez, como venimos indicando, la cerámica de status o suntuaria durante el periodo primigenio es la que alcanza el mejor grado representativo y decorativo; generalmente, estas obras fueron dirigidas exclusivamente a las clases nobles o dirigentes, que legitimaban su poder y su rango con la posesión de estos objetos (como bien se percibe en las costumbres funerarias). Por sus características especiales estas piezas cerámicas se comercializaban entre distintas poblaciones, encontrándose registros arqueológicos similares entre comunidades situadas a grandes distancias unas de las otras (definiendo así también un comercio fuerte). En cualquier caso estos indicativos no impiden que la cerámica “corriente” siguiera coexistiendo para consumo de las clases menos favorecidas.

En cuanto al cometido de elaborar las representaciones escultóricas en cerámica, en el caso de aquellas piezas que destacan por sus cualidades artísticas, se podría decir que como metodología generalizada en estos pueblos primigenios, el interés del propio artista se dirigía por la intuición, lo que le hacía no reproducir sino crear, demostrando un alto sentido de la estilización. Si bien, es evidente que en la representación figurativa, muchos registros cerámicos se apoyan en la realidad, otros ejemplos en cambio saltan de ella para trasportarse hasta planos inéditos, en gran medida, incompresibles para una mente occidental. El ritual del creador de tantas muestras escultóricas en cerámica, tenía por objetivo despertar la creación, los sueños, las visiones, y darle forma a la energía de la naturaleza. Los artífices de estas expresiones fueron (y siguen siendo) aquellos que escarban en la imaginación, para definir la visión de sus semejantes, compartiendo y devolviendo el mensaje a través de diseños, formas y conceptos, manifiestos en la representación.

Por los registros arqueológicos obtenidos en algunas regiones se puede llegar a la conclusión de que en la integridad de las conformaciones culturales, algunas poblaciones tuvieron una mayor actividad productiva en cerámica que otras, percibiéndose como centros especializados, encontrando en algunos casos habitáculos en los que se registran herramientas y otros indicativos del trabajo ceramista, incluyendo a su vez la evidencia de espacios o estructuras destinadas a la cocción de las piezas. De igual forma, en las urbes primigenias también se llegan a manifestar estos indicativos, descubriendo en algunas excavaciones arqueológicas el testimonio de localizar en diferentes “barrios” el patrón de agruparse por gremios, al manifestar en las viviendas áreas diferenciadas de trabajo, según el grupo de artesanos al que pertenecieran; en el caso de los ceramistas que sobresalían por su especialización en piezas suntuarias, estas viviendas registran mayor opulencia que otras residencias, ya que estos ceramistas eran considerados personajes importantes dentro del entramado cultural en la generalidad de estas sociedades complejas.

En este sentido, las áreas primigenias que mayor acopio de piezas escultóricas y suntuarias realizadas en cerámica que se registran, se concentran en los Andes Centrales y en Mesoamérica. Como ya hemos indicado, la especialización en la fabricación de los bienes artísticos, ya se puede discernir en diferentes zonas de los Andes desde tiempos tempranos, como se pueden intuir en algunas culturas asociadas a la cronología del Periodo Formativo y del Horizonte Temprano, aunque en etapas posteriores (a partir del Periodo Intermedio Temprano) esta actividad sugiere una mayor determinación y dedicación en referencia al tipo de representación que se quisiera generar; en este periodo la sociedad andina más destacada por la variedad, maestría y magnificada representación escultórica en cerámica, es la cultura Mochica o Moche (descrita en las págs. 327-328 / 338-339), sobre esta sociedad el investigador Duccio Bonavia indica lo siguiente: *“a la luz de la información que tenemos, todo hace pensar que había verdaderas escuelas de ceramistas que probablemente se dedicaban exclusivamente a esta tarea. Ellos no podían actuar de forma independiente, pues tenían reglas estrictas que eran impuestas por los sistemas religiosos y sociales. La consecuencia es la unidad del estilo que es evidente. Sin embargo, hay casos en los que la habilidad del artesano era tal que dejó sus huellas individuales”*<sup>59</sup>; en sucesivos periodos culturales, estos sistemas de formación y especialización

---

<sup>59</sup> BONAVIA, Duccio. “La tecnología cerámica en el Perú Prehispánico” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. -Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 79.

también se llegan a reconocer en otras culturas andinas posteriores, aunque en la mayoría de ellas se observa que la perfección y maestría de las piezas suntuarias fue la máxima de su concepción estética, se relega en cierta medida la creatividad hacia las imágenes renovadas (manteniendo su fuente de inspiración representativa de los patrones estéticos y figurativos de culturas anteriores); a su vez, la reproducción de piezas cerámicas en estos periodos se presenta en mayor grado, descubriendo entre los registros cerámicos la producción masiva de copias, de escasa elaboración, demandadas por el grueso conjunto de la población.

De igual forma, en Mesoamérica la especialización del trabajo de los ceramistas se reconoce desde tiempos tempranos, aunque con la consolidación posterior de los estados en el Periodo Clásico, esta práctica queda reflejada en los mismos registros arqueológicos, tanto observados en las piezas de cerámica como en las diferentes excavaciones de los centros al encontrar habitáculos destinados al trabajo del ceramista, distinguiendo entre ellos la localización de talleres especializados (sobre estos indicativos las investigaciones llegan a discernir que la elaboración de piezas suntuarias en Mesoamérica era un privilegio al que se dedicaban algunos especialistas, por su maestría y conocimiento, ligados a los sacerdotes y a la conformación del poder y la jerarquía, -también vinculados con las escuelas de adoctrinamiento, sirviendo por largos años como aprendices de los maestros especialistas y de los sacerdotes-). Estos indicativos se siguen percibiendo en las sociedades mesoamericanas establecidas en la siguiente etapa cultural del Periodo Posclásico, en lo que a su vez, la producción en masa de reproducciones cerámicas también es una constante en este territorio (como claro exponente distinguido en los registros de la civilización Mexica -págs. 254-255 / 258-259-).

A continuación presentamos una cita de la investigadora Beatriz de la Fuente, donde expone de forma acertada la consideración de los artistas y escultores mesoamericanos, aunque también se pudiera generalizar este análisis a otras sociedades primigenias:

*“lo que hoy llamamos arte no tenía equivalencia absoluta en el pensamiento indígena. Hay ciertas referencias entre los informantes mexicas de Sahagún que aluden al -Toltécatl-, quien era lo que hoy denominamos artista, ya que era hábil para crear, hacía los objetos con perfección y esto se debía a que era capaz de dialogar con su propio corazón. De hecho, el creador (arquitecto, pintor, escultor, ceramista) que para nosotros es artista, en el universo antiguo tenía otra connotación más. Era un individuo compenetrado en los principios de la religión y de las creencias; lo importante era que los expresara justamente en las obras que realizaba. No se trata de la copia fiel de la naturaleza, sino de la emotiva e imaginaria expresión de la misma; o en su caso, no del hecho histórico verídico, sino de la memoria de éste y, en fin, del pensamiento o creencias cosmológicas del momento. En este sentido, la escultura antigua de México revela en esencia las ideas, los mitos, los rituales de que éstos devienen y, en otro orden, acciones de una comunidad determinada, sean sociales o de plena vida cotidiana. Sin embargo todas comunican al espectador de ayer, de hoy y del futuro, más allá de la lectura directa, dimensiones profundas, emanadas de la cultura. Por tanto, hablar con exclusividad de objetos de arte parece que trunca el alcance expresivo y de comunicación con que fueron figurados.*

*[...] no todo lo que se mira en el arte indígena antiguo es fácilmente comprensible, hay formas convencionales y esquemáticas que aluden a signos culturales; naturalistas e históricas que indican su arraigo en preocupaciones terrenales; ocultas y sobrenaturales que corporeizan creencias en los orígenes, en las numerosas deidades del panteón prehispánico, y otras más que son fuente para introducirse en los mitos y rituales sorprendentes. En fin, que el poder de la imagen es -vía regia- para aproximarse a la cosmovisión y a lo sagrado”<sup>60</sup>.*

En lo que respecta al uso del barro como material en las sociedades primigenias, éste fue utilizado en diferentes campos. Recurriendo tanto al **barro cocido o cerámica** para la elaboración de un gran repertorio de objetos, como aquellos de carácter funcional incluidos en la vida cotidiana de estas comunidades, generalmente registradas las cerámicas utilitarias en las excavaciones arqueológicas en los sitios de habitación, o bien, otros artefactos cerámicos emparentados con las costumbres de cada sociedad.

---

<sup>60</sup> FUENTE, Beatriz de la.; STAINES CICERO, Leticia; y URIANTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Barcelona: Lunwerg, 2003, p. 49.

Destacando entre ellos las cerámicas suntuarias, en estos casos asociadas la mayoría de ellas a lugares o recintos ceremoniales (registros que iremos recabando a lo largo de los apartados de este capítulo en consonancia con el tratamiento escultórico, además de detallar en este mismo apartado la representación figurativa de aquellas sociedades ceramistas que sobresalen por sus registros en la representación escultórica en cerámica); no obstante, también se registran magníficas piezas de cerámica en diferentes culturas primigenias en las que el carácter pictórico se manifiesta como máximo exponente artístico, aunque en esta investigación, o no han sido citadas, o bien, su inclusión ha sido meramente puntual, al ser destacadas.

A su vez, el **barro en crudo** también fue manipulado como material en la representación escultórica, sin embargo escasos registros han sido hallados probablemente debido a la inconsistencia del material, aunque algunos ejemplos han sido o serán citados a lo largo del capítulo (2), si bien, este tipo de piezas sin cocer al ser tan exiguas en el cómputo de los registros, en los diferentes estudios de forma habitual no se llegan a considerar como aproximaciones pertinentes en el conocimiento de su manifestación cultural, a excepción de algunos ejemplos que revelan datos interesantes. Por ello, a continuación citamos diferentes ejemplos destacados (aunque en el registro primigenio americano se observan otras piezas sin cocer), como las figurillas antropomorfas descubiertas en Caral (Andes Centrales, periodo Arcaico, foto n°: 390) emparentadas estas manifestaciones escultóricas con contextos rituales asociados con la fertilidad (ya descritas en el apartado 2.1.1.1, págs. 200-201), vinculada aún esta sociedad temprana con desarrollos precerámicos; no obstante, como ya hemos comentado en las etapas agroalfareras también se registran figuras escultóricas realizadas en barro crudo (adoptando de forma generalizada la imagen antropomorfa, en formato pequeño y macizo), aunque en este caso destacamos la exuberante figura encontrada en el complejo arqueológico de El Zapotal (Mixtequilla, Veracruz, Golfo de México, periodo Posclásico Temprano), en la que se representa en gran formato la imagen del dios de la muerte (foto n°: 791, subapartado: 2.1.6.1, explicación: pág. 486). También es interesante destacar que el barro crudo forma parte en algunas sociedades primigenias de sus costumbres funerarias; empleado por ejemplo en el ritual de preparación de los muertos, como bien se manifiesta desde épocas bien tempranas en la sociedad precerámica de Chinchorro, anteriormente citada (ubicada en las zonas costeras de las regiones más meridionales de Perú y Norte de Chile), a la cual se vincula el registro de cadáveres momificados (de forma natural), a los que aplicaron una capa de pasta arcillosa con alto porcentaje de manganeso (de coloración negruzca), dedicando un tratamiento más especial a sus rostros, al representar los detalles faciales con el fin de expresar a través de ellos un aspecto cercano a lo real, indicando en estos registros cierta importancia conmemorativa a los ancestros (apartado: 2.1.1, págs. 151-152). A su vez, el empleo del barro sin cocer también se destaca en las prácticas funerarias de la cultura Chachapoyas (Alta Amazonia peruana), en este caso vinculado este medio tanto a los sarcófagos escultóricos de apariencia antropomorfa, donde se depositaron los cuerpos enfardados de los personajes importantes de esta sociedad, como en la construcción de los mausoleos (ampliamente documentada esta información en el esquema final del subapartado 2.1.6.1, págs. 513/515).

Asimismo, el **adobe** fue utilizado reiteradamente en diferentes territorios y desde periodos tempranos como material arquitectónico (expuesta con mayor concreción esta disertación en las secciones dedicadas a cada área cultural, al exponer los patrones de asentamiento de las diferentes sociedades primigenias), empleado en la construcción tanto de los hogares como de los templos, refugio de la vida de estas comunidades, al igual que se presenta en el refugio de la muerte, para la edificación de los diferentes recintos donde se depositaron las sepulturas. El potencial del adobe como material se llega a emplear en la construcción de magnánimas obras, capaz de levantar y soportar estructuras muy duraderas, como demuestran la multiplicidad de sitios arqueológicos realizados en adobe, a través de la edificación con ladrillos o la técnica de tapial, reconociéndose de esta manera la perdurabilidad del adobe y el conocimiento de los materiales arquitectónicos que poseían los habitantes primigenios de América. Como bien se ejemplariza en Suramérica con los registros arqueológicos del Perú antiguo, donde el adobe se registra como material arquitectónico tanto de espacios habitacionales como de grandes estructuras ceremoniales, aunque este medio se vincula en mayor grado con las diferentes sociedades agroalfareras asentadas en las zonas costeras (a lo largo de todo el



periodo prehispánico), todas ellas destacadas por sus construcciones, aunque entre todos los registros urbanos, podemos distinguir el complejo arqueológico de Chan Chan, considerado como la ciudad de barro más grande de América, vinculada a la cultura Chimú como capital de esta cultura, ubicada esta gran metrópoli en la costa norte de Perú, en el valle de Moche, cercana a la actual ciudad de Trujillo (registrada en esta investigación tanto en este apartado, en las págs. 332 y 341, o más detalladamente en el apartado 2.1.5, subapartado 2.1.5.1: págs. 442-443 y 445) (fotos n°: 508, 694). No obstante, la edificación con adobe también fue una constante en el subcontinente norte, destacando en este caso como ejemplo, el complejo arqueológico de Pamiqué (ubicado en el actual estado mexicano de Chihuahua), asociado a la cultura de Casas Grandes, integrado este centro urbano en el área de Oasisamérica (págs. 242 y, 256, y en el apartado 2.1.5, págs. 442-443 y 445) (foto n°: 695). Ahora bien, hay que tener presente que la representación figurativa y artística primigenia también se manifiesta en muchas ocasiones en el campo arquitectónico, en el caso de que fueran imágenes en relieve o altorrelieve, éstas se posicionaron tanto en espacios interiores como exteriores generalmente representadas en murales, en lo que el barro crudo fue uno de los materiales empleados para dar volumen a estas imágenes, elaboradas con adobe (fotos n°: 360, 504, 507, 700, 701, 702), u otras mezclas aditivas similares, incluyendo la técnica del estuco (generalizada en Mesoamérica) (foto n°: 693).

En cuanto al **materi al cerámico**, aunque lo básico es que la arcilla pase por el fuego y llegue a un determinado punto de cocción para considerarse como cerámica, ésta sin embargo precisa de una serie de técnicas necesarias para una buena conformación, como ya avanzamos en el apartado 1.3 -el barro como respuesta- (1.3.1), donde se describe de forma precisa la elaboración del proceso manual hasta llegar a conformarse la pieza en cerámica. No obstante, en este apartado definimos ciertas consideraciones destacadas en la producción cerámica relativas a las sociedades primigenias del territorio latinoamericano, ya que con el paso del tiempo acumularon nociones técnicas que aún pueden registrarse en la actualidad. El proceso de formación de las piezas y la cocción de la arcilla posiblemente se consideraran como elementos “mágicos” donde el artesano o el ceramista lograba modelar un material endeble y lo convertía en una pieza resistente, con características pétreas, en lo que como en todo proceso ritual, su experiencia estaba determinada por el tiempo y la repetición. Todos los registros de la cerámica precolombina constatan que su manufactura se produjo de manera manual, y su plástica, desde las culturas tempranas hasta la conquista europea acusa rasgos comunes en la manera de hacer, pero a su vez se observan diferencias notables, ya que no utilizaron las mismas arcillas ni cocieron sus piezas de la misma forma, además de observarse diferencias cuantitativas a la hora de decorar sus piezas. Las arcillas empleadas, la gama de óxidos y engobes, las diferentes temperaturas o los diferentes modos de cocción a las que se somete la pieza, en cada caso los resultados son distintos, logrando formas y texturas incomparables o bien similares, pero nunca idénticas. En relación a estos indicativos, se puede observar que cada agrupación cultural, acusa un repertorio de formas y diseños tradicionales de la región, de la zona o del área cultural al que pertenecen, que las distingue y diferencia (de consolidado reconocimiento estético y cultural, que en muchas de las obras primigenias se manifiesta a simple vista).

En relación con la manufactura de las obras escultóricas, en el caso de tratarse de figuras de bulto redondo, la conformación de las representaciones tempranas generalmente se asocia a figurillas de pequeña dimensión, donde el volumen se presenta macizo; en épocas más avanzadas, se utiliza el modelado con el posterior vaciado de las figuras, por lo que su dimensión ya se caracteriza por formatos de mayor tamaño. No obstante, como venimos insistiendo, el recipiente cerámico también se incluye dentro del contexto escultórico (asociado generalmente a piezas suntuarias), dando el mismo sentido al ídolo como estatuaría y su representación iconográfica, como al receptáculo que o bien asume una función (como incensarios, recipientes para ofrendas de orden líquido o sólido, u otras funciones ceremoniales), o se manifiesta simplemente como recipiente-escultura sin tener ningún indicio de ofrenda en su interior, integrando también en ellos formas relacionadas con los recipientes (vertedores, asas, cuellos, etc.) como parte de la escultura (como los ejemplos ilustrados en el esquema en gris situado al final de esta sección, págs. 237/240); conservando en todas las piezas cerámicas el orificio y hueco interior. En los dos tipos básicos de



-390- Figurilla antropomorfa de barro crudo. Cultura Caral (3000 - 1800 a. de C., periodo inicial, precerámico), procedencia: asentamiento arqueológico de Miraya, Valle de Supe, Lima, Perú. -391- Figurilla de cerámica maciza, representando a una pareja. Cultura Colima (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 13 x 6 x 2 cm. -392- Figura de cerámica de estructura hueca, como puede observarse al estar quebrada. Representación del dios Xipe Totec, exhibiendo en su expresión un desacostumbrado dramatismo. Cultura de Veracruz Central (250 - 800/900 d.C.), Golfo de México. -393- Relieve realizado por molde, representando a un grupo familiar. Cultura La Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), Ecuador. Dimensiones: 11 x 12 x 2'3 cm.

representaciones, con el paso del tiempo se generan nuevos métodos en la manufactura de las cerámicas, como por ejemplo sucede con la incorporación de los moldes cerámicos. A la vez, con el paso de los años se reconfiguran las formas o se generan renovadas imágenes, destinadas tanto a nuevas utilidades como relacionadas con los cambios en el ideario cosmológico y cultural de las renovadas sociedades.

Lo que llega a quedar claro a raíz del magnánimo registro cerámico es que las sociedades primigenias del territorio americano conocían todas las etapas del proceso cerámico. Como ya indicamos en el primer capítulo de esta investigación, lo más importante a la hora de obtener buenos resultados es preparar una buena pasta y conseguir una cocción de calidad. Para la preparación de las **pastas**, seleccionaron arcillas obtenidas generalmente de depósitos hallados en las cuencas acuíferas. Para conseguir una pasta conveniente a la arcilla se le agregaba otros materiales orgánicos o inorgánicos, como arena de diferente granulometría, cerámica molida, polvo de conchas o espinas de pescado, paja u otras fibras naturales, cenizas de materiales orgánicos, cuarzo, mica, caolín, etc. Este aditivo de la arcilla se nombra como desengrasante o temperante, que consiste en añadir una proporción específica de partículas antiplásticas, para hacerla más modelable y consistente, en lo que las investigaciones actuales demuestran que en las agrupaciones alfareras más tempranas ya se puede observar que incluyeron en el proceso de preparación de la pasta este tipo de aditivo. Como bien sugieren los análisis realizados en las prematuras cerámicas amazónicas; los vestigios cerámicos de Taperinha y de Pedra Pintada la pasta (de coloración rojo parduzco) incorpora materiales antiplásticos, advirtiendo en las capas estratigráficas que en los niveles superiores donde se presentan fragmentos de recipientes estos registran un desengrasante arenoso, mientras que en las capas superiores la composición de la arcilla es de conformación orgánica; en los análisis de laboratorio realizados en el material cerámico de la tradición Mina se observa una mayor variedad de desengrasantes, empleando dos tipos de conchas, carbón, arena, cerámica molida, mica o ceniza del árbol caraipé. En otras áreas de América donde se presenta la tecnología cerámica de forma temprana también se observa el empleo de desengrasantes, en el caso de las cerámicas de Puerto Hormiga, Malambo o Monagrillo, el aditivo más común es de carácter vegetal, mientras que en Valdivia su pasta se caracteriza por aditivos minerales (incluidos todos estos últimos registros citados, en el área Noroccidental de Suramérica).

Con el paso del tiempo los sabedores de la tecnología cerámica perfeccionaron sus conocimientos, advirtiendo que la composición de la arcilla mejoraba la calidad de las piezas (al influir factores como la rapidez del secado, peso, resistencia a la cocción o la dureza final), por ello, la mayoría de las culturas primigenias, especialmente las más avanzadas, poseyeron un alto dominio en la elaboración y refinado de las pastas cerámicas. Por citar algunos ejemplos del territorio suramericano, en el área Noroccidental, las destacadas esculturas de la cultura Tolita-tumaco (págs. 308 y 319-320), su arcilla se presenta mezclada con arena fina, que al cocerse registra un carácter rugoso y un tono grisáceo; en la serranía, las cerámicas de la

tradición temprana de Cerro Narrío, poseen la cualidad de manifestar paredes muy delgadas y resistentes, al conformar una buena pasta, identificadas estas cerámicas, finas y resistentes, con el apelativo de “cáscara de huevo”; este tipo de manufactura cerámica también se registra en la cultura Cosanga, asociada en este caso al área Amazonia (Alta Amazonia ecuatoriana, págs. 372 y 379-380), al utilizar en la elaboración de la pasta desgrasante de mica (además de emplear en la confección de las piezas la técnica particular del paletado, dando como resultado un escaso grosor en las paredes), advirtiéndose a simple vista “chispas” de mica en la superficie de las piezas cosanga; en el área Meridional de los Andes en la piezas de cerámica de la cultura La Aguada también se advierten destellos minerales, ya que la pasta arcillosa se mezclaba con un alto porcentaje de mica (págs. 349-350 y 356-357); en los Andes Centrales la alta calidad de las piezas cerámicas: Virú, Cajamarca, Mochica, Recuey, o Chimú, se definen por el alto contenido en caolín (de propiedades refractarias, admitiendo una temperatura de cocción más elevada) (págs. 327, 338; 327; 327,328, 338, 339; 329, 330, 340; y 331, 332, 341); si bien para terminar con esta sucesión de ejemplos, citamos del área Nororiental a la extendida tradición Arauquinoide, que procesaba sus arcillas con la mezcla aditiva de espículas de esponja de agua dulce (cauxí), conformando piezas cerámicas de granulado fino y una coloración suave y pálida, beige o grisácea (págs. 285 / 300). Ahora bien, aunque hay que tener en cuenta que las diferencias que se encuentran en las pastas, dependiendo de la arcilla obtenida o la mezcla de diferentes sustancias arcillosas, óxidos colorantes u otros aditivos, pueden variar la coloración en estado natural de las arcillas cocidas, de forma generalizada, las cerámicas primigenias se caracterizan por poseer un color rojizo o terroso (por la concentración de óxidos ferrosos), además de ser porosas al emplear terracotas o arcillas de baja temperatura (con un punto de fusión aproximado de 1000 °C). En los casos que el color es oscuro, podría deberse a los pigmentos componentes de la pasta (con alto porcentaje en manganeso), aunque generalmente las piezas que poseen una coloración grisácea o negra se debe a que fueron cocidas en cocción reductora.

Sobre la siguiente etapa involucrada en el proceso cerámico, el método mayoritario que emplearon las sociedades primigenias para la **manufactura** de sus piezas fue la técnica del anillado o “*adujado*”<sup>61</sup> (definición latinoamericana), que consiste en agregar de manera uniforme la arcilla en forma de churros continuos y cilíndricos a la vez que se va ajustando el perfil de la pieza (situándolos de forma concéntrica o en espiral), alisando con los dedos y herramientas las juntas de unión, para distribuir de forma homogénea el grosor de las paredes. Esta técnica de construcción manual se registra tanto en la conformación de los recipientes como en las esculturas de bulto redondo, aunque en este caso también se registran ejemplos, que se conforman como un bloque de arcilla, donde se modela la estructura de la forma en primer lugar, para posteriormente vaciar su interior. La metodología del modelado también se vincula con la conformación de recipientes, considerada como una de las más antiguas, que consiste en dar la forma del receptáculo a base de pellizcar y estirar el bloque de arcilla hasta obtener la forma deseada al presionar la pasta de manera uniforme, a fin de formar las paredes de la pieza, no obstante, también se registran obras escultóricas realizadas de esta manera. Las obras cerámicas también se construían con placas o planchas de barro, indicado este método para realizar figuras de formato mayor, creando primero las placas de arcilla que se dejan secar hasta alcanzar cierto grado de plasticidad, para posteriormente acoplarlas, conformando con ellas la figura y definir sobre ésta otros elementos fisonómicos u ornamentales. Otra técnica de modelado utilizada es la definida por el vocablo latinoamericano del pastillaje, basándonos de nuevo en la definición de Emma Sánchez Montañés: “*técnica de decoración o elaboración mediante la aplicación de pegotillos de arcilla que pueden adoptar multitud de formas. Es una técnica común en el caso de las figurillas, pero también se aplica a las vasijas*”<sup>62</sup>, como se puede identificar en los recipientes de carácter escultórico, en los que se modelan protuberancias modeladas, o apliques en relieve o altorrelieve. En cuanto a los registros escultóricos de las sociedades primigenias se puede observar el alto perfeccionamiento del modelado, aunque según fuera el cometido de la pieza, estas revelan una mayor o menor elaboración.

---

<sup>61</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana. Madrid: Anaya, 1988, p. 126.

<sup>62</sup> Ídem.



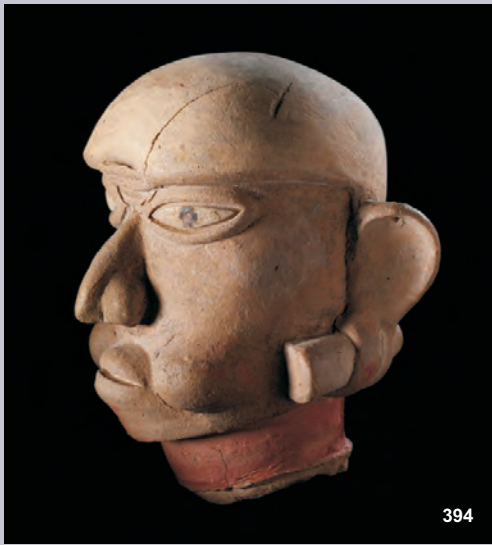
La incorporación de los **moldes cerámicos** para la realización de las obras o como auxilio a la hora de modelar en estas sociedades, se generaliza a partir de periodos más avanzados, como analizaremos en las secciones culturales que exponemos posteriormente; esta práctica por ejemplo sucede en Mesoamérica en el denominado Periodo Clásico, en el área Noroccidental de Suramérica en el Periodo de Desarrollo Regional o en los Andes Centrales desde el Periodo Intermedio Temprano, aunque el uso de moldes sencillos ya se reconoce en algunas sociedades tempranas. Los moldes se hicieron de forma generalizada con arcilla, presionando la masa o las planchas sobre las piezas originales, para cocer posteriormente estos moldes donde queda la impronta en negativo y así reproducir otras piezas. Para que en el moldeado la pasta no se pegara al molde cerámico, antes de presionar la arcilla, habitualmente se esparcía en su interior polvo cerámico, arena fina, caolín, ceniza o grasa, o bien, se colocaba la arcilla sobre tejidos finos. En la conformación de las figuras tridimensionales, utilizaron los moldes tanto para secundar al modelado, generando a través de ellos ciertas partes de la pieza por reproducción, o bien, hicieron reproducciones de toda la pieza escultórica, utilizando diferentes moldes para obtener las distintas partes de la obra. No obstante, para crear una forma volumétrica tridimensional el método más habitual fue utilizar un molde de dos cuerpos cóncavos, correspondiendo uno de ellos a la parte frontal de la figura, y el otro a la parte posterior, al unir cada reproducción con el ensamblado manual adoptan la forma hueca en su interior. En el caso de reproducir relieves, utilizaron un solo molde. En el siguiente paso, las obras generadas por reproducción se retocan y modelan añadiendo otros detalles sobre la forma principal, identificándose por ello ya como piezas únicas, al crear en cada una, una nueva imagen. Sobre este procedimiento, hay que decir que revoluciona la producción alfarera primigenia, registrando también según indica Sánchez Montañés: *“figurillas hechas de moldes mucho más simples y esquemáticas, producidas en serie y en grandes cantidades, como si las ideas que representaban esas figurillas hubieran de hacerse extensibles a toda la colectividad, aunque eso sí, con acusadas diferencias cualitativas”*<sup>63</sup>, frente a las refinadas que se hacían para la elite, como indicaremos posteriormente, estas reproducciones de poca elaboración se manifiestan especialmente en los periodos tardíos de las áreas de Mesoamérica y los Andes Centrales, al demandar el contingente de la población urbana gran número de piezas para todos sus habitantes.

Para conformar las obras cerámicas la mejor herramienta para modelar son las propias manos, pero también ayudan en el proceso de elaboración otros útiles de trabajo; las sociedades primigenias utilizaron un buen reportorio de utensilios, como palillos de modelar, punzones, cañas, badanas, tampones, etc.; en el caso de que la superficie de la obra cerámica se presente decorada, a través de incisiones, acanalados, grabado o esgrafiado, corte, perforado, impresión o estampado, se manipularon diferentes herramientas, materiales del entorno y otros objetos acordes con la utilidad decorativa que se quisiera incorporar en la obra; el mejor estado del barro para trabajarlo es cuando la pieza no está seca completamente, denominada esta etapa de conformación como -estado de cuero- (fotos n°: 375, 413 y 414).

En el continente americano el torno de alfarero fue desconocido hasta la llegada de los colonos occidentales, lo que significa que los ceramistas primigenios dieron rienda suelta al modelado sin someterse a las formas circulares, aunque también se reconocen diversos métodos que auxiliaban al creador de las formas cerámicas en su labor, registrando en diferentes sociedades bases o instrumentos rotatorios, como los platos alfareros que facilitaban la construcción cilíndrica de las piezas. Además de la alta perfección de las siluetas globulares, cilíndricas o conoidales, de carácter abierto o cerrado, se manifiestan entre los registros primigenios una amplísima variedad en las formas de los recipientes, no solo con la presencia de la imagen escultórica en el propio receptáculo, sino en la diversidad de formatos en los que también se incorporan detalles figurativos: con forma geométrica (cúbica, ovoidal, poligonal, prismática, cruciforme, etc.), de formato simétrico o asimétrico, o de planta y estructura disímil, recipientes de varios cuerpos, vasijas abiertas o cerradas sustentadas por plataformas o patas, entre otros tantos ejemplos. La implicación de ciertas formas con

---

<sup>63</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *La Cerámica Precolombina...*, p. 15.



394



395



396



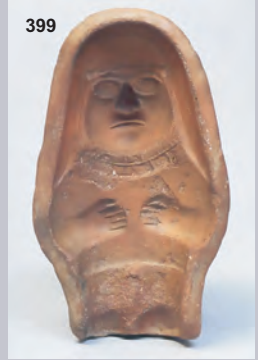
397

**Moldes**- Para reproducir en serie formas cerámicas, se transfería el modelo sobre planchas de barro, que luego eran cocidas y empleadas para registrar formas seriadas.

-394- En esta pieza se puede apreciar la junta de unión definida al emplear diferentes moldes cerámicos, otras zonas en las que la impresión no llega a efectuarse correctamente, o partes del rostro acopladas y modeladas posteriormente sobre la forma principal. Cultura Bahía (500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. -395- Molde cerámico de dos partes para reproducir un vertedor de asa en estribo. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. -396- Figurilla de pie con una gran cuerda atada al pecho (posiblemente representando a un gobernante y/o guerrero), manufacturada con moldes y modelado. Cultura Maya (datación de la pieza: 600 - 900 d.C.), procedencia: Veracruz, México. Altura: 14'6 cm. La conformación esta pieza está hecha presionando la arcilla sobre los diferentes moldes (cabeza, cuerpo-piernas brazos, pectoral y detalles del vestuario), ensambladas las partes resultantes se procede con el acople decorativo de los pequeños detalles, además de modelar ciertas zonas para mejorar la imagen.-397- Réplica mochica un modelo y moldes cerámicos (dos partes). Dimensiones: reproducción de pieza cerámica: 17'2 x 7'5 x 9'4 cm, molde cerámico frontal: 18'3 x 5 x 10'7 cm, molde posterior: 17'6 x 6'3 x 10'8 cm. -398- Figura antropomorfa realizada con moldes cerámicos. Cultura Tiwanaku (200 a. de C. - 1200 d.C.), procedencia: Isla del sol, Lago Titicaca, Bolivia. -399- Molde cerámico (parte delantera). Cultura Mochica. Dimensiones: 8'3 x 3'7 cm.



398



399

determinados territorios también es evidente en las descripciones típicas de los recipientes primigenios, como sucede con los vasos trípode, comunes en Mesoamérica y Centroamérica; o la forma más representativa de los Andes Centrales, al incluir en muchos de sus recipientes el asa-vertedor en forma de estribo (producido a mano o por molde); en el territorio andino también fueron comunes los recipientes escultóricos con dos picos unidos por un puente curvada, al igual que sucede en el área Noroccidental de Sudamérica (denominados en Colombia como “alcazarras”, -utilizados estos receptáculos para albergar líquidos-). Aunque también se encuentran en diferentes áreas culturales recipientes que adoptan formatos similares y distinguidos, como por ejemplo sucede en toda la cadena montañosa de los Andes, de sur a norte, con la representación «zapatiforme» o de «mocasin», destacada por la asimetría de su forma, semejante a un zapato con la punta adelgazada, con la particularidad de que en muchos de los registros encontrados se representan rostros antropomorfos, zoomorfos o híbridos de ambos en la parte superior de la pieza, o bien se pueden asociar a imágenes aisladas de patas con pezuñas de carácter animal; esta forma particular ya se manifiesta en las representaciones cerámicas de la cultura Valdivia, de tal forma que la estética zapatiforme tiene antecedentes muy tempranos.

En cuanto al tratamiento de la superficie de los recipientes, ya hemos indicado que de forma generalizada las paredes se presentan homogéneas, al estirar la masa definida por los rodetes o churros de barro con las manos o con utensilios aplanados (rígidos o semiflexibles), pero en algunas regiones se utilizan otros procedimientos destacados. Como el «paleteado», que consiste en trabajar un bloque de la arcilla golpeándolo reiteradamente y de manera uniforme con herramientas para levantar las paredes y alcanzar en ellas un reducido grosor, efectuando la presión con paletas o golpeadores de madera, piedra o cerámica por

una cara de la pared mientras que otra herramienta plana recoge el impacto en la otra cara de la pieza (descrito este método cerámico en el esquema del apartado 1.3.1, pág. 112, el cual continua practicándose en el arte popular e indígena actual), la zona andina en la que se utilizaba en mayor grado este procedimiento primigenio se ubica en la zona norte y costera de Perú, revelándose en las culturas Vicus, Mochica, Huari, Sicán o Lambayeque y Chimú (págs. 336; 338-339; 330-331 y 340-341; 331 y 342; y 341), aunque en Ecuador también se registra una práctica similar en las cerámicas de la cultura Cañari, ubicada en la serranía (págs. 312 y 324) (encontrando entre sus hallazgos “martillos” de cerámica utilizados como herramientas para este cometido), o en la zona oriental, en la Alta Amazonia ecuatoriana, como se puede llegar a percibir en las obras cerámicas de la cultura Cosanga (págs. 372 y 379-380). La presencia del «corrugado» también es distinguida entre los métodos de realización manual de los recipientes en diversas agrupaciones culturales primigenias, utilizada también como técnica decorativa, modalidad que consiste en dejar visible en el exterior de las piezas los rodets de arcilla que conforman la pieza, además de definirse por presiones rítmicas del pulgar (fotos n°: 523, 815); a menudo el corrugado o digitado también se combina con decoraciones yuxtapuestas incluyendo muescas o incisiones de líneas oblicuas (utilizando frecuentemente las uñas para este tipo de decoración, denominado este tratamiento como -ungulado-), u otras impresiones sobrepuestas a los rollos, registrando a su vez sobre los recipientes corrugados decoraciones a bandas verticales y oblicuas de trazo digitado (al dejar la impronta de la huella digital, cuando se pasa la punta del dedo sobre la superficie fresca de la pasta); esta técnica se reconoce en los hallazgos arqueológicos registrados en diferentes áreas culturales del subcontinente suramericano y en diferentes etapas cronológicas, al occidente del área Nororiental en Venezuela occidental y territorios limítrofes, en Ecuador tanto en zonas del área noroccidental como en el área Amazónica, en zonas de la Alta Amazonia de Perú y Bolivia, y en diferentes regiones de las zonas centrales y orientales asociados estos registros corrugados con territorios del sur de Brasil, Uruguay y Paraguay (págs. 289, 291, 300; 369 / 372; y 361, 362, 364).

Respecto a los registros cerámicos, también es importante incidir en el valor que estos hallazgos revelan para otros campos de estudio, ya que al no alterarse este material con el paso del tiempo, muchas de las señales o improntas que se manifiestan sobre la superficie del barro, tanto aquellas utilizadas en el manipulado o en la decoración de las piezas, o bien, formando parte de la casualidad, se llegan a distinguir diferentes pruebas en negativo no solo de huellas digitales, sino el rastro de otros materiales o elementos naturales, como cortezas de madera, semillas, conchas, espinas de pescado, tejidos, etc., pudiendo aportar con estas muestras datos importantes para la investigación antropológica y cultural, al igual que datos medioambientales y biológicos.

Entre los ejemplos de estas improntas se reconocen un buen número de ejemplos, tanto de recipientes como figuras, donde se observa en negativo la impresión, como por ejemplo sucede con los textiles, aportando a continuación el registro de una valiosa información sobre la técnica textil, según expone Mercedes Guinea Bueno:

*“La evidencia más temprana de estructura textil en todo el área andina se da precisamente en la costa ecuatoriana: dos telas llanas que dejaron su huella en dos pedazos de arcilla pertenecientes a la cultura Valdivia en su fase tardía (2.500 a. C.).*

*[...] Para la interpretación de lo que puede significar este patrón general de impresión, contamos con la inestimable ayuda del exhaustivo trabajo que Karen Stother junto a otros investigadores (Stother et al. 1990) realizaron sobre las impresiones textiles de más de 200 figuritas cerámicas huecas de la costa ecuatoriana. Estas figuritas estuvieron en uso en algún momento del Formativo Tardío, fases Chorrera Tardío y Chorrera/Tolita Temprano, o del Desarrollo Regional, fases Jama Coaque y Bahía, y actualmente se encuentran en diferentes Museos ecuatorianos. Todas las figuritas, y sus bases, presentan el mismo patrón de localización de las huellas textiles que las muestras: la cara interior de la parte anterior de las figuritas y la parte interior de las bases. Un detallado análisis lleva a los autores a concluir, que los textiles que dejaron su impronta fueron usados como parte de la técnica de fabricación de estos artefactos. El ceramista colocaba un tejido sobre una base plana y sobre este un rollo de arcilla que luego convertía en una plancha del grosor deseado. Después, levantaba el tejido, junto con la plancha de arcilla, y los aplastaba contra el molde cóncavo de la figura que deseaba realizar. El textil se retiraba o se dejaba en su sitio. En este último caso desaparecía en el proceso de cocción. Las improntas aparecen solo en la*



*parte frontal de las figuritas, porque la mitad posterior se modelaba a mano (Stother et al. 1990: 30-31). Queda claro que la función del textil es triple. El rollo de arcilla no se pega a la superficie de trabajo, facilita el desprendimiento de la plancha y no se pega a las manos que la aplastan contra el molde*<sup>64</sup>.

Identificados estos tejidos con sencillos tafetanes realizados para utilizarse en la labor ceramista de sociedades de la costa ecuatoriana, aunque por supuesto hay que decir que este indicativo textil también se registra en las cerámicas de otras culturas primigenias.

En cuanto al **empleo del color** como parte de la composición de las representaciones cerámicas, la decoración sobre las piezas primigenias suscita una amplia variedad de técnicas, surgiendo a su vez entre ellas diferentes estilos decorativos. Estas sociedades no conocieron los vidriados cerámicos, por lo que de forma mayoritaria se recurre a los engobes, utilizados antes de cocer la pieza. El engobe es una solución de arcilla en suspensión, diluida en agua, empleada tanto para dar coloración (al emplear óxidos colorantes naturales de diferentes tonalidades, que obtenían de las tierras de la región), como para sellar la superficie y así cubrir la imperfecciones. El dominio de la decoración con engobes se observa ya en tiempos tempranos, asegurando la fijeza y perdurabilidad de este con la cocción. En el cómputo global de los registros primigenios del territorio latinoamericano se registran tres metodologías básicas al emplear los engobes como decoración sobre las piezas escultóricas, de la primera agrupación se percibe un carácter más pictórico, al presentar piezas donde predominan los diseños decorativos, en la segunda agrupación se distingue un sentido más escultórico, en las cuales prima el volumen tridimensional, donde la aplicación de los diferentes colores resaltan en mayor proporción el realismo figurativo que se quiere definir en las piezas, mientras que la tercera reúne por igual diseños decorativos en combinación con la composición del volumen, observando que el tratamiento escultórico y el pictórico se complementa y diferencia. Como ejemplos podemos destacar la exquisita decoración de las piezas Nazca, Huari, o Tiwanaku (área Central Andina, págs. 329, 339-340; 330-331, 340-341; y 334-335, 344), Santa María (Andes Meridionales, págs. 351 y 358), Caviana y Marajoara (área Amazónica, págs. 376-377 y 382-383), o Gran Coclé (Baja América Central, págs. 276 y 279-280); la combinación entre el volumen y los diseños pictóricos de las piezas Mochica y Recuay (Andes Centrales, págs. 338-339 y 340), Nayarit o Mixtecas (Mesoamérica, págs. 246, 262-263 y 251-252, 260), o la decoración con engobes ajustada a los volúmenes, como se puede observar en las representaciones de los Chorrera y los Jama-Coaque (área Noroccidental de Suramérica, págs. 176-177, 321 y 308-309, 321-322), y de los Mayas, Zapotecas o Mexicas (Mesoamérica, págs. 248/250, 252, 267-268; 246, 259-260; y 254-255, 258-259).

En las piezas primigenias suntuarias de cerámica se registran diferentes técnicas decorativas, empleando un único método ornamental, aunque la combinación de procedimientos es más significativa. Las piezas modeladas pueden manifestar tratamientos en la superficie, en relieve, incisos, acanalados, o estampados en combinación con el engobado; según se observa en la variedad de los registros, el engobe se aplicó como base después de realizar estos diseños, aunque también se observan trabajos en los que posteriormente al baño de engobe se efectuaron acanaladuras o esgrafiados, brotando de nuevo la coloración natural del barro, al igual que se manifiesta al emplear este tipo de tratamiento cuando se aplica otro u otros engobes sobre la base engobada. La decoración con engobes puede registrarse en monocromía, bicromía, tricromía o policromía. La metodología más común fue emplear una base de tonalidad clara, sobre la que se aplicaron los diseños pintados en tonos más fuertes, aunque también es común observar piezas decoradas con diferentes tonos de engobes sobre la base del barro o sobre una base engobada más oscura, o bien, emplear los diferentes engobes delimitados por los propios diseños. Para dar un mejor acabado a las piezas y eliminar asperezas, al terminar el proceso decorativo muchas de ellas se presentan pulidas o bruñidas, y por ello, visualmente poseen un acabado uniforme, lustroso y satinado. Otra técnica primigenia de decoración cerámica es el empastado, que

<sup>64</sup> GUINEA BUENO, Mercedes. "De lo duradero a lo perecedero, I: Las improntas textiles en la cerámica de Esmeraldas, Ecuador" (artículo). *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, 2003, [pp. 231-243], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 232 - 240.

Referencia: STOTHER, Karen, K. EPSTEIN, T. CUMMINS, y A.M. FREIRE, 1990 «Primer informe del estudio de los tejidos prehistóricos utilizados en la fabricación de figurinas en la costa ecuatoriana». *Boletín Arqueológico* 2: 29-36. Guayaquil.



400



401



402



403



404



405



406



407



408



409

**Técnicas decorativas:** -400- Figura "Baby Face", modelada en hueso, sin decoración (representando a una figura sedente desnuda, con el cráneo deformado y rasgos olmecas: ojos almendrados, nariz ancha y boca entreabierta con las comisuras hacia abajo que dejan entrever los dientes limados). Cultura Olmeca (1200 - 400 a. de C.). Procedencia (fuera del área nuclear): Tlapacoya, Estado de México. Dimensiones: 44 x 33'3 x 22'9 cm. -401- Recipiente escultórico, incluido por su decoración en la Tradición Amazónica: Inciso y Punteado. Cultura Santarém (1000 - 1550 d.C.), Brasil, Baja-Media Amazonía. Altura 18'5 cm. -402- Recipiente con forma de Personaje antropomorfo sedente, decorado con la técnica cerámica del negativo. Cultura Pasto o Carchi-Nariño, estilo Capulí o Negativo del Carchi (identificado entre 1100 - 1532 d.C.), Colombia-Ecuador. Dimensiones: 48'3 x 26'7 cm. -403- Incensario modelado y decorado con engobes y pigmentos de diferente coloración, representando la efigie del dios Xolotl. Cultura Maya (periodo de datación de la pieza: 1200 - 1500 d.C.), procedencia: Mayapan, Yucatán, México. Dimensiones: 63'5 x 37 x 35 cm. -404- Figura Femenina sobre plataforma decorada en tricromía de engobes, con base blanca y diseños en rojo y negro. Cultura Urabá (0 - 1000 d.C.), Colombia, procedencia: Córdoba. Medidas: 29 x 17'5 cm. -405- Botella escultórica con representación de ave, decorada con engobes, de base blanca y una amplia gama de tonos terrosos saturados y homogéneos, la separación de los colores se presenta por incisión (pieza bruñida). Cultura Nazca (periodo de datación de la pieza: Nazca Temprano), Perú. -406- Recipiente tripode policromo estilo "Puebla-Mixteca", representando un águila. La decoración presenta engobes de colores fuertes, intensos y contrastados, perfilados con delgadas líneas oscuras, sobre una base blanca; incluyendo un intenso bruñido para darle el brillo característico (este tipo de piezas se sometían a tres cocciones). Cultura Mixteca (periodo de datación de la pieza: 1200 - 1521 d.C.), Procedencia: Puebla, México. Altura: 21'5 cm. -407- Cuenco con representación en relieve, presentando como figura principal la imagen de *K'inich Ajaw* (dios del sol para los mayas). Cultura Maya (datación de la pieza: 400 - 600 d.C.), procedencia: valle del río Motagua, San Agustín Acasaguastlán, Guatemala. Diámetro: 24'3 cm. Este método de modelado fue común en la mayoría de las sociedades que trabajaron la cerámica. Esta pieza presenta de manera recargada y manteniendo diferentes planos de visión, la esencia de la representación ritual; el personaje central está disfrazado de *K'inich Ajaw*, evocando un estado de trance o un ritual al reforzarse con otras figuraciones como animales míticos, volutas que representan la sangre, herramientas de sacrificio, y las dos serpientes visionarias que sostiene entre los brazos. -408- Recipiente escultórico con personaje masculino recostado, decorado con esgrafiados e incisiones, y sobre ellos, para resaltar los diseños la aplicación de un engobe blanco; el color negro de la pieza se debe a una cocción reductora. Cultura Manteña (700 - 1100 d.C.), Ecuador. Altura: 8'5 cm. -409- Recipiente de asa estribo con forma lenticular sobre el que se presentan dos aves. Cultura Chimú (900 - 1470 d.C.), Perú. Altura: 17 cm. Este recipiente es un ejemplo típico de la cerámica clásica chimú (utilizando para conformar la pieza moldes cerámicos), la forma del asa-cuello en forma de estribo fue heredada de los mochicas, aunque fue ampliamente empleada en otras culturas andinas. El color negro brillante se obtenía por la cocción reductora y el brillo por el pulido de la pieza.



consiste en aplicar sobre trazos incisivos una pasta arcillosa, para así resaltar estos diseños. En diferentes piezas primigenias también se presentan decoraciones incrustadas antes de su cocción o de manera posterior, con otros materiales no cerámicos, como minerales o piedras y conchas.

Otras técnicas decorativas de origen primigenio se pueden reconocer en la decoración de las piezas cerámicas, aunque para acotar este inventario entre ellas podemos señalar la presencia de dos técnicas destacadas presentes en diferentes culturas primigenias. En primer lugar citamos a la denominada “pintura iridiscente”, asociado su origen con la cultura Chorrera, transmitiéndose a otras culturas asentadas en la zona costera ecuatoriana tales como Bahía o Guangala (págs. 309 y 322), aunque también se llega a registrar en otras sociedades andinas, esta técnica decorativa se presenta en piezas suntuarias valoradas por su buen acabado, destacando el efecto iridiscente cuyo color superficial tiene un reflejo metálico, de plateado a rojizo o rosado, que se consigue al aplicar trazos de engobe diluido con bastante proporción de óxido de hierro y hematita, bruñendo estos diseños posteriormente antes de cocerse; es notorio también que si estas piezas cerámicas se ponen en contacto con el agua, se resalta aún más el brillo de los diseños. La otra técnica decorativa destacada es la pintura negativa, el proceso en este caso, se presenta al cubrir la pieza seca antes de la cocción con barbotina muy líquida, dejando libres de ella las zonas en las que se quisiera presentar la decoración, estas piezas se cocían en hornos cerrados creando una atmosfera reductora, o bien después de cocidas se decoraban con la técnica negativa para posteriormente ahumarse en otro fuego, por lo que en ambos casos la piezas se ennegrecían, cuando este proceso se terminaba se desprendía de la obra la capa de barbotina, dejando al descubierto el color natural del barro en las zonas cubiertas, creando así dos tonos decorativos; dentro de esta técnica también se registran en algunas sociedades que los diseños fueron dibujados con otros materiales en pasta tales como ceras, resinas, cenizas o carbón, volatilizándose estas reservas en la cocción, para emerger los diseños en negativo. La técnica de la pintura en negativo se registra de forma extendida en los procedimientos cerámicos de la mayor parte de las áreas culturales primigenias, ya registrada en tempranas manifestaciones decorativas como aquellas vinculadas a las culturas andinas: Chorrera y Calima (fase Ilama) agrupadas en el área Noroccidental, o en el área de los Andes Centrales: Vicus, Virú o Paracas, o en Mesoamérica presente desde la temprana sociedad de El Opeño (págs. 321; 314; 336; 338; 326-327; y 192-193).

En muchas de las piezas suntuarias primigenias se manifiesta la decoración en bicromía o policromía en conjunción con el volumen escultórico, al emplear diferentes técnicas se manifiesta una enorme gama de posibilidades, exhibiendo en estos registros una exuberante originalidad en los diseños y una temática simbólico-religiosa de una variedad sobresaliente. En algunas culturas se llegan a identificar algunos colores con su propia mitología (como por ejemplo sucede en Mesoamérica en la cultura maya, con el color azul). Los tres colores de engobe más utilizados en las representaciones primigenias son el blanco, el rojo y negro (de forma sucesiva obtenidos de arcillas blancas, ricas en porcentaje de óxidos ferrosos, y por último de manganeso); muchos son los registros cerámicos que se caracterizan por esta decoración cromática, como por ejemplo se observan en los complejos diseños bicromos de la tradición arqueológica Tupi-guarani, de delgado trazo en rojo y blanco (regiones centrales y meridionales de Suramérica, págs. 360 / 364), la generalizada tricromía de la Tradición Policroma presente en el área Amazónica (págs. 366 / 384), la excelente decoración de las piezas La Aguada, presentes en el estilo tricromo de base crema o anaranjada con diseños en rojo y negro (Andes Meridionales, págs. 356-357), o por poner otro ejemplo destacado presente en la zona más septentrional del territorio al que hacemos referencia, con el tratamiento en tricromía de las piezas de Casas Grandes (área de Oasisamérica, págs. 242 y 256).

La armonía de los diseños que forman parte de las obras escultóricas primigenias en su mayoría son esquematizaciones de elementos que conforman la realidad y las creencias de estos pueblos, pudiendo distinguirse relaciones entre los hombres, los animales, las plantas y elementos del entorno. De tal manera que la estética de los diseños de las diferentes culturas nativas americanas tienen muchos puntos en común, y en muchos casos, estos no se representan de manera realista, sino que desde la estilización llegan a resumirse



en formas geométricas simples, actuando como una metonimia de la imagen compleja. Como por ejemplo sucede al relacionar la imagen del jaguar con círculos ovalados al interpretarse como las manchas de su pelaje, o bien, a través del sintetismo de algunos rasgos, como los colmillos o los ojos; aunque esto también sucede con otras imágenes de mayor complejidad y abstracción, como la generalizada imagen cruciforme y sus variantes, asociado este símbolo con la representación del centro.

Los diseños pueden recubrir la forma cerámica casi por completo, denominada esta actuación por los científicos como “horror al vacío”, muy común entre las culturas arcaicas, generalmente combinada con otra variante asociada a la dualidad, caracterizadas las representaciones por la simetría, vinculada a diversas variantes y presente de forma reiterada entre los recursos decorativos primigenios, donde los motivos no se presentan al azar, manifestándose también como constante a su vez el juego de la disimetría. Existe un buen repertorio de piezas cerámicas en las que aparentemente a simple vista se decoran con diseños abstractos pero que sin embargo revelan figuraciones antropomorfas (destacando en muchos casos la imagen del rostro), o bien diseños zoomorfos, al combinar los motivos y los contrastes de los colores, encadenándose estos diseños geométricos junto a otros trazos lineales de forma perimetral o axial, inscritos en su mayoría a una fuerte tradición gráfica (asociadas generalmente a costumbres chamánicas y anímicas). Respecto a la incorporación de los diseños y su alta capacidad creativa y de manufactura, al discernir en muchos de estos registros un alto grado de la capacitación técnica y tecnológica, en estos casos se puede percibir que estas labores cerámicas fueron realizadas por ceramistas especializados, capaces de definir en la decoración de sus piezas representaciones magistrales, de características míticas, cosmológicas o tradicionales (primordiales para el establecimiento y mantenimiento del poder social y cultural). Los códigos de la estética aborígen se organizan generalmente para dirigirse a la propia sociedad que los produce, entablando significados que van más allá del propio signo, aunque en los periodos culturales más complejos estas manifestaciones también pueden vincularse a una representación más abierta, para así definir el poder y su efectividad en relación con otras sociedades. Dependiendo de las zonas y cronología a la que se asocien estos registros cerámicos, el lenguaje de sus diseños queda influenciado por las prácticas culturales en las que estas sociedades estuvieran inmersas, manifestándose estos mensajes a través de imágenes presentes en su habitat natural o bien manifiestos a través de lenguajes abstractos, representando trazos velados y sintetizados, u otros mensajes simbólicos también determinados por los colores, la división del espacio o la estructura de la pieza. Entre las influencias que se pueden apreciar en los diseños, éstos se pueden relacionar con los motivos empleados en los diseños corporales, característicos del acervo común de cada cultura, al igual que sucede por ejemplo con la similitud innegable que se presenta entre los esquemas textiles y los patrones de los dibujos de las piezas cerámicas, claramente influenciados por lenguajes contemporáneos de su época.

Para terminar con el proceso cerámico, la **cocción** representa el último paso para culminar la transformación de las piezas en un material duro y resistente. La cocción del barro se realizaba a cielo abierto, de forma generalizada los hornos no disponían de una cúpula o estructura cerrada, sino que se aprovechaba el desnivel del suelo, o bien se creaba un agujero en la tierra sin mucha profundidad, donde se disponía la leña, aunque también se emplearon otros materiales combustibles como el estiércol seco. Las piezas se reunían una encima de la otra sumando cascotes cerámicos, para finalmente efectuar la cocción. La quema se mantenía durante un tiempo para que las piezas llegaran a estar bien cocidas. La mayoría de las piezas cerámicas primigenias fueron horneadas en cocciones de atmosfera oxidante, circulando el aire y liberándose la emisión de los gases y humos producidos durante la cocción, razón por la cual las piezas conservan en cierta medida la coloración original del barro y los engobes (aunque se observen alteraciones de tonalidad, intensificándose al pasar por el fuego). En el caso de las piezas que al hornearlas adquirirían el color grisáceo o negro, como decimos, fueron cocidas en hornadas de cocción reductora, esto pudo deberse al introducir material orgánico en la conformación de la hoguera junto con las piezas, o bien, realizar una cocción de atmosfera oxidante y cuando la hornada llega a su máxima temperatura se volvía a cargar con más combustible, cubriendo en ambos casos con tierra la superficie donde se realizaba la combustión para finalizar el proceso, creando de esta forma una atmosfera reductora al suprimir la entrada de oxígeno y así la concentración de los gases de la combustión se

impregnan en la pasta cerámica, obteniendo por ello piezas cocidas con el característico color negro o gris metalizado (intensificándose el color cuando la pieza estaba pulida). La cocción reductora se asocia con las cerámicas de muchas sociedades primigenias, aunque en algunas sociedades se puede llegar a entablar como un proceso tradicional y reiterado como parte de su representación estética, destacando a continuación los casos más representativos acumulados en el balance de los registros primigenios, como es el caso de las cerámicas suntuarias: de las culturas La Aguada y San Pedro (Andes Meridionales, págs. 356-357 y 347-348, 353), la cerámica Chimú (Andes Centrales, pág. 341), o los registros Manteño-Huancavilca (Noroccidente de Suramérica, págs. 310-311, 323).

Como en todos los procesos cerámicos el desarrollo de la tecnología de la cocción fue evolucionando con el tiempo, al capacitarse esta labor por el trabajo de especialistas, manifestando también en este proceso renovadas determinaciones que hacen alcanzar en las hornadas temperaturas más elevadas. Los hornos aun siendo primitivos, en muchos de los casos estaban suficientemente desarrollados para permitir controlar la atmósfera y la temperatura de la cocción; en desarrollos sociales más complejos, se conformaba una cúpula temporal de arcilla y paja, aprovechando una estructura fija de planta circular construida generalmente con adobes donde quedaba aislado el hogar de la cochura, con este tipo de práctica hablamos de hornos cilíndricos de tiro superior (tipo de cocción que puede llegar a alcanzar los 900 °C), consiguiendo en el mismo horno diferentes atmósferas reductoras y oxidantes. La especialización, el constante manipulado y la observación en el comportamiento de los materiales cerámicos llegaron a capacitar a estos ceramistas de una maestría de alta estima, por lo que algunas piezas se llegaron a cocer en tres hornadas para que los colores empleados en su decoración mantuvieran la estética deseada (al someterse a diferentes temperaturas de cocción, de la más alta a la más baja, para que los pigmentos y tonalidades de estos no se quemaran en la cocción).

No obstante, también debemos destacar que la incorporación del color en un buen número de piezas cerámicas se aplicó posteriormente a la cocción, o bien, se combinaba con la decoración de los engobes, facilitando de esta forma la aplicación de otros colores saturados incompatibles con la cocción. Empleando en las piezas ya cocidas pigmentos no cerámicos mezclados con pastas resistentes como resinas vegetales, u otros materiales con coloración como el hule o el chapapote, o presentando también sobre las piezas otras materias de carácter ceremonial como el cinabrio. Algunas culturas dotaron a las piezas de un brillo más intenso que aquellas que fueron pulidas, impregnando y frotando a las piezas ya cocidas con resinas naturales. En Mesoamérica la decoración con estuco también se presenta de manera común sobre piezas cerámicas (decoradas con pigmentos sobre la base blanca). Entre los registros cerámicos decorados después de la cocción podemos destacar las magníficas obras tempranas de la ya citada cultura Paracas (págs. 326-327).

A su vez, también podemos resaltar que en el registro de diferentes culturas las piezas escultóricas representadas en cerámica se han encontrado combinadas con otros elementos no cerámicos, como textiles, objetos y abalorios de metal y concha, y otros materiales de carácter decorativo y/o ceremonial. Como sucede con la presencia de piezas vestidas con tejidos en diferentes culturas andinas, como en Chancay (págs. 332 y 342), donde destacan las piezas “cuchimilco”, envueltas en ocasiones en fardos funerarios al integrarse en las sepulturas.

La mayoría de las piezas escultóricas que hemos recopilado en este extenso capítulo (capítulo 2), están emparentadas con lo ritual y las ceremonias, desde figurillas de pequeña dimensión como las de mediano o gran formato, asociadas tanto a representaciones de bulto redondo como a recipientes de carácter escultórico. Entre estas representaciones cerámicas también se incluyen mascararas de gran variedad y tamaños, amuletos, figurillas protectoras o talismanes, instrumentos musicales, figuras articuladas o con movimiento (fotos n°: 410, 411, 412) o la abundante representación de la vida silvestre en pequeños formatos (como posibles juguetes), o símbolos de prestigio como apoyanucas o banquetas, y asientos destinados al descanso de los líderes. Ahora bien, en relación a esta diversidad de registros, la cerámica también fue utilizada para fabricar utensilios de uso cotidiano tanto para transportar, almacenar, conservar y cocinar alimentos; u otros objetos



**Piezas de cerámica utilizadas en los rituales o como juguetes y objetos de uso.** La cerámica se utilizaba para crear infinidad de utensilios y representaciones, de uso cotidiano o ceremonial en las sociedades primigenias de América.

-410- Figura antropomorfa articulada. Cultura Tolteca (datación de la pieza: 700 - 950 d.C.), procedencia: Xochitlácatl (Tlaxcala), México. Dimensiones aprox.: 18 x 10 x 5 cm. -411- Figurilla con extremidades móviles. Cultura Teotihuacán (datación de la pieza: Clásico Temprano), procedencia: Tetitla, Estado de México. -412- Figura de un perro con ruedas y movimiento ("Juguete"). Cultura Totonaca (datación de la pieza: 750-900 d.C.), procedencia: Tres Zapotes, Veracruz, Golfo México. Medidas: 15'80 x 11'30 x 18'2 cm. -413- Sellos cerámicos (planos), representando a una serpiente y un batracio. Vertiente Atlántica de Costa Rica (1 - 600 d.C.). Medidas aprox.: 3'7 x 5'3 cm. -414- Rodillo para estampaciones. Cultura Tairona (900 - 1600 d. C.), Colombia. Altura: 5 cm, diámetro: 3'1 cm. -415- Husos o instrumentos para hilar de cerámica decorados con diseños incisos. Cultura Calima (piezas datadas en el último periodo de la fase sonso - inicios época colonial), Colombia. Medidas aprox.: 4'9 cm. -416- Piezas de cerámica representando a una porra ceremonial (Paccha). Cultura Inca (1430 - 1532 d.C.), procedencia: serranía suroccidental de Perú. De izq. a drcha.: 38'8 x 12 x 12'7 cm, 47'7 x 13'1 x 12 cm, 49'1 x 13 x 9'3 cm. -417- Molde cerámico para reproducir "hachas moneda" (hacha de bronce). Cultura Manteño-huancavilca (1100 - 1530 d.C.), Ecuador.

que se utilizaban en el día a día o en momentos especiales relacionados con lo ceremonial. Como sellos de arcilla para estampaciones o pintaderas para decorar el propio cuerpo (de forma cilíndrica o plana), usos cerámicos para el hilado, cucharas, pipas para fumar y tablillas para esnifar, caleros y bastoncillos para el consumo de la coca, armas, moldes cerámicos para realizar reproducciones cerámicas o de metal, etc. (fotos nº: 413, 414, 415, 416, 417). A su vez, los registros cerámicos funcionales se muestran como diagnóstico representativo de la práctica agrícola de las sociedades primigenias, caracterizando estos objetos el tipo de agricultura asociada a cada región, como el burel o burén, que sirve para la preparación del cazabe o torta de harina tostada de mandioca o yuca amarga, representada como una pieza de gran tamaño generalmente circular (encontradas en menor número en formato ovalado), gruesas y ligeramente cóncavas; o rayadores para la yuca, mientras que en el cultivo del maíz se asocian otros recipientes o instrumentos, como las manos para moler el grano o los metates para cocinar las tortas, ampliamente difundidas estas cerámicas entre las sociedades agroalfareras de América Latina.

La calidad de las cerámicas primigenias en muchas de las culturas es excepcional, tanto por sus procedimientos, como en las representaciones donde la capacidad artística y creativa es extraordinaria, modeladas y decoradas con gran delicadeza; ahora bien, a partir de la implantación del Periodo Colonial la mayoría de las técnicas se mantuvieron,

aunque dominaron las pautas y los nuevos métodos que aportaron los colonos, pero con la constancia de que en algunos lugares no se llegaron a integrar en el repertorio tradicional, transmitiendo la continuidad de la representación indígena hasta día de hoy. A continuación, presentamos como indicamos en las siguientes secciones a aquellas culturas ceramistas, y un resumen de sus desarrollos sociales e históricos hasta llegar el Periodo Colonial, además de indicar un detallado análisis de su dominio con el barro y la cerámica en el campo escultórico (esquemas en gris), agrupadas en este caso según el área donde se registran estas manifestaciones originarias (a la vez de reconocer de forma más centralizada los territorios de los actuales países, tanto de forma globalizada como al concentrarnos en zonas más específicas).



## Anexo:

Las diferentes sociedades nativas establecidas en el pasado formaron un mosaico cultural muy variado, donde las tradiciones definían a cada cultura y por ello aquello intrínseco al arte. De nuevo hacemos referencia las palabras de Néstor García Canclini, donde nos expone la importancia de la mitología en las culturas ya definidas y su representación, comentando las palabras de: “los sociólogos y antropólogos, en tanto, afirman que la observación de muchas sociedades demuestra que no hay arte sin algún tipo de instituciones y ritos, ubicación de la creatividad individual en redes sociales y culturalmente estructuradas”<sup>65</sup>. En relación a la representación artística, aunque posiblemente la intención fuera diferente al concepto de arte que actualmente poseemos, surgieron y evidenciaron trabajos que denotan un alto contenido estético y conceptual. Las primeras representaciones se basan mayoritariamente en la simbología de la fecundidad y la fertilidad, mostrando a la figura femenina con formas voluptuosas. A partir de que las sociedades se estratifican, entran a formar parte de las representaciones escultóricas personajes con atributos de mando o ricamente ataviados con evidencias de estatus, especialmente configurados como esculturas suntuarias, además de contar con la representación de sus dioses, en muchos casos con características antropomorfas, a veces de apariencia humana y otras con denotadas características supra-naturales. Dependiendo de la sociedad la representación puede basarse en la cotidianidad o remitir a su mitología propia. Este nuevo orden jerárquico disponía de producción especializada, además de incluir las piezas artísticas en el intercambio de productos foráneos, en algunos casos muy consideradas. Cuando las sociedades se configuran como estados o poderosas potencias estatales, se pudiera decir que la representación pierde gran parte de su esencia creativa, ya que en cierta forma se estandariza, creando a su vez regios estilos oficiales. En relación a la temática de nuestra investigación, Leticia Staines Cicero expone de forma resumida el siguiente análisis, para concluir esta introducción del apartado (2.1.2): “La escultura es una de las manifestaciones artísticas utilizadas para expresar ideas, modos de vida, tiempos e historias, que la convierten en un medio de comunicación propio de los hombres y de grupos culturales. En las sociedades prehispánicas el arte tuvo un papel prioritario: tanto la escultura como la arquitectura y la pintura fueron vehículos a través de los cuales se registraron hechos en conceptos. Por ello constituyen el presente de aquel pasado histórico de los pueblos que hoy deseamos revelar”<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Geopolítica del arte y estéticas interculturales” (conferencia). Universidad de Miami, septiembre de 2008. [Página WEB], <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/78-conferencia-qgeopolitica-y-esteticas-interculturalesq> [Consulta: 7-11-2009].

<sup>66</sup> FUENTE, Beatriz de la; STAINES CICERO, Leticia; y URIARTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Barcelona: Lunwerk, 2003, p. 213.



### El recipiente integrado en la forma escultórica.

**Carácter y funcionalidad-** En muchas de las piezas escultóricas materializadas en cerámica se observa que el cuerpo del recipiente no pierde su función como tal. Respecto a la manufactura de la cerámica, debemos indicar que las piezas suelen ser huecas para una adecuada cocción. Posiblemente, los artífices de estas piezas escultóricas quisieron mantener la función de uso a la vez de su ornamentación; en lo que muchas de las cerámicas de carácter ceremonial fueron utilizadas en diferentes rituales como contenedores o quemadores, u otros cometidos, aunque también se puede apreciar en muchos de estos registros primigenios, que aunque conserven en su morfología el carácter de contenedor, no llegan a manifestar indicativos de su uso.

**-418-** Recipiente trípode representado la figura de un chamán sentado con atributos de felino, decorado en policromía. Tradición Gran Nicoya, estilo Pataky (Periodo VI, 1000 - 1550 d.C., Baja América Central), región Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. Dimensiones: 30'5 x 24'1 x 24'4 cm.

**Pág. Siguiente: -419-** Recipiente con forma masculina de gran dimensión decorado con tatuajes corporales y otros complementos (personaje de estatus), denominada esta pieza como “gigantes sentados o parados de Machalilla”. Cultura Machalilla (Periodo Formativo ecuatoriano, 1450 - 850 a. de C.).

**-420-** Recipiente ritual con asa en estribo representando el acto de fecundación de dos batracios. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú.

**-421-** Representación fálica. Cultura Mochica. **-422-** Recipiente con forma de cabeza humana (con decoración incisa y engobe rojo). Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, Andes Meridionales, 350 a. de C. - 650 d.C.) NOA. Alt: 14 cm.

**-423-** Recipiente antropomorfo con tapa. Cultura Maya (Clásico mesoamericano, 200 a 700 d.C.). Guajilar, Chiapas, Mx. Medidas. 14'5 x 12 x 12'5 cm.

**-424-** Quemador de incienso de gran formato con rostro antropomorfo representando la imagen mítica de *Tlaloc*, dios de la lluvia mesoamericano, con aberturas por donde salía el humo emitido de la combustión, decorado con engobe blanco. Cultura Calima (Postclásico Temprano, occidente mesoamericano, 800/900 - 1200 d.C.). Dimensiones: 23'9 x 21'5 x 23'5 cm.

**-425-** Recipiente antropomorfo. Cultura Puruhá (Periodo de Integración ecuatoriano, 850 - 1532 d.C.).

**-426-** Recipiente antropomorfo en postura sedente (pieza restaurada), probablemente de género masculino portando en su mano derecha un sonajero, artefacto con frecuencia relacionado con ceremonias de carácter chamanico y de curación. Cultura Santarém (Horizonte Inciso y Punteado, 1000 - 1550 d.C.?). Medidas: 34 x 39 cm. **-427-** Recipiente antropomorfo decorado con engobes. Cultura Cosanga o Panzaleo (Periodos: Formativo, Medio y Tardío - Alta Amazonia ecuatoriana-, 1000 a. de C. - 1530 d.C.).



419



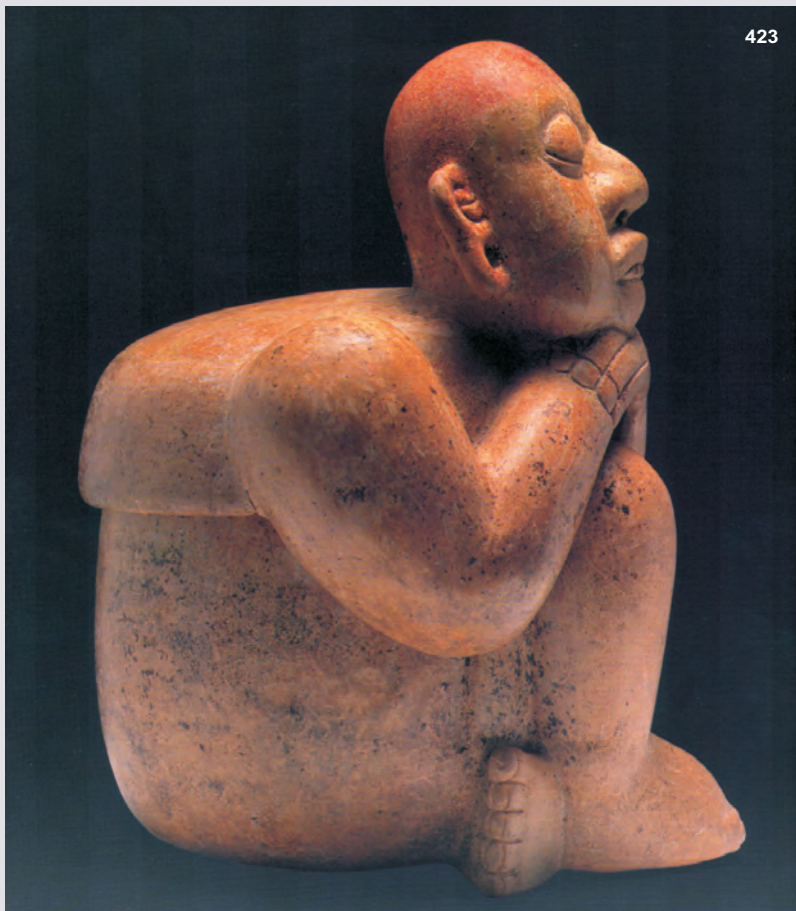
420



421



422



423



424



425



426



427



-428- Recipiente ceremonial con forma de insecto dentro de la denominación de "vaso gargallo". Cultura Santarém (Horizonte Inciso y Punteado, Medio-Bajo Amazonas, 1000 - 1550 d.C.), Brasil. Medidas: 11 x 17 x 13 cm. -429- Recipiente trípode con representaciones antropo-zoomorfas en sus patas, asociada la imagen animal con el búho (de carácter chamánico). Vertiente Atlántica de Costa Rica y Nicaragua meridional, estilo Ticabán (Período IV Tardío, Baja América Central, 1-500 d.C.), Costa Rica. Dimensiones: 31'2 x 26 x 25'1 cm. -430- Recipiente con forma acorazonada o mamiforme y parte superior con forma fálica (asociada a los conceptos femenino-masculino), presentando a su vez en relieve un rostro zoomorfo de murciélago o de búho. Cultura Taina (Caribe, Desarrollo Regional, 1200 - 1500 d.C.), Santo Domingo (República Dominicana - Haití). -431- Vasija con motivo escultórico de un personaje masculino inserto en su parte superior. Cultura Chancaay (Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1500 d.C.), Perú. Altura: 58 cm. -432- Recipiente policromo con representación del dios viejo del fuego, *Huehuetéotl*, sentado con las piernas cruzadas y portando sobre su rostro máscara bucal y sobre sus hombros un gran brasero. Cultura Zapoteca, estilo Nuiñe (Clásico Tardío Mesoamericano, Mixteca Baja, 600 - 900 d.C.), Procedente de la Tumba 5 del complejo de Huajuapán, Cerro de las Minas, Huajuapán de León, Oaxaca, México. Alt.: 35 cm, diámetro: 25 cm. -433- "Urna zapoteca" de gran tamaño aludiendo a la imagen de la deidad principal *Pitao Cozobi* o dios del maíz, su recargado pectoral se asocia a esta imagen, al igual que el tocado, donde se presenta el símbolo jeroglífico *Lape* (gota, lluvia), aunque sus grandes pendientes aluden al dios de la lluvia *Cocijó*. Cultura Zapoteca (Clásico mesoamericano, Monte Albán IIIb, 450-650 d.C.), Oaxaca, Mx. Medidas: 68'8 x 42'3 x 32 cm. -434- Recipiente antropomorfo femenino, en arcilla gris con decoración incisa (Uno de los pechos actúa como vertedor). Cultura La Candelaria (Formativo: Temprano, Medio y Tardío, Noroeste Argentino, 1-1500 d.C.) 20 x 14 cm. -435- Recipiente suntuario para importantes ceremonias representando en sus soportes un conjunto de chamanes ataviados con elaboradas vestimentas, sosteniendo sobre sus cabezas una forma abierta. Cultura Jama-Coaque (350 a.de.C. - 500 d.C.), Ecuador. **Pág. siguiente 240:** -436- Urna funeraria decorada con diseños policromos representando una figura masculina sentada sobre un pequeño banco. Cultura Caviana, Tradición Policroma (Período Tardío, Baja Amazonía, 1000 - 1500 d.C.), Brasil. Altura: 72 cm. -437- Recipiente ceremonial policromo con la figura del dios *Chicomécóatl*. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, datación: 1500 d.C.) Procedencia: Tláhuac, Ciudad de México, Mx. Dimensiones: 106 x 72 x 51 cm. -438- Recipiente-efigie antropomorfo decorado con intrincados diseños geométricos en policromía de engobes destinado a formar parte de las ofrendas mortuorias. Cultura Wari (Horizonte Medio, Andes Centrales, 650 - 1200 d.C.), Perú. Alt: 44 cm. -439- Urna funeraria antropomorfa con diseños incisos-excisos y engobes en rojo sobre fondo blanco. Cultura Marajoara (Tradición Policroma, Bajo Amazonas, 400 - 1400 d.C.), Isla de Marajó, Brasil. Alt. 53 cm. -440- Botella antropomorfa, pulida y de tonalidad negra (cocción reductora). Cultura Recuey (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 0 - 700 d.C.) Perú. 23'5 x 20 cm. -441- Recipiente policromo denominado "jarro pato" con representación antropomorfa. Cultura Diaguita (Período Medio y Desarrollo Regional, Andes Meridionales, Fase II: 1300- 1500 d.C.) Chile. Medidas: 16 x 23 x 17 cm. -442- Típico recipiente utilizado en las ceremonias rituales denominado "cocina de brujo". Cultura Milagro-Quevedo (Período de Integración, 800 - 1535 d.C.), Ecuador.



428



429



430



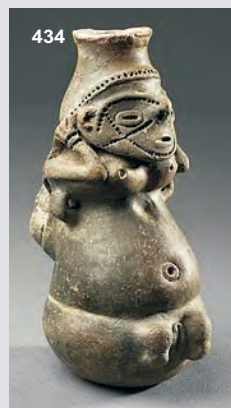
431



432



433



434



435





436



437



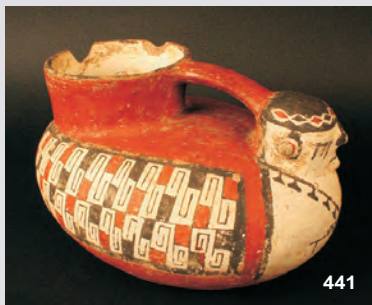
438



439



440



441



442



443



444



445



446



447



448



449

Explicación viene de la pág. anterior: **-443-** Recipiente con forma de cabeza, sirviendo la boca como orificio de entrada (denominadas estas piezas "gritos"). Cultura Condorhuasi (Período Temprano, 350 a. de C. - 650 d.C.), NOA, Argentina. Alt: 19 cm. **-444-** Recipiente escultórico con representación de un curandero. Cultura Inca (Horizonte Tardío, 1430 - 1532 d.C.). **-445-** Vasija-efigie antropomorfa con diseños policromos que representan los tatuajes asociados con las elites. Cultura Gran Coclé (Períodos: IV, V y VI, Baja América Central, 250 a.C. - 1550 d.C.). Procedencia: Sitio Arqueológico "El Caño" (datación: 750 - 1000 d.C.), Tumba T2, Coclé, Panamá. **-446-** Recipiente con doble caño representando a una figura sobrenatural, asociada a tres imágenes: un rostro antropomorfo que a su vez presenta de forma superpuesta a una gran ave (como el cóndor), y en su parte superior la cabeza de felino, decorada con pintura postcocción. Cultura Paracas, Tradición Paracas Cavernas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. De C. - 1 d. C.), Perú. Medidas: 21 x 15 cm. **-447-** Quemador de incienso maya decorado con pintura post-cocción representando a un personaje mítico o antepasado deificado emergiendo de una gran concha que simboliza la entrada al inframundo acuoso. Los abalorios que presenta la figura se asocian al medio acuático, como cuentas y piezas de concha (si bien, el adorno nasal con forma trapezoidal se asocia con el típico ornamento de la élite de Teotihuacán. Cultura Maya (Clásico Medio, 350 - 500 d.C.), Vertiente Pacífica, Guatemala. Dimensiones: 41'2 x 48'7 x 29'6 cm; Tapadera: 26'1 x 48'7 x 27'4cm, recipiente inferior: 15'1 x 33'6 x 29'6 cm **-448-** "Urna Zapoteca" representado a un personaje de status con un gran tocado que presenta como figura principal la imagen del dios Cocijio, esta figura se acopa en su parte posterior a un recipiente con forma cónica. Cultura Zapoteca (Mesoamérica, Oaxaca, Mx.). Medidas: 38'2 x 38'5 x 25'2 cm **-449-** Figura escultórica de un personaje tocando un tambor, sobre ella se dispone una forma de recipiente abierto. Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 1 - 700 d.C.), Perú.

# Culturas primigenias ceramistas y su representación escultórica.

## América del Norte Meridional: Oasismérica y Mesoamérica.

América del norte meridional comprende actualmente la nación de México, país que abarca un mosaico multi-cultural marcado por la prevalencia de las costumbres primigenias. No obstante las investigaciones sobre los pueblos prehispánicos que habitaron en este país demarcan diferentes áreas por fronteras culturales, manteniendo cada una un alto nivel de autonomía con respecto a las demás, definidas éstas con los apelativos de Aridoamérica, Oasisamérica y Mesoamérica. Se debe advertir que las dos primeras áreas rebasan hacia el norte el actual territorio mexicano (y por ello la territorialidad que comprende Latinoamérica), incorporando estas dos áreas una buena parte de la extensión del árido sur de Estados Unidos; pero a su vez, la amplia extensión que abarca el área de Mesoamérica, además de comprender la mitad meridional de México, incluye en su demarcación una buena parte de los territorios de Guatemala y Belice, y en menor proporción territorios de Honduras, Nicaragua y Costa Rica. La relación de las sociedades comprendidas en el área de Mesoamérica y ubicadas actualmente en los países centroamericanos será expuesta en este apartado, al agruparse por sus características culturales comunes dentro de esta agrupación primigenia.

Geográficamente, la suma de Aridoamérica, Oasisamérica y Mesoamérica incorpora en sus territorios la bifurcación meridional de la cordillera norteamericana, manifestándose en las dos cadenas montañosas más importantes denominadas Cordillera Madre Occidental y Cordillera Madre Oriental. Dentro del territorio mexicano se sitúan al norte grandes extensiones de desierto, en la zona central la cuenca de México y serranías adyacentes, y al sureste las grandes planicies, que delimitan con los territorios centroamericanos en los que se manifiestan zonas selváticas, serranías y tierras bajas; comprendiendo todos estos territorios espacios de una gran variedad climática y medioambiental. Cada una de estas áreas reúnen notables particularidades que definen a cada una de las sociedades que se asientan en ellas a lo largo del periodo primigenio, no obstante estas diferencias según indican las investigaciones comienzan a gestarse en torno a 7000 años atrás, aunque estos territorios ya indican la presencia humana (en México particularmente) aproximadamente sobre 35000 años antes del presente. No obstante, nuestro cometido en esta investigación se reduce a priorizar a aquellas culturas agroalfareras destacadas por su desarrollo social, y que además incorporen entre sus costumbres artísticas la representación escultórica en cerámica, aunque como ya hemos indicado esta manifestación plástica se concibe en todos los territorios como una parte importante de su percepción simbólica y cultural. Los contactos e intercambios entre las sociedades de estas tres áreas se perciben intensos (ya sea de forma pacífica o antagónica), incluyendo en cada una de estas áreas diferentes estados de organización social, además de variar las fronteras de cada área según la época, periodos climáticos /medio ambientales, y el proceso histórico al que se incorporaran estas sociedades primigenias.

## OASISAMÉRICA

En el área de Aridoamérica la extrema aridez de estos territorios pauta que los diferentes grupos establecidos en estas regiones no dieran el paso de incorporar entre sus conductas principales de supervivencia la práctica agrícola, manteniendo básicamente el estado cultural recolector-cazador durante milenios, demarcándose la separación entre Mesoamérica y Aridoamérica en torno al 2500 a. de C., cuando en Mesoamérica ya se establecen sociedades sedentarias que practican ya una incipiente agricultura y poco más tarde se registran las primeras cerámicas. Ahora bien, dos milenios después de la anterior datación (sobre el 500 a. de C.), en la extensa área de Aridoamérica se modifican en cierta medida las conductas sociales de las agrupaciones que permanecen en los territorios mexicanos de Sonora y Chihuahua, y En Nuevo México y Arizona (Estados Unidos), al asentarse en diferentes regiones nuevos pobladores agroalfareros (posiblemente penetrando desde el sur, pueblos originarios de los territorios mesoamericanos), surgiendo de esta forma un nuevo núcleo cultural nombrado por los investigadores como Oasisamérica. Mientras que el área de Aridoamérica congrega a lo largo del tiempo a sociedades nómadas que se agrupan en la denominada Tradición del Desierto (concentrando la mayor agrupación de estas sociedades al interior de la Sierra Madre Occidental).

Oasisamérica comprende una amplia extensión de las regiones áridas o semiáridas al suroeste de América del norte, entablando con el área de Mesoamérica relaciones culturales e intercambios comerciales que propician recíprocas influencias (al igual que sucede con las sociedades distribuidas en el área de Aridoamérica), aunque los contactos entre estas dos áreas colindantes se desarrollan en mayor proporción a partir del 500 d.C. La expansión de estos grupos agroalfareros asentados en Oasisamérica en su momento de máxima extensión aglutinan todo el territorio central de Aridoamérica, fraccionando esta área en una zona occidental y otra oriental (comprendiendo los territorios de Oasisamérica la mayor parte de los actuales estados norteamericanos de Utah, Arizona y Nuevo México, Colorado en su mayor parte, y en menor proporción California y Texas, mientras que el territorio actual mexicano abarca un pequeña parte de Baja California, un extenso territorio del estado de Sonora y aproximadamente la mitad del estado de Chihuahua), concentrando diferentes



sociedades regionales que manifiestan grandes poblaciones con características diferenciadas, aunque sustentadas bajo una tradición común, y en cierto sentido homogénea (como puede percibirse en los diseños de sus cerámicas). Según indican Alfredo López Austin y Leonardo López Luján:

*“Oasisamerica se erigió en una unidad histórica por derecho propio. La coexistencia secular de sociedades con diferente nivel de desarrollo forjó una tradición básicamente homogénea, pero con fuertes peculiaridades regionales. Pueden reconocerse en forma nítida diversas áreas de fronteras oscilantes. A principios de nuestra era, las sociedades de agricultores que habían surgido de la Tradición del Desierto comenzaron a diferenciarse entre sí. Entre las propuestas de división de Oasisamérica se encuentra la que hiciera Paul Kirchhoff en 1954. Basado en la situación histórica del siglo XVI elaboró un modelo de siete áreas: 1) indios pueblos hablantes de tanoano; 2) otros indios pueblos (hopis, zuñis, keres y jémez); 3) navajos; 4) cahitas; 5) pima-ópatas; 6) tarahumaras, y 7) yumanos del río. Divisiones más modernas reúnen a los oasisamericanos de los siglos I al XVI en cinco grandes áreas: Anasazi (1, 2 y 3 de Kirchhoff), Hohokam (5 de Kirchhoff sin contar a los ópatas), Mogollón (4, 6 y ópatas), Pataya (7 de Kirchhoff) y Fremont”<sup>67</sup>.*

La situación geográfica de estas cinco regiones de Oasisamérica posiciona a Fremont en la zona más septentrional, por debajo se sitúa a la región de Anasazi, en el centro-norte del territorio, al oeste Pataya, en el centro-oeste Hohokam, y el área Mogollón aglutinando el centro este y sur meridional.

Entre estas diferenciadas regiones de Oasisamérica se contempla en los territorios del noroeste de México el área Mogollón (localizado al norte de Chihuahua y noroeste de Sonora, aunque también abarca el sureste de Arizona y suroeste de Nuevo México). Para una mayor descripción de este grupo cultural a continuación mostramos de nuevo la exposición de López Austin y López Luján, que revelan las investigaciones arqueológicas efectuadas en relación con la región Mogollón, estos investigadores indican que:

*“Carece de una cronología general que sea aceptada por la mayoría de los especialistas. Las secuencias temporales propuestas se limitan a regiones o sitios específicos. Sin embargo, con el propósito de simplificar la descripción global de los mogollones, seguimos la división de Paul S. Martin en dos larguísimos periodos: uno Temprano (500 a.C. - 1000 d.C.) y otro Tardío (1000 - 1500 d.C.). Durante los 1500 años del primer periodo los mogollones se establecieron en mesetas, cumbres de montañas y riscos. Estos lugares eran poco vulnerables a los ataques de sus vecinos recolectores-cazadores. Por lo común, los asentamientos de esta época no sobrepasaban las 15 viviendas, semisubterráneas y de planta redondeada. En ocasiones este tipo de aldeas contaban con una Kiva. A partir de 1000 d.C. Los sitios crecen en número y complejidad. Es muy probable que en este periodo Tardío hubieran disminuido los conflictos de los mogollones con los pueblos nómadas, pues ahora se construye en lugares abiertos y de fácil acceso, como los valles bien irrigados por ríos y arroyos. El incremento demográfico y el proceso de estratificación social que distinguen esta época han sido vinculados a la mayor eficacia de las técnicas agrícolas, sobre todo en lo que se refiere al control de las aguas. En la primera parte del periodo Tardío las habitaciones siguen siendo semisubterráneas, pero de planta rectangular y de mejor calidad. En cambio, durante la segunda parte, las casas adquieren mayores dimensiones. Tal vez por influencia anasazi se construyen sobre la superficie del terreno con muros de adobe y mampostería. [...] Las aldeas medias de los mogollones, que normalmente alojaban entre 200 y 300 habitantes, poseían plazas y algunas Kivas. Después del año 1200 d.C. Algunas regiones del área fueron abandonadas. Otras, entre ellas Grasshopper y Pamiqué, prolongaron su existencia hasta los siglos XIV o XV”<sup>68</sup>.*

A su vez, los Mogollones se distinguen de otros grupos regionales de Oasisamérica por incorporar enterramientos entre sus prácticas funerarias, incluyendo entre las ofrendas bellas cerámicas. El complejo arqueológico de Pamiqué, también conocido como Casas Grandes, actualmente se caracteriza por ser el centro más destacado del área Mogollón. Éste se sitúa sobre la planicie occidental del estado mexicano de Chihuahua, irrigado el terreno por las aguas del río Casas Grandes, establecido aproximadamente entre el 1300 y 1450 d.C. Con probabilidad los descendientes de los habitantes de esta región actualmente se agrupan en la familia lingüística yutoazteca, distribuyéndose estos grupos, tanto en el suroeste de Chihuahua,

con la agrupación indígena de los Tarahumaras, los Ópatas en el centro y este de Sonora, y los Cahitas desde Arizona hasta Sinaloa.

<sup>67</sup> LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, COLMEX, FHA, 2001, p. 46.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 53.

**Paquimé: -450-** Recipiente con rostro antropomorfo policromo, encontrado en el complejo arqueológico de Casas Grandes. Decoración policroma con engobes. Dimensiones: 21'2 cm de altura x 23'6 cm de diámetro. -**451-** Recipiente escultórico con forma femenina y decorado en policromía (registro: Casas Grandes). Dimensiones: 19'5 x 19'5 x 19'5 cm.

450



451





## MESOAMÉRICA

En Mesoamérica se contempla una identidad común que se manifiesta en la diversidad de sociedades registradas en el periodo prehispánico a pesar de haber mantenido diferentes trayectorias y grados de complejidad social. Como ya indicamos en el anterior apartado de esta investigación (2.1.1.1, págs. 186 /199), el denominado **Periodo Preclásico** se establece en este área aproximadamente entre el 2500 a. de C. y el 200 d.C.; inicialmente cuenta con el asentamiento sedentario y aldeano de comunidades agroalfareras igualitarias, en lo que paulatinamente se van definiendo las primeras sociedades jerarquizadas, en este caso establecidas a mediados de este periodo formativo, nombrada esta época cultural en los territorios mesoamericanos como Preclásico Medio, donde comienzan a surgir jefaturas establecidas en determinados centros de poder (religioso, económico y político), además de cobrar importancia las novedades técnicas en los sistemas agrícolas, manifestándose de forma consecuyente la intensificación de la producción y el aumento del porcentaje de población. En los últimos siglos del Preclásico se constata la diferenciación regional, el inicio del desarrollo de la escritura compleja y el calendario de cuenta larga, y el monumentalismo arquitectónico (Preclásico Tardío). Las culturas mayoritarias que marcaron esta etapa temprana fueron la **Olmeca**, al sureste y en la zona del Golfo de México (establecida en los actuales estados mexicanos de Veracruz y Tabasco); en la zona Central de México las sociedades: **Tlatilco**, **Tlapacoya** y **Coepexco** en la Cuenca, **Chalcatzingo** en Morelos, y **Cuicuilco** en el valle de México, manteniendo en este último caso su supremacía en el Preclásico Tardío (aunque en su fase tardía ya empieza a despuntar Teotihuacán); más al sur; en Oaxaca, en la Mixteca se establecieron agrupaciones culturales en diferentes centros de importancia, sobresaliendo el complejo de **San José Mogote** en el Valle de Oaxaca en el Periodo Preclásico Medio, mientras que en el Preclásico Tardío **Monte Albán** comienza su etapa inicial, asociado este centro con la cultura Zapoteca; al sureste de Mesoamérica se extiende el asentamiento y desarrollo de la cultura **Maya** del Preclásico; en la zona Central al noroeste, en Guanajuato y Michoacán establece la cultura **Chupicuaro**; y al Occidente: en el actual estado mexicano de Guerrero: **Chontal**, **Mezcala** y **Xochipala**, y más al norte, en el Preclásico Temprano y Medio, **El Opeño** y **Capacha**, y posterior a estos periodos, las culturas ubicadas en los estados de **Colima**, **Jalisco** y **Nayarit**, agrupadas dentro de la tradición de Tumbas de Tiro (para dar cuenta que estas culturas mantienen una conformación social generalizada de jefaturas hasta que llegan a su fin a finales del Periodo Clásico, a diferencia de otras zonas que en la época clásica ya manifiestan centros de poder consolidados como estados).

El **Periodo Clásico** mesoamericano se desarrolla aproximadamente desde el año 200 d.C., hasta el 900 d. C., definido fundamentalmente por dos culturas ya establecidas en el periodo anterior: la de Teotihuacán en la primera mitad del primer milenio de nuestra era, y la Maya, posteriormente. Teotihuacán destaca por su poder acumulado, con su centro de influencia situado en el altiplano central, originario de la región del valle de Teotihuacán (situada la capital de Teotihuacán en el actual estado de México), y los mayas, repartidos al sureste del territorio mesoamericano. Otras culturas de importancia completaron el mosaico de este periodo con bases también asentadas desde el Preclásico, como la cultura Zapoteca establecida en la zona de Oaxaca, al este, en la zona del Golfo de México, las sociedades de Veracruz Central, y los Huastecas, o las culturas de Occidente (asociadas a la tradición de las Tumbas de Tiro). La concepción generalizada que aportan las investigaciones sobre este periodo mesoamericano, en relación a las culturas más “evolucionadas”, exponen que en cada una de ellas aumenta de forma ponderada la población y las clases sociales ya se caracterizan por una notable estratificación, con un marcado carácter teocrático en referencia a su gobernación, contando con regímenes señoriales constituidos por linajes. A su vez, se promueve aún más el desarrollo de las relaciones de intercambio y el comercio a larga distancia de materias primas, productos y manufacturas, considerado como un factor cohesivo e integrador entre las diferentes agrupaciones culturales. De igual manera, la ostentosisidad del urbanismo en el Clásico surge como su gran baza, en armonía con el terreno, establecidos ya como centros urbanos, dominados por plazas, templos, palacios y juegos de pelota, obedeciendo la urbanización de gran parte de las ciudades a los modelos cósmicos diseñados por los movimientos de los astros marcados sobre el horizonte, desarrollándose en las urbes un complejo sistema de planificación urbanística. Entre las construcciones que reúnen un nexo común y aglutinador en las diferentes sociedades establecidas en los territorios mesoamericanos, se erigen plataformas elevadas de carácter piramidal y patios hundidos asociados a conceptos ceremoniales, aunque en cada región se perciben diferenciadas técnicas, estilos y conceptos arquitectónicos, que marcan de esta forma su presencia regional-estatal.

El Clásico presenta para esta gran área mesoamericana ciertos indicativos que según la cultura se desarrollan en menor o mayor medida, especialmente al convocar la máxima del esplendor artístico y la potestad incuestionable del poder en relación a los gobernantes, pero también se manifiestan indicativos en ciertas culturas como el dominio de la escritura y numeración compleja, sistemas de calendario o la observación astrológica; asociados todos estos indicios con el desarrollo urbano como forma de asentamiento, el crecimiento demográfico o la especialización del trabajo, acumulando por consiguiente un elevado crecimiento económico y cultural. Los conceptos de organización social se reconfiguran desde la transcendencia polarizada de la ciudad y el campo, es decir, el campo se manifiesta como la fuente de la riqueza, pero en las urbes se reagrupan los asuntos administrativos y burocráticos, además de la acumulación y distribución de los bienes. A su vez, estos estados clásicos sustentaron su poder en base a la práctica y el manejo intensivo de la agricultura, con nuevas tecnologías de regadío y el uso generalizado de terrazas de cultivo, y otros sistemas agrícolas como los humedales o las chinampas (camellones o balsas de tierra artificiales). Además, existen evidencias de producción en masa, estos indicios

pueden relacionarse con la expansión e intensificación de los nexos de tipo comercial entre regiones distantes, en algunos casos establecidas a muy largas distancias, comunicadas las diferentes regiones a través de las rutas comerciales para así intercambiar los productos de cada zona. También se debe indicar que aunque en décadas pasadas los científicos consideraron a este periodo como el más estable y pacífico, actualmente se percibe que esta época no fue tan idílica como se pensaba, ya que las ciudades estado constituidas en este periodo registraron un potente carácter bélico, desarrollando el concepto de la ambición expansionista (donde los sacrificios, la muerte y las contiendas formaron parte incuestionable de estas culturas). Entre estas aportaciones, la pluralidad de las investigaciones efectuadas sobre la concepción religiosa de las diferentes sociedades y zonas culturales mesoamericanas del Periodo Clásico, se llega a contemplar un vínculo mitológico y simbólico de carácter pan-americano, establecido por un panteón común de dioses principales, aunque también cada cultura manifiesta representaciones propias. Percibiéndose a su vez que como requisito el culto a las divinidades requería de un ceremonial cada vez más complejo, demandando entonces la presencia de un carácter monumental, en lo que se erigen construcciones impresionantes como bien ejemplarizan los templos ceremoniales, además de reconocerse a través de las muestras artísticas de los diferentes estilos clásicos una comunicación entre el mundo sobrenatural y el terrestre. Los campos artísticos revelan una dedicación plena en sus trabajos (especialistas), conformando por ello excepcionales obras. En base a factores comunes y divergentes, y dependiendo de cada zona, sucede que la mayoría de las sociedades clásicas mesoamericanas colapsan en la época del denominado Periodo Clásico Tardío o Periodo Epiclásico (establecido en torno al 650 - 750 d.C. hasta el 900 d.C.).

Como indicamos, en la zona central de México la cultura de **Teotihuacán** se establece como máxima potencia en el Clásico. Como actividad principal practican la agricultura intensiva (según la región, con canalización de aguas o construcción de chinampas), como también fueron buenos comerciantes, repartidos sus productos por toda Mesoamérica, dominando en gran medida el control de las redes comerciales. Su principal centro religioso, político y administrativo se sitúa en el complejo urbano de Teotihuacán, por su ubicación estratégica, se manifiesta como enclave cardinal de esta sociedad, considerado en la época clásica como lugar de paso directo entre las rutas comerciales de otras zonas mesoamericanas. En este sentido, se estima que el auge económico de Teotihuacán en buena medida se determina por la exportación de sus productos artísticos y la redistribución de mercancías asociadas tanto a su territorio como a otras regiones. En cuanto a su declive, esta capital, según indican los estudios, fue parcialmente destruida por sucesivos incendios en torno al 650 d.C., y poco a poco se fue abandonando, de manera que hacia el 750 d.C. queda reducida a una población de mucha menor envergadura en comparación con su etapa de esplendor; sobre esto, y a pesar de que la caída de Teotihuacán no llega a establecerse con certeza, sin duda su repercusión se evidencia en las demás zonas de Mesoamérica. No obstante, también se debe indicar que la territorialidad del estado de Teotihuacán incluye en su seno a otros centros urbanos o asentamientos aldeanos repartidos por la zona central del territorio, eso sí, diferenciando en ciertos casos la distribución de otras culturas, o bien, su influencia, aunque estuvieran bajo su dominio estatal. Según indican López Austin y López Luján:

*“La imposición teotihuacana es notoria en el norte y el oeste del valle, así como en dos corredores que comunican hacia el Golfo de México y hacia Tehuacán y Oaxaca, a través del Valle de Puebla-Tlaxcala. En el centro de este valle tiene su foco la cultura Tenanyécac, que entre 100 y 600 d. C. sufre una disminución en el número de asentamientos y una marcada ruralización. Al sur del mismo floreció Cholula, ciudad en la cual se erigió una pirámide que durante el Clásico recibió la influencia arquitectónica de Teotihuacán. [...] Al noroeste de la Cuenca de México, en el valle donde surgiría en el postclásico la ciudad de Tula, florecieron Chingú y Villagrán, poblaciones que formaron parte de la esfera de Teotihuacán. Al parecer ambas tuvieron su apogeo entre 200 y 400 d. C. [...] En el Valle de Amatzinac encontramos un panorama similar. En efecto, la presencia teotihuacana se manifiesta claramente en esta porción oriental del Valle de Morelos, en especial la alfarería. Ya en los límites del área central con la del Golfo de México, en la Cuenca oriental, floreció durante el Clásico Temprano el extenso sitio de Cantona”<sup>69</sup>.*

Por otro lado, como ya hemos destacado, la influencia teotihuacana se reparte por muchos de los territorios mesoamericanos, aunque en este caso estas culturas mantienen un intercambio cultural y comercial pero sin llegar a someterse a esta agrupación social, registrando en los estudios y hallazgos de este Periodo Clásico la confirmación de estos indicios desde el extremo norte de Mesoamérica, al oeste en ciertas ubicaciones de Jalisco, Michoacán, Guanajuato o Guerrero, o la gran confluencia existente entre esta cultura y otras sociedades contemporáneas, diferenciadas y destacadas, como determinan los hallazgos registrados al este en la zona del Golfo, al sur con Oaxaca y al sureste, hasta las tierras altas de Guatemala. No obstante, la supremacía política y económica de Teotihuacán se mantiene hasta los siglos VII-VIII d.C., en lo que posteriormente en la zona central de México en el Periodo Epiclásico o Clásico Tardío el control de la cuenca se distribuye entre otras metrópolis de importancia, además de Teotihuacán (en las fases Xometla y Oxtotitpac), destacan principalmente las ciudades de: Cacaxtla (al sur del estado de Tlaxcala) y Cholula (Puebla) ambas situadas en el valle de Puebla-Tlaxcala, Xochicalco (Morelos) y Teotenango ubicada en el valle de Toluca (estado de México), definidas todas ellas por el eclecticismo cultural, originándose este factor de igual forma en la incipiente ciudad de Tula (aun en su etapa de florecimiento), al noroeste de Teotihuacán, llegando a definirse en el Postclásico como una de las ciudades más importantes de este periodo mesoamericano, cuando los Toltecas que procedían del norte de México se convirtieron en sus herederos.

<sup>69</sup> LÓPEZAUSTIN/LÓPEZ LUJÁN, Op. cit., *El pasado indígena...*, pp. 125-126.



**Cultura Teotihuacán** (Período Clásico): **-452-** Brasero escultórico con decoración en policromía (arcilla, mica y pigmentos amarillo, rojo, verde y turquesa). Altura: 75 cm. Hallado en el complejo arqueológico de Ventilla (San Luis Potosí, Mx). **-453-** Brasero policromado de estilo -tipo teatro- con representaciones zoomorfas y rostro antropomorfo. Hallado en el complejo arqueológico de Teotihuacán (Estado de México, Mx.). Dimensiones: 42'5 x 38'5 x 30 cm. **-454-** Figurilla de pequeña dimensión con la imagen de un viejo sentado (con marcadas arrugas en el rostro). **-455-** Recipiente con forma de perro recostado, agrupado en la clasificación del estilo o tipo -Anaranjado Delgado-.



En las **regiones centro-occidentales** de Mesoamérica en la época Clásica se registran diferentes sociedades caracterizadas como agrupaciones complejas y estratificadas, adoptando en estos casos según en la región en la que se ubiquen dos aptitudes diferenciadas, por un lado aquellas que sostienen relaciones con otras culturas contemporáneas asociadas a otras áreas culturales de Mesoamérica, mayormente con la zona del Centro de México, determinado este periodo por la influencia de Teotihuacán, o bien, entre regiones fronterizas que acumulan características de cada sub-área mesoamericana, donde se manifiestan constantes influencias estilísticas o el intercambio de productos y materias primas; como también se registran modelos más autónomos entre otras sociedades, asociadas sus costumbres a la territorialidad de la zona en la que se agrupan.

Hasta hace algunos años era muy poco lo que se conocía sobre el desarrollo cultural de Occidente durante este periodo, gracias a relevantes y recientes investigaciones, nuevos datos se incorporan a la historia de las sociedades establecidas en estos territorios. Las relaciones de confluencia con la zona central se reconocen en el estado de **Guerrero**, revelándose a través de la influencia artística en los asentamientos establecidos a lo largo de las riberas del río Balsas y sus afluentes. Más al norte, la **región del Bajío** (centro-occidente), delimita el extremo occidental de lo que podemos considerar como territorio teotihuacano, donde se registran diversas sociedades que desarrollan diferentes nexos con las sociedades contemporáneas. Los intercambios y la influencia de Teotihuacán se relacionan con las agrupaciones que se incorporan a la tradición Cuitzeo, manifestando en ella de forma focalizada una remarcada homogeneidad de elementos típicamente teotihuacanos. Pero aunque las sociedades incluidas en la tradición Cuitzeo reúnan evidencias que permiten asegurar la existencia de vínculos culturales y tal vez políticos con Teotihuacán (además de manifestar costumbres asociadas al Occidente), las investigaciones también perciben notables diferencias. Ahora bien, otras sociedades vecinas agrupadas por las investigaciones dentro de la tradición del Bajío, presentan un panorama cultural diferente, manifestando aquí una frontera cultural bien definida con la zona central; remitiendo en los registros arqueológicos la notoria ausencia de rasgos teotihuacanos. Sobre estas agrupaciones sociales podemos apuntar según exponen los investigadores Agapi Filini y Efraín Cárdenas García: “*En el Bajío, y especialmente en el periodo Clásico, los procesos de cambio se explicarán como producto de una serie de procesos locales de transformación frente a una cercana estructura política territorial dominante como fue el caso de Teotihuacán. [...] Se desarrolló una notable población agrícola con un singular nivel de organización social y política, sustentado en relaciones de parentesco y en la dependencia de un intercambio regional de productos y materias primas. Este desarrollo, definido como la -Tradición el Bajío- (Cárdenas, 1999) se distingue por su notable arquitectura creada a partir de un mismo principio ordenador del espacio conformado por tres elementos básicos: montículo y patio hundido sobre plataforma*”<sup>70</sup>; destacando a su vez que estos centros de poder marcan su mayor apogeo en el Clásico Tardío, a partir del desvanecimiento de Teotihuacán. No obstante durante todo el Clásico su desarrollo social parece obedecer a procesos locales y regionales conformados bajo una estructura económica sólida, controlada por la elite, que se sustenta por

<sup>70</sup> FILINI, Agapi, y CÁRDENAS GARCÍA, Efraín. “El Bajío, la cuenca de Cuitzeo y el estado teotihuacano. Un estudio de relaciones y antagonismos” (capítulo), en -AA. VV. *Dinámicas culturales entre el Occidente, el Centro-Norte y la cuenca de México, del Preclásico al Epiclásico*. Brigitte Faugère-Kalfon (ed.). Michoacán: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Colegio de Michoacán, 2007, pp. 141- 142.

Referencia: CÁRDENAS GARCÍA, E. - 1999 "Santa María, Morelia, un desarrollo cultural local con notables influencias externas" en E. Williams y P. C. Weigand (eds.), *Arqueología y Etnohistoria. La región del Lerma*: 213-244, El Colegio de Michoacán, Zamora.



las relaciones con otras comunidades y la tradición. Los intercambios de estas agrupaciones se entablan entonces con las poblaciones asentadas en las cuencas de Cuitzeo y Zacapu, así como con la cultura Teuchitlán (Jalisco), y otros posibles vínculos con culturas más distantes, como pudiera ser con la zona de Oaxaca o el sur de Zacatecas.

Hacia el oriente, en el **Golfo de México**, como ya se ha podido apreciar, las sociedades agroalfareras establecidas en el Periodo Clásico en estas regiones mantienen estrechos intercambios comerciales y culturales con diferentes agrupaciones de Mesoamérica, aunque aquí también destacan sobre todo aquellas acaecidas con Teotihuacán (estas relaciones se pueden percibir por ejemplo en los registros escultóricos de cerámica, de similar estética, por el intercambio de piezas exógenas halladas en cada territorio, o bien al poder apreciar la propagación hacia el oriente de manifestaciones arquitectónicas de estética teotihuacana). No obstante, estas agrupaciones mantienen arraigadas costumbres del periodo anterior, herederos de la tradición Olmeca, y a su vez, se perciben en estas regiones pantanosas dos zonas culturales diferenciadas, al norte, la **Huasteca**, y en las regiones meridionales, **Veracruz Central** (de destacada producción escultórica en cerámica); ahora bien, debemos indicar que en anteriores décadas se citaban como culturas diferenciadas, pero actualmente los investigadores prefieren agruparlas en dos zonas geográficas, que por las características análogas que se establecieron en este Periodo Clásico manifiestan dos áreas culturales diferenciadas, aunque también entablen entre ellas semejanzas.

En el caso de los desarrollos acontecidos en la **zona de Oaxaca** en el Periodo Clásico, aquí también se registran centros urbanos de importancia, repartidos por el Valle de Oaxaca y las regiones de la Mixteca Alta y Baja, costa e Istmo de Tehuantepec, contando cada una con grandes grupos de población claramente estratificados, centralizando a su vez las élites el poder político y religioso, además de constituir el urbanismo de los complejos urbanos una fuerte omnipresencia (con diferentes edificaciones ceremoniales, palacios, plazas principales y canchas para el juego de pelota), relacionado principalmente este periodo de esplendor con la cultura **Zapoteca**, si bien, esta agrupación en las investigaciones primigenias generalmente se hace corresponder con el desarrollo social acaecido en el valle de Oaxaca, las demás regiones de la zona de Oaxaca también se relacionan con esta cultura, aunque el valle acumula la mayor concentración de habitantes y recursos, entablando además una jerarquía entre las diferentes ciudades que se relacionan en el mismo sistema regional, en lo que la ciudad de Monte Albán comprende el máximo escalafón. En este estado, la vitalidad desarrollada en la capital zapoteca, mantiene en la primera fase del Periodo Clásico una intensa reciprocidad con Teotihuacán, aunque se desarrollen totalmente independientes entre sí, en lo que posteriormente al colapso teotihuacano, Monte Albán manifiesta una posición privilegiada en la territorialidad mesoamericana hasta que a finales del Periodo Clásico los zapotecas entran en decadencia. Los zapotecas desarrollan entre sus principales actividades económicas: la práctica del cultivo intensivo (irrigado por medio de pozos y humedales), y los intercambios con otras culturas, como es el caso de la intensa reciprocidad con Teotihuacán, para posteriormente, después del colapso de esta sociedad, mantener una posición privilegiada en la territorialidad mesoamericana hasta su declive a finales del Clásico.

Ahora bien, el desarrollo en el **Occidente de México** se configura diferente durante el Periodo Clásico. Como ya indicamos, las investigaciones establecen diversas sociedades agrupadas por el nombre de los estados mexicanos donde se encuentran: Colima, Jalisco y Nayarit, registrando entre ellas como común denominador la actividad agrícola y un desarrollo considerable de la producción especializada de diferentes especialidades (a partir del 800 d.C. en la metalurgia del cobre, el oro y la plata), como el fuerte desarrollo cerámico, particularmente en el sentido estético, alejado del rígido ceremonialismo religioso de otras culturas clásicas mesoamericanas (incluyendo en este estudio a la Tradición Teuchitlán, como estilo cerámico de Jalisco); al igual que se desenvuelven con destreza en el manejo de los intercambios, dentro de las rutas comerciales de larga distancia (incluyendo intercontinentales). A lo largo del siglo XX fueron halladas un buen número de cerámicas escultóricas de excepcional belleza registradas en las excavaciones destinadas al enterramiento de sus difuntos (además de contemplar un elevado número de saqueos), estas sepulturas se caracterizan por una disposición particular y única en Mesoamérica, construidos estos espacios funerarios subterráneos a una profundidad considerable, empleando un pozo vertical como entrada y cámaras laterales donde se depositaron los cuerpos y las ofrendas, agrupados estos indicativos comunes dentro de la tradición de **-Tumbas de Tiro-**, presentes en culturas diferenciadas. No obstante, los estudios dedicados a las sociedades primigenias de esta zona en décadas pasadas pocos datos recopilaron sobre otras conductas sociales, ya que la de mayor parte de los registros se basaron en los hallazgos funerarios, si bien estas investigaciones ya indicaban que la influencia de las culturas clásicas del centro de México no se registraban de forma evidente como en otras zonas de Mesoamérica. Sin embargo, en estos territorios en los últimos años se están efectuando renovadas investigaciones arqueológicas, reconociendo múltiples culturas locales con relativa independencia entre sí, aunque también se distinguen costumbres heterogéneas, que las agrupan como ya hemos indicado en tradiciones culturales comunes. Estas sociedades, clasificadas en muchos escritos de forma generalizada como las culturas del Occidente de México, se registran tanto en el Periodo Preclásico como en el Clásico, percibiendo en ellas el desarrollo paulatino en aumento de la complejidad cultural y política, manteniéndose por lo que parece dentro de la clasificación antropológica de jefaturas o señoríos (en estos casos, la marcada diferenciación entre las clases sociales es perceptible en mayor grado al comparar el estrato más alto con el más bajo). Ahora bien, de esta área se distingue cierto aislamiento cultural con las otras zonas mesoamericanas, donde las formas de organización social ya se constituían como estados y proliferaban centros urbanos y capitales de importancia, mientras que en occidente posiblemente la organización social se estableciera de forma regional-local, aun así, las nuevas investigaciones aportan que posiblemente existieran asentamientos de mayor importancia, como cabeceras regionales. Hoy

por hoy, el avance de los estudios pluridisciplinarios sobre estos territorios ha generado renovadas conclusiones, percibiendo en estos estudios arqueológicos la inexistencia de culturas en cierto sentido homogéneas (como en anteriores décadas se percibía).

Por otra parte, en el Norte de Mesoamérica el sedentarismo se establece de forma simultánea a las sociedades estatales desarrolladas durante el Periodo Clásico, registrando en esta zona procesos culturales desiguales según la ubicación donde se concentren los asentamientos de estas colectividades, como además, según indican las investigaciones el porcentaje de la población aumenta en las diferentes regiones, y en consecuencia en esta época se amplían las fronteras septentrionales del territorio mesoamericano (dominado en anteriores periodos por recolectores-cazadores). Según exponen López Austin y López Luján:

*“Para el área Norte, el Clásico abarca casi la totalidad de su existencia. Las difíciles condiciones climáticas del área ocasionaron que su ocupación agrícola fuese tardía -en los albores de la era cristiana-, posiblemente a partir de las avanzadas de las sociedades vecinas del Occidente, del Centro y del área del Golfo. Estos hombres habrían llevado al septentrión técnicas desarrolladas, suficientes para cultivar en aquellas tierras que se habían vuelto un poco más benignas en ese entonces. Un milenio más tarde, los agricultores abandonaron el área Norte. Aunque el área se caracterizó en su conjunto por ser un espacio compartido por sociedades plenamente sedentarias, por grupos de economía mixta y por recolectores-cazadores, en sus tres zonas se registraron procesos distintos: en la central no pudo existir un desarrollo notable; en la rama oriental prosperaron, gracias a las minas de cinabrio, centros fundados en los lomos montañosos de las regiones mineras; en la rama occidental floreció la cultura Chalchihuites, cuyas manifestaciones más septentrionales llegaron hasta Durango”<sup>71</sup>.*

Los Chalchihuites se establecen a lo largo de un extenso territorio en torno a la cadena montañosa de la Sierra Madre Occidental (en los actuales estados de Durango, Zacatecas y Jalisco); los primeros siglos de su conformación se establecen como sociedades igualitarias en pequeñas aldeas agrícolas, pero entre los siglos IV y VI d.C. se desarrolla la agricultura intensiva sobre grandes terrazas artificiales y la irrigación por canales, aumentando de forma súbita la demografía de estas regiones y la

<sup>71</sup> LÓPEZ AUSTIN / LÓPEZ LUJÁN, Op. cit., *El pasado indígena...*, p. 115.

**Veracruz Central** (Clásico): -456- Representación de una mujer con indumentaria típica, Nopíloa, Veracruz, Clásico Tardío. Medidas: 28'4 x 23'3 x 10 cm. -457- Figura asociada al dios Xipe Totec, con apliques de pintura negra, estilo Remojadas, Veracruz, Clásico Tardío. Medidas: 54'3 x 27'3 x 19'7 cm.

**Cultura Zapoteca** (Clásico): -458- Urna con un personaje de estatus que porta un tocado representando la imagen de Cocijio, dios de la lluvia y del rayo para los zapotecas, altura: 60 cm. Mitla, Oaxaca. -459- Incensario de Copal con apliques escultóricos incluidos en la tapadera, época clásica (Monte Albán III), Alt: 41 cm.

**Occidente de México** (Clásico): -460- Figura masculina sentada representando a un jugador de pelota, Jalisco, estilo Ameca-Etzatlán, Dimensiones: 49'8 x 33 cm. -461- Jugador de Pelota sentado, Nayarit. Medidas: 50'5 x 31'1 cm.

**Cultura Maya** (Clásico Tardío). Representaciones escultóricas en cerámica encontradas en la Isla de Jaina (Península de Yucatán, Campeche, México): -462- Personaje masculino sentado, con pintura roja post-cocción. Medidas: 26'2 x 16'1 x 13'8 cm. -463- Personaje con armadura y vestimenta asociada a un guerrero de alto rango y noble estatus. La pieza presenta pigmentos decorados post-cocción, altura: 29'3 cm



complejidad social; cambios que perpetuaron la prosperidad de la cultura Chalchihuites entre el 500 y el 900 d.C., caracterizadas ya por su estratificación social, su dominio comercial y su estrategia defensiva (aunque no llegaron tampoco a la complejidad propia de otras zonas). En cada región surgieron centros regionales de importancia (repartido el territorio básicamente en cuatro regiones, reconociendo en cada de ellas características propias), algunos de estos asentamientos comprenden una gran extensión, como los sitios arqueológicos de La Quemada o Alta Vista, situados en la región centro-noroeste, aunque también destacan otros sitios ubicados en la región meridional de los valles de Juchipila y El Teúl (levantadas las viviendas de adobe sobre una cavidad natural, semejante a las construcciones de los Mogollones y Anasazis de Oasisamérica); al oeste, en la cuenca del río Bolaños-Mezquitic las agrupaciones registran similitudes con las culturas de la zona del Occidente (especialmente con la Tradición Teuchitlán, con plataformas y patios de planta circular y tumbas de tiro), y en la zona más oriental, en el valle de Guadiana (en territorios limítrofes al sur del estado de Chihuahua), incluyendo en algunos centros la edificación de espacios techados de gran dimensión, pequeñas pirámides y/o elaborados altares, aunque las investigaciones destacan que esta cultura norteña se distingue por la escasa costumbre de edificar construcciones destinadas exclusivamente a rituales públicos, aunque sí se registran vestigios importantes de prácticas ceremoniales (como el juego de pelota, sacrificios humanos o el registro de “cabezas trofeo”). La estrategia económica de las sociedades Chalchihuites a parte de la agricultura, se fundamenta en la minería y en la elaboración e intercambio de bienes suntuarios, controlando las elites la producción de bienes, y su comercialización, tratando con las grandes urbes de Mesoamérica y áreas limítrofes como Oasisamérica (incluidos en las rutas comerciales de larga distancia). La decadencia del pueblo Chalchihute se inicia en torno al s. IX d.C., y según indican algunos investigadores algunas agrupaciones de esta sociedad junto con otros grupos Nonoalcas, pudieran representar el origen de la posterior y compleja tradición Tolteca.

No obstante, en el territorio norte, aunque su importancia fue menor a la de los Chalchihuites también se desarrollaron otras culturas regionales en la época clásica, tanto en el centro como al oriente, encontrando en el primer caso, asentamientos en pequeñas comunidades aldeanas en los actuales estados de Jalisco, Guanajuato, Aguascalientes, Zacatecas y San Luis Potosí de la meseta Central (denominada con el nombre de El Tunal Grande), en lo que estas agrupaciones manifestaron un mayor auge en la mitad del primer milenio de nuestra era, en entorno al 600 y 900 d.C.; mientras que en el ramal oriental de la zona norte de Mesoamérica (Sierra Madre Oriental), se registran dos ramificaciones regionales diferenciadas por sus vestigios culturales, por un lado se establecen asentamientos en la zona meridional del estado de Tamaulipas, y por el otro en las regiones tanto en Río Verde en San Luis de Potosí, como en Queratenango en la Sierra Gorda. En Tamaulipas, los registros cerámicos advierten relaciones intensas tanto con las sociedades Huastecas, al sureste, como con territorios más al norte como con la cuenca del Mississippi, ubicando en estos casos su mayor apogeo en la primera mitad del primer milenio de ésta era, aunque su asentamiento pudo registrarse hasta el Periodo Postclásico (estableciendo estas sociedades intercambios principalmente con el Altiplano Central y el Golfo de México). Con un desarrollo cultural similar (incluyendo las redes de intercambio), se desarrollan en la cuenca de Río Verde y en la serranía de la Sierra Gorda sociedades que basan su economía en la agricultura y en la explotación minera del apreciado cinabrio, aunque la región rioverdense registra un mayor florecimiento, autonomía e incremento demográfico en torno al 500 y 1000 d.C., con cierta jerarquización y complejidad social, como también se llega a apreciar en la agrupaciones nororientales asentadas en la Sierra Gorda.

Cambiando de ubicación, al suroeste de Mesoamérica destacamos también el dominio establecido durante el Periodo Clásico por la cultura **Maya**, extendiendo ampliamente su territorio, al comprender diferentes zonas de los estados mexicanos actuales de Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán, y Quintana Roo, y en gran parte de los países centroamericanos de Guatemala, Belice, parte de Honduras y El Salvador, y una pequeña parte de Nicaragua y Costa Rica. Al presentar una diversidad destacada tanto en topografía como en otras variables, como en recursos naturales o climatológicos, se distinguen en los estudios tres zonas geográfico-culturales diferenciadas, por un lado, las Tierras Altas (zona sur), comprendiendo la zona occidental de la franja montañosa y zona Pacífica desde las montañas norteñas del sector mexicano de Chiapas al Golfo costarricense de Nicoya (conviviendo básicamente en estas regiones con otras sociedades, como sucede con los pipiles situados en la región guatemalteca de Cotzumalhuapa); la siguiente, hacia la zona oriental desde el Golfo de México al Caribe con las Tierras Bajas del sur (o zona central), que comprenden áreas de selva densa en parte de Honduras, Guatemala, Belice y México; y por último, la zona mexicana de selva baja en la península de Yucatán, denominada como las Tierras Bajas del norte (zona norte). Según la etapa de desarrollo maya se generan diferentes expansiones de sus dominios, si bien, como ya indicamos el comienzo de su asentamiento se inicia en tiempos arcaicos (Preclásico Temprano: 2500 - 1200 a. de C., Preclásico Medio: 1200 - 400 a. de C., Preclásico Tardío: 400 a. de C. 250 d.C.), la época de mayor plenitud y extensión se localiza en el Clásico, con dos periodos básicos: el Clásico Temprano (250 - 600 d.C.) y el Clásico Tardío o Epiclásico Maya (600 - 900 d.C.), en lo que posteriormente estas sociedades se reconfiguran en el denominado Postclásico hasta llegar la conquista española (entre 1517 y 1519 d.C.), revocando los colonizadores su poder. En la época clásica las sociedades Mayas, después del proceso de fortalecimiento que tuvieron en la época anterior, presentan una relativa unidad desde el punto de vista lingüístico, socio-político y económico, aunque con semejanzas y divergencias regionales-estatales.

Entre los datos más fehacientes recabados en las investigaciones sobre los Mayas, se debe indicar que la pujanza estatal y el poder de las urbes durante el Periodo Clásico se manifiesta a través de la urbanización y la arquitectura; el desarrollo urbanístico de las ciudades integra junto a grandes plazas edificaciones en piedra ubicadas en el eje central de la ciudad,



dedicadas a las ceremonias, asuntos administrativos, canchas para el juego de pelota, suntuosos palacios y plataformas escalonadas; diseñados algunos sitios ceremoniales como construcciones monumentales y de altura levantados sobre pirámides (con un predominio de las líneas verticales sobre las horizontales); además, en su arquitectura predomina el tratamiento escultórico, prevaleciendo entre los detalles constructivos el revestimiento con estuco modelado (foto n° 693) y la pintura en policromía sobre las edificaciones (foto n°: 796) (en lo que la variedad arquitectónica maya del clásico es significativa y en muchos casos inconfundible entre las diferentes regiones, sobre todo en la zona central y norte de las tierras bajas, destacando entre estos estilos el de Petén, el Usumacinta, Motagua, Río Bec, Chenes y Puuc). A su vez, en la sociedad maya primigenia computa como actividad principal la práctica mercantil y la agricultura intensiva, gracias al dominio de técnicas agrícolas (canalización de las aguas, campos elevados con terrazas o camellones, chinampas, abastecimiento hidrográfico a través de fuentes naturales, como aguas subterráneas, -cenotes-, o excavaciones en forma de botella denominados -chultunes-, etc.). En este periodo, la población se distribuye de forma irregular en extensas regiones, entre los núcleos urbanos centrales y secundarios y las áreas rurales que rodean a estos enclaves, sin llegar a existir una capital suprema sino un conjunto de múltiples ciudades-estado que forman entre ellas redes de subordinación militar, social, política, económica y religiosa (incluyendo, alianzas y guerras). Durante el Clásico Tardío, ya sin el influjo teotihuacano, se estima una fuerte explosión demográfica y un impulso vigoroso del comercio interno como externo de todo tipo de bienes, entre ellos los suntuarios; intensificándose en esta época el poder de las grandes metrópolis religiosas después de un periodo de inestabilidad, como sucede en la zona central donde los centros resurgen o se levantan un buen número de nuevos complejos de importancia. Hacia mediados del siglo X d.C. los centros mayas de la zona central de Petén y de Usumacinta fueron abandonados, con lo que la selva cubrió por la vegetación estas megalópolis quedando ocultas hasta hace poco tiempo.



Las investigaciones referentes a la cultura Maya son valiosas y muy abundantes, entre ellas también se puede percibir que el esfuerzo realizado por esta sociedad en el plano intelectual se hallaba rigurosamente sometido a sus creencias, planteando que las diferentes disciplinas, como la medición del tiempo (como el calendario de cuenta larga, y otros ciclos), la numeración, la astronomía, la escritura jeroglífica (logográfica) o las diferentes artes giraban en torno a la religión. Ahora bien, como bien aportan de nuevo López Luján y López Austin, se debe indicar que:

*“El desarrollo científico reciente ha transformado diametralmente las concepciones sobre este pueblo. Estudiosos como Joyce Marcus, Jeremy Sabloff y Linda Schele, al evaluar los resultados de las últimas publicaciones, hacen hincapié en el total abandono de la visión idealizada de los mayas como un pueblo pacífico, gobernado por sabios sacerdotes que se entregaban a la observación de los astros y a la filosofía del tiempo, y que desconocían casi por completo la práctica del sacrificio humano. Durante décadas, autores de la magnitud de Sylvanus G. Morley y J. Eric s. Thompson habían popularizado un hipotético escenario en el cual sitios como Tikal, Palenque o Copán eran meros centros ceremoniales a los cuales confluía la población campesina los días de fiestas religiosas y de mercado. En efecto, el predominio de esta visión durante muchos años acotó las vías de análisis, distorsionando la imagen histórica de los mayas y los aisló artificialmente de su contexto cultural mesoamericano, inhibiendo en buena medida las comparaciones con sus contemporáneos. Eran, se decía insistentemente, los creadores de una civilización única. Hoy, por fortuna, se desmorona la idea de un mundo monolítico, excepcional y aislado, con lo cual se potencian las perspectivas de estudio y los mayas recobran su fisonomía humana. [...] A grandes rasgos, el Clásico Temprano se distingue por la influencia teotihuacana y por el inusitado impulso de los elementos culturales más característicos de los mayas. El Clásico Tardío, ya sin el ascendiente del Centro de México, fue una época de considerable aumento demográfico, con grandes concentraciones urbanas, y de máximo florecimiento económico, político y cultural. El fin del Clásico se estableció a partir de un colapso que provocó la decadencia de numerosas capitales mayas [...] las nuevas tendencias consideran que este proceso no fue tan uniforme como se había estimado; que a la caída de los principales centros de poder de la zona central florecieron los de la zona norte, y que no existió una marcada diferencia entre las prácticas bélicas de Clásico y del Postclásico”<sup>72</sup>.*

A su vez, los nuevos estudios indican que la evacuación de la zona central maya a finales del Clásico pudo deberse a los cambios climáticos y al agotamiento de la tierra (por la explotación agrícola excesiva), pero sobre todo se estima la hipótesis

<sup>72</sup> LÓPEZ AUSTIN / LÓPEZ LUJÁN, Op. cit., *El pasado indígena*..., pp. 148 - 149 - 152.

de que en el Periodo Epiclásico se desarrollaron una serie de revoluciones y luchas del pueblo oprimido en contra de la casta sacerdotal (combinándose otros factores de carácter interno y externo, como la competencia de los diferentes centros). En la época postclásica, la civilización Maya traslada su supremacía cultural y territorial al norte, en la península de Yucatán, aunque también se disgregan por las tierras altas otros grupos mayas, manteniendo en ambas regiones, notables influencias del altiplano central.

Establecidos en este cómputo temporal, las investigaciones indican que la mayor parte de las culturas clásicas de Mesoamérica sucumbieron entre el siglo VII y el IX d.C. como fue el caso de las ciudades principales de Teotihuacán (cultura teotihuacana), Monte Albán (zapotecas), las urbes mayas centrales, como Palenque y Tikal, o al Norte la Quemada (Chalchihuites), por mencionar algunas de ellas; muy pocas ciudades pudieron mantenerse al brusco colapso de una crisis social que se desencadenó en todos los campos, salvo en algunas zonas como en las ciudades mayas de Uxmal y Chichén-Itzá. A raíz del Periodo Epiclásico, la movilidad social se establece como una de las principales características de esta época, las ciudades estado contaron con asentamientos pluriétnicos y su urbanismo reflejó un claro cariz defensivo debido a los continuados conflictos bélicos por la disputa del poder de diferentes sociedades distribuyéndose buena parte de los núcleos urbanos en enclaves estratégicos (incrementando la militarización), además de efectuarse en cierta manera una revisión de las doctrinas religiosas, percibiéndose en los registros arqueológicos una ruptura evidente en los campos artísticos con los refinados cánones del definido Clásico por antonomasia, manifestando además un aumento considerable al representar imágenes alusivas a la guerra, la muerte y el sacrificio, así como personajes relacionados con el poder por sus emblemas y atributos, definidos en muchos casos por nuevas simbologías eclécticas. Según parece, la reconfiguración migratoria de las clases campesinas se produce desde aquellas ciudades de carácter estatal hacia otros territorios (posiblemente por la opresión ejercida por las clases dominantes y por el agotamiento de la tierra) en lo que a estos movimientos se suman otras clases sociales (como comerciantes, guerreros, sacerdotes, dignatarios y hasta las propias elites dirigentes), además de originarse en el norte un éxodo masivo hacia otras regiones especialmente hacia otros territorios más meridionales (estimando en este caso su exilio por factores climatológicos), retrayéndose la frontera norte de Mesoamérica unos 250 km hacia el sur, permaneciendo de nuevo poblado el territorio básicamente por grupos de sociedades recolectoras-cazadoras. Surgiendo en esta época pujantes centros urbanos de poder regional aunque sin llegar a la hegemonía alcanzada por las importantes ciudades de Período Clásico, ni vagamente parecida.

El Periodo **Posclásico** mesoamericano comprende en términos cronológicos generales la etapa histórica entre los años 900 y el 1521 d.C., año de la llegada de los conquistadores españoles al imperio de Tenochtitlan (al mando de Hernán Cortes). Las investigaciones efectuadas en anteriores décadas sobre los periodos mesoamericanos del Clásico y Posclásico, distinguián de forma tajante estas dos épocas culturales, al establecer el Clásico de forma idealizada como un periodo de clímax y pacificación generalizada, mientras que el Posclásico se definía como etapa de inestabilidad política y de guerras, aunque como ya hemos comentado los actuales estudios indican que en el Clásico Tardío estos procesos sociales ya fueron registrados, manifestándose entonces como un periodo transicional, en lo que las diferencias entre ambos periodos se precisan con menor nitidez, pero aun así sus divergencias también se siguen reconociendo. Entre las características principales del Período Posclásico se precisan en las sociedades mesoamericanas más destacadas y de forma sistematizada la ideología militarista y los procesos de expansión hegemónica; a consecuencia del colapso y los “vacíos” de poder registrados en muchos de estos territorios se establecen nuevos centros de control y de competencia, contando con urbes de población numerosa que se caracterizan por formar grupos multiétnicos, en parte motivada esta variedad cultural por la movilización de grandes contingentes de personas, al generarse este factor por la inestabilidad social y política del momento. A su vez, el clima de incertidumbre de la época hace que se conciben los espacios urbanos como fortificaciones, al incrementarse sobremedida el militarismo; en lo que las rutas de comercio se reestructuran, pero estos nuevos mandatarios no solo buscan un dominio económico fruto del control comercial sino que también imponen un constante tributo sobre las comunidades a las cuales subyugaron con su poder. La justificación del uso de la fuerza y las armas se sostuvo por motivaciones religiosas (con frecuencia asociado el culto en Mesoamérica con el dios -Quetzalcóatl- o también denominada esta deidad como “serpiente emplumada”, relacionando esta imagen también en muchas de estas sociedades con la figura de los gobernantes); en estos regímenes los actos ceremoniales se incrementaron encarecidamente para así fundamentar la pleitesía de sus vasallos y dirigir sus motivaciones expansionistas (incluyendo los sacrificios humanos). En relación con otros campos del conocimiento también se concretaron renovaciones en base a la unidad milenaria común de sólidos principios y prácticas que se expandieron por las vías de la reciprocidad, como sucede con la sabiduría agrícola y la pericia en la explotación de los recursos naturales, las fuentes de la medicina, la alta organización del trabajo, la diversificación del abastecimiento, u otros ejemplos como el calendario mesoamericano, modificado en el sentido de una mayor abreviación, o el progreso de la escritura, que de manera más o menos explícita llega hasta el punto de trazar la historia de estos pueblos primigenios (incorporando a las fuentes historiográficas sus propias referencias documentales). Sin embargo, la exuberancia artística reflejada en el periodo anterior se devalúa, como ejemplos, en el caso la cerámica y la escultura estas muestran cambios muy marcados en este nuevo periodo, si bien, fueron menos espectaculares tanto en su aspecto formal como en su decoración, también se puede apreciar técnicas muy depuradas, producto de una especialización en aumento, resultando por ello el giro hacia un carácter menos personal, debido a la producción en masa. Ahora bien, el mensaje más extendido y generalizado entre las diferentes artes plásticas mesoamericanas del Posclásico se concentra en la regencia del lenguaje bélico y descarnado.

Los estudios referentes al Posclásico de forma generalizada dividen este periodo en dos etapas sucesivas, el Posclásico Temprano, establecido entre el 900 - 1000 y el 1200 d.C., y el Posclásico Tardío, del 1200 al 1521 d.C., marcada esta división por importantes acontecimientos políticos como fue la caída de dos grandes centros de poder, Tula en torno al 1150 d.C. (cultura Tolteca) y Chichén Itza hacia el 1250 d.C. (cultura Maya), además de otras ciudades como el Tajín en el Golfo (Veracruz central). México-tenochtitlan en coalición con otros dos grandes centros, Texcoco y Tlacopan, conforman la “Triple Alianza”, en lo que en etapas posteriores del último período destaca la supremacía de los Mexicas, contemplada esta cultura como un gran imperio que domina sus territorios de forma nunca antes registrada en Mesoamérica.

Estableciendo una síntesis de la relación del poder ejercido en este periodo, y aunque el flujo de personas, bienes e ideologías transitara de forma globalizada por Mesoamérica, de nuevo el territorio que marca una profunda omnipresencia se concentra en la zona Central de México, concretamente por la huella de las culturas: **Tolteca** y **Mexica** (denominados Aztecas, aunque de forma errónea), cronológicamente no contemporáneas, con sus respectivas grandes capitales: Tula y México-Tenochtitlan, repercutiendo los contactos de estas dos sociedades en las demás zonas y regiones de forma diferente según el tipo de relación (directa o indirecta, pacífica o beligerante). No obstante otras culturas también marcaron el desarrollo del Posclásico mesoamericano, para dar cuenta a continuación de aquellas culturas tardías más destacadas.

A principios del periodo, los Toltecas se reparten por una gran extensión al noreste del territorio de la zona Central, estableciendo su supremacía durante el Postclásico Temprano (desarrollada su actividad económica a través de la agricultura intensiva -irrigados los campos de cultivo por un complejo entramado de canales hidráulicos-, la posesión de importantes recursos para la explotación minera, y la comercialización de productos manufacturados), aunque también hay que indicar que llegaron a territorios del sur como registra su coalición con los Mayas que habían perdido gran parte de sus dominios, agrupándose estas formaciones culturales hacia el norte de la zona maya, distribuyéndose mayormente en la península de Yucatán. Ahora bien, durante este periodo la relativa independencia de otros grupos pertenecientes a la cultura maya, también requiere de una mayor explicación (analizada más adelante); al igual que definimos en mayor grado la complejidad social de los Mexicas, al final de esta sección.

Por otro lado, diferentes coaliciones de señoríos persistieron en sus territorios como sucede en la zona de Oaxaca o en el Golfo de México, aunque los grandes centros urbanos de estas culturas durante el Posclásico Tardío fueron fusionados al imperio Mexica -o Azteca- (como Monte Albán, Mitla o Cempoala) que comandó en el periodo final del Posclásico toda la extensa planicie central desde su capital, Tenochtitlan.

Inciendo en las culturas más relevantes, en la zona del **Golfo de México** la diversidad étnica se hace patente durante todo el posclásico, por un lado, los **Huastecos** que preservan de forma destacada su prístino territorio en la zona septentrional (al seguir manteniendo su actividad mercantil dentro de la redes de intercambio de larga distancia con otras zonas, llegando hasta la costa del Pacífico o el sureste de los Estados Unidos), mientras que otros grupos desplazados se situaron en estas tierras del Golfo a finales del Clásico y durante el Posclásico, desde el norte, Chichimecas y otros grupos, o desde el centro Otomíes y Nahuas, incluyendo también en este periodo ocupaciones y conquistas de Toltecas, Nonoalcas, Olmeca-Xicalancas, Chichimecas, Tlaxcaltecas y Mexicas, reconociéndose bien esta influencia en los registros encontrados en la zona, como en la arquitectura, la cerámica y la escultura, al igual que sucede con la destacada agrupación cultural de los **Totonacas**, procedentes de las tierras altas, quienes cruzan la Sierra de Puebla y se distribuyen tanto en las estribaciones montañosas, como en la llanura y en la costa de la región central de Veracruz, aunque ejercen su dominio sobre regiones bastante reducidas (regida su actividad económica por la agricultura y el comercio -implicados también en las redes comerciales de larga distancia-). Ahora bien, a finales del periodo primigenio, parte de los centros regionales de las diferentes culturas establecidas en la zona del Golfo también fueron conquistados por los Mexicas.

En la zona de **Oaxaca** el Posclásico se determina claramente por un proceso de fragmentación política fijado su origen en torno al 800-900 d.C., proliferando entonces la conformación de pequeños estados entre ellos discrepantes. Entre los diferentes centros se generaliza un aumento considerable en la demografía y diversificación étnica, en lo que los **Zapotecos** siguieron manteniendo su cultura en este territorio pero su apogeo clásico se resuelve en este periodo como regional, con asentamientos de menor calibre, sin embargo, la mayor repercusión política en esta época se concentra en la sociedad **Mixteca** (ambas culturas mantienen semejanzas políticas y sociales fruto de la historia compartida, al igual que sucede con otras sociedades que también se contemplan en la zona, pero en estos casos los estudios sobre ellas son francamente escasos). El asentamiento de los Mixtecas en el territorio oaxaqueño durante el Posclásico se reparte de forma discontinua en lugares enclavados en distintas altitudes, desde tierras cálidas a frías, por ello, la provisión de recursos fue muy variada; si bien, el establecimiento de esta cultura se remonta al Preclásico, desarrollando a lo largo del tiempo una sociedad más jerarquizada, regida por la agricultura intensiva, la elaboración de productos manufacturados y la práctica comercial (integrada en las redes de larga distancia). Como indicamos, durante la última etapa del Posclásico muchos de los centros más importantes de los señoríos Mixtecas se adhieren al estado Mexica, aunque persisten las insurrecciones (al imponerse por la fuerza militar); en lo que de igual forma, con la conquista occidental, cuando los colonos españoles llegaron a la Mixteca, en muchos casos, los señores o mandatarios se sometieron voluntariamente al imperio español conservando por ello algunos privilegios, mientras que otros tantos opusieron resistencia, y por consiguiente fueron vencidos en la batalla.



Como inciso, en esta relación territorial y cultural, debemos valorar que la temática artística del Periodo Posclásico en la zona de Oaxaca se caracteriza como una de las más demandadas y admiradas de todo el área mesoamericana (tanto en esta época como en la actualidad), destacando especialmente las obras manufacturadas por los Mixtecas, considerados grandes artistas, autores entre otras disciplinas de los manuscritos conocidos como códigos códex (tratando a base de pictogramas temas astronómicos, mitológicos o históricos, registros que se centran casi en exclusividad en la vida dinástica y militar de los señores principales) y las destacadas cerámicas policromas mixtecas (también denominadas de tipo códice, por su similitud con los documentos, en su decoración simbólica y en sus pictografías). No obstante, sobres estas representaciones cerámicas, denominado el estilo como Mixteca-Puebla (o Nahua-mixteca) (foto n°: 464), debemos indicar que se establece como un género extendido no solo en la zona de Oaxaca, sino principalmente en el centro de México, aunque también se coteja que su manufactura se pudiera generar en otras zonas mesoamericanas (como otros lugares coaligados con los citados, o bien, una posible analogía con regiones culturalmente divergentes), (ampliada esta información en el apartado 2.1.3, págs. 400-401).

En la zona sureste de Mesoamérica, las sociedades **Mayas** del Posclásico se establecen en diferentes regiones, y no solo como ya indicamos, se perciben posibles influencias o intrusiones por parte de los toltecas en Yucatán (aun sin llegar a precisarse con claridad, ya que pudieron ser otros grupos emparentados), sino que también se registra en la amplia territorialidad maya a otros pobladores, tanto de otros grupos ya asentados en diferentes regiones, como provenientes desde de la zona Central, del Golfo de México o desde el sur:

*“El acontecer posclásico del sureste tuvo coincidencias trascendentales en las tierras bajas y en las tierras altas. El motor globalizador de su historia fue la toma del poder por parte de poseedores de una ideología militarista que le sirvió de apoyo para aglutinar a los distintos pueblos de cada región. En la península de Yucatán algunos de estos grupos están representados en la pintura, en la escultura y en las láminas metálicas repujadas, con armas y atavíos semejantes a los de los toltecas del centro de México. Bajo el régimen implantado entonces, Chichén Itzá se situó al frente de los estados hegemónicos hasta mediados del siglo XIII, cuando fue derrotada por Mayapán, su antigua aliada. Mayapán la sustituyó hasta 1450, año de su propia caída. Vino después una era de fragmentación y de pugna entre los numerosos reinos, situación que encontraron y aprovecharon los conquistadores españoles para someter a los mayas yucatecos. En las tierras altas hubo durante el posclásico un ascenso político y militar de quichés, cakchiqueles y rabinales, quienes, por medio de las armas, fueron acrecentando sus dominios hasta convertirse en los estados hegemónicos de la región. La alianza entre los tres pueblos poderosos tocó a su fin al concluir el siglo XV, con la caída del rey quiché Q’uikab”<sup>73</sup>.*

Esta exposición de los autores López Luján y López Austin describe de forma resumida los acontecimientos históricos más destacados en la cronología maya del Posclásico, establecidos en el suroeste mesoamericano principalmente en el área norte (Península de Yucatán), y en el sur, en las tierras altas del territorio mexicano del estado de Chiapas, y en las zonas montañosas de Guatemala y Honduras. Pero también se deben indicar los acontecimientos acaecidos en el área central maya, distribuyéndose en la mitad occidental de este territorio los Chontales o Putunes (incluidos dentro del grupo étnico maya), encargados estos grupos de la distribución y las comercialización del monopolio de las rutas del sureste, vía terrestre, fluvial y marítima (con capital en Xicalango, en Campeche, sirviendo esta metrópoli como punto de enlace entre las redes comerciales de la Triple Alianza desde el centro de México, regiones del Caribe o contactos mercantiles desde alejadas regiones hondureñas o guatemaltecas). En cuanto a las regiones orientales de la zona central situadas en el Petén guatemalteco y de Belice, ciertos grupos expulsados de Chichén-Itzá poblaron diferentes islas comprendidas en los lagos de estos territorios (estas poblaciones distribuidas en zonas selváticas, resistieron a los españoles durante más tiempo que cualquier otro pueblo mesoamericano).

No obstante, hay que tener muy presente que aunque la homogeneidad cultural ya establecida en otros periodos hace que la cultura Maya mantenga como ninguna otra sociedad del Postclásico relaciones comunes compartidas también se pueden detallar un buen número de particularidades históricas y culturales de cada región, contemplando en ellas también los acontecimientos característicos del Periodo Posclásico que integran nuevas poblaciones emigrantes o mestizas. Encontrando las mayores discrepancias en el área sur (tierras altas) al manifestar en las investigaciones elementos intrusivos en las primeras fases sociales de este periodo, como sucede con la emigración temprana de grupos Putunes desde el Golfo de México, la intrusión en aumento en cada fase de grupos procedentes del occidente, o en la tercera y última fase (Posclásico Tardío) la consolidación de los procesos anteriores, como el protagonismo en este periodo del pueblo Quiché y sus aliados del altiplano guatemalteco, quienes extienden sus dominios por medio de las armas, estableciéndose en algunos casos como confederaciones. A su vez, López Luján y López Austin manifiestan que al sur del territorio Maya:

*“Los quichés crearon un estado centralizado en el cual conservaron la organización sociopolítica y económica propia de los linajes segmentarios. Durante todo el siglo XIII y la mitad del XIV, estructuraron un enorme poder territorial desde una de sus capitales: Jakawitz. [...] el nuevo orden se impuso bajo la idea de la existencia de tres grandes capitales: la Jakawitz de los quichés, la Paraxone de los cakchiqueles y la Tzameneb de los rabinales. Con esta fuerza inusitada las conquistas llegaron hasta el Soconusco, el Valle de Motagua y las tierras septentrionales colindantes con los itzaes del Petén. Tiempo después, los quichés trasladaron su capital a Ismachi desde donde terminaron de controlar la Meseta Quiché. Hacia 1420 fundaron la más célebre de sus capitales: K’umarcaal, conocida también por su nombre náhuatl de Uatatlán. Allí alcanzó su*

<sup>73</sup> LÓPEZAUSTIN/LÓPEZLUJÁN, Op. cit., *El pasado indígena...*, p. 200.

*cúspide la efímera gloria quiché. [...] Al gobernar tiránicamente, Q'ui kab provocó la rebelión de sus propios hijos, quienes, al derrocarlo en 1493, disolvieron la alianza con cakchiqueles y rabinales. A la separación siguió el estado de guerra, que se mantuvo hasta la conquista. Cuando los españoles llegaron a la zona existían, entre la pléyade de señoríos, cuatro grandes reinos: el quiché, el cakchiquel, el rabinal y el tzutuhil<sup>74</sup>.*

Aparte de estos indicativos citados, también hay que indicar que la mayoría de los centros de este área maya se sitúan en lugares altos y resguardados facilitando la defensa militar, protegidas estas urbes a su vez por murallas y parapetos.

Toda la diversidad étnica e influencia de sociedades extranjeras que se refleja en el Posclásico maya también queda demostrada en el arte, retomando algunos conceptos estéticos de la tradición clásica maya, como al incluir influencias de otras regiones o bien al crear nuevos rasgos locales o regionales. Los mayas caracterizaron su representación por el modelo escultórico (en la arquitectura, o desde el volumen de relieves o piezas tridimensionales, entre ellas excelentes cerámicas). Asimismo la constante representación en el Periodo Clásico de personajes históricos es sustituida por imágenes de dioses, destacando principalmente la pródiga imagen de la serpiente emplumada, el *chac mool*, y los atlantes, convirtiendo a su vez la concepción del poder militar como símbolo sagrado y la aflicción como costumbre ritual, manifestando un buen número de imágenes relacionadas con la lucha, la muerte y los sacrificios. A su vez, el color se manifiesta como simbología conceptual, en lo que gran parte de las obras, arquitectónicas, escultóricas, pictóricas o cerámicas, se presentan en policromía.

Mientras, en el **Occidente de México** mantuvieron su acostumbrada separación geográfico-cultural en contraste con las demás zonas mesoamericanas. En relación al contexto cultural originado en todo el Periodo Posclásico, esta zona presenta la mayor diversidad cultural de todas las zonas integradas en Mesoamérica; las diferentes regiones occidentales presentan una considerada densidad de población, especialmente al aumentar con la emigración de los pobladores septentrionales a inicios del Posclásico. Las sociedades de las diferentes regiones occidentales se organizan por lo general en señoríos autosuficientes, y al igual que en las otras zonas los conflictos y las alianzas son continuas entre los diferentes centros; establecidas estas agrupaciones mayormente en Nayarit, Jalisco, Colima, y Michoacán, prósperas por sus capacidades productivas (entre ellas, además de su reconocida cerámica, al integrar en la actividad metalurgia, la obtención de objetos generados por la tecnología del bronce -desde el s. XIII d.C.-).

Ahora bien, pese a esta parcelación política y cultural, durante la segunda mitad del Posclásico se precisa un importante proceso unificador en manos de la sociedad Uacúsecha o Purépecha, más conocida como **Tarasca** (denominada así por los españoles), convirtiéndose, en torno al siglo XV, en los grandes rivales de los Mexicas. El principal escenario político de la historia tarasca se establece en torno a la región del Lago de Pátzcuaro (estado de Michoacán), caracterizada esta región por su amplia diversidad ecológica y de recursos; los uacúsechas se asientan en la comarca aproximadamente a finales del s. XII d.C. o principios del s. XIII d.C., estableciéndose en diferentes señoríos junto a otros pueblos principalmente de legua matlatzincas o pirinda, porhé y náhuatl. Si bien, la evolución de los tarascos fue más que notable, ya que con el paso de los años forman una de las principales bases culturales posclásicas en el territorio occidental de Mesoamérica, caracterizado el estado Tarasco en el momento de la conquista española como la entidad política independiente más poderosa de Mesoamérica después del imperio Mexica.

Por otro lado, hay que indicar que la magnificencia surgida en la **zona Central** de Mesoamérica durante el Posclásico, se debe en gran parte por la emigración de los pueblos **Chichimecas** (nombre genérico tanto de grupos agroalfareros como nómadas), arribados del norte a finales del Clásico; estos grupos se distribuyen por las diferentes zonas de Mesoamérica, aunque principalmente se instalan en el centro de México, adquiriendo formas de vida más complejas al coaligarse junto a otras culturas autóctonas (incorporándose rápidamente a la vida política), destacando de ellos su aptitud beligerante y guerrera, lo que genera en gran medida esta nueva tónica militarista. La permanencia de estas culturas posclásicas en el largo período en el que se distribuyeron hasta la llegada de los occidentales se cimienta como unidad fundamental, territorial y política, en las urbes, como estados autónomos, reclutando los de mayor poderío a entidades más débiles, instalándose en sus dominios y bajo su protección a cambio de una

**Estilo Mixteca-Puebla** (Posclásico): -464- Detalle de recipiente tripode de estilo tipo códice (Nochixtlán, Oaxaca), representando en policromía diferentes diseños simbólicos, destacando como figuras principales a dos deidades sentadas, ambas portando un yelmo de jaguar, asociadas a dos centros de importancia de la Mixteca Alta.

**Cultura Tarasca** (Posclásico): -465- Representación de un pato volando decorada con diseños geométricos.



464



465

<sup>74</sup> LÓPEZAUSTIN/LÓPEZLUJÁN, Op. cit., *El pasado indígena...*, p. 285.

retribución, generando un sistema de dependencia conformado por una amplia red regional. Ahora bien, al igual que sucede con la recopilación historia de los toltecas, también es difícil de esbozar el desarrollo cultural de los Chichimecas en la zona Central. Por lo que parece, de nuevo se registran en esta zona en torno al siglo XII d.C. desplazamientos masivos originarios del área sur de Aridoamérica y de la zona norte de Mesoamérica, con notables diferencias lingüísticas, étnicas, socioculturales o de organización entre las diferentes sociedades que conforman esta agrupación genérica. Diferentes grupos Chichimecas se asentaron en la Cuenca del centro de México como los Tepanecas, Acolhuas y Otomazahuas, aunque entre estas agrupaciones se destaca la organización compleja y estructurada de los denominados Chichimecas de Xólotl (nombrado de esta forma por el nombre de su dirigente, de posible lengua: pame, otomí o mazahua), según indican las fuentes documentales este grupo se instala en diferentes regiones regidas anteriormente por los toltecas (habitando temporalmente ciertos complejos como Tula o Actopan); el sucesor de Xólotl, Nopaltzin funda posteriormente el centro de Acolhuacan, su recorrido continua hasta el valle de Puebla arribando a Cholula, extendiéndose por una vasta área territorial. A su vez, anteriormente grupos toltecas-chichimecas se instalaron en la ciudad de Cholula con el consentimiento de sus moradores olmeca-xicalancas y zacatecas, aunque al poco tiempo estos nuevos moradores se apoderaron de la ciudad, extendiendo sus dominios con la alianza de otros grupos chichimecas, expandiendo la autoridad de estas sociedades sobre todo el valle de México bajo el mando de diferentes señores (*tetecuhtin*), llegando algunos de estos centros a albergar una importante fuerza política y militar, aunque nunca llegaron a coaligarse bajo un poder centralizado. En cuanto a la estirpe de Xólotl se establecen y originan de forma progresiva las diferentes capitales de Tenayuca, Coatlinchan y Texcoco (cuenca de México). La cúspide de su poder llega con los sucesivos gobiernos, cambiando de forma más que notable estas sociedades, en lo que se llega a ordenar el abandono de su propia lengua para instaurar como idioma oficial el náhuatl.



466

El vertiginoso alzamiento de los mexicas (con la coalición de la Triple Alianza) afecta a toda la zona Central del territorio mesoamericano, pero los diferentes grupos chichimecas ya estaban consolidados a través de importantes centros de poder como los establecidos en el amplio valle de Puebla-Tlaxcala, destacando entre ellos Tlaxcala como una coalición de cuatro unidades políticas que conservaron a lo largo del Posclásico buena parte de su independencia, esta agrupación se organiza en el transcurso del siglo XIII d.C. al reunir a los nuevos centros fundados de Tepetícpac, Ocotelulco, Tizatlan y Quiahuiztlan; a su vez entre otros centros de importancia de este valle, Cholula o Tollan-Cholollan (de influencia Tolteca) se caracteriza como una de las ciudades más extensas del periodo, eje de intercambios y gran centro ceremonial y de peregrinaje, aunque su fundación date de Preclásico (considerada como la ciudad del dios Quetzalcóatl). Cuando la Triple Alianza intenta conquistar estos territorios los Tlaxcaltecas se coaligan a su vez junto a otros señoríos repartidos por la región; la alianza de Tlaxcala, Cholula, Huexotzinco y Tliluhquitepec logra resistir a los continuos ataques Mexicas, manteniendo estos señoríos su independencia política y gubernamental hasta la llegada de los españoles. Pero en relación a esto se debe indicar que a la llegada de los españoles, los estados de mayor importancia se diferencian por sus relaciones de reciprocidad, en lo que los Cholultecas se establecen como aliados de los Mexicas, mientras que los Tlaxcaltecas se refuerzan como enemigos de ambos gobiernos. En las regiones más meridionales a partir del s. XII d.C. se reconoce una masiva afluencia Chichimeca de habla náhuatl, especialmente de Xochimilcas y Tlahuicas, los primeros fundaron entre otras capitales: Tepoztlan, Tlayacapan y Tochimilco, mientras que entre los Tlahuicas se distinguen centros de importancia como Cuauhnáhuac, Huaxtépéc o Yauhtépéc; los mexicas ambicionaron los productos agrícolas producidos en esta región del Valle de Morelos, por ello mantuvieron una larga lucha que fue por último ganada por los Mexicas, dominando de esta forma la región. A su vez, en las regiones occidentales de la cuenca central, como en el valle de Toluca e Ixtlahuaca, también se distribuyeron otros pueblos chichimecas emparentados la mayoría de ellos con lenguas náhuatl o otomianas (otomí, mazahua, matlatzincas y oculilteca), conformando centros con una elevada población, y poder económico, político y cultural, algunos de ellos señalados como capitales de importancia como Toluca, Teotenango, Tenantzinco, tecáxic-Calixtlahuaca, Xiquipilconocieron y Tzinacantépéc,

**Cultura Mexica (Posclásico Tardío):**

-466- Figura representando a la deidad de Xipe Tótec, al cual se le dedicaba el importante ritual mexica de la ceremonia del cultivo nuevo. Medidas: 97 x 43 x 20 cm. -467- Urna cilíndrica representando a Tláloc (con sus característicos círculos en los ojos, bigote y colmillos). Medidas: 88 x 37'5 cm. -468- Brasero con la imagen de un cuauhteca (guerrero deificado muerto en la piedra de los sacrificios), conformando en las ceremonias grandes columnas de humo, medidas: 91 x 76 x 57'5 cm.



467



468



aunque en estos casos en la primera época atendieron al liderazgo de Azcapotzalco (cultura Tepaneca), y posteriormente con la expansión de los Mexicas, estos quedaron bajo su influjo, si bien en los últimos años, anteriores a la conquista europea, estos grupos al situarse geográficamente en medio de las cruzadas de los ejércitos de Tarascos y Mexicas, según la implicación cultural y política de estos pueblos comandan su apoyo a favor de uno de ellos.

Ahora bien, para terminar con este recorrido sobra las culturas más importantes establecidas en Mesoamérica, resumimos con mayor precisión el desarrollo asociado a la gran potencia que llegó a consolidarse de forma estrepitosa como el estado o imperio de mayor jurisdicción y poderío: la cultura **Mexica**. Ésta se establece en torno al año 1325 d.C. en el territorio occidental de las islas pantanosas del gran lago Texcoco, que ocupa el centro del Valle de México; los Mexicas, de habla náhuatl, construyen en dos siglos la capital de su imperio, Tenochtitlan (foto n°: 373), en este lugar de posición estratégica y defensiva, y propicio para la explotación de los cultivos lacustres. La inestabilidad del periodo y la reestructuración social características de la época hacen que la capital de México-tenochtitlan contara también con población multiétnica, destacando entre ellas aquellas de origen no solo náhuatl, sino también otomí, xochimilca o huexotzinca, asentadas desde los inicios de la urbe; en este tiempo ya se define la urbanización del sitio, dividido el terreno en cuatro cuadrantes demarcados por las cuatro unidades administrativas de la ciudad. No obstante, como indicamos los Mexicas aúnan bajo su poder estatal una grandiosa extensión de territorio, en lo que a la llegada de los conquistadores españoles esta sociedad se sitúa en la cúspide como la gran potencia mesoamericana, librando el monarca Motecuhzoma Xocoyotzin la batalla contra ellos hasta su muerte, y aun así, continuando la guerra de resistencia durante un breve periodo de tiempo (con la sucesión de dos gobernantes). Los mexicas basan su actividad económica en la agricultura intensiva (de gran variedad productiva) y en comercialización de múltiples productos, establecida su conformación política y social, por una fuerte estratificación jerarquizada, en lo que a su vez, pese a la secularización y al militarismo, el peso de la religión para esta cultura es extraordinariamente fuerte; desarrollando sus creencias bajo un panteón múltiple de dioses (causa oculta de todos los fenómenos), su organización estatal se basó en gran medida en el esquema cósmico, donde la legitimidad gubernativa obedece a conceptos duales, además de contribuir la población de forma activa con los rituales, públicos y colectivos o privados o individuales, previendo así la continuidad de los ciclos y la renovación y perennidad de su cosmología. En este sentido la adivinación también cuenta con un papel destacado en la sociedad Mexica de la mano de sacerdotisas y chamanes, aunque el manejo del calendario corresponde a sacerdotes de prestigio, especialistas en los libros de los destinos y en la observación de los astros. A su vez, los estudios referentes a esta cultura manifiestan la profundidad de sus conceptos filosóficos, como pueden intuirse en sus poesías. Por ello, hay que decir que la evolución cultural de esta sociedad se perpetúa hasta el final de su supremacía combinando de forma aleatoria la fuerza con la audacia, adquiriendo por un lado un prestigio de brutalidad efectivo en cuanto a lo militar frente al refinamiento intelectual del sacerdocio.

En cuanto a la documentación de la sociedad Mexica, existe el mayor volumen de escritos en lengua latina, además de los registros de su propia cultura, por ello sobre esta agrupación cultural a lo largo de los años de investigaciones se pueden llegar a afirmar hipótesis propuestas junto a los trabajos arqueológicos, con fehacientes resultados históricos. De la historia del pueblo Mexica se percibe a grandes rasgos que emigraron de otras tierras para asentarse en los islotes del lago Texcoco de forma definitiva, ahora bien no se sabe con certeza si se desplazaron de un lugar real denominado Aztlán (en este caso las hipótesis tienden a situarlo en alguna región del occidente o norte de Mesoamérica), o bien, este lugar forma parte de sus mitos de origen; según indican las fuentes esta sociedad agroalfarera y errante convirtió en realidad la leyenda premonitoria del dios Huitzilopochtli, con la promesa de un futuro de gloria y riqueza, indicando que su pueblo debía asentarse donde vieran una serpiente encima de un nopal (actualmente emblema de la nación mexicana), sufriendo en el periplo bastantes vicisitudes para llegar a instalarse en esta región lacustre. La primera fase de su asentamiento insular queda subordinada al poder de los Tepanecas, entre el 1325 y el 1430 d.C., a partir de esta fecha la sociedad Mexica se subleva al nuevo gobernante y entra en guerra en alianza con otros estados, estructurándose entonces los Mexicas también como estado hegemónico, finalizando la contienda tras la derrota de Azcapotzalco (en 1469); los grupos coaligados conforman la institución supraestatal ya citada, denominada *excán tlatoloyan* o comúnmente conocida como “Triple Alianza”, que reúne a los gobiernos establecidos en Texcoco, Tlacopan y México-tenochtitlan, repartiéndose entre ellos el territorio central para dirigir y controlar a las diferentes sociedades asentadas en la región y posteriormente extendiendo ampliamente su regencia, de costa a costa (aunque algunas regiones quedaron exentas a su dominio como Tlaxcala, Metztlán, la Costra Chica de Guerrero, Tututepec y la región Tarasca); no obstante, esta confederación de estados acaba unificándose también al dominio de México-Tenochtitlan, ya que la conducción de las actividades militares de la Triple Alianza hace que la sociedad Mexica mantenga una posición privilegiada en el plano político, debilitándose la institución supraestatal, al prevalecer el dominio de este estado, por ello los Mexicas continúan su expansión militar como gran imperio hasta el 1502 d.C., manteniendo durante años sus dominios establecidos como máxima potencia hasta la irrupción de los españoles.

A partir de la toma de Tenochtitlán por los conquistadores españoles en 1521 comenzó el proceso de aniquilación de las tradiciones artísticas de las antiguas civilizaciones de Mesoamericana, entre ellas la cerámica escultórica. Perdiendo todas las culturas su hegemonía a la llegada de los españoles.

## MÉXICO

Mientras que el actual país de México concentra en su territorio una reducida parte del área primigenia de Oasisamérica, Mesoamérica abarca el norte del territorio latinoamericano, en lo las investigaciones referentes a esta extensa área lo dividen a su vez en seis zonas, cada una de ellas concentrando mayores similitudes y características comunes tanto por su conformación social primigenia como geográfica. Estas zonas mesoamericanas se denominan y abarcan, de forma parcial o completa los actuales territorios de:

- Norte mesoamericano- los estados mexicanos de Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Tamaulipas, Querétaro, Guanajuato, Aguascalientes, y Jalisco.
- Occidente de México- Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guanajuato y Guerrero.
- Centro de México- Hidalgo, Tlaxcala, Puebla, Morelos, Distrito Federal y estado de México.
- Oaxaca- esta región mayormente comprende el actual estado de Oaxaca, aunque también incluye los territorios fronterizos de los estados mexicanos de Guerrero, Puebla y Veracruz.
- Golfo de México- Tamaulipas, San Luis Potosí, Hidalgo, Puebla, Veracruz y Tabasco.
- Sureste mesoamericano- comprende los estados mexicanos de Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo, además de los países centroamericanos de Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, y ciertos indicios en la región Pacífica de Nicaragua y Costa Rica.



## OASISAMÉRICA

### ÁREA MOGOLLÓN

Cultura **CASAS GRANDES** o **Paquimé** (Tradicción Mogollón, Oasisamérica, Periodo Temprano: 700 -1060 d.C., P. Medio: 1.060-1340 d.C.), asentada al noroeste de México irradia su influencia desde el Desierto de Chihuahua al noroeste de la Sierra Madre Occidental, gran parte del oeste de Chihuahua y algunas regiones de Sonora, como más al norte en Estados Unidos en algunas regiones de Arizona y Nuevo México.

Agrupación social: Jefaturas.

Ciudad Capital: El extenso complejo de Pamiqué, se sitúa en el margen occidental del río Casas Grandes, cercano a la población actual del mismo nombre, a unos 350 km al noroeste de la ciudad de Chihuahua. El material principal en su arquitectura es el adobe, edificados tanto los edificios ceremoniales como las residencias u otros elementos arquitectónicos con la técnica del tapial y recubiertas las paredes por una capa de cal. Los supuestos asentamientos satélite asociados a este centro principal se sitúan en lugares resguardados como abrigos rocosos o cuevas de la Sierra Madre Occidental, construyendo con adobe espacios de habitación, almacenes y torres de vigilancia. Aún se desconoce el motivo de abandono de Pamiqué, pero se contempla que este gran complejo fue saqueado y destruido por las huestes de alguna sociedad enemiga.

Las cerámicas tempranas de la cultura Casas Grandes en términos generales fueron de carácter doméstico, de formas sencillas y decoradas con texturas o diseños geométricos pintados en rojo sobre el marrón del barro, aunque en las fases más tardías se diversifican en sus formas y decoración, definidas algunas de estas cerámicas como ceremoniales. A partir del Periodo Medio es cuando se reconocen verdaderas obras maestras, caracterizadas especialmente por su particular decoración policroma. Las evidencias arqueológicas testifican que grupos sureños desplazados desde el área de Mesoamérica implantan sus patrones culturales y religiosos en la frontera norte, asimilados de acuerdo a sus tradiciones locales, en lo que esta sociedad evoluciona a un estadio social más complejo (con la existencia de una élite dominante que controla el poder desde la urbe). En este periodo la cerámica de Casas Grandes alcanza un gran desarrollo artístico, debido principalmente a sus delicadas y variadas formas y la finura de sus paredes, además de la bella decoración del interior y el exterior de los recipientes. Entre las formas de los recipientes destacan las ollas de boca estrecha y cuerpo globular, ollas dobles (comunicadas), vasijas miniatura en forma de cajetes, vasijas cruciformes, ollas de doble cuerpo o en forma de extremidades humanas, y efigies antropomorfas y zoomorfas. Gran parte de estas piezas presenta sobre su superficie una singular decoración, de carácter simbólico, naturalista y geométrico, con motivos que se integran en toda la composición de manera simétrica; los colores utilizados son principalmente el negro y el rojo, pintados sobre una base de color blanco o crema, aunque también se registran fondos de color café o negro. La destreza de los ceramistas se manifiesta en el trazo firme de los diseños, delimitados por el plano horizontal en combinación con el diagonal, de trazos más cortos, formando así una composición rítmica con repetición de líneas y formas, que dan como resultado una sensación dinámica. La elaborada decoración en la cerámica de Casas Grandes presenta gran variedad de motivos, los principales son geométricos, como espirales, grecas escalonadas, pequeños cuadros alternados similares a un tablero de ajedrez, círculos con un punto en el centro, líneas quebradas o en zigzag (asociados con la tradición Mogollón), entre los diseños figurativos, los más recurrentes son la serpiente y aves tropicales en actitud de vuelo, o perfiles de rostros humanos o cabezas de guacamayos con el pico abierto. Las piezas más llamativas son los recipientes escultóricos con forma humana o de animal, en estos casos los rostros de los personajes antropomorfos fueron modelados con mayor dedicación que el resto del cuerpo, decorados con la apariencia de caracterizar diseños faciales y corporales, presentando los cuerpos desnudos con el sexo indicado; las efigies zoomorfas representan generalmente a aves con el pico abierto, las cabezas son una extensión de la pieza y sirven al mismo tiempo de asas, el plumaje se representa decorado con líneas geométricas rectas y onduladas. En la parte final de este periodo se inicia la decadencia de esta cultura, sufriendo todas las actividades artísticas y comerciales una ruptura. En el Periodo Tardío (1450 - 1660 d.C.), esta cultura retorna a estados sociales de menor complejidad (etapa aldeana), los objetos de cerámica son de menor calidad y presentan un acabado burdo; la última época corresponde al periodo Colonial, de 1660 al 1821 d.C.

**Fotografías de piezas cerámicas incluidas en esta investigación:** 371-450-451-621-695-696.

## MESOAMÉRICA

### ZONA CENTRAL

Cultura **TLATILCO** (Periodos Preclásico Temprano y Medio Mesoamericano, entre 2300 - 400 a. de C.). Ubicada en la zona Central de México, más concretamente en el extremo occidental del Valle de México, donde actualmente se ubica el municipio de San Bartolo Naucalpan junto a la capital de Ciudad de México. Comprendiendo este territorio los ríos: Los Cuartos, Hondo y Totolica (Sierra de las Cruces). Agrupación social: En su periodo inicial esta sociedad se conforma como tribus, para posteriormente relacionarse con incipientes jefaturas.

Las manifestaciones cerámicas más antiguas de Tlatilco se definen por toscas cerámicas, pero con el paso del tiempo ya incorporan entre sus registros figurillas escultóricas asociadas a la imagen femenina, incluidas en el periodo cultural del Preclásico Temprano, no obstante, sus registros más elaborados se incluyen en el Periodo Preclásico Medio. De estas piezas cerámicas, que ya se percibe una mayor finura en la pasta utilizada, además de incorporar en su estética una destacada representación plástica. La figura humana define a estas representaciones, que el mayor número de figuras manifiestan la imagen de la mujer, manifestando diferentes formatos. Las piezas femeninas de formato pequeño se nombran como “ mujeres bonitas”, realizadas en barro macizo y con acoples de pastillaje; presentando el cuerpo desnudo, insinuando las extremidades, caderas muy prominentes, senos marcados y en ocasiones remarcando el sexo (del asociadas como en otras culturas a la imagen y culto de la fertilidad); aunque entre sus características más prominentes destaca la definición de sus ojos almendrados, de nariz fina y boca entreabierta, y elaborados tocados o peinados. Algunas figurillas manifiestan la representación de mujeres portando a niños. Similares a estas representaciones, también se encuentran otras figurillas femeninas, aunque en este caso alterada su representación de la realidad, incorporando en ellas rasgos faciales duplicados, o bien presentando un cuerpo de dos cabezas, en lo que según indican los investigadores estos rasgos pueden identificarse con deformaciones físicas, o conceptos simbólicos como la dualidad, aunque también se percibe la consideración de un gesto dinámico, representando el movimiento alternativo de la cabeza, de un lado hacia el otro. Existen a su vez piezas o efigies de mayor formato con un estilo estético similar a las de formato pequeño, de generosas formas, y en ocasiones con los ojos vendados. No obstante, también se reconocen piezas en las que se incluyen la imagen masculina, aunque en este caso su registro es mucho menor. Entre las representaciones de Tlatilco también son muy consideradas las delicadas y bellas imágenes de personajes que adoptan posturas acrobáticas, generalmente de mayor dimensión y huecas en relación con las venus femeninas, e irrefutablemente pulidas. A su vez, también se registran figurillas macizas y realizadas con la técnica del pastillaje, que representan a personajes definidos como jugadores de pelota, llevando una pelota bajo el brazo y protección sobre el rostro. Además de registrar una amplia muestra de figuraciones zoomorfas, sobre todo peces y aves (abundando los patos asociados con la simbología del agua), aunque también se representan algunos mamíferos.

**Fotografías de piezas cerámicas incluidas en esta investigación:** 351-354.

Cultura **TEOTIHUACÁN** (Periodos: Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, entre el 300 - 100 a. de C. al 650 - 750 d.C.), su centro originario se establece en el Valle de Teotihuacán (estado de México), ubicado en la zona Central, aunque también extiende su influencia cultural y comercial a otras regiones mexicanas, pero sin llegar a someterlas dentro de su gobernación, percibiendo relaciones con culturas distribuidas hasta el extremo norte de Mesoamérica, al occidente hasta Jalisco, al sur con Oaxaca, y hacia el sureste hasta las tierras altas Guatemaltecas. Organización social: Estado. De clara estructura teocrática y tónica estatal militarista, administrado el estado por una elite gobernante (donde el poder de este grupo posiblemente residiera en la representación de un dios terrenal asociado al linaje de los dirigentes). Ciudad capital: Teotihuacán, también denominada como “ciudad de los dioses” (cercano este complejo arqueológico a la actual Ciudad de México). Urbe pluri-étnica, ubicada en un medio de fértiles planicies, se percibe como la más extensa entre las capitales clásicas mesoamericanas, con más de 20 km<sup>2</sup>. Dentro del riguroso y regular trazado urbano, su planificación se genera desde la monumentalidad y la amplitud de los espacios públicos, edificando alrededor del gran recinto ceremonial templos conformados como grandes pirámides de piedra (apareciendo la innovación del típico sistema arquitectónico de Talud-tablero).

La representación en cerámica de los teotihuacanos presenta una arcilla local de textura fina, tras su cocción, debido a su origen volcánico, el color de la pasta presenta diferentes gamas cromáticas, como negros, grisáceos, café, rosáceos o cremas. En las cerámicas, la localización cronológica de las fases culturales teotihuacanas presentan diferenciadas etapas estilísticas, como en el Periodo Preclásico Tardío las fases Patlachique y Tzacuallí, en el Periodo Clásico las sucesivas fases Tlamimilolpa y Xolalpan, y en el Clásico Tardío: la fase Metepec (650-750 d.C.), y Coyotlatelco (a partir del 750 d.C.), manifestando en este estilo una estética muy diferente al anterior (definida su decoración roja sobre un fondo blanquecino o bayo, predominando en ellas los motivos cruciformes, grecas y punteados, posiblemente de origen norteño). Entre los estilos decorativos de las cerámicas teotihuacanas, se reconocen dos estilos que se distribuyen ampliamente por los territorios asociados a la influencia de este estado, el más extendido se denomina -Anaranjado Delgado-, apareciendo en distintas regiones de Mesoamérica, constituyendo para las investigaciones un indicador de ocupación o influencia teotihuacana, este estilo manifiesta un engobe repartido por toda la pieza que se define por su coloración anaranjada, de finas paredes y buen pulido, incluyendo un amplio repertorio de formas, entre ellas recipientes escultóricos, incorporando en estas piezas representaciones de figuras o detalles antropomorfos, zoomorfos y vegetales, adosados a la forma o bien incorporando el volumen de la figura representada a la forma de recipiente, y otro de los estilos típicos teotihuacanos se nombra como cerámica estucada, en este caso manifestando una decoración policroma aplicada después de la cocción (de base blanca sobre la que se aplican otros colores), ambos estilos posiblemente considerados como piezas de lujo y prestigio.

La producción cerámica se produce por trabajadores cualificados o especialistas, manifestando en los registros arqueológicos diferentes tipos de talleres, unos más orientados a la producción doméstica, y otros en cambio, destinados a la creación de objetos rituales. Estas piezas ceremoniales en algunos casos se muestran como piezas únicas, mientras que otras representaciones manifiestan como reproducciones, ya que se generaliza el uso de moldes cerámicos, aunque modeladas por partes, cada pieza adquiere una representación diferente. La cultura de Teotihuacán registra una notable cerámica ceremonial, muy rica en decoración y formas, en lo que las piezas escultóricas denotan poseer fuertes significados religiosos; según los datos científicos estas piezas no representan la realidad, sino que sus conceptos creativos combinan un artificioso simbolismo figurativo, junto a la esquematización geométrica más abstracta. La imagen antropomorfa estaca en su representación, estas figuras se presentan desde diferentes formatos, manifestando una generalizada recreación de la fisonomía desde la noción plana de la forma, para que la pieza sea observada desde su parte frontal, aun así de gran expresividad, aunque sus rostros manifiestan un patrón similar (al incorporar como base de la forma el molde), modelados con las típicas caritas triangulares de barbilla aguda y grandes ojos rasgados, además de definir en estas figuras una gran variedad de vestidos y tocados. Las figuras más representadas muestran a sacerdotes ricamente ataviados, mujeres con niños en brazos y guerreros. Se han encontrado también piezas figurativas de cerámica con las extremidades articuladas, además de registrar figurillas para vestir, con deformaciones craneanas muy elocuentes y en curiosas actitudes de danza. Entre los complejos recipientes escultóricos de Teotihuacán son característicos los grandes braseros, también denominados como incensarios -tipo



teatro-, realizados en dos partes, la inferior donde se incorpora el quemador de forma troncocónica, y la tapadera que concentra en ella figuraciones modeladas y otros complejos adornos, incluyendo como figura principal generalmente la caracterización de deidades, en muchos casos representándose como una máscara desde un concepto geométrico, asociada al dios del agua; también se registran otros recipientes escultóricos destacados, de forma cilíndrica y soportes trípodes huecos o tetrapódos, decorados con motivos simbólicos, cuyos complicados diseños generalmente también se concentran en la tapadera, incluyendo también en ellos la figura antropomorfa. En la mayoría de las ocasiones estas piezas ceremoniales se presentan decorados con una compleja simbología geométrica acompañada de formas de la naturaleza, la riquísima decoración registrada en Teotihuacán se manifiesta de diferentes maneras: incorporando otros materiales incrustados (como discos de Ónix), grabados sobre el barro ya cocido (efecto -champlevé-) o bien registrar una decoración policroma, con una base de estuco blanco sobre la que se pintan en tonos suaves diferentes gamas de colores como verde, turquesa, rosa, ocre con gris.

**Fotografías:** 411-452-453-454-455-689.

**Cultura TOLTECA** (Periodos: Clásico Tardío - Posclásico Mesoamericano, entre el 700 -1350 d.C. y el 1520 d.C.), establecida al noreste de la zona central del altiplano mexicano, el territorio nuclear de los toltecas abarca gran extensión, entre los lagos de la Cuenca de México, la árida región septentrional y la región occidental de la cordillera de la Sierra Madre Oriental, de la cual proceden los ríos que bañan la región, como el Moctezuma y sus afluentes, Tula y de las Rosas (próximos a la capital de Tula Grande). No obstante, según indican algunas investigaciones, diferentes grupos emparentados con los toltecas no sólo se distribuyeron en la zona central sino que también se extienden de manera más puntual en diferentes zonas mesoamericanas, reconociendo su presencia al norte, desde Taumalipas o Sonora, y hacia el sur hasta Yucatán, en este caso destacando una posible presencia política en territorio maya, en lo que algunos autores indican que al norte de este territorio, fue donde resurge una renovada y mestiza sociedad maya-tolteca (junto con la presencia mayoritaria de grupos Itzaes, putunes o Chotales).

**Agrupación social:** Estado militarista.

**Ciudad Capital:** En el periodo prototolteca, en torno al 700 - 800 d.C., se funda la ciudad de Tula Chico cercana a la ciudad de Chingú (estado de Hidalgo), reuniendo a una población pluriétnica de ascendencia norteña y teotihuacana (aunque también se relaciona con otras culturas). En el periodo Posclásico la capital tolteca se traslada de ubicación (a 1'5 km) para establecerse en un promontorio sobre dos valles aluviales; esta nueva urbe se denomina como Tula Grande, considerada como uno de los principales centros culturales de Mesoamérica, habitada por una ocupación masiva (concentrada su monumentalidad arquitectónica en torno a la plaza principal, rodeada de edificios mayormente ceremoniales, de gran riqueza ornamental). El apogeo y esplendor de la capital se enmarca en la fase Tollan (950-1150 d.C.), a finales del Posclásico Temprano, esta metrópolis inicia un proceso de decadencia que desemboca en el abandono definitivo del centro (fase Fuego: 1150-1350 d.C.), aunque a pesar de su caída, el área sigue ocupada hasta los tiempos del asentamiento mexica (fase Palacio: 1350-1520 d.C.).

En las manifestaciones artísticas de los toltecas se dieron pequeñas reminiscencias a culturas pasadas, pero en general su arte se presenta innovador en muchos aspectos, con la expresión y simbología de un pueblo joven, fuerte y guerrero; prevaleciendo la representación de Quetzalcóatl (también asociada a la imagen de los gobernantes). La representación tolteca cuenta en su metodología escultórica con formas estáticas y hieráticas, de gran riqueza decorativa. Entre los productos artísticos de los Toltecas destaca su producción cerámica, especialmente la de carácter ceremonial, con braseros, incensarios y figurillas. A su vez, como dato puntual los ceramistas toltecas también fabricaron otros utensilios como tubos de cerámica destinados al drenaje urbano. La manufactura de las esculturas en cerámica más destacadas cuentan con un modelado detallista, de referencia tanto naturalista como asociado a la abstracción simbólica, si bien, su producción más habitual se genera en gran parte a través de la seriación, empleando en la conformación de las piezas moldes cerámicos, por lo que la estética de estas obras se concibe rígida y austera. Los registros cerámicos principalmente han sido hallados en el complejo de Tula, presentando como ya hemos indicado diferentes fases cronológicas: durante la fase Tollan el tipo diagnóstico de su cerámica más característica es el -Naranja Pulido Jará-, conocido también como -Naranja a Brochazos-, aunque también se encuentran en los registros asociados a esta época, la presencia de vasijas de importación (como es el caso, de la Plumbate tipo Tohil, procedente de Socunusco y Guatemala, y la Anaranjada Fina del sur de Veracruz).

**Fotografías:** : 299-410-635.



**Cultura MEXICA** (Azteca) (Posclásico Tardío mesoamericano, 1250 / 1325 - 1521 d. C.), asentada su capital México-Tenochtitlan en la zona central de Mesoamérica, concretamente en el valle de México (al oeste del lago Texcoco), conformando a su vez este estado un extenso territorio, primero al integrarse en la coalición supraestatal de la "Triple Alianza" (Tenochtitlán, Texcoco y Tlacopan), y posteriormente como gran potencia hegemónica, abarcando a otros centros asociados repartidos por los territorios centrales de Mesoamérica de costa a costa, aunque algunos enclaves permanecieron fuera su dominio (como Tlaxcala, Metztlán, la Costra Chica de Guerrero, Tututepec y la región Tarasca).

**Agrupación social:** Estado militarista. Los mexicas centralizan el poder y ensalzan la ideología militarista, ahondando a su vez las diferencias entre nobles y plebeyos, en lo que reorganizan la administración pública, se fortalece al clero, y se impulsa el comercio a larga distancia. En esta sociedad se demuestra un alto grado de estratificación (heredada la posición social por los descendientes); el máximo poder lo representa el monarca *Tlatoani* (de carácter semidivino, representante del dios Tezcatlipoca, gran sacerdote, juez supremo y máximo dirigente militar), ahora bien, la gobernación obedece a conceptos duales, reconociéndose por ello a otro personaje principal, el gobernante *cihuacóatl*, encargado de suplir en funciones al *tlatoani* en sus ausencias, o asumir una injerencia más directa en los asuntos administrativos del estado (*tlatocáyotl*). A su vez, se encuentran dos clases claramente diferenciadas, por un lado, los nobles denominados *pipiltin* (encargados de las actividades directivas, como la administración pública, la judicatura, el ejército o el clero), y por otro los plebeyos o *macehualtin* (de ocupación productiva, como agricultores, artesanos o comerciantes); por último, en el más bajo escalafón, se encuentran los cautivos y esclavos, desprovistos de todo derecho, destinados al sacrificio o al trabajo forzado. Cada una de las sociedades incluidas en el entramado mexica sigue conservando sus propias costumbres y prácticas culturales, además de mantener en cierta medida sus propios regímenes políticos y jurídicos, aunque la intromisión directa o indirecta del gobierno central pauta los asuntos internos. En este régimen estatal, se establece como unidad gubernativa el *callpulli* (agrupación que forma parte del estado, como pueden ser los barrios de la capital, centros asociados, comunidades, etc.), administrado por un dirigente, estableciendo como norma general entre las agrupaciones más complejas el nombramiento de delegados del gobierno central (*tecuhtli*), para gestionar las funciones administrativas, hacendarias, judiciales y militares, correspondientes con las relaciones de cada *callpulli*.

**Ciudad Capital:** la magnánima urbe de México-Tenochtitlan (de población multiétnica; de posición estratégica y defensiva, y propicio enclave terreno al lago (con un perímetro mayor a 13'5 km<sup>2</sup>). Su planificación mantiene una traza reticular dividida por amplias avenidas de calzadas y canales, ocupado cada barrio por templos, plazas, escuelas, viviendas y tierras dedicadas al cultivo, aunque la monumentalidad arquitectónica de Tenochtitlan se congrega en su centro, donde se sitúa el recinto cívico-ceremonial (ubicado en la intersección urbana de los dos ejes principales), con setenta y dos templos, destacando el templo mayor o *Teocalli*, y delante de éste la gran piedra de los sacrificios o Piedra del Sol, asentada sobre una gran escalinata; además de incluir otros edificios importantes como suntuosos palacios, o el palacio real (residencia del

monarca y su familia, junto a otras dependencias como las salas de la corte, tribunales y almacenes). Fuera del recinto se encontraban los edificios destinados a la comunidad y otras casas de la jerarquía, y a las afueras, los hogares del pueblo llano.

Las representaciones de los mexica demuestran el alto grado de perfección artística a la que llegaron, reflejo de su concepción del mundo, dramático y severo, con infinidad de alegorías, a veces muy realistas. Ahora bien, su arte registra un concepto estético subordinado a lo ideológico, donde las doctrinas políticas y religiosas se presentan como el mensaje fundamental, por ello, la concepción visual se sitúa en cierta manera en un plano subordinado. No obstante, también hay que tener en cuenta que este imperio acumula gran cantidad de obras de origen exógeno. Entre sus representaciones escultóricas en cerámica, se pueden encontrar figuraciones naturalistas, aunque la gran mayoría de las piezas ilustran una gran concentración de referencias simbólicas, en muchos de los casos de apariencia monstruosa. La mayoría de las representaciones cerámicas mexicas registran la figura de dioses o personajes imbuidos en su cosmología religiosa, generalmente definida por la apariencia humana, aunque también se encuentran imágenes antropro-zoomorfas o de estética sobrenatural, ahora bien en algunos casos se estima que estas representaciones figurativas muestran retratos de dirigentes o personajes ilustres en su historia de la nobleza, del clero o del cuerpo militar. Entre las representaciones se encuentran un buen número de piezas dedicadas a la figura de destacados dioses como: Xiuhtecutli (dios tribal de los mexicas, que representa al dios solar), Xipe-totec, Quetzalcóatl, Tláloc, Chac Mool, o las deidades de Cihuateteo. A su vez las manifestaciones artísticas en cerámica incluyen una variada gama de representaciones de animales y plantas, destacando entre ellas la representación de la serpiente y el jaguar. No obstante hay que decir, que los mexicas no tuvieron una tradición ceramista especialmente destacada, pero como ya hemos indicado, registran una extraordinaria capacidad de asimilación respecto con las culturas colonizadas, utilizando las destrezas y elementos culturales de cada pueblo para integrarlos como suyos, fundiéndolos con sus propias tradiciones, desde una extraordinaria síntesis artística que se manifiesta ejemplarmente en la escultura, en lo que a su vez esta cultura también sigue la misma línea representativa de otras sociedades anteriores, como se registra por ejemplo al definir las típicas representaciones mesoamericanas, como los incensarios o urnas de fuerte sentido ceremonial. Entre las ruinas de Tenochtitlan se encuentran muchos restos de cerámicas de Cholula, Mixtecas y de otras localidades lejanas, que fueron importadas a la capital. La manifestación de la escultura en cerámica mexica registra tanto recipientes escultóricos de diversas formas, como la presencia de figuras de bulto redondo, definiendo algunas de estas piezas como obras de grandes dimensiones. También existe un amplio abanico de formas escultóricas realizadas en cerámica, que a su vez cumplen una función como lo indica la variedad de instrumentos musicales encontrados (tambores, flautas, sonajas, etc.), otras representaciones sugieren prototipos arquitectónicos, o aquellos recipientes definidos como braseros, donde la imagen de la figura representada puede estar modelada a la par que el recipiente o bien se acopla la imagen adosada a la forma. En la decoración de las cerámicas de uso propiamente mexicas predominan las formas geométricas, en color negro sobre fondos rojos o con el mismo color del barro. Entre estas cerámicas se valoraron como las más destacadas en sentido comercial las finas representaciones de la ciudad de Texcoco, de excelente manufactura.

**Fotografías:** : 310-314-315-317-437-466-467-468-563-569-578-585-623-626-659-708-734-735-745-785-803.

## OAXACA

Cultura **ZAPOTECA** (desde el Periodo Preclásico Medio al Periodo Posclásico Mesoamericano, entre el 1200 a. de C. al 1530 d.C.), esta sociedad se ubica durante un largo periodo cronológico en la zona de Oaxaca, concentrados básicamente en el actual estado mexicano de Oaxaca, aunque según el período su ocupación territorial abarca otros territorios como los relativos al istmo de Tehuantepec (integrado también en los estados de Chiapas, Tabasco y Veracruz), parte del sur del estado de Puebla y regiones sur-orientales del estado de Guerrero.

Organización social: Estado (Periodo Clásico). Poder político y religioso centralizado por élites gobernantes. Máximo esplendor político, económico y artístico (entre el 250 y el 800 - 900 d.C.); registrando en este período diferentes centros urbanos de importancia repartidos por el Valle de Oaxaca y las regiones de la Mixteca Alta y Baja, contando cada uno con grandes grupos de población claramente estratificados, personificando a su máximo representante con la figura del monarca (establecido en la capital).

Ciudad capital: Monte Albán, situado de forma estratégica en lo alto de un cerro en el Valle de Oaxaca, comprendiendo tres ramales del valle (Etla, Tlacolula y Zimatlán). Este complejo arqueológico se registra desde el 300 a. de C. hasta el s. XIV, atribuyéndole diferentes etapas cronológicas: 1ª- Preclásico (relacionada con el estilo Olmeca); 2ª -periodo Clásico (cultura Zapoteca), computando dos diferenciadas fases culturales: Monte Albán IIIA (250 - 600 d.C.), y Monte Albán IIIB-IV, que corresponde a su máximo esplendor (de urbanismo monumental), también denominada Xoo (600 - 800/900 d.C.), posteriormente, por motivos aún desconocidos su poder hegemónico desvanece, decreciendo de manera sustancial su población; para registrar por último en el Postclásico una gran necrópolis (relacionada con la cultura Mixteca). Durante el Clásico, otros centros asociados a Monte Albán se distribuyen por el valle, contabilizando en torno a mil sitios, cada uno determinado por una jerarquía regional desigual, al ponderar el poder concentrado en cada centro, aunque todos ellos subordinados al poder indiscutible de la capital. Otros centros asociados: En la Mixteca Alta se han registrado más cien sitios (fase Flores); sin llegar a establecer ninguna capital hegemónica, compitiendo posiblemente los pequeños centros urbanos por el control de la región, aunque el valle de Nochixtlán concentra poblados de mayor extensión, incluyendo en esta comarca la compleja planificación de la ciudad de Yucuñudahui. Mientras, la Mixteca Baja (fase Ñuiñé) sí convoca importantes complejos urbanos, como el Cerro de las Minas y Tequixtepec; en la Sierra Mazateca a Huauhtla y Eloxochitlán; en la Chinantla: San Juan Luviná y Ayotzintepec. Además de registrarse Río Viejo y Río Grande en la costa; y en el Istmo de Tehuantepec el centro de la Ladrillera.

Las piezas de cerámica de los zapotecas por su difusión parecer ser que fueron muy consideradas. La pasta de arcilla fue obtenida diferentes yacimientos locales. Los registros arqueológicos de Monte Albán establecen que la manufactura de estas cerámicas fue realizada de la mano de especialistas, agrupados estos artesanos en barrios concretos, entre estos talleres se percibe una variedad en el tipo de producción, algunos de ellos realizando piezas de uso doméstico, que mientras que otros talleres de mayor categoría manifiestan la elaboración de piezas suntuarias. Entre estas representaciones de carácter ceremonial, destacan sobre todo las distinguidas urnas antropomorfas, zoomorfas o de carácter mixto, aunque también destacan los incensarios de cerámica, de notable simbología y complicada estructura. Las urnas ordinariamente adquieren la denominación de urnas funerarias, pero este aperitivo es incorrecto ya que en ellas no se registran sepulturas de restos humanos o cenizas, aunque de forma generalizada fueron depositadas en las tumbas junto a los que cadáveres (albergando en ellas ofrendas), aunque también se han encontrado en otros lugares, como en residencias, templos o fachadas. Estos recipientes cerámicos manifiestan una coloración grisácea o negruzca, decorados con pintura roja, amarilla o en policromía; la dimensión de estas piezas es bastante variada, encontrando este tipo de obras escultóricas desde tamaños reducidos, en torno a los 10 cm, hasta alcanzar formatos de gran dimensión, sobre los 75 cm, o aún mayores, definida la forma base por un cilindro. En relación a esto último, la representación de estas bellas y bien elaboradas piezas puede definirse de dos maneras, o bien integrando el recipiente dentro de la representación, acoplado en la parte frontal la imagen íntegra de la fisonomía, generalmente antropomorfa, o bien, aunque en menor proporción, la figura representada se adosa al contenedor de forma diferenciada, registrando a día de hoy una diversidad sorprendente en el inventario de estas urnas. Estos recipientes escultóricos en cerámica desarrollan un estilo que, si en parte es muy convencional y representa un lenguaje simbólico, sin embargo, se reafirman dentro de un marco

expresivo relativamente realista. No obstante también se dan otros tipo de representaciones, como recipientes escultóricos (destacando entre ellos los braseros e incensarios) o figuras de bulto redondo relacionadas con la función ritual, estas obras escultóricas al igual que las urnas encarnan la figura o imagen de diferentes y variados personajes, masculinos y femeninos, como divinidades, sacerdotes o personajes de la jerarquía. Las figuras generalmente aparecen sentadas con los brazos sobre el pecho o en las rodillas, o portando diferentes objetos entre sus manos, exhibiendo además complicados tocados y en bastantes ocasiones máscaras faciales, ricamente adornados con pectorales, colgantes, collares y pulseras, entre otros apliques, valiosos en información iconográfica (además de incluir en algunas piezas, ejemplos del complejo sistema de escritura zapoteca). Si bien, también se ha encontrado un tipo especial de figuras que carece de rasgos iconográficos, representando simplemente a hombres y mujeres (denominados acompañantes), dispuestos junto a las urnas con la figura de alguna deidad. La gran mayoría de las piezas cerámicas de mayor valor obtenidas en los registros arqueológicos datan del Periodo Clásico Zapoteca.

**Fotografías:** 316-432-433-448-458-459-553-567-577-581-630-707.

**Cultura MIXTECA** (Desde el Periodo Preclásico Medio al Periodo Posclásico Mesoamericano, entre el 1200 a. de C. al 1530 d.C.), se desarrolla en la zona de Oaxaca, tanto en la Mixteca Alta y Baja como en el Valle de Oaxaca, ocupando una gran extensión (hasta la zona costera, y posiblemente con incursiones hacia el norte en los valles centrales), si bien su territorio nuclear se concentra en la Mixteca, caracterizada por regiones montañosas que abarcan los actuales estados de Oaxaca, Puebla y Guerrero.

**Agrupación social:** señoríos independientes y autosuficientes. Durante el Posclásico cada territorio se conforma por extensiones no demasiado grandes (regidos por la acción militarista), definidos en algunos casos como estados regionales, o bien, al coaligarse como confederaciones (como Coixtlahuaca-Yanhuítlan o Tilantongo-Teozacoalco), teniendo en cuenta que cada formación se regía por sus propias políticas autónomas. Estas sociedades jerarquizadas conviven con una amplia variedad de clases, agrupadas en cuatro grupos: en la cúspide el gran señor denominado *yya* (de naturaleza semidivina, adquirida su posición por herencia), y los señores principales *azaya yya* (desde miembros del consejo real hasta jefes de las diferentes comunidades o agrupaciones familiares denominadas *siquis*); bajo este escalafón se emplaça el pueblo común y libre o *tay ñuu* (colectivo que mantiene derechos sobre la tierra y obligaciones compartidas hacia su dirigente, además de realizar actividades artesanales y comerciales); por debajo se establecen los sirvientes (*tay sinoquachi*) y los terrazgueros (*tay situndayu*), despojados de tierras; y por último, los esclavos (*dahasaba*) desposeídos de derechos, ofrecidos en algunas ceremonias para el sacrificio.

**Asentamientos del Periodo Postclásico:** La población se distribuye tanto en los núcleos urbanos y urbes, como en núcleos satélite de distinta jerarquía. Las capitales mixtecas se establecen como sede política, religiosa y comercial de los señoríos, generalmente ubicadas en las laderas bajas de los valles fértiles edificando sobre ellas fortalezas a alturas más elevadas para resguardarlas, aunque también se encuentran algunos enclaves situados en la parte alta de los cerros. A finales del Posclásico irrumpen en la zona oaxaqueña el poder expansionista de los Mexicas, en gran medida al poseer una situación estratégica en relación a las rutas comerciales y por la calidad de sus productos. La gran mayoría de las urbes sucumbieron al poder Mexica, aunque existen algunos ejemplos de resistencia e independencia como Tututepec (Mixteca); a su vez, en los centros sometidos se dieron constantes rebeliones (dando por respuesta una feroz represión y la aniquilación de las elites locales).

Las cerámicas Mixtecas muestran una gran perfección tanto técnica como artística en su manufactura, no obstante, a pesar de que los mixtecos ocuparan durante siglos la zona oaxaqueña, su florecimiento como cultura con un poder importante en Mesoamérica se establece a partir del siglo X (a inicios del posclásico), destacando entre sus representaciones artísticas las bellas cerámicas policromas. En relación a los otros periodos: durante el Preclásico su cerámica presenta algunos buenos ejemplos de su dedicación ceramista, como bien ilustran los recipientes escultóricos de carácter ceremonial representados en urnas o braseros, estas imágenes denotan rasgos olmecoides (influencia olmeca), como los pómulos resaltados y los labios gruesos cuyas comisuras se curvan hacia abajo, además de incluir pequeñas figuras antropomorfas (que pudieran representar la imagen de alguna de sus deidades); durante el Clásico esta cultura mantiene en sus representaciones cerámicas evidentes herencias zapotecas aunque con estilo propio, especialmente observada la influencia de los zapotecos en las numerosas urnas halladas en los sitios de la Mixteca Baja, definidas casi siempre por la representación del dios viejo del fuego, aunque la mayoría de los elementos representativos de la época clásica en la Mixteca Baja cayeron en desuso y fueron olvidados. La cerámica mixteca de carácter ceremonial del posclásico fue representada tanto en esculturas y en recipientes que adoptan la forma escultórica, como en piezas con formas estandarizadas de "sentido funcional". La gran mayoría de las obras escultóricas poseen una decoración policroma de colores intensos, determinada además de la forma volumétrica por elementos pictográficos muy definidos y realistas, donde hay temas zoomorfos y antropomorfas, destacando las figuras que representan a sus dioses principales, incluyendo a su vez motivos geométricos que ilustran imágenes simbólicas. La coloración de estos engobes se define por una amplia variedad tonos y gamas cromáticas, algunos de ellos distintivos y característicos de estos ceramistas, como el ocre dorado, el rojo carmín, el siena tostado, o los colores brillantes como el naranja, y el gris y negro. La escultura mixteca en cerámica presenta generalmente imágenes de estética antropomorfa de diferentes deidades (aunque incluyendo en ellas simbolismos que las caracterizan), aunque también se reconocen obras en las que se representan personajes humanos con atuendos y ornamentos elaborados que los sitúan en una alta posición social, a su vez también se incorpora la imagen zoomorfa, pero en estos casos también se asocian estas representaciones con lenguajes simbólicos y mitológicos. Entre las piezas más reconocidas y valoradas se registra un patrón estandarizado (no solo regional y de estética propia, sino de carácter pan-mesoamericano) definido como estilo Mixteca-Puebla (también denominado como Nahua-Mixteca), o de tipo códice, al utilizar la misma técnica de representación de los antiguos libros indígenas, en este caso similares a los códices mixtecos, la decoración de estas piezas plantea diseños con multitud de escenas de carácter mitológico e históricas, alternando formas geométricas y simbólicas; entre esta piezas es destacada la técnica cerámica denominada "policroma-laca", muy comercializadas por su brillo y sus formas, con representaciones de carácter naturalista o geométrico, destacando los temas alusivos a sacrificios, a la religión y ritos, y a las divinidades. También fueron característicos los cuencos trípode que muestran serpientes o cabezas de águila, o bien exhibiendo en ellos garras de jaguar, en los que a veces se acoplan a los bordes de los recipientes figurillas zoomorfas modeladas. En los recipientes escultóricos la policromía recubre todo el contorno del recipiente, generalmente formando una banda alrededor del cuello y otra mayor en torno al cuerpo integrando entre ellas los motivos simbólicos figurativos y geométricos. No obstante, en el estilo Mixteca-puebla las formas generalmente registran platos, apaxtles, cajetes, copas, sahumadores, incensarios o diferentes recipientes trípodes, los signos representados alrededor de la pieza suelen repetirse varias veces y frecuentemente aparecen en pares, de hecho, algunos de ellos son conocidos como "difrasismos", es decir, representando en ellos pares de palabras, generalmente concretas, que en combinación producen nuevos significados, normalmente abstractos (incluyendo repeticiones y paralelismos como recursos del lenguaje ceremonial de Mesoamérica, como se puede percibir en los códices y también en las cerámicas ceremoniales). En relación a estas cerámicas de estilo códice llama la atención que no sólo los signos en las vasijas presentan un alto contenido significativo, sino que también es importante el fondo sobre el que estos se representan, utilizándose principalmente dos colores de fondo: anaranjado y negro. En general, los signos con significados relacionados con la luz, el sol y la festividad se ilustran sobre un fondo pintado de naranja, mientras que las imágenes asociadas con la muerte y otros temas que insinúan misterio y oscuridad se presentan sobre una base de fondo negra.

**Fotografías:** 300-406-568-623-640-779.



## OCIDENTE DE MÉXICO

Tradición **GUERRERENSE, Mezcala - Xochipala** (Periodo Preclásico y Clásico mesoamericano, entre el 1400 a.de C. y el 800 / 900 d.C.), distribuida la población en asentamientos dispersos en diferentes regiones principalmente a lo largo de las riberas del río Balsas y sus afluentes, como en Tierra Caliente, y en las regiones central y norte, situados los asentamientos en el actual estado mexicano de Guerrero, además de extenderse a otras regiones fronterizas de los estados limítrofes.

Agrupación social: Jefaturas (en la época clásica, a partir del 250 d.C., estas sociedad se agrupa como compleja y estratificada, manteniendo el poder político, administrativo y religioso en base a una organización regional-estatal).

Asentamientos: entre los principales sitios arqueológicos registrados se encuentran La Organera y El Mirador (estos dos complejos se remontan al Preclásico Medio-Tardío, aunque su apogeo como urbes importantes se sitúa en el periodo Epiclásico). La tradición guerrerense en el periodo Clásico registra en diferentes sitios la construcción arquitectónica de pirámides (de hasta treinta metros de altura), plazas y canchas dedicadas al juego de pelota. En el caso de la Organera, también denominado este complejo de gran extensión, como La Organera-Xochipala, se extiende en diferentes asentamientos distribuidos de forma estratégica sobre los cerros montañosos de la meseta de Xochipala, conformando por ello una "ciudad discontinua", que distribuye sus cultivos en la planicie.

La cerámica de la tradición guerrerense se relaciona con los refinados estilos cerámicos de Mezcala y Xochipala, registrados durante el periodo Preclásico, manteniendo en el Clásico cierta estética similar de carácter propio, asociada a cada región, aunque también computa en estas piezas la influencia artística de otras regiones, por lo que su diferenciación, junto a las expresiones locales, depende del periodo histórico al que pertenezcan los registros, por lo tanto, durante el periodo Preclásico, el estilo de las piezas denotan rasgos olmecas, mientras que durante el Periodo Clásico se manufacturaron piezas con marcada inspiración del arte teotihuacano. El registro cerámico de esta tradición se relaciona de forma predominante con recipientes de morfología compuesta (registrando habitualmente las siguientes formas: vasos, platos, ollas de cuello corto o sin él y tecomates). Su decoración generalmente se concibe como monocroma, de color anaranjado, rojo, bayo o negro. Su acabado final se muestra lustroso, combinando en su decoración trazos incisos a base de motivos geométricos. Entre las manifestaciones escultóricas, destacan especialmente las piezas escultóricas de estilo Xochipala generadas durante el Preclásico, por su carácter expresivo y realista.

**Fotografías:** 305-353-617.

**COLIMA**, Tradición: Tumbas de tiro (Periodo Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, entre el 200 a. de C. al 600 - 800 d.C.), situado en la zona del Occidente de México, repartidos en el actual estado mexicano de Colima.

Agrupación social: Jefaturas (organización regional-estatal).

Complejo principal: Periodo Posclásico- El Chantal.

La representación del estilo Colima se integra dentro de las renombradas esculturas en cerámica asociadas al Occidente de México, clasificadas dentro de la tradición de -tumbas de tiro-. Sus representaciones destacan tanto por su calidad como por la variedad y creatividad de las representaciones. Las figuras de Colima son las que presentan poses más variadas en relación con las otras culturas del occidente, de tamaño medio, denotando ya un dominio de la técnica cerámica, manifestando generalmente una fisonomía antropomorfa de aspecto robusto y extremidades cortas, caracterizados sus rostros por facciones finas y ojos almendrados, representando de forma delicada los detalles de la figura. La técnica utilizada por los ceramistas de Colima se define a semejanza de las otras agrupaciones culturales de Occidente, modelando las piezas en hueco para su conformación general, sobre la que se aplica la técnica del pastillaje para adherir elementos sobrepuestos como el vestuario, ornamentos o los abalorios, indicando con incisiones el perfil de los rasgos del rostro y otros detalles del cuerpo y el ropaje (aunque también se registran en menor porcentaje figurillas macizas). Entre estos registros cerámicos se determinan dos estilos diferenciados:

- Estilo **Comala**: Se manifiesta como el de mayor elegancia formal entre las representaciones asociadas a la tradición de las tumbas de tiro, Incluyendo a su vez la mayor variedad de temas representados. Modeladas estas figuras de diferentes tamaños, muy bien pulidas y monocromas, adoptando en la mayoría de los casos la conformación del recipiente con vertedera para incorporar en ella la estructura de la figuración; aplicando por toda la pieza una base de engobe rojo, café o negro, aunque el rojo es el color predominante. Este estilo manifiesta la representación de una amplia serie de conductas relacionadas con los ciclos y momentos de la vida humana, desde imágenes delicadas, asociadas a poses de mujeres, maternidades, niños o adolescentes; la representación de trabajos cotidianos, mostrando aquí representaciones más enérgicas, como también se puede deducir en las representaciones asociadas a guerreros. La representación de la figura masculina además de manifestar poses cotidianas como cargadores o aguadores, y hasta bebedores o jorobados, también incorporan personajes con protuberancias cónicas sobre la frente, en este caso asociadas estas representaciones posiblemente a sacerdotes o caciques. También se exhiben escenas de parejas, algunas con niños, que expresan un sentido de cotidianidad y cercanía, además de incorporar escenas de parejas en posturas sexuales. A su vez, este estilo reproduce en sus figuras deformaciones anatómicas. El estilo que Comala también cuenta con una amplia variedad de representaciones zoomorfas y vegetales, entre estas últimas predominan las calabazas, y entre los animales, los perros y loros, aunque también se modelan patos, arañas, armadillos, serpientes tortugas, cangrejos, o peces, manifestando en estas piezas zoomorfas diferentes estados: quietud, alerta, ferocidad, delicadeza, entre otras cualidades, como ejemplo, los perros pueden representar la docilidad o bien la fiera. Las esculturas de que mayor dimensión también se definen como recipientes escultóricos, aunque con frecuencia este detalle no suele verse a simple vista, ya que la vertedera se dispone en una posición estratégica para no alterar la forma representada, incorporando la apertura de forma imperceptible. Entre las formas funcionales se presentan cantaros trípode, cuyas patas son con frecuencia efígies.

- Estilo **Comala Tardío**: Esta tipo de representaciones se registran también al sur de Jalisco, manifestando una representación caracterizada por una estética ceremonial o ritual, las piezas escultóricas exhiben tanto la imagen antropomorfa como zoomorfa (que pudieran asociarse a máscaras, o bien a representaciones sobrenaturales), portando sobre ellas elaboradas indumentarias y otros abalorios, como collares y brazaletes, en ocasiones los tocados son desmontables pueden sostener sobre sus manos sonajas y abanicos. Este estilo también comprende los destacados recipientes escultóricos definidos como incensarios, de gran dimensión, modelando sobre ellos la que representación de seres antropomorfos en postura de cuclillas o agachados, portando sobre sus rostros máscaras y tocados con formas serpenteantes entrelazadas.

**Fotografías:** 391-594-610-634-642-662-672-754-768.

**JALISCO**, Tradición: Tumbas de tiro (Periodo Preclásico Tardío y Periodo Clásico mesoamericano, entre el 200 a. de C. al 600 - 900 d.C.), establecida en el actual estado de Jalisco, en la zona del Occidente de México.

Agrupación social: Jefaturas (organización regional-estatal).

Complejos principales: Periodo Clásico- Sitio de Guachimontones (Tradición Teuchtlán). Periodo Posclásico- Etzatlán y Autlán.

Las esculturas cerámicas antropomorfas de la tradición Jalisco se representan tanto de forma aislada, manifestando figuras individuales, o bien en grupo, con frecuencia exhibiendo poses dedicadas a actividades cotidianas; combinando para su representación las técnicas del modelado, el pastillaje y la pintura. Estas figuras destacan por ser grandes y huecas en su conformación, manifestando una estética realista y cercana aunque el tratamiento de la figura antropomorfa se manifieste de forma generalizada a través cuerpos cortos y anchos, de cabeza alargada, nariz prominente y facciones finas. Predominan las representaciones femeninas aisladas portando un cuenco o cargando a niños, o las que figuras masculinas de guerreros, jugadores de pelota y personajes sentados en postura solemne. Las investigaciones efectuadas sobre las representaciones cerámicas de Jalisco clasifican el repertorio de estas piezas escultóricas en seis estilos diferenciados, al definir cierta expresión particular registra por la variación local y regional aunque entre todos ellos compartan una indiscutible unidad estilística, descritos a continuación. Aunque, entre los recipientes de estética funcional, se presentan cuencos esféricos cerrados o abiertos, y bules sencillos o complejos (forma de calabaza), combinando en ellos la decoración modelada y pintada (rojo sobre crema en el tipo Ameca y blanca sobre rojo en el tipo denominado "caras de cordero"). Respecto a los recipientes cerámicos asociados a la tradición Teuchitlán se han identificado cuatro grupos: los tipos Oconahua (Oconahua rojo sobre blanco, Oconahua rojo, Oconahua blanco, Negro pulido y Oconahua regular) que sobresalen por la gran calidad de sus motivos decorativos; los tipos Ahualulco y Teuchitlán (Ahualulco rojo sobre crema, Ahualulco monocromo, Teuchitlán rojo sobre crema, Teuchitlán monocromo y Teuchitlán bruñido), algo más burdos que los anteriores, y los tipos asociados a funciones domésticas o de almacenamiento, como los tipos Teuchitlán bicromo grueso y el Teuchitlán monocromo grueso, y el cuarto grupo integrado por las cerámicas Teuchitlán espeso, Teuchitlán tejuienera y Teuchitlán delgado; entre estos grupos estilísticos, Oconahua y Ahualulco, parece ser que presentan un valor especial al comunicar diseños de sentido ceremonial, asociados a su vez a las élites, y elaborados por especialistas.

- Estilo **Ameca-Etzatlán** o Ameca Gris: La representación escultórica de este estilo es uno de los más distintivos de Jalisco, asociada a su vez a la **Tradición Teuchitlán**. Las figuras de menor tamaño se presentan en formato macizo, mientras que las de mayor dimensión se modelan en hueco, algunas de ellas realizadas a escala similar a la fisonomía humana, caracterizadas por representar a cuerpos de estética naturalista y redondeada, con poses estáticas y frontales, de cabezas alargadas y con rasgos de ojos rasgados de pronunciados globos oculares, boca grande entreabierta y labios delgados en relieve y nariz prominente. La figura femenina se presenta con el torso descubierto, de pechos bien definidos y grandes, sobre los que se destacan a modo de pintura corporal diseños en forma de espiral; llevando como única vestimenta faldas o pantalones cortos, decoradas a su vez estas piezas con apliques en pastillaje simulando peinados o abalorios; entre las representaciones más comunes la posición del cuerpo se muestra en postura sedente, cargando a niños o recipientes. Entre las representaciones más comunes de la figura masculina se registran posibles guerreros, portando cascos con cresta, armadura cilíndrica y palos largos entre sus manos, además de destacar las representaciones de hombres sentados de pose digna, donde en algunas de ellas se llega a apreciar sutiles intenciones de retrato. También se incluyen escenas de grupo, generalmente mostrando a parejas en diferentes poses.

- Estilo **Arenal** o Arenal Café: Este estilo guarda una estrecha similitud con el estilo Ameca-Etzatlán, aunque los rasgos físicos muestran mayor naturalismo. Sobresalen las piezas conformadas en gran dimensión, representando tanto a hombres como a mujeres, incluyendo entre las masculinas algunas que muestran atuendos de guerreros o jugadores de pelota. Estas piezas antropomorfas se caracterizan por la coloración de su pasta, de color café, sobre la que se definen en pintura de engobe blanco, rojo y negro detalles para realizar la vestimenta, pinturas corporales u ornamentaciones; registrando de forma habitual la incorporación en el septum de la nariz de uno o tres aros como abalorio principal.

- Estilo **Zacatecas**: Este tipo de representaciones se encuentran en la región de Teocalitche (Jalisco). Es destacada la manera de representar la figuración humana, que de manera frecuente es más abstracta en relación a otras regiones vecinas, estas figuras presentan cabezas rectangulares aplanadas, manifestando en su parte superior dos apéndices, y por ello, estas piezas se las suele denominar como "cornudos", los rasgos de la cara presentan nariz prominente, resaltando ojos y boca con forma circular o ovalada (pastillaje), el cuerpo también se presenta aplanado y las extremidades delgadas. Generalmente se representan figuras individuales sentadas femeninas y masculinas, en muchas ocasiones conformando parejas. Estas piezas se muestran desnudas indicando el sexo, con apliques modelados a modo de abalorios y pintura corporal de diseños geométricos, con engobe rojo, negro, blanco y amarillo sobre la base color café o marrón-rojizo repartida por todo el cuerpo.

- Estilo **Tala-Tonalá**, "Sheep face", "cara de oveja" o "cara de cordero": En las representaciones escultóricas de este estilo la figura antropomorfa generalmente se manifiesta por una conformación maciza, mostrando tanto a hombres como a mujeres en diferentes poses. La arcilla de estas piezas es de color oscuro, suministrándole una base de engobe de color rojo que por todo el cuerpo, decorada con algunos diseños en blanco.

- Estilo **Antonio Escobedo** o San Juanito: Estas figuras antropomorfas se definen por extremidades largas y delgadas, cabeza redondeada (en ocasiones sin peinado o tocado), nariz larga y prominente, y los rasgos en los ojos y la boca provocados por una incisión profunda en forma rectangular y horizontal, destacando en sus orejas la incorporación de aretes o una o dos hileras de elementos verticales colgando. Las figuras se muestran desnudas, aunque las femeninas suelen incluir una pequeña falda, generalmente representadas en postura sedente.

- Estilo **San Sebastián** o San Sebastián Rojo: Este estilo es el otro tipo más representativo de las piezas escultóricas de Jalisco asociado a la tradición Tumbas de tiro, presentándose estos registros tanto en Jalisco como en Nayarit, y que manifiesta una coloración de la superficie en rojo. La caracterización de estas piezas se distingue con facilidad, donde se representa el rostro de forma alargada y elipsoide (más ancha al nivel de las orejas), definiendo los demás rasgos de la cara por pastillaje o incisiones, de ojos rasgados; en el caso representar la figura de pie las extremidades inferiores se muestran exageradamente gruesas, sustentadas por grandes pies con empuje de arco elevado. La representación de las piezas femeninas generalmente lucen el torso desnudo decorado a su vez se con trazos en pintura a modo de diseños corporales, la parte inferior del cuerpo se muestra cubierta a modo de vestimenta, sumando apliques de pastillaje simulando abalorios; en muchas ocasiones estas imágenes muestran a mujeres portando pequeños recipientes abiertos, mujeres embarazadas o portando a niños, en postura de pie, de rodillas o sentadas (generalmente en un banco pequeño). Entre las representaciones masculinas son destacadas aquellas que parecen representar a guerreros o jugadores de pelota, caracterizadas con una especie de armadura que les cubre el torso, cascos bicornes, y portando un mazo; aunque también se presentan personajes masculinos en otro tipo de poses, asociadas al carácter cotidiano.

**Fotografías:** 379-460-639-645-737-738-762-764.

**NAYARIT**, Tradición: Tumbas de tiro (Periodo Preclásico Tardío y Periodo Clásico Mesoamericano, entre el 200 a. de C. al 600 - 800 d.C.),

Occidente de México, ubicada en el actual estado mexicano de Nayarit.

Agrupación social: Jefaturas (organización regional-estatal).

Complejos principales: Periodo Posclásico- Ixtlán del Río y Apama.

Entre las culturas establecidas en el occidente de México las representaciones en cerámica escultórica de esta sub-tradición son las que más sobresalen por su expresividad. Estas piezas son una magnífica fuente de información sobre la vida y las costumbres de la sociedad que refleja aquellos tiempos primigenios. Fueron frecuentes las agrupaciones de figurillas formando diversas escenas e incluso prototipos de

edificaciones. La representación antropomorfa de Nayarit es distinguida por su rica policromía de engobes, sustituyendo ésta en muchos casos al modelado para marcar los detalles, tanto de vestimenta como diseños corporales, pero a su vez, estas figuras presentan decoraciones en pastillaje de adornos corporales como múltiples aros en las orejas y el septum (adorno nasal). Entre las cerámicas escultóricas de Nayarit se encuentran dos variantes de estilos representativos regionales diferenciados: el estilo Lagunillas y el estilo Ixtlán del Río.

- Estilo **Lagunillas**: Este tipo de piezas se denomina popularmente como figuras “chinescas”, debido a la apariencia de sus ojos rasgados. La fisonomía de los cuerpos presentan brazos largos y delgados en desproporción con las extremidades inferiores, de piernas voluminosas y robustas, poniendo mayor empeño en el modelado de los rostros, los cuales presentan delicados y expresivos rasgos, aportando a la figura humana un realismo estético singular. La pasta arcillosa es de color rojizo, destacando su excelente bruñido, decorada a su vez con engobes de color negro y crema, utilizando en muchas ocasiones la técnica pictórica del negativo.

- Estilo **Ixtlán del Río**: En este estilo se distinguen dos variantes escultóricas: en la primera se presentan figuras individuales, mientras que en el segundo grupo se presentan escenas en grupo. El color de la pasta es rojiza o crema, decoradas las piezas generalmente en policromía.

-1° variante- Las figuras individuales presentan generalmente formas antropomorfas de tamaño medio y realizadas en hueco; entre ellas existe un subgrupo que se caracteriza por un mayor tamaño (llegando a alcanzar hasta los 80 cm. de altura), en posición sentada o de pie y de aspecto realista, incluyendo en este grupo a parejas de hombres y mujeres en las que la policromía es menos rica que las otras piezas asociadas al estilo Ixtlán del Río. Entre las figuras de formato mediano se incluye también el subgrupo de imágenes de aspecto patológico entre las que se presentan piezas antropomorfas casi siempre desnudas o bien vistiendo una falda corta y un gorro, aunque entre todas ellas siempre se incluyen los grandes adornos o aretes en las orejas; entre estas esculturas se encuentran en gran proporción la figura de jorobados, personajes desnutridos y escuálidos o bien personajes regordetes con el cuerpo cubierto de pústulas, además de registrarse en menor número figuras con deformación bucal (marcando el rasgo de la boca con una hendidura vertical), figuras microcéfalas, u otras enfermedades o patologías. Aunque entre las representaciones antropomorfas más características y de mayor número registradas en el estilo Ixtlán del Río, éstas se definen por su estética caricaturizada. En este subgrupo la representación del rostro se caracteriza esencialmente por una nariz de gran dimensión, curva y aguilfeña, mostrando generalmente una cabeza de forma oval o alargada, con los ojos rasgados rehundidos y parpados saltones; los cuerpos, tanto de hombres como de mujeres, se visten con faldas cortas, y la representación de su fisonomía se presenta de forma aplanada y caderas estrechas. Entre estas figuras caricaturescas son también característicos los tocados, destacando entre ellos los casquetes con un remate o banda lisa en su parte inferior y trasera o sombreros en forma cónica, además de llevar vistosos y grandes ornamentos corporales o abalorios, entre ellos los más usuales son narigueras en forma de media luna o barra, o bien colgando del tabique nasal una sucesión de anillos.

-2° variante- El segundo tipo de representación escultórica del estilo nayarita de Ixtlán del Río es aquel que se compone por escenas en grupo, existiendo aquí también dos subgrupos, por un lado aquellas figurillas de pequeña dimensión representadas sobre plataformas, o bien, por otro lado, aquellas que simulan a modelos de aldeas, casas o templos definidas como prototipos de edificaciones. Entre las escenas de menor número de personajes se registran escenas familiares, presentando en ellas casi siempre a un hombre y una mujer, acompañados en ocasiones por un niño y un perro, mientras que las escenas que se componen de numerosos personajes generalmente desempeñan actividades domésticas o ejemplarizan la vida diaria de estos grupos primigenios, aunque también se representan entre estas escenas grupos numerosos donde se consuman actividades ceremoniales propias, como se registra en piezas que presentan la imagen de actos funerarios (procesiones cargando el ataúd de un cuerpo difunto), el juego de pelota (jugadores de pequeña dimensión representados en la cancha), el ceremonial del volador (maqueta sobre una plataforma en la que se yergue el mástil vertical, representando en la parte superior personajes suspendidos sobre éste poste), rituales de sacrificio, escenas de danzantes y músicos, grupos de animales, o personajes posiblemente de dirigentes o personalidades de alto status sentados sobre palanquines (asientos destinados a transportar a personajes ilustres). Ahora bien, en lo que se refiere a las piezas escultóricas de prototipos, en ellas se registran los patrones arquitectónicos de las construcciones edificadas en estas sociedades primigenias, describiendo con ellas estos modelos que no se han conservado al edificarse con materiales perecederos (repetiéndose en muchas de ellas los patrones circulares y concéntricos de las plataformas registradas en la actualidad en la tradición jalisciense de Teuchitlán). Estos prototipos representan variadas edificaciones, de simples a complejas, con techados a dos o cuatro aguas y de una altura aproximada entre 6 y 30 cm, pero a su vez, junto a estas muestras arquitectónicas, también se escenifican conjuntos de personajes, desde escasos grupos a grandes concentraciones de pequeños personajes esquemáticos en posturas animadas y actitud dinámica (hombres, mujeres y niños y algunos animales como perros o pájaros), que sugieren actividades domésticas o ceremoniales en torno o dentro de las edificaciones, generalmente asociadas a una plataforma de arcilla que agrupa todo el conjunto escultórico.

**Fotografías:** Portada-103-104-111-461-549-593-615-705-706-720-743-766-767-774.

Cultura **TARASCA**, también denominada Uacúsecha o Purépecha (Periodo Posclásico mesoamericano, 1250 - 1521 d.C.), su territorio nuclear se establece en torno a la región del Lago de Pátzcuaro (Michoacán), llegando a abarcar la amplia extensión del actual estado de Michoacán (a excepción de la costa que comprende una pequeña parte) y regiones limítrofes de los estados de Jalisco, Guanajuato y Guerrero.

**Agrupación social:** Estado (de fuerte poder centralizado y militar). La fase inicial de los purépechas se define por el establecimiento de diferentes señoríos junto a otros pueblos (principalmente de legua matlatzinca o pirinda, porhé y náhuatl), acumulando paulatinamente poder regional (imponiendo su control por medio del manejo de las armas y su agresividad bélica) aunque los continuos enfrentamientos internos limitan su expansión. La segunda fase, se define por las alianzas y la unificación centralizadora, con la coalición Tarasca (conformada esta sociedad de forma jerarquizada), para poco a poco controlar los territorios circundantes al Lago Pátzcuaro y periferias, y posteriormente, regiones limítrofes. El fuerte control político de los tarascos sobre otras sociedades varía dependiendo de la forma en la que se anexionan al estado, en el caso de los centros que no ofrecen resistencia, conservan a sus señores naturales (sumándose al gran sistema burocrático), mientras que los conquistados que opusieron resistencia, se rigen por nuevos gobernadores. La organización política y social de las capitales tarascas sitúa en la cúspide al máximo gobernante (*irecha*), por debajo, el sacerdote y juez mayor; después el Gran Consejo (formado por un gobernador general y un capitán general de los ejércitos); en el siguiente escalafón, los gobernantes militares de alto rango de las cuatro fronteras del estado; más abajo, la nobleza menor y los *ocambecha* (encargados de recolectar los tributos); en la base de la pirámide social, primero se sitúan los artesanos especializados, después el pueblo común y por último los esclavos. No obstante, en torno al 1480 d.C., se impone como único mandatario al *irecha* de Tzintzuntzan, nombrado este cargo supremo como *cazonci*.

**Complejos principales:** Las tres grandes capitales se sitúan en la región de Zacapu situada en el área oriental del lago Pátzcuaro, denominadas estas urbes: Tzintzuntzan, Ihuatzio y Pátzcuaro (fundado este centro desde la fase inicial).

La representación artística tarasca en su conjunto se muestra exuberante, viva y expresiva, con una sensibilidad estilística muy marcada y particular; atendiendo a la apariencia exterior de las imágenes representadas que incluyen cuerpos antropomorfos y zoomorfos, esforzándose en captar los conceptos de dinamismo y movilidad. Los Tarascos cuentan con un amplio muestrario de bellos objetos y obras suntuarias. Entre las piezas escultóricas en cerámica no se encuentra un corpus consagrado a la religión, sino que estas representaciones se vinculan con una



estética profana que presenta a mujeres y hombres de la sociedad, o animales, platos y frutos, aunque también se encuentra la imagen simbólica de *Curicaueri* (dios patrono y principal de los tarascos, asociado con el dios del fuego), que se representa con la figura del águila y el colibrí, entre otros códigos. Entre las cerámicas escultóricas son destacadas las piezas funerarias en miniatura encontradas en las tumbas, que tal vez pudieran reproducir la imagen del difunto. También se registra un gran repertorio de piezas cerámicas suntuarias destinadas al comercio o al culto ceremonial, con carácter de recipiente y policromas (con vertedera y asa de estribo, trípodes, incensarios con mango, cuencos, jarros o platos), muchas de ellas en tricromía, en rojo, blanco y negro o color café, aunque también se encuentran otros colores, además de utilizarse la técnica del negativo; sus diseños exhiben una amplia gama de motivos geométricos y figurativos de cierta estética abstracta.

**Fotografías:** 465-733.

## CENTRO-OCCIDENTE

Cultura-estilo **CHUPÍCUARIO** (Periodo Preclásico Tardío y Clásico Temprano Mesoamericano, entre el 500 a. de C. al 200 - 300 d.C.), localizada en el área Centro-Norte de Mesoamérica, al occidente del Altiplano Central, registrado su centro originario al sur del actual estado mexicano de Guanajuato, y la zona septentrional de Michoacán (región del Bajío), concentrando una mayor proporción de asentamientos en el valle de Acámbaro, aunque otros centros se registran a lo largo la cuenca del río Lerma, distribuyéndose también en la cuenca central de México. Agrupación social: Jefaturas (estratificación de clases).

El estilo cerámico de Chupicuaro no solo se registra en las regiones donde se establecen sus asentamientos sino que su influencia estilística se reparte por una amplia extensión de los territorios mesoamericanos de la zona Central, Centro-Norte, y Occidente, comprendiendo entonces este estilo su distribución en diferentes regiones de Guanajuato, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, estado de México, Tlaxcala, Morelos, Hidalgo, Colima, Jalisco, Nayarit, Querétaro y Zacatecas. Las destacadas piezas cerámicas de Chupicuaro se reconocen por su excelente manufactura, de acabado fino, muy bien modeladas, y depuradas técnicas decorativas, trabajadas en diferentes estilos, aunque el más destacado es el denominado policromo, presentado tres colores: rojo o granate, crema-café claro y negro, generalmente aplicado el color crema como base sobre el que se conforman diferentes dibujos geométricos definidos en negro y rojo, entre ellos, diseños escalonados, zigzag, o triángulos o romboides entrelazados, destacando la coloración roja o granate como tono principal, rematadas las obras con un pulido intenso. Los recipientes Chupicuaro cuentan con una variada muestra de formas: como los bules (forma de calabaza), forma de bote o "arriñonada", abundancia de recipientes de silueta compuesta, copas trípodes, formas con base de pedestal, soportes altos tipo "pata de araña" o las asas de canasta, entre las más notables. Entre los recipientes también se incluyen imágenes escultóricas, integrando en la forma de la pieza efigies antropomorfas, zoomorfas o vegetales. Además de manifestar recipientes con la forma de -asa en estribo-, decorados tanto en monocromía como en policromía. En la última etapa de Chupicuaro denominada fase Mixtlán (150 a. de C. - 200 / 300 d.C.) las cerámicas registran cambios notables en las tecnologías de fabricación y una reducción notable en la variedad de formas y motivos geométricos, incorporando a su vez la técnica del negativo y nuevos repertorios como los diseños en retícula, y la ilustración de motivos zoomorfos y antropomorfos.

El estilo cerámico policromo registra recipientes de bellos diseños, aunque la representación más destacada de este estilo se presenta en esculturas antropomorfas modeladas en hueco, tanto de pequeño formato como de gran dimensión, de aspecto realista, aunque de fisonomía particular, de aspecto robusto, indicando aunque no siempre, el sexo de la figura y deformación craneana, los diseños representados sobre ellas pueden llegar a indicar una escasa vestimenta, diferentes peinados, tatuajes corporales y otros abalorios. A su vez, en la representación de Chupicuaro también destaca la conformación de figurillas antropomorfas (encontradas en mayor número que las policromas), femeninas y masculinas, aunque predomina la femenina, en este caso: macizas, de menor dimensión, modeladas con la técnica del pastillaje, generalmente monocromas, mostrando el color del barro natural anaranjado, aunque en ocasiones ciertas zonas de la pieza poseen un color más intenso pintado después de su cocción, anaranjado o rojizo (cinabrio). Estas figurillas se muestran desnudas, o con cubriendo el sexo, representando en relieve sobre la figura humana otros abalorios como tocados, collares, brazaletes o grandes pendientes u orejeras en forma circular, y diferentes peinados, algunos recargados, detallando algunos detalles por punzonados o incisiones; el rostro generalmente define sus rasgos también en relieve, mostrando una nariz alagada, aunque entre los rasgos más característicos de estas figurillas destaca la manera de representar los ojos, rasgados, generalmente posicionados de manera oblicua y transversal, o bien manifestando un forma romboide en sentido horizontal, en relieve o incisos, denominadas estas piezas antropomorfas «Choker» o «slant eyes», de apariencia más plana. En la fase final de Mixtlán también se renueva el modelado de las figurillas, observándose en ellas una fisonomía anatómica más marcada, así como el aumento del tamaño de estas piezas, ahora modeladas en bulto redondo, donde los peinados y ornamentos adquieren nuevas características más elaboradas. Entre las piezas asociadas con la fertilidad existen algunos ejemplares con los genitales muy marcados, además de incorporar la representación de embarazadas o el mujeres portando bebés o niños. Posiblemente, todas estas cerámicas, fueron realizadas por especialistas.

**Fotografías:** 356-357-358-646.

**Región del BAJÍO** (Periodo Clásico Mesoamericano, 250 - 900 d.C.), esta extensa región se sitúa en la planicie aluvial y lacustre regada por la cuenca del río Lerma, en el área occidental del Altiplano Central de México.

En esta región se establecen durante el Clásico dos tradiciones a considerar, por un lado, la -Tradición Cuitzeo-, registrada al norte de Michoacán (en torno a la cuenca del lago Cuitzeo y regiones limítrofes), y por otro lado, la denominada -Tradición del Bajío-, distribuida en la zona central y meridional de Guanajuato, sur de Querétaro, norte de Michoacán, y regiones limítrofes de Jalisco.

Agrupación social: Jefaturas agroalfareras, herederas de la cultura Chupicuaro (estratificación de clases, elite dirigente).

Asentamientos: distribuidos como núcleos regionales. Entre los centros más importantes actualmente descubiertos referentes a la tradición Cuitzeo, se encuentran: Tres Cerritos, Huandacareo, Santa María, y hacia el Occidente, Loma Alta (en la ciénaga de Zacapu). En la tradición del Bajío, destacan los sitios arqueológicos de San Bartolo Aguacaliente, Peralta, Plazuelas, El Cóporo, Cerro Barajas, o Cañada de la Virgen (estos centros de poder marcan su mayor apogeo en el periodo Clásico Tardío o Epiclásico, a partir del desvanecimiento de Teotihuacán).

A través de la representación se reconoce la diferenciación de estas dos tradiciones primigenias; en el caso de las cerámicas locales de la tradición Cuitzeo, registran formas y decoraciones similares a las teotihuacanas, incorporando los estilos: Anaranjado Delgado y la cerámica Estucada (denominada en esta región como estilo Queréndaro o «seudocloisonné»), además de incluir figuras escultóricas que se relacionan estéticamente con las piezas de Teotihuacán, aunque también presentan piezas de tipo local-regional, como ciertas influencias de las culturas del occidente de México. Mientras que en la tradición del Bajío, los registros cerámicos remiten la notoria ausencia de rasgos teotihuacanos, manifestando decoración policroma entre sus piezas más destacadas, pulidas y de diseños geométricos, e incorporando entre sus técnicas el «seudocloisonné». La representación escultórica no sobresale, en lo que la cerámica se representa a través de formatos con cierta estandarización, que se definen por recipientes o cajetes trípodes y formas compuestas con asas.

## GOLFO DE MÉXICO

Cultura-estilo **OLMECA** (Periodo Preclásico Medio Mesoamericano, entre 1200 - 400 a. de C.). El área nuclear Olmeca se ubica al este de los territorios mexicanos en la zona meridional del Golfo de México, al sureste del estado de Veracruz y en las regiones noroccidentales del estado de Tabasco; ahora bien, este estilo representativo trasciende a otras regiones, extendiéndose hasta el occidente mesoamericano como en los estados de Guerrero o Jalisco, en la zona Central, en la zona de Oaxaca, y en la zona suroriental, incluyendo territorios centroamericanos, manifestándose este estilo hasta Costa Rica.

Agrupación social: Jefaturas, elite dirigente (organización estatal).

En la representación artística de los olmecas destaca la figura antropomorfa, pero ésta también se asocia sin duda a la figura sobrenatural de la imagen del hombre-jaguar, manifestando a su vez imágenes en las que la simetría y la armonía de las proporciones destacan como conceptos estéticos. En todas las esculturas antropomorfas olmecas fue característica la posición de las comisuras de los labios en ángulo descendente (sin llegar a saber certeramente el porqué de esta manifestación). Entre las representaciones de escultura en cerámica las piezas más destacadas se denominan "baby face" (rostro de niño), que se muestran con ojos rasgados, y la característica "boca olmeca", entre las hipótesis, como su nombre indica, se asocian a representaciones de la figura de bebés aunque también existe la conjetura de establecer un vínculo simbólico con la figura del jaguar. A diferencia de las piezas realizadas en piedra en estas imágenes se percibe cierto movimiento, su tamaño adopta un formato mediano, y generalmente representadas en postura de gateo o sentados, sin llegar a manifestar el género o sexo de la figura. La pasta de estas piezas tiene una coloración pálida en la gama cromática del amarillento, marfil o blanquecido, su manufactura es excelente, estas piezas se manifiestan huecas, de finas paredes y pulidas. No obstante también se registran otras figuras antropomorfas aunque de menor calidad, como representaciones de pequeñas figurillas femeninas, relacionadas con el concepto ritual de la fertilidad, entre otras representaciones antropomorfas, destacando por su singularidad a las piezas denominadas «chaneques», presentando la figura de enanos o seres deformes, generalmente caracterizados por disponer los pies en posición torcida y desprovistos de barbilla. Según parecen indicar las representaciones del estilo olmeca, ya se inscriben en la manifestación conceptual de lo mitológico, asociados los temas que presentan con asuntos emparentados o en relación directa con las deidades, la cosmología y el carácter religioso.

**Fotografías:** 313-349-350-400.

**VERACRUZ CENTRAL** (Periodo Clásico Mesoamericano, entre el 250 y el 800 - 900 d.C.), situada en la zona del Golfo de México comprende regiones pantanosas y el litoral al este, al norte la Sierra de Chicoquiaco, al oeste los flancos de la Sierra Madre Oriental, y al sur el macizo Tuxtlas, limitados estos territorios por los ríos Cazones y Papaloapan (asentados principalmente en su curso bajo). Comprendiendo principalmente el territorio central del actual estado mexicano de Veracruz, aunque también abarca territorios del estado de Puebla.

Agrupación social: Jefaturas regionales-estatales (descendientes de la cultura Olmeca). Convocando a sociedades agroalfareras, que también combinan en su actividad económica la especialización de la producción artística y el comercio de sencillos productos.

Asentamientos: distribuidos en comunidades aldeanas, mantienen una planificación similar entre el periodo Preclásico y Clásico, aunque sus dimensiones aumentan entre el 300 y el 600 d.C., registrando a su vez, incipientes centros ceremoniales construidos con adobe y canto rodado, con basamentos piramidales para las edificaciones de mayor tamaño, erigiendo posiblemente sobre ellos pequeños templos en «bajareque» (técnica constructiva tapial de palos entretreídos con cañas y barro), en algunas de estas edificaciones de tierra las paredes fueron revocadas con delgadas capas de estuco, y en las más importantes con frecuencia los pisos registran la técnica de quemar la arcilla, para así, endurecerla.

Complejos principales: Nopiola, Dicha Tuerta, Remojadas, El Zapotal, Las Higueras o Santa Luisa; aunque únicamente se consideran como centros urbanos de importancia tres enclaves independientes: El Tajín, hacia el norte, y al sur, en la región de la Mixtequilla, el Cerro de las Mesas, y Matacapán (este último, caso excepcional por su profundo vínculo con Teotihuacán, languideciendo con el declive teotihuacano, mientras que en el Clásico Tardío El Tajín se impone como el centro más importante de la zona del Golfo de México, por su desarrollo mercantil).

Las agrupaciones sociales establecidas en diferentes regiones de estos territorios en el Clásico registran excepcionales obras escultóricas en cerámica, relacionadas con el carácter religioso, generalmente encontradas en los sepulcros y templos ceremoniales (caracterizadas por una alta maestría estética, además de un alto grado de dominio técnico en la cocción). Entre estas representaciones se manifiesta cierta influencia estilística teotihuacana, aunque también se percibe una reciprocidad entre ambos territorios, como en los registros escultóricos de quemadores o la representación de figurillas antropomorfas con las extremidades articuladas. En estos territorios se registran una amplia gama de figuras: desde figuras de pequeño formato, macizas, aplanadas, modeladas a mano y con apliques de pastillaje, o formatos más grandes de figuras huecas, hasta llegar a alcanzar dimensiones mayores al metro de altura, de excelente manufactura; incluyendo también recipientes escultóricos, generalmente antropomorfos y de rostros esquemáticos. La decoración de las piezas generalmente manifiesta pintura policroma en diferentes colores, además de caracterizarse por emplear un colorante negro, extraído del hule o chapapote (asfalto) para resaltar algunas zonas del rostro, con probable sentido ritual. También son características de este periodo las figuras zoomorfas de felinos, perros, monos o cocodrilos, algunas de estas piezas colocadas sobre ruedas, como si representarían juguetes, pero en estos casos se asocian más a piezas con fines rituales que a actividades lúdicas (ya que hasta ahora no hay indicios de que fueran fabricadas para tal propósito). Se encuentran además un buen número de instrumentos musicales de índole diversa. Estas obras se han clasificado en diferentes estilos, generalmente asociadas a diferentes regiones, locales o regionales; entre las más valoradas se registran en la Mixtequilla (situada al sur de Veracruz Central, entre las cuencas inferiores de los ríos Papaloapan, Blanco y Jamapa) el considerado estilo de Remojadas (Clásico Temprano), y las representaciones del Zapotal (Clásico Tardío). Aunque otros centros de importancia, como en Tajín, también registra distinguidas esculturas cerámicas.

Las figuras de cerámica de Remojadas representan tanto a personajes cotidianos como a dioses. Este estilo registra piezas de tamaño no muy grande y de estética realista, adornadas con complicados vestidos, grandes tocados o peinados elaborados, y grandes orejeras y otros abalorios, incluyendo en estos adornos imágenes simbólicas; en lo que las figuras generalmente muestran una desproporción física, manifestando cabezas de mayor proporción que el cuerpo (en torno a tres cabezas por cuerpo), decoradas con engobes de varios colores, y en muchos casos la caracterización de la pintura en los rostros con el negro Chapapote. La iconografía representada en estas figuras tiene mucho que ver con las divinidades de la amplia tradición mesoamericana. Las piezas de este estilo más conocidas son las llamadas "caritas sonrientes", de ojos rasgados y boca abierta, con una sonrisa que deja ver muchas veces la lengua y los dientes, en ocasiones mostrando mutilaciones dentales, además de una deformación craneana concibiendo el rostro como un triángulo invertido, con tocados o bonetes y profusos adornos, de superficie frontal plana, definiendo sobre ellos realzados diseños con motivos de monos, garzas, grecas, entrelaces, rizos, el signo del movimiento o elaborados y complejos detalles iconográficos. Entre estas figuras sonrientes se representan tanto hombres como a mujeres, aunque la imagen femenina destaca en proporción numérica, vestidas con adornadas faldas o taparrabos, según el género; generalmente su postura se muestra de pie y con los brazos alzados, en lo que algunas de estas piezas tienen los miembros articulados, habitualmente los superiores. Estas figuras según indican las investigaciones pudieron relacionarse con la representación del dios de la danza,

la música y la alegría (Xochipilli), o bien con la imagen de personajes caracterizados como dioses sacrificados en los grandes festivales (incluyendo también en estas ceremonias a las figuras sonrientes realizadas en cerámica, como parte del ritual). No obstante, estas representaciones de personajes sonrientes también fueron realizadas en otros centros de la Mixtequilla, como se ve registrado en Los Cerros, Apachital, Dicha Tuerta, Nopiala o Tlalixcoyan, ya que Remojadas, no solo se concibe como un complejo arqueológico establecido al sur de Veracruz Central sino que también se determina como un estilo cerámico.

En la escultura cerámica de El Zapotal, la candidez del anterior estilo pasa a manifestarse a través de la expresión severa, realista y en formato grande. Entre todas sus obras sobresalen las magníficas piezas de gran dimensión denominadas como «chuateteo», destacando los rasgos abstraídos de su cara, ya que la mayor parte tiene los ojos cerrados y la boca abierta, asociadas según las investigaciones a la imagen femenina: de apariencia difunta, identificadas como mujeres divinizadas al morir en su primer parto, o bien, representando el papel de sacerdotisas en el trance; generalmente estas esculturas portan tocados o cinturones en los que se representan imágenes de serpientes, además de manifestar con frecuencia como parte de su tocado un objeto circular, similar a un espejo (asociado con la adivinación), ataviadas con orejeras, narigueras u otros abalorios (entre ellos a modo de cuentas, sargas de pequeñas caracolas, asociadas con el agua y la fertilidad). Estas figuraciones en algunos casos llegan a adquirir una altura en torno al metro y medio, en lo que sus proporciones se conciben de forma realista, además de manifestar una decoración policroma, confiriendo aún un mayor realismo en algunos ejemplares, al señalar con el negro chapapote los labios, el contorno de los ojos y las pupilas; y en muchas ocasiones estas obras tienen los brazos abiertos y elevados, dispuestas en postura sentada o de pie. No obstante, el estilo El Zapotal también registra figuras masculinas de excepcional calidad, tanto por su estética y fisonomía realista como por la técnica de su manufactura. Asociadas estas representaciones tanto a sacrificados, líderes o sacerdotes, y a dioses de su panteón.

Respecto a la representación cerámica asociada a Veracruz Central, podemos incidir que hacia finales de la época Clásica se encuentran gran número de estas esculturas en otras zonas como en Chiapas, regiones del Pacífico y América Central, si bien estos registros se pueden asociar a intercambios comunitarios, los científicos estiman que mayormente fueron emigraciones voluntarias u obligadas, extendiéndose y habitando otros lugares, ya que en esos determinados momentos de la historia como ya hemos comentado se vuelven a generar importantes cambios político-culturales que provocaron movimientos migratorios a través de Mesoamérica.

**Fotografías:** 381-456-457-531-550-579-582-583-584-592-644-732-791-837.

Cultura **HUASTECA** (Periodo Preclásico Tardío, Clásico y Posclásico Mesoamericano, entre el 400-200 a. de C. al 1521 d.C.), situada al noreste de la zona del Golfo de México, delimitando sus territorios: al norte el río Panuco y al sur el río Cazones y las estribaciones de la cordillera de la Sierra Madre Oriental, comprendiendo la altiplanicie mexicana desde Veracruz hasta el distrito costero de Tamaulipas; hoy comprendidos por los estados mexicanos de Veracruz (Norte), Tamaulipas (pequeña porción del sur), San Luis Potosí (sureste), Hidalgo (este) y Puebla (noreste).

**Agrupación social:** En el Periodo Clásico se conforman como comunidades agroalfareras (descendientes de los olmecas), agrupados como una cultura particular, asociada su autoridad con guerreros preparados y combativos. Durante el periodo Posclásico los diferentes centros regionales no llegan a la designación de estado, sino que se distribuyen como señoríos locales o regionales, con las compartidas alianzas y disputas de este periodo (manteniendo contactos e influencias continuas con la zona central, principalmente con la ciudad tolteca de Tula).

**Asentamientos:** Clásico - sin planificación urbana, aldeas de pequeña dimensión (con mayor concentración en la cuenca baja del río Pánuco). Edificación de planta rectangular con las esquinas redondeadas o circular. A partir del s.X diferentes centros prosperan en su planificación urbana y ceremonial, instalando en estas ciudades, plazas, montículos (de hasta 30 m de altura), estructuras rectangulares o la típica construcción de planta circular destinada edificaciones ceremoniales.

**Principales sitios arqueológicos:** Periodo Clásico- Tamtzmán, Huaxcamá, Tanchahuitz, Cuatlamayán o Tampozoque. Periodo Posclásico-Metlatoyuca, Cacahuatengo, Tanhujo o Tabuco. En el s. XV, los Mexicas invaden los territorios huastecas (codiciados por el tributo de sus productos tropicales), conquistando primero Tuxpan, Tzicóac y Tempache, y posteriormente Huejutla, Tamuín, Tampatel y Oxitipa.

Las representaciones huasteca en cerámica se definen por el carácter escultórico desde tiempos del formativo, caracterizadas estas piezas por un estilo original y de excelente manufactura. La figuración más reproducida registra la imagen femenina, y dentro de la variedad estilística establecida a lo largo de este extenso periodo de tiempo, se perciben rasgos inconfundiblemente huastecos. La arcilla utilizada es fina y de color crema. Por lo general las figuras huastecas registran piezas finamente modeladas y de armónica proporción. En las representaciones más antiguas se exhiben figurillas de pequeño formato, macizas y de rostros planos y cuadrados, no obstante, los cuerpos con el tiempo se definen por una fisonomía alargada, detallando un patrón convencional estilizado, reforzado al definir prolongados torsos y extremidades, registrando piernas particularmente largas. También se caracterizan estas piezas antropomorfas por presentar bocas salientes, ojos perforados y deformación craneana, la vestimenta es escasa, cubriendo el sexo con un breve braguero, destacando de estas representaciones el tocado, que en la mayoría de los ocasiones se muestra como un prominente turbante que encubre la evidente deformación craneana. Entre estas figuras, la representación más frecuente es una bella mujer joven, de cintura estrecha, caderas anchas, senos prominentes apuntados, y complexión fuerte; aunque también se registran otras piezas, en las que se representan tanto hombres como a mujeres, como jugadores de pelota, manifestando en ellos gruesos cinturones, rodilleras y a veces manoplas, otras figuraciones de carácter ceremonial, o una amplia variedad de músicos. A finales del Periodo Clásico se observa entre los huastecas un mayor vínculo con la zona Central de México, mientras que se debilitan las relaciones con el Norte de Mesoamérica; entre otros registros, estos datos se pueden percibir en la temática artística, ya que durante la mayor parte de la época clásica la iconografía huasteca no muestra simbolismos claros en referencia a sus dioses, sino que se relacionan con el género femenino o masculino, asociadas estas imágenes antropomorfas con el concepto de la fertilidad, sin embargo a finales del periodo ya se identifican imágenes alegóricas, semejantes a las representaciones clásicas teotihuacanas. La escultura en cerámica posee cierto hieratismo, registrando piezas muy originales, como sucede también con el formato de recipiente, contando con una buena variedad de formas y una decoración policroma excelente, ahora bien, además de manifestar una buena producción de pequeñas terracotas femeninas, es destacado el desarrollo artístico de las grandes figuras cerámicas estilizadas, de fisonomía antropomorfa enmarcadas tanto en el periodo Clásico Tardío como en el siguiente periodo cultural (Tolteca).

Durante el periodo Posclásico, la representación huasteca mantiene el tratamiento estilizado y lineal del cuerpo humano, identificadas ya estas representaciones con personajes importantes o deidades, por los símbolos que portan estas obras cerámicas (conciendo importantes y originales muestras escultóricas de gran dimensión). A su vez, en este periodo la decoración cerámica más destacada se reconoce por la particular policromía, representada en diferentes formas de recipientes, con base de color guinda sobre la que decoran de forma recargada diseños de profusa simbología. A su vez, entre las representaciones huastecas ya se incluyen desde el Periodo Clásico Temprano (250 -1 550 d.C.), Piezas de imágenes zoomorfas con ruedas en su parte inferior, adquiriendo por ello movilidad, en la mayoría de los casos incorporando la figura del jaguar, ahora bien, según indican las investigaciones, más que juguetes lúdicos, estas piezas se relacionan con conceptos religiosos que pudiera manifestarse como icono Solar, mostrando su trascurso temporal por el movimiento.

**Fotografía:** 622.



Cultura **TOTONACA** (Clásico Tardío y Posclásico, Mesoamérica, 600/850 - 1519 d.C.), se establece en las regiones centrales de Veracruz, distribuyéndose tanto en las estribaciones montañosas, como en la llanura y en la costa.

**Agrupación social:** señoríos locales o regionales, sin llegar a florecer ningún estado centralizador, sino que los diferentes centros Totonacos ejercen su dominio sobre regiones bastante reducidas.

**Principales sitios arqueológicos:** Urbes de Periodo Posclásico- Cempoala (distinguida en nuestro estudio, por la decoración arquitectónica del Templo de las Caritas ubicado fuera del recinto ceremonial, denominado de esta forma por representar pequeños cráneos de barro que revestían sus tableros), Misantla, Tuzapan, Cuauhtochco, Cotaxtla, Quiahuitlan, Cacahuatenco o Tlacolula, destacando como excepción por reunir un mayor dominio, el centro de Zacatlán. Durante el posclásico, la majestuosa ciudad de El Tajín (Veracruz central) parece que fue abandonada en el s. XIII, en lo que las actuales investigaciones relacionan los últimos cien años de esta urbe con la sociedad Totonaca (revelándose a través del cambio de estilo de algunos edificios, advirtiéndose la influencia totonaca).

Entre los Totonacos las representaciones más destacadas se registran en sus cerámicas, tanto escultóricas como de recipientes, mostrando en ellas una decoración sobria y estilizada. No obstante, aunque el estilo cerámico de esta sociedad se diferencia al de sus predecesores (Veracruz Central), también se mantienen representaciones preliminares, como es el caso de las piezas cerámicas denominadas "caritas sonrientes", definiendo la imagen de mujeres y hombres, con rostro de fisonomía triangular (de superficie frontal plana), grandes ojos rasgados y boca abierta marcando la sonrisa, dejando a la vista en muchos casos la lengua y los dientes, además de portar sobre la cabeza tocados, incluyendo en ellos decoraciones simbólicas, la postura del cuerpo generalmente se muestra de pie y con los brazos alzados (encontrando piezas con los miembros articulados). A su vez, también destacamos de los totonacas la incorporación de grandes urnas cerámicas para la sepultura de personajes muy importantes, en lo que la mayor parte de estos enterramientos ha sido registrados en el lugar sagrado de la Isla de Sacrificios.

**Fotografías:** 87-412-532-628.

## SURESTE DE MESOAMERICA

Cultura **MAYA** (Periodo Preclásico, Clásico y Posclásico Mesoamericano, entre el 2500 a. de C. al 1519 d.C.), al igual que su prolongada expansión en el tiempo los mayas primigenios se sitúan en el amplio territorio en el sudeste de Mesoamérica. El territorio se divide básicamente en tres zonas geográfico-culturales: las Tierras Altas, agrupando los territorios mexicanos de Chiapas, Guatemala y una pequeña extensión relativa a la costa del Pacífico de Nicaragua hasta llegar al Golfo de Nicoya en Costa Rica; por otro lado, las Tierras Bajas del Sur ubicadas al este desde una porción de Honduras, ascendiendo por el departamento del Petén al norte de Guatemala, Belice, y México, al sur de Campeche y Quintana Roo, y parte de Tabasco y Chiapas; y por último las Tierras Bajas del norte, en la zona central y septentrional de península de Yucatán.

**Agrupación social:** su conformación se organiza en el Periodo Preclásico como Jefaturas, y en el Clásico y Posclásico como estados, donde cada territorio se constituye bajo el régimen de un poder dinástico (en manos de un gobernante y su familia, desde la legitimidad hereditaria del linaje divinizado), y la estratificación de las clases sociales, considerada como una sociedad teocrática, estrechamente asociados los aspectos religiosos con los civiles. La potestad de la gobernación política y militar de cada centro se sustenta por la figura del soberano (*balach uinic*), auxiliado por un consejo de ancianos nobles. La nobleza ocupa los cargos más importantes (entre ellos altos puestos de consejeros, funcionarios, sacerdotes, guerreros o comerciantes), el pueblo común y libre lo constituyen agricultores con derecho a la explotación de las tierras pero obligados al pago tributario (mano de obra), y ya en el nivel más bajo, sin la posesión de derechos, se sitúan los esclavos, a cuya condición se llega por delito, por captura en guerra o por herencia.

**Ciudades principales** (cuadro ilustrativo, pág. 249): -Preclásico Medio- en Tierras Altas: Monte Alto, El Baúl, Tliltepec, Abaj Takalik, Bilbao, y destacando especialmente, Izapa y Kaminaljuyú (Guatemala); -Preclásico Tardío- sobresalen en Tierras Bajas, en México, al norte Dzibilchaltún (Yucatán), Calakmul y Becán (Campeche), en Guatemala: Tikal, Nakbé, El Mirador y Tintal, y en Belice: Cuello, Colhá, Lamanai y Los Cetos.

-Periodo Clásico Temprano- La supremacía de las metrópolis mayas se concentra especialmente: en la zona sur, continua con su soberanía Kaminaljuyú, y en la zona selvática central de Petén la poderosa Tikal y Uaxactún. -Periodo Clásico Tardío-: Tikal mantiene su protagonismo, y florece Calakmul, ambas como las capitales más poderosas del Petén, al noroeste de la región central, Comalcalco (construida en ladrillo cocido), en la región de Usumacinta, Palenque (México) y Piedras Negras (noroeste de Guatemala) como los mayores centros, aunque también destacan: Dos Pilas, Itlan o Ceibal en territorio guatemalteco, y Yaxchilán y Bonampak en Chiapas; hacia el sur, Copán (noroeste de Honduras) y Quirigua algo más al norte (Guatemala), y en la península mexicana de Yucatán, en la región de Puuc, la ciudad de Uxmal, y Cobá, como la más vigorosa del norte, incluyendo a su vez en la región norte de las tierras bajas lugares como Dzibanché, Kohunlich, Balamkú o Edzna

-Postclásico-: En la península de Yucatán las tres ciudades más importantes son Chichen Itzá, Mayapán y Uxmal, aunque otros centros también contaron con un poder importante como Itzamal, Tulum, Ichpatún o Santa Rita (Belice), entre otras. En la esplendorosa ciudad hegemónica de Chichen-Itzá sus edificaciones arquitectónicas combinan armoniosamente las formas exógenas con las autóctonas, encontrando en el centro de la urbe el grandioso templo denominado El Castillo, destacando también otras construcciones ceremoniales como el Templo de los Guerreros, el Templo de las Águilas, el Templo de Venus y el Juego de Pelota (que es el mayor y más impresionante de Mesoamérica). En el centro del territorio maya, en su mitad occidental, se distribuyen los grupos Chontales o Putunes, establecido en Xicalango su complejo principal (situado al norte, en el estado mexicano de Campeche, en el litoral septentrional), no obstante otros enclaves también se consideran importantes, como los centros de Nito y Naco, o al sur de Campeche, Tamactun o Acalán. En las regiones orientales de la zona central situadas en el Petén guatemalteco y de Belice, a finales del posclásico destaca Non Petén (o Tayasal). Al sur del territorio Maya, las capitales más importantes son Jakawitz, de los grupos Quichés, Paraxone de los Cakchiqueles y Tzameneb de los Rabinales. Posteriormente, los Quichés trasladaron su capital a Ismachí, para en el s. XV fundar la gran capital de K'umarcaal. Además de mencionar en este territorio meridional los centros de Mixco Viejo, Atitlán, Zaculeu, Iximché o Chinantla Viejo. En estos territorios, la arquitectura de los centros refleja cierta influencia del Centro de México, especialmente en el Posclásico Tardío, aunque también se reconocen concepciones arquitectónicas de estética y simbología propia, destacando entre ellas la simetría urbana y bilateral de las capitales, situadas estas urbes en posiciones elevadas y protegidas por barreras arquitectónicas, en planificación a la estrategia militar.

En todos los tipos cerámicos mayas se puede percibir el dominio de las técnicas y la perfección representativa, prevaleciendo en las composiciones el equilibrio visual y la proporción de las imágenes. Al consolidarse como una de las sociedades de mayor afianzamiento cultural y prolongada permanencia en el tiempo en cierta forma las secuencias cerámicas registran las divergencias establecidas entre las diferentes épocas y fases culturales, distinguiéndose un buen número de estilos, al modificarse de forma notable los parámetros representativos mayas según la época y la región en la que se ubiquen los registros, no obstante hay que destacar que el periodo Clásico se establece como el mayor esplendor representativo. En la representación cerámica a partir del Clásico Tardío las formas y los temas decorativos empleados cambiaron radicalmente. En el Posclásico las figuras se resuelven de manera más estereotipada. La diversidad de estilos y el dominio de diferentes

técnicas indica que estas obras fueron realizadas por la mano de especialistas (las investigaciones proponen que estos creadores ocupaban un importante lugar dentro de la sociedad maya), llegando a reconocerse la autoría de ciertos ceramistas o talleres, ya que algunas piezas manifiestan la firma o sello, reconociendo de esta forma su trabajo (como bien se aprecia en los recipientes de -tipo códice-).

Entre las técnicas utilizadas para la definición de las piezas escultóricas en cerámica, las figuras se modelaron tanto de forma individual y a mano (de aspecto dinámico y realista, y de cuidado detalle, siendo estas piezas las que denotan una mayor elaboración), o bien modeladas con ayuda de moldes de barro cocido (con un carácter más rígido y hierático, y con rasgos e indumentarias más esquemáticas aunque complejas), o combinando ambas técnicas (en muchos de los casos utilizando moldes para el cuerpo y agregando la cabeza modelada por separado, unidas ambas partes antes de la cocción). La representación de estas figuras generalmente está emparentada con la cosmovisión maya, incluyendo tanto figuras antropomorfas (en mayor número), individuales o en pareja, como representaciones de animales (posiblemente relacionadas con lo ritual). La decoración policroma es otra de las técnicas más utilizadas tanto en las figuras tridimensionales como relieves o superficies lisas, incluyendo una gama de colores que atienden a un patrón simbólico de carácter riguroso (además de resaltar las formas), las representaciones pictóricas incluyen una amplia gama de escenas, marcadas por la flexibilidad y creatividad del trabajo de cada autor.

La clasificación del corpus figurativo maya en cerámica presenta grandes diferencias, ya sea por su cronología como por la región en la que se registren, ya que la escultura cerámica maya presenta un abanico muy amplio en sus creaciones y cualidades expresivas, no obstante de forma generalizada se puede decir que las figuras en terracota son tremendamente realistas, con vistosos atuendos y grandes tocados, aunque como otras sociedades, imbuidas en su propio carácter simbólico. Mujeres en actitudes variadas en muchos casos junto a niños, sacerdotes, nobles y gobernantes, ancianos, jóvenes, bailarines, etc., u otras que aluden a divinidades o espíritus, de mayor o menor figuración antropomorfa. También se registran piezas cerámicas representando prototipos arquitectónicos, u otras manifestaciones como mascaros o instrumentos musicales. Son frecuentes también los relieves, donde se puede apreciar los cambios en la representación de cada período, en lo que durante el Clásico Temprano la imagen antropomorfa se ubica con la cabeza de perfil y las extremidades inferiores con un pie delante del otro, mientras que a partir del Clásico Tardío se modifican las posturas, con poses frontales, aunque se siguen situando los rostros en posición de perfil.

Entre los centros ceremoniales y de producción suntuaria en esculturas cerámicas destacamos al complejo de la Isla de Jaina (Campeche), sobresaliendo las piezas realizadas a mano, la arcilla de estas figuras suele presentarse en color grisáceo o café rojizo, generalmente decoradas en policromía, con detalles muy cuidados tanto en el atuendo de los personajes como en la definición anatómica, mostrando una amplia gama de representaciones relacionadas con el poder, lo religioso o actividades cotidianas, todas ellas modeladas desde la concepción realista, mostrando un verdadero muestrario físico (constitución, edad, emociones, sexualidad, patologías, etc.) y de vestimenta y adornos, en muchos de los casos muy elaborados y recargados. Las poses presentan a la figura: de pie, sentada o con cierta expresión de movimiento, entre las figuras se pueden encontrar la representación de señores principales sentados sobre tronos de rica indumentaria, sacerdotes, jugadores de pelota, gordos, enanos, enfermos, acciones contrastadas (como mujeres portando a hombres gordos o ancianos sobre sus hombros), figuras con los brazos alzados (a semejanza de las "caritas sonrientes" de Veracruz), figuras antropomorfas con representaciones simbólicas asociadas a los dioses, mujeres de compleja indumentaria, o bien representaciones de actividades diarias, entre otras escenas.

Por otro lado, debemos comentar que el mayor conjunto cerámico-ceremonial de los mayas se presenta a través del formato de recipiente, incluyendo entre ellas piezas de formato sencillo, donde destaca su decoración, variando los diseños según la región; estas piezas cerámicas cuentan con tres o más colores, generalmente incluyendo el blanco o crema, el rojo y el negro, sumando el amarillo y el azul. También se registran aunque en menor número, recipientes decorados por frisos de relieves en bajo o altorrelieve, o recipientes escultóricos que generalmente adoptan una estética antropomorfa. Habitualmente la conformación de los recipientes son de tamaño más bien pequeño y se definen como cuencos, platos, vasos de paredes cilíndricas, y jarras, pero también se encuentran recipientes de mayor formato como trípodes e incensarios, estos últimos definidos desde un amplio muestrario de formas modeladas con imágenes iconográficas y diseños decorativos. Entre las más destacadas obras asociadas al formato de recipiente cerámico, se sitúa el estilo códice, de excelente manufactura, correspondiendo este tipo de representación al Período Clásico Tardío (700 - 900 d.C.), con un estilo común a la representación de la pintura mural y los dibujos de los códices, definiendo todos ellos un mismo estilo de valores y similares características representativas. De igual forma que los relieves escultóricos en los vasos códice las escenas se presentan en bajorrelieve o pintadas, donde las imágenes pasan a ser tratadas frontalmente, con los pies de costado y la cabeza de perfil. Este tipo de cerámicas códice se registran como cuencos cilíndricos de tamaño más bien pequeño, pintados sobre un fondo blanco-crema, delimitados por bandas rojas; los motivos principales fueron pintados con trazos ágiles de línea fina, generalmente en negro; aparte de las imágenes mitológicas o históricas, se suman a ellas símbolos glíficos, jeroglíficos, bandas planetarias, y otros motivos. Estos recipientes códice acompañaban a los difuntos para mostrarles a través de ilustraciones perdurables los pasos que debían seguir para su paso al otro mundo. A su vez, la representación de carácter ceremonial registrada en recipientes cerámicos en el periodo Posclásico Temprano (900 - 1200 d.C.) indica según el caso el marcador asociado a la ocupación Tolteca en el área maya, como sugieren las características piezas de aspecto gris lustroso y formas sencillas, procedentes del altiplano guatemalteco. Avanzado el tiempo, en Yucatán en el periodo de dominio de Mayapán (1200 - 1450 d.C.) prolifera la representación de grandes incendiarios con forma escultórica definiendo sobre ellos la corporeidad de diferentes divinidades, relacionadas en su iconografía y gamas cromáticas a las realizadas en el centro de México por la cultura Mexica, aunque destaca entre las representaciones la figura de Itzamná o serpiente del cielo, deidad creadora de los mayas.

Durante el Clásico Tardío y el Postclásico, en las tierras altas de Guatemala y Honduras se reconoce en sus excelentes cerámicas, al igual que las tierras bajas del norte, la influencia del centro de México; registrando entre 800/1000 y 1100 d.C. similitudes con el estilo Mixteco-Poblano, con decoración geométrica y bicroma, rojo sobre blanco o blanco sobre rojo, y cuencos trípodes con patas zoomorfas huecas, así como los tipos -Tohil Delgado- y -Anaranjado Fino-. En las cerámicas -Tohil Plomizo- y -Anaranjado Fino- (1000-1250 d.C.) destacan los trípodes con patas moldeadas y los incensarios con forma de cucharón; y desde el 1250 d.C. las cerámicas manifiestan una decoración de engobe rojo y café, prevaleciendo los tipos -Fortaleza Blanco sobre Rojo- y -Chinaulta Policromo-. Para la región central maya los estudios sobre los Chontales fijan el inicio del posclásico con la aparición de la cerámica -Jonuta-, que incluye bellas figurillas antropomorfas y recipientes de color negro.

En relación al carácter funcional de los recipientes escultóricos de sentido ritual, entre ellos son también distinguidas las urnas funerarias mayas, presentando diferentes formatos según su destino funerario, de pequeño formato, incluyendo en ellas restos óseos desarticulados o cenizas, o bien, un tamaño mayor, e incluso de gran formato para depositar cuerpos íntegros (aunque generalmente se colocaban en ellas los cuerpos de infantes). Entre las urnas más elaboradas, habitualmente incluyen una tapadera, decorado el recipiente en modelado y policromía, asociadas las imágenes con la temática religiosa y de poder. Las urnas funerarias de carácter escultórico y figurativo se registran en diferentes regiones del territorio maya, sin embargo los mejores ejemplos de sentido escultórico se sitúan en la zona meridional, asociadas estas representaciones a los grupos Quichés (Posclásico), adquiriendo generalmente el recipiente la forma cilíndrica, de formato mediano o grande, e incluyendo también en la tapadera el conjunto de imágenes representadas, de forma recargada, definidas en relieve, altorrelieve y figuras tridimensionales (sobre el recipiente, la tapadera o en ambas), caracterizadas de forma habitual por personajes divinizados, dioses o figuras antropo-zoomorfas, completando el conjunto representado con otros elementos simbólicos.

**Fotografías:** 302-380-383-396-403-407-423-447-462-463-540-570-572-573-589-591-611-627-641-647-679-682-690-691-693-746-761-765-770-816-832-833.

## Centroamérica: centro-meridional.

Esta clasificación cultural se centra en los países de Nicaragua, Costa Rica y Panamá, aunque también formen parte de Centroamérica: Honduras, Belice, Guatemala y El Salvador, gran parte de los contextos sociales más relevantes de estas regiones están presentes en el apartado de Mesoamérica, ya que su pasado histórico está relacionado con la zona sureste de este área (concretamente con el complejo desarrollo de la cultura Maya). La clasificación científica de las sociedades primigenias asentadas en el territorio central y meridional de Centroamérica, suelen integrarse también en la relación Circuncaribe, la relegada área Intermedia, o de forma más específica, el área de la Baja América Central. Ahora bien, en este caso, recogemos la última definición citada, para dar cuenta de la pluralidad cultural detectada en los registros primigenios de estos tres países, aunque su extensión presente un territorio relativamente pequeño en comparación con otras áreas.

### BAJA AMÉRICA CENTRAL

América Central manifiesta la particularidad geográfica de hallarse dividida en sentido longitudinal por la sucesión de diversas cordilleras de origen volcánico (de fuerte actividad sísmica); la zona oriental del territorio alberga una densa selva tropical, regada por grandes sistemas fluviales que desembocan en el mar Caribe; mientras que por el contrario su vertiente Pacífica, constituye una zona más seca y menos boscosa. El territorio estipulado como Baja América Central, se puede dividir según su ubicación, registrando por un lado, regiones comprendidas en las tierras altas y de altiplano, y por otro, las regiones ubicadas en las tierras bajas, tanto de la costa Pacífica como Atlántica o Caribeña (en este caso constituyendo la zona de mayor superficie), conectándose ambas vertientes a través de los pasos de la cordillera o cuencas fluviales. Para este área cultural se concretan seis periodizaciones primigenias sucesivas: Periodo I (12000? - 8000 a. de C.), Periodo II (8000 - 4000 a. de C.), Periodo III (4000 - 1000 a. de C.), Periodo IV (1000 a. de C. - 500 d.C.), Periodo V (500 - 1000 d.C.), y Periodo VI (900/1000 - 1550 d.C.). Como ya se ha indicado en el anterior apartado (2.1.1.1), los primeros registros cerámicos asociados a cada uno de los países que integran el área de Baja América Central se sitúan en la cronología del Formativo Temprano o Periodo III; además de incluir en la recopilación del apartado anterior la evolución de ciertas sociedades registradas en el Periodo IV o Periodo Medio, donde ya se manifiestan indicativos de jerarquía social. Estos territorios fueron poblados en torno al 4000 a. de C., por algunas sociedades con conductas semi-sedentarias manifestando una incipiente agricultura, también regidos por la caza-pesca y la recolección, no obstante, el periodo Formativo centroamericano resulta ser más reciente en consideración con Mesoamérica y la zona norte de Suramérica, aunque hay que constatar que las primeras cerámicas encontradas en estos territorios se sitúan entre las más longevas de América (Fase-estilo Monagrillo, datados los registros más antiguos en el 2500 a. de C., en Panamá), pero estos hallazgos por el momento se clasifican como hechos puntuales en la extensión de todo el área; ahora bien, la mayor parte de las culturas y fases cerámicas atribuidas al periodo Formativo se sitúan cronológicamente entre el 1500 - 1000 a. de C. y el 200 d.C., surgiendo con el tiempo de forma incipiente diferencias regionales.

La situación geográfica de esta área, hace que el intercambio cultural con otras áreas limítrofes se haga evidente, con Mesoamérica al norte, y al sur lindando con América del Sur, alternando la influencia de cada área según se van estableciendo los periodos cronológicos. Desde épocas tempranas en algunas culturas agroalfareras centroamericanas se manifiesta con fuerza la influencia del área mesoamericana, en especial en Nicaragua y norte de Costa Rica, mientras que la influencia de culturas meridionales establecidas en Suramérica se trasmite hacia las sociedades primigenias asentadas en el centro y sur de Costa Rica y Panamá. Pero a su vez, en estos territorios se crea una especie de barrera o frontera cultural que registra particularidades propias. La evolución de los estudios sobre las culturas primigenias establecidas en los territorios de la Baja América Central han ido transformando sus conjeturas con el paso del tiempo a la vez que se desarrollan nuevos resultados; algunas investigaciones relacionan los cambios notables producidos en la era actual con inmigraciones de poblaciones foráneas, tanto de Mesoamérica como de culturas establecidas en el norte de Sudamérica, pero la mayoría de los estudios priorizan más la idea de que aunque existieran influencias de otras áreas, estas sociedades evolucionaron de forma autónoma, considerando entre los aportes de cada sociedad y de forma generalizada el creciente proceso de diversificación cultural que se llega a registrar a lo largo del tiempo en estos territorios, pudiendo explicar mejor su desarrollo a través de factores internos como el crecimiento demográfico, el aumento de las tensiones sociales y la dispersión territorial de las comunidades agrícolas, así como la intensificación de las relaciones comerciales creadas con otros pueblos. También hay que indicar, al igual que sucede en otras áreas, que todavía existen un buen número de regiones que aún no han sido exploradas, o bien, aquellas donde se han efectuados escasos sondeos científicos.

El sedentarismo y evolución de grupos sociales situados en la Baja América Central se registra en diferentes regiones donde se acumulan focos de asentamiento y desarrollo cultural (de hábitat favorable), al rodearse de tierras fértiles y otros recursos alimenticios, como la recolección o la pesca y la caza; presentando una mayor complejidad, en aquellas sociedades ubicadas en lugares idóneos donde se beneficiaban de la extracción de materias primas, surgiendo por ello el intercambio continuo de productos por otros foráneos. En esta relación, desde tiempos tempranos el intercambio se hizo evidente entre las diferentes regiones, aunque existiera un contraste geológico bastante destacado entre las tierras bajas de las dos vertientes y las



regiones distribuidas por las tierras altas, debido a las cómodas vías de comunicación; en lo que a su vez, también se crearon relaciones interregionales de comercio con otras áreas (incluyendo la demanda de materias primas de prestigio como metales y piedras preciosas, oro, cobre, jade o la obsidiana, u otros materiales suntuarios: plumaria, algodón, cacao, conchas, etc., productos elaborados en cerámica, talla en piedra y otros materiales, o metalurgia -portada esta tecnología posiblemente en torno al 500 d.C., desde los territorios colombianos-, además de otras sustancias preciadas como la variedad de plantas narcóticas o alucinógenas). Si bien, en el cómputo regional de estos territorios se debe tener en cuenta ciertas argumentaciones para poder entender su desarrollo social, como en este caso apunta Michael J. Snarskis:

*“Deberíamos llamar la atención acerca de que en América Central sólo había un número limitado de bienes susceptibles de ser comercializados entre las regiones y que, además, las distancias eran tan cortas en los diferentes grupos podían obtener la mayoría de los mismos directamente, sin necesidad de utilizar una red de intercambio regional. Esta capacidad de acceso directo impidió, presumiblemente, el desarrollo local de sistemas de distribución estrechamente controlados o muy centralizados, estableciendo así un límite al desarrollo de organizaciones económicas y sociales complejas. [...] alguna de las razones probables que explican la ausencia de desarrollo de sociedades más complejas pueden ser la baja demografía, la lejanía de las principales fuentes potenciales de influencia exterior, la ausencia de modelos a imitar y la ya mencionada facilidad de acceso a los recursos necesarios”<sup>75</sup>.*

No obstante, durante el primer milenio de nuestra era, y en mayor proporción durante la primera mitad de segundo hasta la llegada de los conquistadores occidentales, los asentamientos distribuidos en la Baja América Central según indican las investigaciones arqueológicas se rigieron por sociedades complejas, aunque su estado social se mantiene a lo largo del tiempo como jefaturas o cacicazgos, sin llegar a albergar un poder fuerte y centralizado. Al igual que otras áreas, en la Baja América Central se puede observar que ciertos productos o piezas suntuarias se relacionan por su contexto simbólico con el intercambio privativo destinado a las élites sociales (reforzado con ellas el poder de estos integrantes de la comunidad).

Aunque estos territorios presentan una clara división cultural entre los distintos pueblos primigenios, cada uno regido por diferentes agrupaciones lingüísticas y religiosas, también se percibe que tienen en común particularidades evidentes, interactuando entre estas sociedades patrones culturales e ideológicos, como relaciones interétnicas (apreciadas estas conductas en sus registros materiales). En el último periodo primigenio es cuando mayores diferencias sociales se perciben, recogiendo de nuevo las palabras de Snarskis al reclutar diferentes investigaciones se observa:

*“que la organización jerárquica de muchos cacicazgos de Nicaragua, Costa Rica y Panamá fue mal comprendida por muchos de los exploradores castellanos. Por ejemplo, al principio del siglo XVI, en la mayor parte del territorio de Costa Rica existían, en orden ascendente, jefes de rango inferior, jefes (caciques) principales, un gran jefe y un jefe de rango supremo (cacique principalísimo) [...]. Dentro de cada cacicazgo prácticamente se podían identificar todos y cada uno de estos variados rangos sociopolíticos, aunque la mayor parte de los primeros conquistadores se referían a ellos por igual, simplemente como "caciques", sin reconocer ni comprender una cadena de mando en el orden "civil" que era bastante compleja. [...] Con todo, la persona que generalmente se consideraba más poderosa en los cacicazgos de la Baja América Central era aquella que se ocupaba y controlaba todos los asuntos que caían de lleno en la esfera de lo religioso-sobrenatural: el chamán o -usékar-”<sup>76</sup>.*

Las diferentes investigaciones sobre las sociedades distribuidas en la Baja América Central indican la percepción generalizada de una estratificación social evidente, agrupadas en tres escalafones básicos, en el más alto el rango de las élites (contando con que el poder de la administración y la autoridad de cada centro quedaba en manos de los caciques), por debajo el pueblo común, y por último, privados de derechos, los esclavos. Teniendo en cuenta la importancia que aunara cada jefatura, en el caso de los caciques más importantes, estos gestionaban las principales unidades político-administrativas (junto a consejos de ancianos), concentrando extensos territorios; y en lo que el militarismo también forma parte de su poder. A su vez, en los centros se establecen similitudes en sus modos de vida y costumbres, como puede observarse en los registros arqueológicos, manifestándose a través de las conductas de asentamiento y cambios en la organización social, como se puede apreciar por ejemplo en el incremento de la especialización artesanal, o en las costumbres ceremoniales y funerarias, donde se percibe no solo la divergencia de rangos sociales, sino también concordancias en el sistema de creencias e iconografía. Entre las prácticas rituales de los diferentes cacicazgos se establece la conducta generalizada del sacrificio humano y la práctica chamánica (incluyendo el consumo de sustancias psicotrópicas). En estas sociedades primigenias afloraron alianzas y guerras, intercambios de productos, ideas y tecnologías, regidas en gran parte por la interconexión cultural con otras áreas colindantes.

El patrón generalizado de asentamiento en las aldeas del periodo Formativo registra viviendas de planta cuadrangular, mientras que a partir de la segunda mitad del primer milenio de nuestra era, estas edificaciones cambian de patrón arquitectónico para difundirse en la mayoría de los territorios de la Baja América Central la construcción de casas con planta circular, algunos complejos cuentan con recintos dedicados al juego de pelota, además de registrarse en los principales sitios arqueológicos del último periodo primigenio una o varias plazas de gran dimensión de formato cuadrangular rodeadas por

<sup>75</sup> SNARSKIS, Michael J., “Nicaragua, Costa Rica y Panamá: interacción cultural” (capítulo 1), en - AA. VV. *Artes de los pueblos precolombinos: América Central*. Barcelona: Museo Barbier-Mueller art precolombi, 2000, pp. 32 - 33.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 36 / 38.



469



470



471

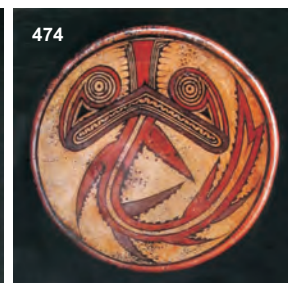


472

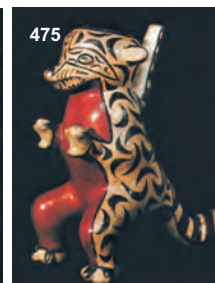
- **Nicaragua. Suroeste** (Periodo VI). -469- Personaje de alto estatus sentado (Isla de Ometepe). -470- Estilo Luna Policromo (1350 - 1522 d.C.). Escudilla tripode con representaciones antrozoomorfas modeladas sobre sus patas, decorado el interior del recipiente con la silueta de un jaguar como figura principal, entre otros diseños policromos (engobes: base crema, trazo fino en negro y rellenos en color naranja, rojo, café, y gris). Dimensiones: Ø 23'5 cm, altura: 13 cm. // - **Costa Rica. Gran Nicoya**, noroeste (Periodos V - VI). -471- Estilo Guabal Policromo (700 - 1100 d.C.). Figuras femeninas con tocado o deformación craneal, decoradas en policromía con diseños lineales a modo de tatuajes corporales o vestimenta. - 472- Figura femenina policroma con decoraciones corporales (500 - 800 d.C.). Dimensiones: 26 x 18'3 cm. // - **Panamá** (Periodos V - VI). -473- Recipientes con forma femenina y abultado vientre (Región Veraguas-Pacífico, 1000 - 1500 d.C.). Altura: 29 cm (figura izq.), 22 cm (dcha.). - **Gran Coclé** (zona central de Panamá) -474- Estilo Conte (700 - 850 d.C.). Escudilla de base anular policroma. El diseño pictórico presenta una figura principal híbrida que combina diferentes rasgos zoomorfos (de tiburón martillo, pez sierra, saurio, y ojos y pico de loro). Dimensiones: Ø 42 cm, altura: 8 cm. -475- Recipiente escultórico policromo Coclé con la imagen de un jaguar. Altura: 29'5 cm.



473



474



475

muros revestidos de piedra (donde se realizaban las ceremonias y los festejos), colindantes a los montículos donde se instalaban las viviendas principales del cacique y las elites. También se registran calzadas de piedra, interconectando los sitios principales con las aldeas secundarias.

En cuanto a los registros materiales cerámicos destacados por su reconocimiento artístico, sobresalen las piezas de carácter suntuario. En las cerámicas más tempranas del área existen grandes correspondencias entre los complejos cerámicos de las diferentes zonas, tanto las halladas en las tierras altas y bajas o las dos vertientes, aunque poco más tarde ya se pueden percibir diferencias en el tratamiento de la superficie. Las cerámicas tempranas registradas en la vertiente Atlántica presentan de forma generalizada una decoración con incisiones y apliques modelados mientras que las de la vertiente Pacífica se caracterizan por su decoración pictórica. Con el paso del tiempo las representaciones cerámicas manifiestan un lenguaje regional determinado, por ello, según en la zona en la que se registren pueden identificarse con tradiciones culturales diferenciadas, según el caso, por piezas de sentido escultórico, o bien a través de complejos diseños pictográficos, donde el carácter decorativo predomina sobre las formas cerámicas; aunque hay que resaltar que en este área se incluye de forma mayoritaria la decoración policroma (manifiesta tanto en recipientes como en imágenes escultóricas). Percibiéndose en el área un lenguaje panregional, que comparte no solo técnicas de manufactura sino también iconografías y diseños, aunque cada una de estas regiones mantiene a su vez su propio sistema simbólico e identidad cultural.

## NICARAGUA

En los territorios nicaragüenses se registran sociedades primigenias con cierta complejidad social durante el Periodo V (500 - 1000 d.C.), entre los hallazgos de esta época el mayor número de complejos arqueológicos que registran el asentamiento de agrupaciones culturales con distintivos sociales, políticos y económicos se registran en la región Central y en la vertiente Pacífica, manifestándose a través de contextos aldeanos, aunque la conformación de los sitios es variable tanto en tamaño como en su estructuración. En la zona Central, se reconocen en algunos asentamientos al norte y en la región de Chontales montículos artificiales construidos en piedra de planta cuadrada, aunque también se encuentran en menor número estructuras circulares y ovaladas (destacando en este periodo, al norte, Las Tapias, por su conformación y extensión, como también se reconoce como importante complejo arqueológico Tamarindo, en la región de Chontales, con similar planificación); la variación entre los diferentes centros descubiertos pudiera remitir al establecimiento de una jerarquía regional entre ellos, contando entonces con algunas poblaciones principales que controlaban a otros asentamientos secundarios, ligados a agrupaciones culturales con una incipiente jerarquía social y política, diferenciándose ya entre ellas. En la zona del Pacífico los asentamientos no se caracterizan por distribuir sobre el terreno montículos artificiales, pero en algunos casos se observan elevaciones naturales del terreno sobre las que se dispusieron las construcciones domésticas, en esta zona occidental las poblaciones principales registran áreas de vivienda más extensas, rodeadas por los cultivos (el sitio más destacado e importante centro regional se denomina Ayala, ubicado en el departamento de Granada). En las regiones de la vertiente Atlántica nicaragüense, su desarrollo social parece indicar menor complejidad.

Entre los registros cerámicos de este Periodo (V) se diversifican los estilos. Las cerámicas de Chontales presentan una decoración incisa de líneas oblicuas y hendiduras sobre el borde de los recipientes, los pocos registros policromos

encontrados posiblemente por su estética fueran originarios de la zona occidental del Pacífico. Plasmando a continuación con las palabras de Silvia Salgado González la suma de estilos cerámicos que se registran en los territorios nicaragüenses (y otros países septentrionales) en el Periodo V:

*“En el Pacífico y en el norte, probablemente las elites dominaron las rutas del comercio a larga distancia por las cuales transitaban de norte a sur obsidiana, cerámica y quizá otros productos perecederos. [...] cerámicas del tipo Uliúa Policromo, manufacturadas en el centro de Honduras, y del tipo Delirio Rojo sobre Blanco, al este de El Salvador, eran parte de los productos de intercambio. Además, en la zona de Granada se han encontrado fragmentos de cerámica estucada, que posiblemente proceden de algún sitio mesoamericano. No se sabe qué tipo de productos de las regiones nicaragüenses fueron intercambiados, pero posiblemente debieron ser de carácter perecedero, pues aún no se han detectado restos de éstos en sitios de Honduras o El Salvador.*

*La cerámica de este periodo también muestra ideas compartidas con la del centro de Honduras. En el Pacífico se desarrolló la policromía con motivos pintados en rojo, café y naranja delineados en negro sobre fondo canela, o en algunas ocasiones sobre fondo crema. Los motivos son geométricos y zoomorfos, estos últimos representados en forma realista en ocasiones y abstracta en otras [...]. Los tipos decorados más populares son bicromos y tricromos, los primeros pintados en tonos blanco o crema sobre un fondo rojo, y los segundos, en blanco sobre negro y también sobre un fondo rojo. Generalmente, la cerámica bicroma y tricroma presenta además decoración modelada y de pastillaje. Los motivos zoomorfos más comunes son la silueta de perfil de un mono y un cocodrilo [...], que a menudo se representa de manera abstracta [...]. Las formas más comunes en la cerámica decorada son las escudillas hemisféricas, las escudillas compuestas tripodes y los tazones. No obstante, la cerámica más abundante la constituían las ollas hemisféricas y tazones engobados de tonos rojos y sin ninguna decoración.*

*Al igual que en el Pacífico, en el norte la cerámica decorada muestra claras relaciones con el centro de Honduras. La cerámica relacionada con la tradición Usulután es la más abundante, pero la mayoría sólo está recubierta con un grueso engobe naranja. Otra, como es el caso del tipo Caucaí Rojo sobre Naranja, presenta motivos pintados en rojo, como siluetas de pirámides, grecas escalonadas, aunque también hay representaciones solares y motivos zoomorfos y antropomorfos sobre soportes modelados. Son comunes las escudillas como bordes exversos, pero también se ejecutaron otras formas como vasos y ollas con asas. En Honduras, la evolución de la tradición Usulután sigue el mismo patrón que en el norte de Nicaragua: un porcentaje importante de la cerámica no tiene más que el engobe naranja como decoración. La secuencia del desarrollo de la decoración en Honduras también muestra que los tipos más tempranos se caracterizan por la decoración con técnica en negativo o resistente, mientras que más tarde se utiliza decoración positiva con pintura roja. La transferencia de la tecnología cerámica, así como su importación [...] sugieren algo más que una simple relación de intercambio comercio ocasional.*

*[...] La región Atlántica no parece haber estado ligada de forma significativa a los desarrollos señalados en otras regiones.*

*[...] La cerámica fue decorada con incisiones y pastillaje, con grupos de tres o más líneas incisivas paralelas colocadas al azar sobre el cuerpo, y entre estos grupos se ejecutaron líneas punteadas. En algunos casos, a la decoración incisa y punteada se le agregaron bandas aplicadas. No se puede establecer una clara relación con otras tradiciones artesanales de zonas adyacentes, lo que parece reforzar la idea del relativo aislamiento durante este periodo”<sup>77</sup>.*

Durante el último periodo primigenio la evolución cultural desarrollada en las dos zonas culturales más significativas de Nicaragua: las regiones centrales y la zona del Pacífico, continúa manifestando ciertas similitudes regionales con el anterior periodo, pero también se concretan cambios significativos, incluyendo en todo el territorio un aumento considerable de población y mayor número de asentamientos, dirigidos por cacicazgos de mayor complejidad, con economías dinámicas. Para el Periodo VI se establece una mayor pluralidad de culturas diferenciadas, destacando en este caso el aporte y asentamiento de otras agrupaciones culturales originarias de los territorios mesoamericanos. En la zona del Pacífico emergen nuevos centros regionales, en algunos de estos complejos se construyen plataformas recubiertas con lajas de piedra donde se edifican residencias, habitadas posiblemente por las elites sociales, rodeando estas construcciones a las plazas principales. Entre estos centros sobresale por su conformación urbanística, extensión y su posición dominante sobre otros centros, el sitio de Tepetate, localizado en la región norte del Lago de Nicaragua, cercano a la ciudad actual de Granada (entre los registros arqueológicos de este lugar se pueden diferenciar espacios donde trabajaron especialistas de diferentes gremios; hallando en relación con la producción cerámica gran número de soportes tripodes y moldes para la manufactura de figurillas cerámicas). En la zona de Chontales se encuentran más de una docena de complejos principales con montículos de piedra situados alrededor de plazas (con un número elevado de estructuras, contabilizando en dos sitios arqueológicos entre doscientas y trescientas, indicando también de esta forma una organización regional jerarquizada). Las evidencias arqueológicas sugieren la existencia de divisiones culturales, políticas y económicas, entre las diferentes agrupaciones sociales de este periodo nicaragüense; ahora bien, los cambios que se producen durante esta época en la suma de estos territorios también se relacionan con el colapso ocasionado en las ciudades clásicas mayas de las tierras bajas, afectando directamente a los centros establecidos en Honduras, tornando sus estrategias políticas hacia estructuras menos centralizadas y por consiguiente estas conductas se reproducen de forma indirecta en las sociedades asentadas en Nicaragua. Los conflictos entre las diferentes etnias se potencian en este periodo, como por ejemplo sucede entre los grupos asentados en la zona Central, destacando en este caso la presencia de los Matagalpas y Nicaraos. Por el contrario, la actividad social en la zona Atlántica o Caribeña se desarrolla sin grandes cambios en las regiones costeras, con similares conductas al anterior periodo, sin distinciones jerarquizadas asociadas a una organización sencilla y un desarrollo agrícola aún incipiente,

<sup>77</sup> SALGADO GONZALEZ, Silvia. “Antiguas poblaciones de Nicaragua” (capítulo 2), en - AA. VV. *Artes de los pueblos precolombinos: América Central*. Barcelona: Museo Barbier-Mueller art precolombi, 2000, pp. 56 - 57.



observándose una escasa interacción con otras zonas; a la llegada de los conquistadores españoles a estos territorios orientales se encuentran con agrupaciones que se relacionan con la familia lingüística Chibcha (como los Sumo y los Rama).

En Nicaragua las representaciones artísticas de mayor complejidad simbólica y de manufactura se presentan en el último periodo primigenio (en metalurgia, talla en diferentes materiales, cerámicas suntuarias, textiles, etc.); reforzando con estas obras materiales la idea de una estructura política jerarquizada. Concretando, en referencia a las representaciones cerámicas, se observan en las piezas creadas en este período cambios en el estilo estético y de decoración, registrando de forma elocuente diferentes estilos decorativos, aunque el tipo policromo se presenta de forma más generalizada en regiones del Pacífico como en la zona Central. Habitualmente las piezas suntuarias en este periodo se conforman con una base de engobe que adquiere una coloración blanquecina y ligeramente pulida sobre la que se dibujan diseños en tonos naranjas y rojizos, delineados a su vez en negro, esta tradición cerámica se asocia con las sociedades agroalfareras de la vertiente Pacífica, aunque su manufactura no solo se manifiesta en regiones nicaragüenses sino que también se encuentra en Costa Rica, más conocida como Policromía Nicoya o tradición cerámica de engobe blanco (también presente en El Salvador y Honduras). El lenguaje plástico de estas cerámicas incorpora en la definición de su representación tanto innovaciones técnicas como simbólicas (que parecen derivar de la iconográfica Mesoamérica, con similitudes con el estilo cerámico tipo códice, aunque también se conciben elementos reiterados de tradiciones locales y regionales). En cuando a las representaciones figurativas en cerámica halladas en Nicaragua, fue en este último período cuando se registran un mayor número de figurillas, generalmente femeninas, aunque en comparación con otros territorios de la Baja América Central su presencia no llega a ser destacada, sin embargo en relación con la cerámica policroma se encuentran un buen número de recipientes de sentido escultórico en los que se define la figura antropomorfa o zoomorfa, esculpida la forma en relieve o como apliques modelados sobre las piezas cerámicas (vasijas efigies). Destacando en estos casos las refinadas obras producidas en la zona Suroeste del Pacífico (como en la isla de Ometepe), agrupadas dentro del estilo o tradición Luna (tipo policromo), caracterizados los recipientes destinados al uso ritual por decoraciones de diseños lineales, geométricos, y otras figuraciones, además de incluir en las formas una temática antropomorfa o zoomorfa, o una combinación de ambas (entre esta imágenes se registran jaguares, serpientes emplumadas, monos, rostros humanos, etc.) (fotos n°: 469, 470). No obstante, a su vez, en la zona más meridional del Pacífico nicaragüense también se registran excelentes piezas escultóricas en cerámica asociadas en este caso con la región Gran Nicoya, en lo que la mayor parte de este área queda circunscrita al territorio noroccidental de Costa Rica (remitiendo estos desarrollos culturales y representativos, tanto a continuación, como en el esquema de las págs. 277 / 279).

## COSTARICA

Para el caso de las sociedades primigenias de Costa Rica, la época formativa manifiesta una relativa unidad por sus modos de vida sencillos y comunitarios, percibiéndose en los hallazgos cerámicos tempranos, consideradas similitudes; pero esta homogeneidad se fisura cuando se comienzan a definir diferencias de rango social, que con el transcurso del tiempo revelan marcadas diferencias entre las sociedades que fueron evolucionando en cada una de las regiones, determinadas en parte por las fronteras naturales, tanto de las dos vertientes (Pacífica y Atlántica) como por las elevaciones del terreno de la cordillera Central y de Talamanca. Tres son las zonas culturales que mayores registros arqueológicos han manifestado, por un lado, situada en el cuadrante noroccidental del país se desarrolla **Gran Nicoya**, que agrupa diferentes regiones, destacando la siguientes subregiones: Guanacaste, conformada por extensas llanuras de la vertiente Pacífica (de relativa aridez), con una geografía más montañosa y clima tropical la región de la península de Nicoya y la accidentada costa del Pacífico (de acantilados rocosos e irregular orografía, conformada por pequeñas y numerosas bahías y estuarios), la extensa cuenca del río Tempisque, además de incluirse en la Gran Nicoya los territorios más al suroeste de Nicaragua. En el centro del país, se sitúa la **zona Central**, incluyendo en ella la extensa subregión Atlántica de tierras bajas (de caudalosos ríos y fértiles llanuras como las de Santa Clara, Tortuguero y San Carlos al norte), el litoral caribeño, regiones de tierras altas asociadas a la cordillera de Talamanca, y la subregión del Pacífico Central (desde el templado Valle Central o Valle Intermontano, las tierras altas y bajas de las cuencas del Pacífico Central y el litoral). Y por último, comprendiendo el territorio meridional de la franja costera del Pacífico (al sur de la ciudad de Quepos), la península de Osa, la región continental del Golfo Dulce y al suroeste de la cordillera de Talamanca comprendiendo los extensos valles de las tierras altas, se define en la subregión de **Diquis** (de bosque tropical lluvioso), incluida dentro de la tradición cultural de **Gran Quiriquí**, distribuida también en el territorio oeste de Panamá (de clima más seco y árido). Ya en la era actual, y en mayor grado a partir del Periodo V, los asentamientos comprendidos por estas poblaciones basaron su organización social y el poder político y religioso al mando de cacicazgos, con una economía basada en la agricultura, además de completar su alimentación con la caza, pesca y recolección, evolucionando cada una de estas sociedades de manera diferenciada con las otras zonas culturales tanto en sus modos de vida, costumbres, ceremonias o tratamiento funerario.

Durante el Periodo V las influencias sureñas se evidencian en las tres zonas culturales, en lo que las regiones de noroccidente presentan en cierta medida una ruptura evidente con las rutas comerciales del norte, percibiéndose nuevos contextos que asimilan una influencia marcada por alianzas comerciales, políticas, y similitud en costumbres con el sur. En el computo plural de las manifestaciones artísticas, las diferentes investigaciones realizadas en las últimas décadas han llegado a la determinación de sugerir ciertas influencias de las áreas colindantes a la Baja América central, en lo que las zonas de la Región Central-Vertiente Atlántica y Diquis se las denomina como “el sector de influencia sureña”, mientras que a la zona de

Guanacaste-Nicoya se la nombra como “el sector de influencia el norteña”. Las representaciones artísticas de carácter suntuario se consideran como bienes de prestigio (destinadas a las elites y a los ceremoniales), registradas principalmente en los complejos funerarios (evidenciado las diferencias de rango a través de las ofrendas), en lo que en estas ofrendas también se evidencia el comercio o intercambio con otras regiones y zonas. Ahora bien, como indicamos, las tres áreas culturales costarriqueñas citadas revelan en sus registros arqueológicos divergencias en su producción artística, como se puede percibir en las influencias estilísticas y diferentes estilos cerámicos; destacando principalmente las representaciones de Gran Nicoya (donde prevalece la decoración policroma, tanto en recipientes como en piezas de carácter escultórico).

En la afamada tradición policroma de Guanacaste-Nicoya se generaliza la presencia de una producción cerámica de carácter suntuario, caracterizada por una estética híbrida inspirada tanto en modelos del norte y del sur, como locales o regionales, comercializada tanto en los circuitos regionales como interregionales y de larga distancia. A partir del 800 d.C. se determina un elevado incremento en número y tamaño de los asentamientos Guanacaste-Nicoya, movilizándose hacia la costa, si bien las zonas interiores continúan habitadas, existen también indicios de que parte de estas migraciones desde las regiones montañosas se produjeron posiblemente por la actividad volcánica., continuando estas tendencias de asentamiento a lo largo del Periodo VI. Según indican las investigaciones actuales para Gran Nicoya se llega a establecer un sistema de producción cerámica asociado a diferentes regiones y centros locales, donde posiblemente se manufacturan cada uno de los tipos cerámicos policromos (fotos n°: 471, 472, 595, 602, 638, 648). Teniendo presente que Gran Nicoya se reconoce como una de las culturas primigenias más importantes de los territorios costarriqueños, por lo que en esta investigación ya hemos comentado ciertos indicativos referentes a sus primeros desarrollos en el anterior sub-apartado (2.1.1.1), ampliando su análisis social y representativo en el siguiente esquema dedicado a las culturas ceramistas más destacadas, donde se describen cada uno de los tipos cerámicos registrados hasta la fecha (págs. 277 / 279).

El territorio de la zona Central hacia la mitad del Periodo V también experimenta grandes cambios en sus modos de vida y costumbres, manifestando cambios y evidencias destacadas en los registros arqueológicos tanto en la urbanización como en las prácticas funerarias (como ejemplo, durante el Periodo IV y principios del V se registran cementerios denominados como “tumbas de corredor”, a partir del 700 - 800 d.C. los enterramientos pasan a depositarse en cistas, también denominadas en estos territorios como tumbas de cajón). El complejo arqueológico más antiguo que se conoce actualmente en registrar residencias circulares es La Fábrica situado en las tierras altas de la región Central, cercano a la ciudad actual de Grecia, en lo que la ocupación de este complejo se registra desde el 200 - 300 d.C. al 1100 - 1200 d.C (no obstante, a diferencia de otros centros, los registros funerarios que se dan en La Fabrica no se relacionan con enterramientos en cistas, sino que recuerdan a la práctica funeraria establecida en la Gran Nicoya, señalando estos lugares con pilares o túmulos de piedra, o bien distribuidos bajo las viviendas); a su vez, otro complejo arqueológico importante establecido en las tierras altas es el sitio de Barrial de Heredia, situada su datación en la transición de los Periodos V y VI (900 - 1100 d.C.), aunque aquí sus construcciones no se asocian a formatos circulares sino de planta elipsoidal, como cuadrada o rectangular (en estos últimos casos asociada esta estructura residencial posiblemente a la élite); en el caso de los enterramientos de Barrial, se registran tanto de corredor como en cistas. En cuanto a las regiones establecidas en las tierras bajas de la vertiente Atlántica, a lo largo de los Periodos IV y V se establece la tendencia a ubicar los asentamientos sobre las llanuras aluviales, a partir del 700 d.C. las poblaciones crecen en tamaño y el número de habitantes, en lo que a partir del Periodo VI el establecimiento de los sitios también parece regirse por estrategias defensivas; entre los complejos de mayor importancia arqueológica se encuentran: Guayabo (en las montañas al este de Turrialba), Talari (en la región norte de la cordillera de Talamanca), Barranca (en el extremo occidental del valle Central), y Pozo Azul o Lomas Entierros (en el Pacífico Central); otros sitios destacados del Periodo VI descubiertos en las tierras bajas de la vertiente Atlántica son Anita Grande, Granja Costa Rica, La Cabaña y Las Mercedes. Para el Periodo VI, los poblados de la zona Central generalmente se reconocen por su urbanización; las viviendas circulares se disponían sobre montículos de tierra circulares o muros de contención empleando guijarros, plazas amuralladas, algunas de ellas cubiertas, registrando en los centros más grandes montículos de gran dimensión ubicados cerca de los recintos principales o plazas, además de manifestar otras construcciones de ingeniería como acueductos o grandes puentes (realizados con losas de piedra). En estas regiones de la zona Central, se registran poblados de pequeña dimensión como centros de gran evengadura, muchos de ellos organizados entre ellos a través de calzadas empedradas. Entre las representaciones registradas, se hace común encontrar en los alrededores de estas poblaciones petroglifos. En cuanto a la clasificación de las cerámicas locales y regionales del Periodo V en la zona Central de Costa Rica, los tipos cerámicos más extendidos en las tierras altas y valles centrales se denominan Curribadat y Tayutic Inciso, y La Selva (en el valle de Turrialba), pero también se encuentran un buen número de cerámicas policromas importadas de Gran Nicoya, incluyendo en los enterramientos de la elite la reiterada presencia de estas piezas de prestigio foráneas. Durante el Periodo VI, en estos territorios las imágenes escultóricas más destacadas se presentan a través de figuras antropomorfas de piedra (de temática variada), en lo que en este periodo las representaciones en cerámica son menos abundantes y el modelado se resuelve más tosco, con excepción de algunos tipos cerámicos como el Inciso Marron (con pintura negativa en las piezas dedicadas a la elite), donde destacan los trípodas con forma de cabezas zoomorfas (desaparecidos los trípodas se patas largas de los dos periodos anteriores), el Cartago Línea Roja (decorado con diseños en rojo a inicios del periodo sobre un engobe naranja, que posteriormente se reemplaza por un engobe crema) con recipientes abiertos de sencillos trípodas representando a menudo de forma escultórica la imagen del felino; u otros tipos influenciados por la estética cerámica Gran Quiriquí, con motivos geométricos que sugieren la figura de lagartos y cocodrilos, como el Irazú Línea Amarilla (pintados con un engobe

espeso amarillo sobre dos tonos de base, naranja y rojo ladrillo), y el COT Línea Negra (con diseños en negro tenue y rojo sobre una base marrón- anaranjada); para destacar por último en este caso en la vertiente atlántica, el Turrialba Bicromo, con elegantes y sencillos recipientes de paredes muy finas, similares al tipo Biscuit de Gran Quiriquí.

De igual forma que Gran Nicoya y la zona Central, en la región de Diquis se registran importantes cambios culturales entre el 500 y el 800 d.C. (con influencia de culturas del sur, posiblemente con la llegada de agrupaciones Chibcha desde Colombia). De la transición entre los Periodos IV y V pocos resultados arqueológicos se tienen a día de hoy en esta región (entre las fases: Aguas Buenas y Quiriquí -clásica-), aunque entre los registros cerámicos de esta época intermedia se puede percibir la utilización decorativa del engobe marrón y el resurgimiento de la técnica de la pintura negativa. Ya establecida la fase Quiriquí los asentamientos generalmente se organizan en las planicies cercanas a las principales corrientes aluviales, pudiendo apreciar por ello que a través de estas vías se incrementa el comercio regional e interregional. Entre las representaciones artísticas de Gran Quiriquí registradas en Diquis se encuentran excepcionales piezas antropomorfas en piedra y objetos en metalurgia de oro y Tumbaga (aleación de oro y cobre), distinguiéndose también, las enigmáticas esferas realizadas en granito, andesita u otras piedras, de diferentes diámetros (llegando a medir hasta dos metros y medio); estas esferas se incluyen en esta tradición desde finales del Periodo IV hasta la conquista española, repartidas por todo el territorio, aisladas, en grupos o en alineamientos superficiales, colocadas algunas de ellas sobre plataformas de adoquines o en ocasiones agrupadas en la cercanía de sitios de enterramiento; registrándose en la región de Térraba el mayor número. En cuanto a las cerámicas registradas en la región de Diquis estas presentan grandes similitudes con los registros panameños, agrupadas dentro de la tradición Gran Quiriquí (Periodos V y VI), incluyendo en estas representaciones figuras modeladas o bien recipientes que presentan imágenes tridimensionales, antropomorfas y zoomorfas, como los característicos tripodes altos de patas huecas (en los cuales se presenta de forma generalizada la imagen modelada de cocodrilos y peces); (ampliada la información sobre las representaciones cerámicas de Gran Quiriquí en el siguiente esquema -fondo gris-, pág. 279).

## PANAMÁ

La geografía del istmo de Panamá de igual forma se caracteriza por la existencia de dos vertientes ecológicamente muy distintas y de gran variedad, por ello a lo largo del periodo precolombino los estudios llegan a determinar que en estos territorios existieron un gran número de comunidades políticamente independientes, evolucionando a lo largo del tiempo como unidades culturales que divergen entre ellas. Como ya se ha comentado en el anterior apartado (2.1.1.1), en Panamá se registran piezas cerámicas entre las que se encuentran muestras de temprana datación en relación a los descubrimientos del continente americano, estas rudimentarias cerámicas se clasifican dentro del estilo Monagrillo, manteniendo los diferentes registros hallados similares características de manufactura a lo largo de una amplia cronología, halladas estas piezas en la zona Central y vertiente Pacífica del istmo, asociadas estas piezas a sociedades sencillas. A partir del primer milenio a. de C. la tecnología cerámica ya se distribuye como práctica habitual entre las sociedades tempranas repartidas por la mayor parte de los territorios panameños. Desde finales del primer milenio a. de C., la cultura material registrada en la región de Quiriquí ya establece grandes divergencias con la de Panamá Central; entre las tres regiones culturales (occidental, central y oriental) se constituyen diferentes fases cronológicas determinadas a través de la evolución de los estilos cerámicos, presentándose en cada zona una estética distinguida que se mantiene a través del tiempo, distribuida a su vez geográficamente de forma más o menos constante (coincidiendo en los documentos coloniales también con una supuesta frontera lingüística). No obstante, el desarrollo de cada una de estas tradiciones no conlleva por ello un aislamiento cultural, sino que se establecen relaciones y contactos de diferente índole, tanto entre las diferenciadas tradiciones como con otras culturas según en el periodo que se desarrollen estas estrategias, de comercio u otros intercambios, o ideas o renovadas prácticas tecnológicas. Ahora bien, durante el Periodo IV comienzan a identificarse en mayor grado las diferenciaciones, como se puede apreciar en los registros cerámicos, aunque esta separación se potencia con el avance de los Periodos V y VI. Entre las agrupaciones sociales las más reconocidas se nombran como Chiriquí (situando sus asentamientos al oeste de Panamá), Veraguas (instalada más al sur y oeste de Chiriquí, en la región de la cordillera de Veraguas), Coclé (en la zona central, vertiente Pacífica), y Darién (en la zona más oriental); todas ellas con patrones de asentamiento similares a otras culturas presentes en los otros países vecinos.

Para ser más precisos las investigaciones actuales distinguen para los territorios del istmo tres grandes áreas culturales primigenias: la del **Gran Quiriquí** al oeste, **Gran Coclé** en el centro y **Gran Darién** al este. Aunque se encuentran indicios de que entre estas regiones comparten muchos elementos culturales o similares modos de subsistencia, también se presentan notorias diferencias, destacando especialmente el tratamiento de los registros cerámicos. No obstante, los estudios dedicados a estas tres zonas culturales, presentan una información muy desigual y fragmentada, por lo que aún no se pueden comparar en detalle los diferentes registros materiales (como los cerámicos), los contextos culturales, u otros aspectos de la vida cognoscitiva de estas tradiciones; como cuan extensas y estratificadas se presentan estas sociedades o bien de qué forma se organiza su poder, aunque lo cierto es que las diferentes agrupaciones sobre las que hacemos mención se llegan a determinar cómo cacicazgos (donde también se registra una práctica chamánica importante), en lo que su distribución geográfica aumenta y la organización social se renueva, establecidas entonces como unidades sociopolíticas jerarquizadas en torno al 500-700 d.C. hasta llegar los conquistadores españoles, manteniendo entre los cacicazgos relaciones tanto de alianza como de enemistad (liderados por un cacique como figura principal y elites sociales que gozaban según su escalafón de ostentosos privilegios en la vida y en la muerte). Los mayores registros arqueológicos se relacionan con sociedades complejas asentadas



en centros de gran extensión distribuidos cerca de estuarios o valles fértiles, como en las tierras altas de Quiriquí occidental, o los cursos de los ríos Bayano, Chucunaque y Tuira, o desde el litoral de los golfos de Chiriquí y Montijo y la bahía de Paritá. Para el último periodo, entre los cacicazgos más influyentes se encuentran crónicas coloniales que especifican el nombre de legendarias agrupaciones como Antatará, Natá y Escoria. Entre las muestras artísticas primigenias halladas en territorio panameño son destacadas al igual que otras zonas del área algunos registros de talla en piedra, hueso o concha, aunque las mejores muestras de arte donde se representan figuras de carácter naturalista o copiosas alegorías de seres mitológicos se definen por la excelente calidad de la orfebrería y otros materiales preciosos, o bien a través del expresivo simbolismo de su cerámica, según la región donde se encuentren caracterizadas por la pintura policroma como por un carácter más escultórico. El territorio oriental demarcado como Gran Darién es el que acopia menor número de investigaciones arqueológicas, sin ni siquiera conocerse una cronología estipulada, como si registra tanto Gran Quiriquí como Gran Coclé. Respecto a la cerámica de estas tradiciones, en los registros de Gran Darién predomina la técnica del modelado y la decoración incisa y pintura de engobe rojo (generalmente asociadas a los Periodos V y VI); la territorialidad de Gran Quiriquí (al occidente de Panamá, distribuida tanto en las tierras bajas como altas, como la ya citada subregión de Diquis, al suroeste de Costa Rica) registra cerámicas que desde sus primeras fases acentúan el tratamiento decorativo, a través de la decoración con pintura de engobe, incisa o apliques modelados, caracterizada su representación a partir del Periodo V y durante el VI, por un lenguaje híbrido, escultórico y pictórico; y por último, comentar que la conformación de Gran Coclé se ha definido sobre la periodización de diferentes fases cerámicas, caracterizada también su representación por una gran variedad de diseños pictóricos (relacionados los antecedentes más tempranos con el estilo Monagrillo), ahora bien, en lo que respecta al registro de recipientes o piezas escultóricas en esta tradición, éstas se manifiestan a partir del estilo Tonosí (200-550 d.C.), incorporando imágenes zoomorfas o antropomorfas en el transcurso de los sucesivos estilos (fotos n°: 445, 474, 475) (más información de las cerámicas de Gran Coclé a continuación, págs. 279-280, al igual que la tradición Gran Quiriquí, pág. 279).

Entre las investigaciones sobre estas culturas primigenias, Gran Coclé recopila los mayores estudios sistemáticos e información contextualizada, en lo que a continuación aportamos el siguiente análisis de la investigadora Julia Mayo, donde expone los desarrollos sociales acontecidos en la Tradición Coclé y su relación con los diseños pintados sobre las piezas de cerámica halladas en diferentes complejos arqueológicos del territorio de Panamá Central:

*“La secuencia cerámica de Gran Coclé es un ejemplo de equilibrio entre la tradición y el cambio, así como una expresión de sincretismo entre belleza y funcionalidad. Tras la revisión de la secuencia cerámica de esta región hemos observado que cuando se producen cambios en la misma, estos no son solamente a nivel estilístico, sino también a nivel temático. [...] Aunque algunos motivos son una constante en la mayoría de los estilos, como es el caso de las aves o la figura humana, otros han sido populares durante un tiempo para desaparecer poco después. [...] Tras nuestro análisis hemos observado la coincidencia en tiempo y espacio de dos diseños, las aves-escudo y los cuadrúpedos de cola enroscada utilizados durante el mismo periodo de tiempo. Es de igual modo significativo el uso alternante de batracios y saurios que no aparecen en los mismos periodos por lo que pensamos podría tratarse de un reflejo de la alternancia en el poder de ciertos linajes representados por estos animales [...].*

*Por otra parte son evidentes los cambios en el estilo y creemos que estos responden a tres circunstancias concretas, por un lado al dominio progresivo de la técnica y el diseño, por otro a cambios de carácter sociocultural, y por último, a influencias de otras áreas culturales adyacentes o distantes. El resultado es un esquema evolutivo en el cual hemos identificado tres etapas relacionadas con el desarrollo de los estilos cerámicos en esta área. En la primera etapa (250-550 d.C.) de igualitarismo socio-político, encontramos composiciones con figuras humanas formando escenas, algunas de las cuales son representaciones de tareas comunales (agricolas, fabricación de chicha...), en la que los diseños son sencillos, el trazado simplista, lineal y la composición a base de motivos zoomorfos y antropomorfos muy esquematizados, que nos remiten a una sociedad que inicia su andadura hacia la búsqueda del dominio de la técnica, y control de los trazados. Con el paso del tiempo y tras la experiencia inicial se detecta un mayor cuidado y acierto en la selección de arcillas y/o desgrasantes, una mejor cocción, etc. El dominio en el diseño, evidente desde la cerámica estilo Tonosí (250-550 d.C.), se reconoce por la pericia a la hora de abordar el trazado de líneas, en la distribución de los campos figurativos, proporción de las figuras, etc.*

*Hacia el 700 d.C. y hasta el 1100 d.C. se desarrolla un nuevo sistema de organización socio-político, el cacicazgo (700-1100 d.C.), que coincide con el trazado de diseños más elaborados, con espacios figurativos que se rellenan sin dejar apenas espacios vacíos y con figuras, tanto animales como la figura humana, que proliferan y se engalanan en muchos casos con atributos que les brindan cierta agresividad. En este estilo las plumas, garras y dientes de algunos animales se alargan y las figuras se complican, apareciendo los «híbridos» formados por atributos de varios animales en una misma composición, o las «máscaras», representaciones antropomorfas que parecen esconderse detrás de exuberantes tocados. [...] En definitiva existe una intención clara de búsqueda de un impacto visual probablemente con objetivos propagandísticos en una época de lucha entre caciques por ganar territorios u obtener influencia sobre áreas o rutas comerciales. Por otra parte en esta etapa pueden detectarse a nivel estilístico influencias de áreas lejanas [...]. La tercera etapa (1100-1550 d.C.) coincide con el Cacicazgo Pleno, en el cual podemos encontrar los mismos temas que en las etapas anteriores, como los cocodrilos y la figura humana, pero de manera esquematizada, dentro de un período de creación de símbolos, que coincide con una tendencia hacia la geométricidad de los diseños cuyo precedente, desde el estilo Tonosí (250-550 d.C.), es el gusto de adaptar las figuras dentro de campos geométricos. [...] El hecho de que los diseños figurativos de la cerámica El Hatillo no sean naturalistas, indica un grado más de complejidad social, dentro de una tendencia de estabilidad y madurez cultural”<sup>78</sup>.*

<sup>78</sup> MAYO, Julia. “Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé, Panamá” (artículo), *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, 2006, [pp. 25-44], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 38-39-40-41.

## NICARAGUA - COSTA RICA - PANAMÁ

Tradición **GRAN NICOYA** (Periodo V y Periodo VI, desde el 500 d.C. al 1550 d.C., área cultural: Baja América Central), situada en el Noroeste del actual territorio costarricense (Guanacaste-Nicoya) entre la cordillera de Guanacaste y la vertiente Pacífica, y una pequeña parte del territorio suroccidental de Nicaragua.

**Agrupación social:** Cacicazgos.

**Asentamiento y complejos arqueológicos de mayor importancia:**

Aunque los datos arqueológicos de urbanismo para Gran Nicoya son escasos, parece que se generaliza en las estructuras domésticas planta elipsoidal o circular, y el uso del adobe y piedra para su construcción, según aportan las crónicas coloniales los asentamientos de esta tradición se conformaban como grandes poblados, organizadas las viviendas alrededor de una plaza central además de situarse en torno a esta estructura los enterramientos de las elites. Entre los diferentes complejos funerarios es destacada la señalización de las tumbas con pilares de piedra y/o agrupaciones de piedras o cantos rodados. Entre los sitios más destacados se encuentran: Nascalcolo y la Guinea (definidos como importantes cementerios).



**Antecedentes en la representación cerámica:** En Costa Rica los primeros registros de cerámica se datan en la zona de Guanacaste-Nicoya en el 1700 a. de C. asociados al complejo cerámico de Tronadora Vieja (manifestando diferentes formas de recipientes, decorados con incisiones, punteado y estampación, apliques modelados como bolas a modo de botón o figuraciones antropomorfas; aunque su decoración más recurrente es la «bicromía en zonas», con engobe rojo a bandas). Posteriores complejos cerámicos registrados en esta zona mantienen la decoración «bicromía en zonas» como lenguaje representativo durante el Periodo IV, como las cerámicas tempranas de los estilos Loma B, La Pochota o Barva. A finales del periodo IV, surge un nuevo lenguaje representativo incrementándose la producción de figuras zoomorfas y antropomorfas, como bien queda registrado en el tipo cerámico Rosales Esgrafiado en Zonas; respecto a la decoración en esta época se manifiesta en tricromía (en rojo, negro y blanco), destacando también las representaciones modeladas del tipo Guinea.

Estos registros cerámicos citados se consideran el antecedente temprano de las representaciones asociadas a la tradición cultural de Gran Nicoya, para dar cuenta con los siguientes estilos cerámicos del conjunto de representaciones cerámicas asociadas a esta tradición cultural, las cuales se manifiestan según la región donde se manufacturan, asociadas estas piezas con la decoración policroma establecida de forma generalizada en los periodos V y VI (determinados consecutivamente entre el 500 - 1000 d.C., y el 1000 - 1550 d.C.). Estas cerámicas también muestran un amplio repertorio en cuanto a formas, tanto de recipientes como esculturas, destacando a su vez en su decoración la variedad de engobes y el brillo de las piezas (bien pulidas). A continuación se describen los tipos o estilos más destacados asociados a Gran Nicoya (de carácter ceremonial).

● Los tipos tempranos más destacados del periodo V, también denominado como Policromo Antiguo (entre el 500 - 800 d.C.), se definen por los siguientes estilos:

- Estilo o tipo **Chávez** (Blanco sobre Rojo): La decoración de estas cerámicas manifiestan un color blanco sobre rojo, registra tanto funcionales recipientes abiertos (destacando las escudillas trípodes con soportes efígie) como figuras zoomorfas, decorados frecuentemente con la figura de pelícanos u otras aves acuáticas similares.

- Estilo **Huerta Inciso / Esgrafiado**: la decoración de estas cerámicas presentan un engobe café negruzco, incisiones y esgrafiados, representando diseños geométricos complicados y bien definidos, en ocasiones rellenas las líneas incisas con pigmento blanco. Entre sus formas son características las escudillas y los cuencos que incluyen en algunos casos soportes mamiformes. También se manifiesta la representación de figuras antropomorfas, decoradas con diseños corporales. Además de otros artefactos como instrumentos musicales (ocarinas y silbatos).

- Estilo **Carrillo Policromo**: Este tipo cerámico es una variante posterior al estilo Tola Tricromo, sus primeros registros se sitúan a finales del periodo IV, aunque su representación es una de las más representativas del periodo V. La decoración de este estilo presenta trazos burdos en rojo y negro sobre una base de color café claro u ocre-marrón, representando diseños geométricos y líneas angulares. Generalmente sus formas (escudillas, cuencos, jarras y ollas) presentan motivos geométricos que sugieren estilizados lagartos o murciélagos.

- Estilo **Galo Policromo** (Variante posterior al estilo Carrillo Policromo): Este tipo cerámico es el más destacado por sus representaciones en este periodo, las piezas presentan un bruñido excepcional y el color vivo de sus engobes se manifiestan a través de una buena gama de colores: amarillos, naranjas, ocre, marrones y negros. El tipo Galo policromo, incluye entre sus formas cerámicas recipientes de forma hemisférica o cilíndrica, a veces con soportes tabulares y trípodes de sólidas patas, decoradas con diseños geométricos, trenzados, entretejidos, figuras zoomorfas y escenas mitológicas (con una apariencia formal y decorativa de influencia mesoamericana, emparentada su representación también con el estilo Ulúa Policromo, registrado en la zona más septentrional de Honduras y El Salvador). Entre las representaciones escultóricas son destacadas en este estilo las figuras antropomorfas, de formato mediano-grande, presentando en ellas tanto el cuerpo completo de la figura como cabezas aisladas, definidas todas estas representaciones por la expresividad de sus rostros. Estas figuras se presentan desnudas, aunque es más habitual el registro de figuras en las que el sexo se presenta cubierto (a modo de que tanga o taparrabos), pintadas con elaborados y profusos diseños a modo de tatuajes corporales, o bien todo el cuerpo se presenta pintado de engobe. Este estilo también se apropia de algunos motivos y representaciones del estilo Huerta Inciso / Esgrafiado.

- Estilo **Potosí Aplicado** (o Incensario Lagarto): Las formas más características se asocian a recipientes con una gran base hemisférica y una tapa de ventilación, ya que posiblemente estas piezas fueran quemadores de incienso; sobre la tapadera se representan modeladas figuras zoomorfas (generalmente cocodrilos o caimanes).

● **Periodo Policromo Medio de Gran Nicoya (800 - 1200 d.C.).** Época de mayor diversidad y producción de representaciones cerámicas policromas, donde siguen manteniéndose estilos del Policromo Antiguo, como el Galo Policromo, o el tipo Potosí Aplicado (más estilizado y burdo, también definido como Lagarto Potosí), mientras que otros tipos se renuevan originando nuevas variantes, o bien se registran nuevos estilos. Entre ellos destacamos los siguientes tipos:

- **Estilo Papagayo Policromo:** Estas piezas cerámicas se consideran como bienes de prestigio, por su alta calidad estética y manufactura, entra las que se encuentran figuras de gran expresividad. Su decoración registra engobes pintados en color rojo-anaranjado brillante y trazos en negro sobre una base de engobe blanco o crema. El diseño de los motivos presenta desde bandas sencillas a escenas complejas con figuras zoomorfas y mitológicas (tanto de carácter regional como de influencia mesoamericana). Se encuentra una gran variedad de recipientes, globulares y cilíndricos, incluyendo también entre las formas más características recipientes escultóricos como efigies zoomorfas y recipientes abiertos con soportes como forma de cabezas zoomorfas, antropomorfas o híbridas.

- **Estilo Guabal Policromo:** A pesar de que en este periodo se enfatiza la tendencia hacia la decoración pintada este estilo se asocia a la figuración escultórica, difundiendo con él un nuevo estilo de representación, de menor realismo a los anteriores estilos. Las representaciones del tipo Guabal se asocian generalmente a figuras femeninas sentadas, con la cabeza desproporcionada en relación al cuerpo, presentándose ésta de forma aplanada y con tocado (esta distorsión de la cabeza pudiera indicar deformación craneal), incluyendo en muchos casos orejeras prominentes; la fisonomía del cuerpo presenta también piernas muy gruesas. La decoración de estas figuras se presenta en policromía (en rojo y negro sobre base blanca) con diseños lineales, geométricos y tramas entrelazadas, caracterizando la vestimenta, tatuajes decoraciones u otros abalorios o complementos corporales. Estas figuras en ocasiones se encuentran sentadas sobre un pequeño banco (lo que también pudiera ser un metate). En este estilo también se encuentran ocarinas de carácter escultórico, generalmente zoomorfas.

- **Estilo Mora Policromo** (Variante posterior al estilo Galo Policromo): La decoración más característica del tipo Mora presenta en policromía una base de engobe anaranjado-beige sobre la que se pintan los diseños en rojo, morado y negro; entre sus formas más características se incluyen escudillas trípodes, incluyendo en ellas la decoración pictórica de bandas decorativas que rodean la pieza a modo de "ventanas" con trazos de que líneas verticales. Este estilo también registra influencias de estética maya, donde se descubren elementos decorativos como la denominada «cruz Kan», motivos entretrejidos o una destacada figura humana sentada que presenta un gran tocado. Las piezas tardías de este estilo detonan una mayor producción dedicada al intercambio, a la vez que degenera su técnica y calidad de manufactura.

- **Estilo Birmania Policromo:** en este estilo se encuentran algunas representaciones con carácter zoomorfo, en muchas ocasiones bicéfalas, incorporadas a pequeños cuencos, engobado su interior en rojo. También se representan recipientes escultóricos con forma de ave, felino, tortugas, o saurios, incluyendo bases anulares, de cuatro patas o trípodes. En cuanto a la decoración se representan complicados trazos en policromía (en color rojo, anaranjado, café, morado y negro) aunque su técnica no está muy perfeccionada, aplicados los diseños sobre una base de engobe beige o naranja. También se encuentran en este estilo ocarinas que incluyen en su forma representaciones zoomorfas (como aves, tortugas, felinos, etc.). Las cerámicas tardías de Birmania presentan una decoración en engobe anaranjado muy pulido y diseños con grecas y otros motivos geométricos en rojo, café y negro (similares al estilo Santa Marta Policromo del periodo Policromo Tardío).

Como indicamos, durante el periodo comprendido por los tipos asociados al Policromo Medio, se registra la tendencia a desplazar la representación de rasgos escultóricos en preferencia a las cerámicas pintadas a partir de la segunda mitad del periodo V, aunque también surgen nuevos estilos que destacan por su representación escultórica, como Guabal y Birmania Policromo. Entre los tipos policromos de esta etapa cultural (evolucionados) también se encuentran: Huerta Inciso, Belén Inciso y Mora Policromo, si bien las representaciones escultóricas más destacadas se dan en el tipo Lagarto Potosí (incensarios) y la más afamada cerámica asociada a piezas de prestigio del Tipo Papagayo Policromo, con figuras de gran expresividad plástica. En relación con estas manifestaciones cerámicas se debe indicar que las piezas en policromía de engobe beige o naranja, como los tipos Mora y Birmania, se encuentran con más frecuencia en la mitad meridional de la Gran Nicoya, mientras que los registros Papagayo aumentan en número en las regiones septentrionales de la gran Nicoya, incluyendo también registros originarios de esta cerámica en la zona suroccidental de Nicaragua. También se encuentra en esta zona de forma generalizada un estilo distintivo por su coloración denominado «loza chocolate» registrado tanto en el periodo V como en el periodo VI.

● **Periodo Policromo Tardío de Gran Nicoya (1200 -1550 d.C.).** Durante este periodo en las piezas cerámicas se generaliza el engobe blanco como base sobre el que se aplican los colores policromos, pero también se registran otros tipos asociados a la tradición incisa/esgrafiada (siendo el más representativo el tipo Castillo Esgrafiado, decoradas estas piezas por incisiones de líneas, diseños geométricos o siluetas de figuras, además de incluir detalles modelados; este estilo también registra recipientes escultóricos representando lagartos o figuras humanas con máscara de lagarto, modelada la cabeza en relieve y las extremidades esgrafiadas). Al igual que en la anterior periodización se siguen manteniendo algunos estilos Policromos del Policromo Medio, entre otros que se reforman (como por ejemplo sucede en con el estilo Mora Policromo, que da paso al Bramadero Policromo, en este caso manifestando una versión inferior), además de registrar nuevos estilos (como Guillen, o en la zona norte el Mombacho Inciso -con incisiones engobadas- y el Vallejo Policromo -con pintura gris azulada-, que incorporan imágenes en los diseños con similitudes a la estilos mesoamericanos -como pudiera ser el estilo el Mixteca-Puebla del Posclásico-, entre otros); otras versiones de estilos (como Las Marías y Jicote Policromo que asimilan la representación del estilo Pataky, aunque menos elaboradas); distintivos estilos desligados por sus representaciones inusuales con la región (como el tipo Murillo Aplicado, registrado a finales del periodo VI, y que manifiesta únicamente imágenes modeladas y monocromas en rojo o negro brillante; o el estilo Luna Policromo, asociado al territorio sur de Nicaragua, que registra un característico estilo decorativo, con engobe blanco cremoso su base y diseños pintados en negro y un naranja brillante y distintivo, manifestando generalmente formas de escudillas trípodes con elementos modelados -de influencia iconográfica mesoamericana-); o el estilo de «loza chocolate» registrado en los periodos V y VI. En este periodo también se generaliza la forma de recipiente «mocasin» (o patojo), en algunos casos incluyendo en relieve apliques modelados, asociada esta forma a la función culinaria aunque también se han registrado algunos casos registrados como depósitos funerarios, incluyendo en ellas enterramientos secundarios. A continuación describimos el estilo más destacado de este último periodo primigenio:

- **Estilo Pataky** (Variante posterior al estilo Papagayo Policromo, transformado gradualmente entre el 1150 - 1250 d.C.): este estilo presenta nuevas formas en los recipientes registrados, incluyendo también en gran proporción recipientes escultóricos y representaciones de figuras modeladas. Las piezas del estilo Pataky son destacadas por su representación de alto contenido mitológico, asociadas estas lujosas piezas con las elites (de alto estatus), registradas en contextos ceremoniales y funerarios. Su elaborada decoración (en rojo y negro sobre blanco), manifiesta una dedicación esmerada y detallada de los diseños representados, con un patrón de trazos intrincados posicionados por paneles de encaje y bandas circunferenciales, en muchos de los casos asociados estos diseños con la figura del jaguar, estilizada o esquemática (como motivo predominante), aunque también se representan otras figuras zoomorfas y mitológicas, como la imagen de la serpiente emplumada, si bien las imágenes de lagartos o murciélagos de otras épocas se reemplazan por estas renovadas imágenes de influencia mesoamericana.



Entre las esculturas más representativas de este estilo se encuentran los recipientes trípode con forma de jaguar, aunque también se encuentran otros recipientes escultóricos de estética zoomorfa (tapires, ardillas y otros grandes roedores, monos, pavos, cangrejos, alacranes, etc.), a su vez también se registran destacadas representaciones antropomorfas, de pie o sentadas, generalmente asociadas al género femenino, cubiertas íntegramente por dibujos geométricos y policromos. En este estilo también se encuentran figurillas de carácter más tosco, realizadas con moldes.

**Fotografías:** 426-427-511-609-616-623-652-662.

Tradición **GRAN QUIRIQUÍ** (Periodo V y Periodo VI, desde el 500 d.C. al 1550 d.C., área cultural: Baja América Central) esta tradición primigenia se sitúa en los territorios comprendidos actualmente en la Vertiente Pacífica y Meridional de Costa Rica (nombrado este territorio como subregión Diquis), y las regiones septentrionales de Panamá (tierras bajas y altas).

**Agrupación social:** Cacicazgos.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Los sitios arqueológicos hallados y establecidos en las regiones pertenecientes a la tradición Gran Quiriquí en el último periodo primigenio presentan diferencias entre ellos; por un lado, se encuentran cementerios ubicados en la cumbre de altas montañas, por otro lado se registran centros asociados a actividades ceremoniales y de vivienda (con plataformas o montículos revestidos de piedra), como se registra en el destacado sitio de Finca Remolino ubicado en Costa Rica (donde aparecen grandes monolitos de basalto sobre las plataformas, llegando estas a medir una altura de hasta cuatro metros), y por último, sitios que inicialmente se asocian a asentamientos residenciales ubicados frecuentemente a lo largo de los ríos principales, en los que se encuentran los cimientos de casas circulares, terrazas con muros de contención, plazas y calles adoquinadas (situados los cementerios en muchos casos en terrazas elevadas por encima de las zonas de vivienda). Entre los complejos arqueológicos de mayor importancia que se han descubierto hasta la fecha con similitudes al tercer tipo de sitio citado, son destacado en Costa Rica: el extenso complejo de Rivas, datado entre el 900 - 1400 d.C. (ubicado en el valle en del General, al norte de la ciudad de San Isidro), considerado como un importante enclave comercial; al igual que es reconocido el extenso sitio arqueológico de Murciélagos, situado más al sur de Rivas (en la cuenca media del río Grande de Térraba); como también se registra en Panamá, considerado como uno de los centros de primer orden de esta tradición, destacando el complejo arqueológico de Barriles (región de Quiriquí).

Los registros cerámicos más tempranos del territorio meridional de costa Rica y la zona septentrional de Panamá se datan en torno al 1500 a. de C., comprendiendo diferentes complejos cerámicos como Curré y Darizara, aunque en las regiones asociadas con la tradición cultural Quiriquí no se registran estilos tempranos o tipos cerámicos de carácter diferenciado hasta los últimos siglos a. de C. permaneciendo su estilo representativo hasta el 500-700 d.C., donde ya se manifiestan sobre los recipientes apliques zoomorfos modelados como en el estilo **Aguas Buenas** (registrado en la subregión de Diquis) o en el estilo **Concepción** (en el territorio panameño), manifestando a su vez una decoración tanto en zonas seleccionadas como en los bordes o en las bases a través de trazos de engobe rojo, o decorados los cuerpos de los recipientes con diseños incisos. Ahora bien, las cerámicas asociadas como tal, a la tradición Gran Quiriquí se establecen entre los periodos cronológicos V y VI, acentuándose en cada uno de los estilos cerámicos el tratamiento decorativo de sus piezas, la evolución de la representación Quiriquí en cerámica registra diferentes variables (con posterioridad al 500 d.C.), destacando a partir de estas fechas el modelado de figuras u otros elementos sobre los recipientes, además de incluir entre sus registros figurillas de bulto redondo. A partir del 700 d.C. en las cerámicas Chiriquí se afianza el uso decorativo en policromía de diseños geométricos en rojo y negro sobre una base de engobe blanca o crema (asociados a los estilos policromos del área comprendida por la baja América Central), además de incluir en sus representaciones la decoración de la técnica del negativo, combinada frecuentemente con engobe rojo o naranja y diseños en blanco. Entre los estilos más destacados de la tradición cerámica de Gran Quiriquí sobresale también la exquisita cerámica conocida como «**bizcocho**» o «biscuit», (definida en la región costarricense de Diquis como estilo Tarrago Galleta, ubicado en el periodo VI), estas representaciones se definen como recipientes de paredes de escaso grosor, de formas sencillas y elegantes, generalmente pintadas con una base de engobe monocromo de color ocre claro, manifestando de forma frecuente finos adornos modelados, incluyendo la representación antropomorfa en la pieza, generalmente asociado el rostro a la parte superior del recipiente. Aunque el modelado de carácter más escultórico quedó plasmado en una buena proporción en las características vasijas trípode, dotadas estas piezas de altos pies donde se destaca el volumen tridimensional, presentando sobre estas patas estructurales en muchos casos animales frecuentemente humanizados como cocodrilos, lagartos u otros reptiles, peces, aves, monos, anfibios, etc. o bien figuras antropomorfas o antropro-zoomorfos. Los recipientes escultóricos se presentan tanto con decoración policroma como en otros estilos sin decoración pictórica. Los recipientes trípodes en muchas ocasiones presentan en sus bulbosas patas (al ser huecas) la característica funcional de servir posiblemente como instrumento musical al definirse como sonajas. La representación de figurillas tridimensionales en la tradición Quiriquí se registra en diferentes fases cronológicas, aunque el mayor número de este tipo de piezas se sitúa en el periodo Tardío, estas se caracterizan por mostrarse como pequeñas esculturas esquemáticas y antropomorfas, observándose una acusada desproporción entre la cabeza y el resto del cuerpo. La posición de estas figurillas generalmente se presenta en postura sentada, situadas sus manos en diferentes posiciones (descansando a los lados, sobre las piernas, sobre el pecho, de brazos cruzados, sobre el vientre, y otros ejemplos), incluyendo también figuras sosteniendo a un niño en sus brazos. El registro de muchas de estas piezas antropomorfas del periodo tardío se asocian a una decoración policroma, destacando de esta manera con trazos pictóricos los rasgos del rostro y otras decoraciones corporales; a su vez muchas de estas representaciones parece que portan máscaras, relacionada esta conducta con patrones mágico-religiosos o chamánicos, con la posibilidad de que estas figurillas representaran a personajes de cierta importancia. También se registran piezas de factura más tosca que representan a figurillas en pose de atlantes, sentados en pequeños bancos circulares. A su vez, se incluyen recipientes-efigies con representaciones de cabezas zoomorfos, destacando la imagen del felino, además de registrar figuras de animales de estética realista, como venados y otras representaciones que parecen definir la imagen de camélidos.

Tradición **GRAN COCLÉ** (Mitad del Periodo IV Periodo V y Periodo VI, desde el 250 a. de C. al 1550 d.C., área cultural: Baja América Central), localizada esta tradición cultural en las provincias centrales de Panamá.

**Agrupación social:** Cacicazgos.

**Centros arqueológicos de mayor importancia:** Entre los sitios urbanos más grandes y de arquitectura compleja que se registran en esta tradición sobresale El Caño (con estructuras ceremoniales y funerarias, montículos, terrazas y calzadas de piedra), como también es destacado por su valor científico el complejo funerario de Sitio Conte.

**Antecedentes en la representación cerámica:** Las cerámicas más tempranas del territorio panameño registran sus primeras dataciones en el 2500 a. de C. (asociadas al territorio central de la vertiente Pacífica), incluidas en el complejo cerámico Monagrillo (2500 - 1500 a. de C.). Posteriormente, desde finales del periodo III y en la primera mitad del periodo IV, se manifiestan los estilos cerámicos tempranos definidos como

Sarigua y El Hiato; no obstante, aunque estas manifestaciones tempranas se sitúan en el mismo territorio comprendido por la tradición cultural de Gran Coclé, no se llegan a agrupar dentro de esta tradición cultural diferenciada, por lo que su clasificación cerámica no se consolida hasta aproximadamente el 250 a. de C., definida por una amplia cronología, permaneciendo de forma longeva y estable como tradición hasta el 1550 d.C. (en lo que la evolución de las diferentes fases culturales se concreta por sucesivos estilos cerámicos).

- Para Gran Coclé se establecen de forma cronológica diferentes estilos cerámicos, difiriendo cada uno de ellos por su evolución estética y características representativas. Todos ellos destacados por su decoración policroma:

- Estilo **La Mula** (250 a. de C. - 200 d.C.): presenta recipientes globulares de boca estrecha y cuello alto, de finas paredes y buena cocción. La decoración incluye motivos lineales, radiales, punteados y otros trazos geométricos en tricromía (en negro y rojo sobre blanco, naranja o crema).

- Estilo **Tonosí** (200 - 550 d.C.): Los recipientes más característicos de este estilo son los cuencos dobles y los denominados arcabúes (vasos de cuerpo cilíndrico con base de pedestal), aunque ya se cuenta con un buen número de formas. La composición y el trazo de sus diseños geométricos o representaciones esquemáticas de elementos vegetales o animales es más minuciosa respecto al anterior estilo (separando los espacios en bandas, paneles o como relleno de fondo). Su decoración es tricolor, dividida en dos combinaciones cromáticas, en negro y rojo sobre blanco y en blanco y negro sobre rojo, utilizando la técnica del negativo.

- Estilo **Cubitá** (550 - 700 d.C.): Entre los recipientes de este estilo ya se encuentran formas de sentido antropomorfo. La estética de los diseños pictóricos de Cubitá parte de la tradición cerámica anterior, basado en la línea, el geometrismo y la simplicidad, además de manifestar renovados lenguajes recargados y de línea curva, y la aparición de representaciones figurativas zoomorfas o antropomorfas. Este estilo cuenta con dos variedades, una bicolor negro sobre rojo, y las representaciones en tricromía (en negro y rojo sobre blanco), con la denominada Nance: caracterizada por presentar los diseños en el exterior, Guábilo: decorada en su parte interior, y Cábimo: con diseños en los bordes y labios de los recipientes; y por último la variante Caracuco: negro y blanco sobre rojo, delimitando sus figuras pictóricas en negro por un fino trazo de línea blanca.

- Estilo **Conte** (700 - 900 d.C.): la innovación más destacada de este estilo policromo es la incorporación del color morado, definida su decoración por una base de color claro sobre la que se incluyen las imágenes en rojo, negro o morado perfilados estos diseños en color negro. Estos diseños se presentan distribuidos por paneles, aunque también se registran algunas representaciones situadas en el centro del recipiente como imagen principal. Los diseños combinan motivos lineales y geométricos con elementos antropomorfos y zoomorfos (destacando en este caso la imagen de animales de perfil con la cola enroscada, saurios o cocodrilos, aves con alas desplegadas, tortugas, e incluso artrópodos tales como garrapatas o escorpiones). Los recipientes más característicos de este estilo son los platos con pedestal y las vasijas globulares y subglobulares.

- Estilo **Macaracas** (900 - 1100 d.C.): Este estilo presenta grandes similitudes con su predecesor, aunque la estética de sus recipientes tienden hacia una mayor complejidad formal y exuberancia de las formas, además de manifestar una decoración más refinada y firme, predominando el trazo curvilíneo.

- Estilo **Parita** (1100 - 1350 d.C.): Con este estilo se produce un cambio radical respecto a los dos estilos anteriores. Se incluyen además de recipientes globulares y platos con altos pedestales, recipientes escultóricos con forma de animales, destacando las típicas representaciones de vasijas-efigies representando a un zopilote. A su vez, se generaliza la decoración de motivos geométricos dispuestos en paneles, y el empleo de figuras zoomorfas que se conforman a través de diferentes elementos geométricos, manifestando de forma generalizada una estética de mayor abstracción. Entre las imágenes más representadas se registra la figura híbrida de una raya-tiburón martillo.

- Estilo **El Hatillo** (1350 - 1550 d.C.): Las formas de los recipientes se presentan complejas y elaboradas, donde siguen siendo muy comunes las vasijas zoomorfas y los platos con pedestal. Pero el tratamiento decorativo de las piezas sin embargo de nuevo se reconfigura, donde las representaciones pasan a definirse por motivos esquemáticos, rectilíneos y angulosos; generalmente empleando la tricromía de engobes en rojo, negro y blanco.

- Entre los estilos cerámicos más antiguos de Gran Coclé se encuentran motivos geométricos de manera aislada, que con el paso del tiempo organizan la representación pictórica para delimitar y establecer los espacios figurativos o como complemento de los diseños zoomorfos y antropomorfos, manifestando también mejoras destacadas tanto en la práctica tecnológica y manufactura como en la complejidad de sus diseños decorativos, ágiles y estilizados. La cerámica Coclé posee formas típicas y patrones estandarizados en sus diseños relacionados con otras regiones del área de la Baja América Central como también representaciones exclusivas. A partir del estilo Cubitá, se pueden observar innovaciones estilísticas potenciadas por los desarrollos sociales acontecidos a partir de esta época, en relación a la decoración se da un nuevo efecto de tricromía al delinear con una espesa pasta engobe blanca los diseños previamente pintados en color negro sobre fondo rojo, en relación al tratamiento escultórico el estilo Cubitá cuenta con algunas formas de recipientes como patrón con forma antropomorfa o efigies modeladas en la parte superior de las piezas, también decorados en policromía (aunque también se encuentran registros en el anterior estilo, Tonosí, donde ya se incorpora la figura humana representada en variadas formas), incluyendo en los posteriores estilos recipientes con formas escultóricas, zoomorfas o antropomorfas. A su vez, a partir de los estilos Conte y Macaracas la decoración policroma cuenta con un cuarto color, el morado, caracterizando particularmente a estos dos estilos, ya que en las representaciones del estilo Parita su uso disminuye, en lo que prácticamente desaparece este color integrado en la policromía del último estilo de El Hatillo. El color morado se manifiesta en diferentes tonalidades cromáticas, desde el púrpura hacia gamas celestes y grises; en lo que habitualmente la utilización de este color se usa de forma similar al rojo (para pintar la superficie de dibujos sobre el fondo blanco, delineados posteriormente en negro).

**Fotografías:** 474-475-445.

## CARIBE Y NORTE DE SURAMÉRICA (CENTRO Y ORIENTE CONTINENTAL Y ANTILLAS).

En esta sección nos centramos en los territorios demarcados como área Caribe, que comprenden a parte de sus islas (territorio insular: Antillas Mayores y Menores) y el territorio continental incluyendo también los territorios bañados por el océano Atlántico, abarcando de oeste a este: Venezuela, Surinam y las diferenciadas Guayanas. Las costas caribeñas (Mar Caribe) también comprenden otros territorios situados en México, los diferentes países que agrupan Centroamérica y Colombia, pero los científicos han agrupado a estas culturas en otras áreas territoriales, al igual que registramos en este estudio. Para este área, el mayor número de registros primigenios hallados en los sitios arqueólogos distribuidos por las diferentes zonas geográficas se definen por sus cerámicas, en muchos de estos casos, únicamente se registra este tipo de material para poder establecer y comprender los acontecimientos sociales determinados en la amplia extensión de estos territorios. El total de esta área aún se presenta poco estudiada por la ciencia, con desiguales investigaciones según la región, agrupando los aportes cerámicos en diferentes estados evolutivos, generalmente asociados con estilos o tradiciones repartidos en diferentes asentamientos, hallados algunos de ellos tanto en territorios continentales como insulares (describiendo después de la presentación general del territorio, en los textos siguientes, el registro mayoritario de los estudios que se basan en su amplia variedad cerámica -agrupados en diferentes zonas geográfico-culturales-; contemplando en estos casos una visión particular del concepto escultórico, asociado mayormente con la decoración de los recipientes); ahora bien, en cuanto a la relación cultural estas referencias testimoniales también llegar a reflejar en cierta medida el movimiento migratorio de ciertos grupos, las secuencias evolutivas, y el permanente flujo de influencias entre las diferentes agrupaciones tribales, más o menos complejas, manteniéndose estos hechos de manera constante a lo largo del tiempo; indicando a su vez, ciertas pinceladas en referencia a estudios actualizados que analizan la posición social de estos grupos primigenios.

Como ya hemos indicado en el apartado anterior, referente a los orígenes cerámicos y sociales de los territorios nororientales de Suramérica, éstos se agrupan como **Guayanas** (Guayana venezolana -Venezuela Oriental-, Guyana, Surinam, Guayana Francesa y Guayana Brasileña -estado brasileño de Amapá-). Según indica el investigador Stéphen Rostain: “*La evolución cultural de las Guayanas se divide en cinco épocas principales [...] que representan diferentes estrategias a la hora de procurarse el alimento: cazadores y recolectores nómadas; pescadores-recolectores semi-sedentarios; los primeros agricultores en emplear técnicas agrícolas de quema y roza; agricultores que emplearon campos elevados para agriculturas permanentes; y gentes que experimentaron cambios culturales después del 1200 d. C. Es muy probable que los grupos que usaron estas diferentes estrategias vivieran simultáneamente*”<sup>79</sup>. Estos estados culturales de igual forma se extienden al poblamiento de las **Antillas**, con la permanencia de agrupaciones en tribus de cazadores-recolectores desarrolladas junto a sociedades de carácter sedentario, que basaron sus recursos en la agricultura, la pesca y la recolección, a excepción de algunas agrupaciones sociales a finales del periodo primigenio consolidadas como jefaturas o agrupaciones de cacicazgos. De igual forma, se establecen asentamientos tempranos en **Venezuela**, siendo a su vez este territorio una de las zonas de América del Sur que presenta registros humanos de mayor antigüedad, con el avance de los tiempos se pueden diferenciar por sus prácticas culturales dos áreas diferenciadas, **occidental y oriental**. En el caso del territorio oriental de Venezuela se establecen en diversas regiones las pautas originarias y culturales, que posteriormente disgregan sus influencias a los territorios anteriormente citados (Guayanas y Antillas). A colación de los acontecimientos definidos en Venezuela, debemos comentar, como ya indicamos en el apartado anterior, que en décadas pasadas las investigaciones efectuadas sobre la zona occidental de Venezuela incorporaban a este territorio en el área cultural denominado como zona Intermedia (incluyendo a Centroamérica, Ecuador, Colombia, y Venezuela Occidental), pero a día de hoy, aunque ciertos investigadores siguen agrupando como una única área cultural común a estas diferenciadas regiones por su caracterización social (que cuenta con influjos asociados a aportes mesoamericanos, andinos, centroamericanos o de la región noroccidental), otros científicos sin embargo comprenden divisiones culturales de menor alcance. Como en nuestro caso, agrupamos las diferentes regiones de Venezuela occidental en la demarcación territorial de la zona central y septentrional de Suramérica. Teniendo en cuenta que en estos territorios las divisiones culturales no son totalmente claras, ya que las sociedades no se agrupan por territorios definidos por demarcadas fronteras o bien por la caracterización de una única cultura, sino que en las diferentes regiones se establecen grupos tribales que integraron en sus prácticas y costumbres elementos significativos de variado origen al operar en los diferentes territorios el intercambio cultural continuo.

Esta extensa área, y particularmente el territorio de Venezuela se estudia y establece culturalmente como una zona transicional primigenia, receptora de múltiples influencias, y donde las representaciones cerámicas registran una amplia muestra de variantes de estilo en sus cerámicas. Destacando en mayor medida en esta investigación los desarrollos sociales comprendidos en los territorios de Venezuela, ya que como hemos comentado en estos territorios no solo se registran los indicios sociales más antiguos del área sino también por incluir entre sus registros cerámicos las muestras más tempranas y originarias de todas las zonas incluidas en esta agrupación, y además de esto, por ser el territorio que mayor divergencia

<sup>79</sup> ROSTAIN, Stéphen, “The Archaeology of the Guianas: An Overview” (capítulo 16), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 279. (Texto traducido: L. Rueda).



cultural presenta. Para un mayor entendimiento sobre los procesos sociales primigenios de Venezuela contemplamos en este caso las palabras de la investigadora Emma Sánchez Montañés, al aportar importantes consideraciones:

*“El territorio venezolano se encuentra a caballo entre tres áreas culturales, la Caribe, la Intermedia y la Amazónica [...]. Esta afirmación no implica simplemente una consideración de tipo geográfico, sino que se refiere al hecho de que Venezuela, por su situación y características, es una clave primordial para el entendimiento de la dinámica cultural de las tres áreas mencionadas y del continente americano en última instancia<sup>80</sup>. Desde tiempos remotos, el país fue una encrucijada para el movimiento de diversos grupos humanos en el nuevo mundo. Constituye a modo de barrera una letra H que conecta las rutas migratorias y que sirvió de paso a las influencias culturales que se desplazaron en diversos sentidos en la época prehispánica<sup>81</sup>. Estas influencias son, por un lado, las procedentes de Centroamérica que pasaron en sentido Sur-Este-Sur; las de origen amazónico, en sentido Norte-Oeste-Norte; las antillanas, Sur-Oeste-Sur y por último y en sentido contrario las andinas, Norte-Este-Norte. La amplia costa venezolana fue también una vía de fácil tránsito en sentido Este-Oeste y viceversa. Dentro de la periodización cronológica de Venezuela, a partir del 1000 a. C. se considera la época Neolandia o periodo II<sup>82</sup>. Desde esta fecha se generaliza la agricultura como la forma básica de subsistencia, los asentamientos se hacen más grandes y estables apareciendo incluso montículos, obras de tierra y piedra, y calzadas, sobre todo en el sector occidental del país. Es también el momento en el que se hace patente la existencia de al menos dos sectores culturales bien diferenciados, el Oriental, centrado en la cuenca del Orinoco, y el Occidental, que comprende la zona andina y la cuenca del lago Maracaibo [...]. Venezuela oriental, que corresponde al área Caribe, refleja fuertes nexos culturales con las Antillas, Guayanas y la Amazonía. La mandioca fue el cultivo básico y los restos de cultura material son de carácter fundamentalmente cerámico [...] Los cadáveres se entierran directamente en el suelo, careciendo a menudo de ajuar funerario [...]. En el occidente, sin embargo, se hace patente un poderoso desarrollo artístico y es notable el énfasis en los aspectos religioso y funerario. Es frecuente la parafernalia ceremonial en forma de figurillas, incensarios y colgantes esculpidos en forma de «amuletos». Se encuentran santuarios en cuevas, tumbas de pozo o -mintoyes- y urnas, así como construcciones artificiales de tierra, calzadas y montículos [...]. El maíz fue en esta región el cultivo básico, encontrándose abundancia de manos y metates. [...] Todos los indicios apuntan también hacia un nivel de complejidad característico como es el de los señorios”<sup>80</sup>.*

Entre las investigaciones referentes al territorio venezolano, éstas se han desarrollado en mayor medida en lugares donde la evidencia urbanística se ha manifestado, asociadas estas sociedades con formaciones cacicales o jerárquicas, estableciendo desde mediados del s. XX ciertas determinaciones concluyentes (como es el caso de los aportes de Kalervo Oberg -1955-, o Julian Steward y Louis C. Faron -1959-), pero también ocasionaron el encasillamiento de un dictamen diagnóstico para la comprensión de la complejidad cultural en Venezuela, no obstante, en otras regiones carentes de registros de asentamiento evidentes, aunque también apuntaran la presencia de sociedades complejas, su determinación no se posicionaba concluyente. Ahora bien, entre las obras científicas más completas y de mayor referencia en el campo de la arqueología se sitúa la guía publicada en 1958 -*Arqueología Cronológica de Venezuela*-, de los investigadores José María Cruxent e Irving Rouse, para posteriormente renovarse esta edición en el año 1982, al exponer en ella nuevos resultados. Estos autores clasifican a través de los registros cerámicos la sucesión y evolución social establecida en el periodo primigenio venezolano, registrando con ellos a su vez la reconocida demarcación de su distribución temporal, iniciando esta clasificación con el Periodo I, que determina el Periodo Meso-Indio o Pre-cerámico, el **Periodo II**, comprende los desarrollos sociales instaurados aproximadamente entre el 1000 a. de C. y el 300 d.C., relacionados en la zona oriental con las tradiciones o series: Saladoide, y Barrancoide (Orinoco) y en la zona occidental con la serie Tocuyanoide, correspondientes con el Periodo Formativo; para estos científicos el siguiente periodo comprende las fechas entre el 300 d.C. y el 1000 - 1150 d.C., determinado como **Periodo III**, donde ya se sitúan diferenciados desarrollos culturales locales, regionales o interregionales, entre ellos la destacada diáspora Arawak (alentada su dispersión a partir del 500 d.C., originaria de los Llanos -definido el estilo cerámico como Arauquinoide-, se expande en todas las direcciones hasta otras zonas o áreas culturales primigenias, concretando su estado social común con prácticas complejas y regidas por estructuras caciquiles; registrada esta propagación cultural a su vez en el siguiente periodo); el **Periodo IV** (1000 - 1150 d.C. al 1500 d.C.) también se concibe como una etapa dinámica que cuenta con notables movimientos de población y de intercambios culturales; en lo que la última agrupación se establece con el **Periodo V**, ubicado en el inicio de la época colonial europea, al contar con algunas culturas primigenias que continúan con su permanencia en estos territorios (periodo indo-europeo). Ahora bien, además de estas determinantes investigaciones, en las últimas décadas, se han ampliado y generado renovados estudios sobre las sociedades asentadas en estos territorios, para dar cuenta de nuevos análisis y resultados, como iremos definiendo en los siguientes textos.

En cuanto a la determinación de las sociedades complejas identificadas en el norte de Suramérica en el periodo primigenio, los nuevos estudios se analizan desde una revisión crítica de los postulados teóricos y procedimientos metodológicos para el análisis de evidencias materiales y documentales, como expone a continuación Rodrigo Navarrete, gran conocedor del área, a través de las siguientes pinceladas:

<sup>80</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *Arte indígena sudamericano*. Madrid: Ed. Alhambra, 1986. pp. 282-283-284.

Referencias (pies de página): <sup>(1)</sup>Erika Wagner, *Investigaciones arqueológicas recientes en Venezuela occidental. Sus relaciones culturales con el área Intermedia*, Caracas, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, 1971. // <sup>(2)</sup>W. Dupouy, «La Teoría de la H», *Tierra Firme*, núm. 2, Caracas, 1952. //

<sup>(3)</sup>Para una caracterización general de la arqueología venezolana, vid. Irving Rouse y José M. Cruxent, *Arqueología Venezolana*, Caracas, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, 1963.

“La variabilidad y complejidad estructural de los casos de estudio ha demostrado que la diferenciación social presentaba condiciones específicas en cada cultura estudiada; en consecuencia, han surgido alternativas a los paradigmas vigentes y hegemónicos desde distintas direcciones y con diferentes agendas. Una tendencia revisionista dentro de la visión procesual, por ejemplo, ha producido críticas internas, evaluando y refinando la visión neoevolucionista pero manteniendo su esencia. A partir de sus trabajos en los llanos occidentales Spencer (1993) y Redmond (1998) dieron un vuelco a su teoría del surgimiento y continuidad de las estructuras jerárquicas que derivó de una propuesta más dinámica y adaptada a los procesos de las tierras bajas suramericanas; ellos incorporaron la tesis de que los cacicazgos de estas regiones, más que estructuras permanentes, podrían haber conformado cacicanías cíclicas en las cuales el liderazgo centralizado se diluyó pero pudo volver a constituirse según las necesidades sociopolíticas circunstanciales.

[...]A diferencia de algunas tradiciones andinas la arqueología venezolana siempre ha mantenido una cauta distinción entre el registro arqueológico y los grupos indígenas referidos históricamente para las regiones; este hecho ha devenido en una arqueología con nomenclaturas que no hablan de pueblos sino de cerámicas (Cruxent y Rouse 1982). [...]La complejidad no se manifiesta siempre de la misma manera [...], los indicadores arqueológicos de dicha estructura social sean cualitativa y cuantitativamente distintos a los de otros paisajes culturales. Por ejemplo, la existencia de un patrón de asentamiento jerárquico tribal regional manifestado por distintos tipos y grados de construcciones artificiales de tierra no debería ser, necesariamente, una expresión de complejidad social en la topografía y ambientes del oriente venezolano, lo cual se evidencia en la ausencia de este tipo de evidencias en el análisis cartográfico [...].

Las organizaciones sociopolíticas típicas de las tierras bajas suramericanas, especialmente aquellas asociadas a los grupos caribes que se expandieron tardíamente por todas sus cuencas fluviales, difieren radicalmente de aquellas presentes en las tierras altas y los piedemontes andinos establecidas por los grupos arawakos en el norte de Suramérica. En gran medida la flexibilidad y periodicidad permitidas (e impuestas) por los ambientes de sabanas y selvas neotropicales generaron en los grupos caribes de la región sistemas de parentesco, de filiaciones y de organización sociopolítica más circunstanciales y flexibles; por lo tanto, menos estables que los estructurados en otras regiones. De esta manera la tendencia a la complejización tribal pudo haber estado determinada por la diversificación productiva según el acceso diferencial a materias primas específicas y, como consecuencia, conformarse en una amplia red de relaciones comerciales intra e inter-tribales. Esto pudo generar un fuerte sistema de alianzas y guerras y el desarrollo tecnológico consecuente. De esta manera el poder de los líderes estaría asociado a los eventos bélicos y de competencia por lo que las organizaciones jerárquicas sólo se producirían dentro de estas circunstancias, como en el caso de las cacicanías (Redmond 1998)”<sup>81</sup>.

En lo que respecta al tema de nuestra investigación, la representación escultórica en cerámica en los territorios caribeños y en el norte de Suramérica (centro y oriente continental y territorios insulares de las

-476- Figura y recipiente escultórico incluidos en el estilo Santa Ana en la relación de Irving & Rouse (Venezuela occidental). -477- Figura antropomorfa, estilo Los Barrancos (Ven. oriental). -478- Figurilla típica de estilo Valencia en la que destaca la desproporción cabeza-cuerpo (Ven. occidental). -479- Figurilla femenina de la cultura Hertenrits (asociada al tipo de piezas caracterizadas como sonajas, utilizadas probablemente durante las ceremonias). Altura: 13'5 cm. Procedencia Sitio de Prins Bernhard Polder, Surinam. -480- Figura femenina de pie. Medidas: 27'4 x 13'7 cm (s. X d.C.). Procedencia: Las Casitas, Barrancas, La Guajira (Colombia, frontera con Venezuela). -481- Personaje sentado, cultura Taíno (Antillas Mayores). Estas figuras se asocian a la principal ceremonia religiosa de los taínos, y posiblemente representan a sus cemíes o dioses. Estas figuras solían servir en las ceremonias como soporte de bandejas donde se colocaba la cohoba (polvo alucinógeno que ingerían los sacerdotes para contactar con los dioses).



<sup>81</sup> NAVARRETE, Rodrigo. “Prospectando caciques: teorías y métodos actuales para el estudio de las sociedades complejas en el norte de Suramérica” (capítulo), en AA.VV. *Arqueología Suramericana / Arqueología Sul-americana*. Volumen/Volume 2, Numero 1, Enero/Janeiro 2006; Cristobal Gnecco y Alejandro Haber (Eds). Popayán (Colombia): - Departamento de Antropología-, Universidad del Cauca; -Facultad de Humanidades-, Universidad Nacional de Catamarca; World Archaeological Congress; pp. 53-54-56-57-61-62-64.

Referencias:- SPENCER, Charles s. 1993. Human agency, biased transmission, and the cultural evolution of chiefly authority. *Journal of Anthropological Archeology* 12:41-72. // - CRUXENT, José María y ROUSE, Irving. 1982. *Arqueología cronológica de Venezuela*. Ernesto Armitano, Caracas. // - REDMOND, Elsa M. 1998. *Chiefdoms and chieftaincy in the Americas*. University Press of Florida, Gainesville.

Antillas), se reconoce desde sus tempranos orígenes; registrada esta práctica tanto a la hora de incluir el modelado escultórico adosando figurillas o rostros antropomorfos o zoomorfos a piezas definidas como recipientes, a través de recipientes escultóricos que adquieran la forma figurativa, o bien a través de figurillas más o menos realistas, según a la tradición cerámica que se asocien estas representaciones. Desde la zona oriental de esta extensa área (asociada con el territorio de las diferentes Guayanas) la figuración modelada se presenta principalmente a través de destacados recipientes, incluyendo sobre las paredes de estas piezas representaciones figurativas, decorado el perímetro a su vez con trazos incisos o en relieve y/o presentando diseños pintados en policromía. Entre las cerámicas más tempranas y extendidas en los territorios orientales se establecen las tradiciones: Saladoide y Barrancoide, caracterizada esta última por un mayor refinamiento en el trato decorativo (Inciso y Modelado), posteriormente, la profusa expansión Arawak (Araquinoide) continúa representando en cerámica recipientes decorados con modelados, incisiones y punteados, y decoraciones policromas, incluyendo también estas sociedades, aunque en cuantiosa desproporción, figuras en bulto redondo, generalmente antropomorfas, registrada esta tradición o tipo de representación cerámica hasta el actual territorio de la Guayana Francesa. Estas tres destacadas tradiciones cerámicas citadas, se distribuyen tanto en regiones continentales como insulares, por ello, Tanto las Antillas Menores como las Mayores, también presentan estilos cerámicos adscritos a estas extendidas tradiciones, incluyendo por lo tanto representaciones adosadas a los recipientes o bien esculturas de bulto redondo; no obstante, la cultura Taíno, ubicada en las Antillas Mayores, es la que incluye entre sus representaciones artísticas las más complejas y elaboradas figuras de cerámica.

Ahora bien, en este área, la zona centro-septentrional del continente incluye la más variada y numerosa muestra de figuras escultóricas en cerámica, siendo la zona occidental del territorio de Venezuela la que presenta en mayor medida y desde diferentes tradiciones cerámicas este concepto estético, posiblemente más relacionado con las conductas culturales del área noroccidental de Suramérica y Centroamérica; esta tipo de práctica representativa se genera desde el Periodo Temprano, aunque se hace más evidente y generalizada en el Periodo Tardío. Estas manifestaciones escultóricas incluyen en mayor número figuras femeninas asociadas a la fertilidad, aunque también se representan figuras asociadas al poder, sentadas en bancos; caracterizando en muchos casos las costumbres diferenciales de cada clan, mostrando según la región diferentes decoraciones corporales, deformaciones de las extremidades o abalorios como narigueras, pendientes, penachos, gorros o peinados. Entre las representaciones en cerámica más destacadas de esta zona, como ya apuntamos en el apartado anterior (2.1.1.1, págs. 165-166), podemos destacar a la tradición temprana Tocuyanoide, que además de registrar recipientes escultóricos con formas zoomorfas y antropomorfas (tanto adosadas al recipiente como circunscritas a la forma de la pieza), también incluye en su representación figuras escultóricas en cerámica, de igual forma que sucede en la tradición temprana de Lagunillas que presenta un buen número de piezas escultóricas, de estética realista y bellamente decoradas (como bien ilustra el estilo asociado de Santa Ana, -Trujillo-) (foto n°:336). Aunque como ya hemos indicado la mayor presencia de figuras escultóricas en la zona occidental se relacionan con el Periodo Tardío, existiendo dos estilos representativos muy diferenciados: aquellos relacionados con la región originaria del Lago Valencia, definida por la tradición Valencioide, establecida en la zona norte sud-andina del centro-occidental de Venezuela, definidas por una estética más realista, diferenciadas de aquellas representaciones más abstractas y decoradas con diseños pintados, determinadas por las tradiciones Tierroide y Mirinday, establecidas en zonas inter-montanas y tierras altas de la Cordillera Andina, relacionadas también con diferentes estilos cerámicos de la cuenca del Lago Maracaibo.

En el caso de las destacadas figuras antropomorfas relacionadas con el estilo Valencia, definidas también como venus de Tacarigua, estas se reconocen por la ausencia de trazos de pintura decorativa, aunque si registran decoración incisa, sobretodo en el rostro (esbozando ciertos rasgos, accesorios o decoración corporal), manifestando generalmente los ojos con forma de “grano de café”, y nariz y cejas remarcadas en relieve; entre ellas proliferan variadas posturas, aunque las dos más habituales representan a la figura desnuda femenina sentada con las piernas abiertas o de pie, de formas rotundas y bien modeladas, piernas engrosadas, y destacando el vientre y el sexo, percibiéndose en muchos casos una exagerada proporción de la cabeza en sentido horizontal, con ambos brazos sobre la cadera o el vientre, o sujetando la cabeza, y dotadas generalmente de tocados en forma de montera o casquete (que pudiera definirse como atuendo femenino realizado en cestería, al indicar entramados incisos en forma de red), encontrando entre estas representaciones figuras macizas aunque lo más generalizado es que sean huecas.

Por contra, otras sociedades tardías establecidas en el territorio occidental de Venezuela (asentadas tanto en la cuenca del Lago Maracaibo como en las regiones andinas, en los actuales estados de Zulia, Falcón, Lara, Trujillo, Mérida y Tachira), comprenden una amplia variedad de estos estilos cerámicos, en los que también se incluyen representaciones escultóricas, asociadas en la mayoría de los casos con las tradiciones cerámicas: Berlín, Tierroide y Mirinday, cada una determinada por rasgos característicos. Para estos casos, las representaciones escultóricas adquieren de forma general una estética esquemática o simplificada, aunque dentro de una estilización intencionada, destacando sobre todo la pintura corporal, contando en la mayoría de los registros, con profusas decoraciones por todo el cuerpo de motivos geométricos y trazos paralelos (con diseños con engobe, generalmente en rojo o negro sobre base blanca o crema). Estas tradiciones también presentan otros rasgos comunes, como la desproporción cabeza-cuerpo, aunque el tratamiento de los rasgos varía según el estilo cerámico, conformados los ojos tanto por la forma de grano de café como por incisiones profundas rectangulares en diferentes posiciones, de igual forma que la boca y nariz se insinúan con mayor o menor realismo según la región, a veces



**Agrupación de los registros arqueológicos en tradiciones cerámicas (Cruxent y Rouse, 1982).** Registrados cronológicamente en: - Período II (1000 a. de C. - 300 d.C.), - Período III (300 - 1000 / 1150 d.C.), - Período IV (1000 / 1150 d.C. - 1500 d.C.) y Período V (1500 d.C. - etapa indo-europea).

Entre los registros cerámicos considerados como estilos principales del área primigenia, y más detalladamente en la zona occidental de Venezuela, el estilo **Tocuyanoide** se asocia con asentamientos tempranos ubicados en el noroeste, registrado desde el primer milenio a. de C. y prolongándose hasta finales del primer milenio de nuestra era; estas cerámicas se caracterizan por una decoración incisa, escisa y punteada, combinada con diseños complejos en policroma, representando motivos geométricos y figurativos, y apliques modelados con formas zoomorfas y antropomorfas sobre los recipientes, con el predominio de formas globulares, rebordes engrosados, ausencia de asas y la aplicación bajo los recipientes de bulbosas patas huecas, trípodes o con cuatro apoyos, o bases anuales (en ocasiones perforadas), destacando entre sus representaciones recipientes escultóricos antropomorfos y zoomorfos, figuras humanas y grandes urnas. En este caso se reconoce como yacimiento principal y originario a Tocuyano, situado en la región de Barquisimeto (Valle de Quíbor, estado de Lara), determinando a partir de este lugar otros estilos asociados, propagados a otras regiones noroccidentales. Incluida también en el periodo Temprano se establece la tradición **Malamboide**, en este caso asociada a influencias colombianas, estableciéndose como originaria en la región septentrional fronteriza de la zona occidental de Venezuela, en los territorios del Lago Maracaibo. Actualmente, Las cerámicas Malambo no se caracterizan por una decoración policroma como se venía determinando en antiguos estudios, sino por una decoración curvilínea de línea incisa y protuberancias modeladas sobre los recipientes. A su vez, en la actualidad, otras dos **tradiciones tempranas** de importancia también se registran en los territorios occidentales (originarias de la cuenca de Maracaibo), Hokomo, que agrupa a diferentes estilos establecidos en la cuenca del lago y noroeste de Maracaibo y más al este comprendiendo los actuales estados Lara y Trujillo, presentando esta tradición decoraciones en policromía de trazos curvilíneos, y la tradición Lagunillas, más asociada con estilos de la cuenca oriental del Lago Maracaibo y regiones del estado de Falcón, Trujillo y Mérida, integrando en sus representaciones cerámicas la combinación de engobes e incisión, conteniendo también motivos curvilíneos y aplicaciones modeladas sobre los recipientes. Todas estas tradiciones incluyen ya la representación escultórica de figurillas, generalmente femeninas (decoradas a semejanza del estilo y tradición en las que se incluyen).

De igual forma, las investigaciones arqueológicas que determinan los siguientes periodos culturales (Medio y Tardío), en los territorios occidentales de Venezuela mantienen el agrupamiento de estas sociedades según registran los indicativos estéticos que presentan las cerámicas. El Periodo de Desarrollo Regional acontecido en torno al 1000 - 1500 d.C. al oeste de Venezuela establece diferenciadas sociedades, ubicadas tanto en las tierras altas como en las tierras bajas, si bien, se determinan diferenciados estilos cerámicos asociados a jefaturas, algunas de ellas coaligadas como confederaciones, que extienden su "dominio cultural" y representación artística a otros territorios, tanto cercanos como a una distancia bastante considerable. Entre las tradiciones cerámicas Tardías de la zona occidental existen registros destacados también asociados con la región de Barquisimeto, denominado el estilo cerámico de esta fase tardía como Tierra de Indios, estableciendo aquí el centro original de la Tradición **Tierroide**, que se extiende hasta Puerto Cabello por la costa y Barinas en los Llanos, aunque es en el área andina donde mantiene su carácter más puro. Caracterizándose las cerámicas de esta tradición por la calidad de sus piezas y la generalización de una decoración pintada en engobes policromos, con diseños geométricos, predominando las grecas y las espirales, además de incluir una variada muestra de figuras antropomorfas en cerámica. La tradición **Dadajuroide** también comprende el Periodo Tardío, situando su centro de origen en la zona costera de Coro (Falcón), partiendo del estilo Dadajuro (Periodo IV), extendiéndose hacia la costa y el interior desde Maracaibo hacia el este; asociadas estas representaciones con la decoración corrugada, la impresión textil, y otros patrones decorativos diferenciados, como los bordes evertidos, y complejos diseños pintados en bicromía o tricromía, o bien, apliques o asas modeladas y trazos incisos y punteados, constanding los recipientes de patas o bases en anulares, algunas de ellas perforadas. Por último, citamos a otros dos estilos principales relacionados con la zona centro-occidental de Venezuela, intercalando estilos e influencias de ambas zonas, aunque más asociados con los registros occidentales en el último periodo primigenio; primero hacemos referencia a la tradición **Ocumaroide** originaria de la región costera de Puerto Cabello, con el estilo Ocumare, iniciando su datación a mediados del primer milenio de nuestra era, comprendiendo este estilo el lugar originario de la serie (representando tanto elementos estilísticos occidentales como de Tocuyanoide o Dadajuroide, como orientales del Barrancoide), definidas estas cerámicas por las bases de sus recipientes, planas, anulares y perforadas, o conformado su asentamiento por patas, y en su parte superior rebordes volteados; con decoraciones corrugadas en los bordes, asas modeladas e incisas; y base de engobe blanca con motivos rectilíneos en negro y rojo (de líneas paralelas, escaleras o triángulos). Para terminar con la última tradición principal occidental, presentamos a la Tradición **Valencioide**, determinado su lugar originario en torno al lago Valencia, relacionándose de igual forma con el Periodo Tardío (en el Periodo Temprano y Medio esta región registra influencias estilísticas de los estilos orientales, Saladoide y Barrancoide). La característica principal del estilo Valencioide es su falta de pintura, predominando la decoración incisa y punteada, en lo que de forma frecuente los recipientes presentan apliques modelados de cabezas o figuras humanas o de animales, además de incluir una importante muestra de representaciones escultóricas habitualmente femeninas (aunque estos registros tridimensionales únicamente se presentan en la zona originaria y en el archipiélago de los Roques). En el Periodo Medio y Tardío también se incluyen en la zona occidental de Venezuela **otras series cerámicas**, aunque presentándose de manera más focalizada, como es el caso de las tradiciones hornoide, Ranchoide, Berlín, o Mirinday (que también incluyen en sus presentaciones escultóricas figuras humanas).

Según aportan las investigaciones que definen el compendio primigenio de la zona oriental de Venezuela, las tradiciones cerámicas más representativas registran una presencia generalizada de los estilos tempranos Saladoide y Barrancoide, asociados ambos a la agrupación lingüística proto-Arawak, estableciendo su asentamiento mayoritario y temprano en la cuenca del extenso río Orinoco. El estilo **Saladoide** se considera como el más antiguo de toda esta gran área, con dataciones superiores al segundo milenio anterior a nuestra era, tanto en el curso

-482- Recipiente escultórico, Tocuyanoide. -483- Piezas de estilo Dadajuro (relación Irving & Rouse). -484- Piezas en policromía (rojo y negro sobre Blanco), estilo Tierra de Indios (relación Irving & Rouse).



Pl. 21. Artefactos. Falcón Dibajuro

Fig. 133. Alfarería en rojo y negro sobre blanco de estilo Tierra de los Indios.



485



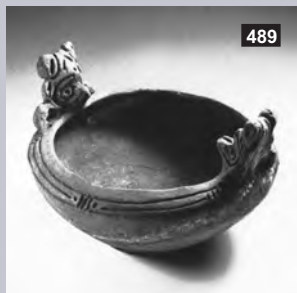
486



487



488



489

medio del río Orinoco (registradas en los sitios arqueológicos de la Gruta y Ronquín), como en Surinam (sitio Kaurikreek), compartiendo estilismo decorativo. Con el tiempo esta tradición cerámica amplía su dispersión por el cauce bajo, delta y desembocadura del Orinoco de forma extendida en torno al primer milenio a. de C., asocia a grupos agricultores, además de expandirse posteriormente a otros territorios hacia el este (incluyendo su presencia en las Antillas). La estética Saladoide presenta recipientes esbeltos y de paredes finas, generalmente presentando formas abiertas, a las que se asocian también apliques o protuberancias modeladas con pequeñas representaciones zoomorfas esquemáticas (como jaguares, batracios o aves); manifestando a su vez piezas con decoraciones carenadas, sencillos motivos incisos y punteados y/o con delineaciones de engobe en blanco y rojo (o rojo sin base engobada, generalmente sobre la superficie pulida), representando diseños de líneas rectas y curvas u otros trazos geométricos. Este estilo se desarrolla hasta ubicarse entre el 500 - 800 d. C., aunque en las sociedades del bajo Orinoco se conjuga el estilo **Barrancoide** a partir del 500 a. de C., determinando el sitio temprano de Barrancas, como yacimiento cabecero (aunque se presentan ciertas hipótesis contrastadas, con la posibilidad de registrar su origen en el área central costera y del lago Valencia -Venezuela central-, desplegándose en esta región como estilo intrusivo), paulatinamente extendiéndose a otras regiones tanto cercanas como mucho más distantes (como las Guayanas y las Antillas Mayores). Esta serie cerámica presenta una decoración diferenciada al anterior estilo, definida por una manufactura más tosca y gruesa, aunque bien tratada en sus primeras manifestaciones y en desarrollos posteriores, la cerámica Barrancoide registra recipientes de carácter más fino, elaborado y cuidado en el detalle, evolucionando en su complejidad. Las cerámicas Barrancoide muestran una mayor divergencia de formas abiertas y cerradas, de superficies pulidas y concentrando su decoración en los bordes, generando diseños elaborados con trazos e incisiones curvilíneas y geométricas (predominando los círculos y las espirales), además de contar con engobes que van del crema al rojo y marrón oscuro o negro, ciñéndose a la forma del recipiente el modelado de complejos apliques zoomorfos figurativos o abstractos; esta Tradición también incluye representaciones humanas de figuras esquemáticas.

Más tarde, acontece otra reestructuración social importante en el territorio oriental de Venezuela asociada a la conformación de jefaturas complejas, y a la Tradición cerámica **Araquinoide** (Período III y IV), establecido su origen en Arauquín y Matraquero, situados estos lugares en el área interior de tierras bajas de los Llanos occidentales de Venezuela, en la confluencia de los afluentes del Orinoco: Apure y Portuguesa. Extendiéndose rápidamente sus costumbres sociales por los Llanos orientales, costa caribeña y otras zonas del interior de Venezuela, y en las diferentes Guayanas desde el Orinoco hasta la Isla de Cayena situada en la Guayana Francesa, además de comprender regiones amazónicas ubicadas en la confluencia del río Negro y Solimões, en el curso medio, y también en el bajo amazonas (contemplada esta tradición cerámica en el área amazónica con la denominación de «Inciso y Punteado»). Los rasgos estilísticos de Arauquín se consideran como el estilo principal, y según la ubicación de los estilos cerámicos agrupados en la tradición Araquinoide, se simplifican los motivos decorativos, aunque existen ciertas características comunes, como el doble labio o pestaña superior que se incorpora a las formas abiertas, la difusión de los recipientes con forma globular, la estampación de textiles y la particularidad generalizada de presentar una coloración suave y pálida, beige o grisácea (definida por la utilización de «cauxi» o esponja de agua dulce como desengrasante). Los recipientes cuentan con superficies lisas y pulidas, o decoraciones incisas, excisas y punteadas de trazo geométrico, además de incorporar apliques en relieve sobre la superficie o bien emplear el modelado de protuberancias figurativas. En esta tradición también son frecuentes las figuras escultóricas antropomorfas de bulto redondo. Los grupos de afiliación Arawak reemplazaron progresivamente los antiguos registros Barrancoide, sustituyendo o mezclándose con las anteriores sociedades, dispersándose extensamente en diferentes direcciones a partir del 600 - 700 d.C. (aunque su origen se sitúa en el primer milenio a. de C.), surgiendo grupos con diferenciados estilos cerámicos aunque asociados a esta tradición Araquinoide al mezclarse con otras sociedades, como sucede en el delta del Orinoco y en el cauce medio (Cedeñoide, Valloide), su extensión por los Llanos, zona occidental, u otras culturas distintivas distribuidas por la costa oriental de las Guayanas (Hertenrits, Kwatta, Barbakoeba o Thémire), o la presencia de analogías estilísticas en otras islas caribeñas (de la agrupación antillana).

En la gran extensión territorial de los Llanos también se incluyen otras diferenciadas tradiciones cerámicas, como es el caso de la tradición **Osoide**, establecida en la zona más occidental que comprende el curso de las aguas del sistema hidrográfico del Orinoco, originaria de la región de Barinas, registrada en Caño del Oso a partir del 230 a. de C. (Período III, reconociendo posteriormente en el Período IV influencias tierroides), definidas estas cerámicas por complejas formas, pintadas básicamente en rojo o marrón sobre blanco o rojo, de líneas paralelas con espirales, círculos, puntos y motivos zoomorfos. A su vez, hacia el norte de los Llanos, en la zona centro-oriental se sitúa el Valle de la Pascua (en el estado de Guárico), donde los científicos Rouse y Cruxent también determinaron en esta región el origen de la tradición **Memoide**, establecida en los Períodos IV y V, y registrada en otros lugares de la costa centro-occidental y zonas del interior, extendiendo su influencia a través de la depresión del Río Chico. La tradición Memoide se caracteriza por una cerámica fina que presenta formas simples y una decoración incisa, texturada y en relieve (incluyendo impresiones textiles y trazos de línea incisa-puntuada), o la combinación de engobes de base blanca con trazos rectos y paralelos en negro o rojo, formando composiciones triangulares o romboides (presentando además semejanzas con Dabajuroide). En la zona de la costa septentrional y oriental de Venezuela se estipula como originaria de la región de Güiria (estado de Sucre) en el Período Tardío (IV) la Tradición **Guayabitoide**, desplegando cierta incidencia en la zona costera oriental y hacia el oeste en la cercana isla de Trinidad (establecido aquí como estilo cerámico Bontour); en lo que estas cerámicas Guayabitoide se definen por jarras globulares y cuencos abiertos decorados por incisión, apliques en relieve, y apéndices cilíndricos o prismáticos.



En el territorio costero de las Guayanas occidentales (determinado desde el Orinoco hasta la isla de Cayena); las Tradiciones Saladoide y Barrancoide se establecen hasta el occidente de Surinam, destacando a la temprana sociedad **Wonotobo** asociada a ambas tradiciones, mientras que las agrupaciones sociales más destacadas de la Guyana, **Mabatuba** y **Abary**, únicamente se afilian a la estética Barrancoide. En tiempos posteriores, como ya hemos indicado diferentes sociedades se relacionan con la amplia expansión de la Tradición Arauquinoide, si bien, hay que nombrar a otro estilo cultural tardío que no se agrupa en ella, la sociedad **Koriabo**, ampliamente distribuida por el interior (asentados en los márgenes de los ríos) y en zonas costeras de Guyana, Surinam, Guyana Francesa y Guayana Brasileña, y que no se encuentra fuera de esta área. Aun por su amplia distribución, el estilo cerámico Koriabo mantiene una rígida homogeneidad en sus formas y decoraciones; y aunque refleje variaciones en la pasta de acuerdo a la disponibilidad de las materias primas locales, estas cerámicas en todos los sitios son muy similares. La decoración incluye diferentes tipos de incisión, de trazo fino, gruesos y poco profundos; con el modelado de apliques o prominencias en los bordes de los recipientes o presentando bajorrelieves sobre las piezas, que incluyen en ambos casos representaciones zoomorfas (rana, tortuga, etc.) o rostros humanos, además de registrar estos diseños una decoración realizada en policromía, con engobes blanco, rojo y negro.

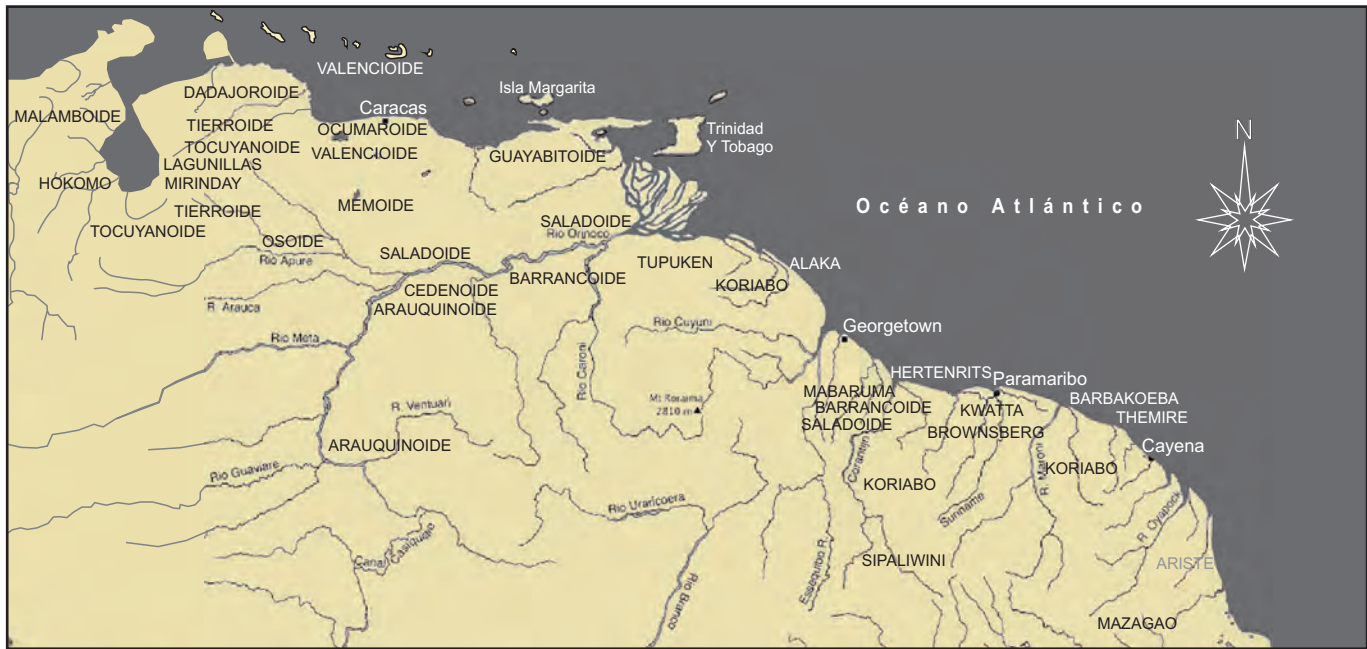
Respecto a los territorios insulares caribeños, los tempranos indicios cerámicos hallados en diferentes islas Antillanas se asocian a emigraciones continentales de la región del Orinoco, introduciendo en ellas la estética de la tradición Saladoide aunque el tiempo determina ciertas modificaciones, nombrando para estos renovados estilos otras denominaciones según la región en la que se determinan los hallazgos. La Tradición Barrancoide también se incluye decisivamente en el desarrollo cerámico de las Antillas Mayores, registrando cierta estética similar en otros estilos menos extendidos (locales) asociados a estas cerámicas intrusivas. A partir de mediados del primer milenio de nuestra era en ciertas islas de las Antillas Mayores se definen conformaciones cacicales, definidas estas agrupaciones sociales como Ostiones o Sub-tainos, definiéndose en cada una de las regiones insulares donde se asientan estos grupos diferentes estilos cerámicos, que se relacionan por una cierta estética común, determinada esta tradición como **Ostionoides**. La cerámica de los Ostiones presenta figurillas superpuestas al recipiente, destacando las representaciones denominadas "monkey-face", recientemente interpretadas como cabezas de murciélagos, estos apliques modelados, aunque con reminiscencias al estilo Saladoide responden ya a un estilo propio insular de esencia mitológica, a veces estilizados y otras humanizados. A partir del 1000 - 1200 d.C., en ciertas islas noroccidentales se establecen agrupaciones o clanes determinados como fuertes jefaturas reunidas por clanes, asociados a la **cultura Taina**. La cerámica de los tainos en los registros arqueológicos es sin duda el material más abundante y en el que se acusa de forma más evidente el cambio de estilo representativo respecto a los Ostiones, aumentando en calidad, imaginación y desarrollo, incluyendo a su vez en su representación esculturas cerámicas (ampliando esta información al final de esta sección, pág. 301). Asociada a esta cultura se establece la agrupación regional de la tradición cerámica Chicoide (procedente su centro de origen en el sitio de Boca Chica, -Isla de Santo Domingo-), aunque en cada isla su representación se asocia a un estilo local diferenciado.

indicando ciertas protuberancias que parecen indicar las orejas o lóbulos perforados y también estilizaciones del peinado o del tocado. Los cuerpos mantienen cierta rudeza estática, cortos y toscos, también desnudos o bien cubren el sexo de la figura, con brazos modelados o bien insinuados, siendo habituales también la indicación de piernas ceñidas por ligaduras bajo las rodillas. Entre estas representaciones las figuras femeninas fueron las más abundantes, de pie o sentadas con las piernas abiertas, con el sexo generalmente realzado, y en el caso de que se modelen los brazos y manos, dispuestos sobre el vientre o sobre las piernas; aunque en el acopio de estas representaciones también destaca la figura, generalmente masculina, sentada sobre un taburete o banco, frecuentemente sosteniendo un cuenco entre las manos, o bien situando las manos sobre las piernas, relacionadas con la caracterización de personajes de rango, como jefes o chamanes. Además entre estas tradiciones cerámicas del occidente de Venezuela se incluye la posibilidad de que ciertas figurillas pudieran manipularse como sonajas, aportando una función supletoria al valor de la pieza representada.

Otras tradiciones cerámicas de esta zona o de otras regiones de Venezuela también contemplan representaciones escultóricas aunque en menor número y/o menor relevancia, como bien podemos enunciar la determinación volumétrica de las destacadas tradiciones Dadajuroide, Pitoide, u Osoide, u otros tantos estilos como: Tabay, Betijoque, Barinas, Matraquero, Palmasola, La pitia y Nuevo Cádiz (Isla Margarita), Krasky (Los roques), Boca Tacagua, los Caros, Las Minas, entre otros tantos ejemplos, que también incluyen imágenes escultóricas en su representación. (descritas más ampliamente las tradiciones cerámicas del Periodo Tardío: Valencioide, Tierroide y Mirinday asociadas con el territorio occidental de Venezuela y la Cultura Taina establecida en las Antillas Mayores, al final de esta sección, págs. 301 - 302).

Con este somero avance geográfico y cultural de todo el área, ciertas pinceladas sobre la representación escultórica en cerámica más destacada y una aproximación representativa sobre las tradiciones cerámicas más características del periodo primigenio descritas en el esquema en gris, se pudieran establecer de forma aproximativa ciertas pautas presentes en este extenso territorio, desde la división cultural pautada por las investigaciones entre el área occidental de Venezuela y la extensa área nororiental de Suramérica, describiendo a continuación con mayor precisión lo acaecido en cada una de estas regiones. Detallando en cierta medida la evolución cultural de las diferentes sociedades establecidas en estos territorios, como su representación cerámica, tanto en el actual territorio venezolano como en las diferentes Guayanas, y Antillas, ya que de forma generalizada mantienen ciertas prácticas comunes fruto de la reciprocidad social, que bien puede relacionarse a través de las similitudes entre los diferentes estilos cerámicos, agrupados por tradiciones, series o estilos. Para comenzar en primera instancia describiendo los desarrollos evolutivos de Venezuela asociados con los territorios orientales establecidos tanto en la cuenca del Orinoco, Llanos (occidentales y orientales), y costa oriental (al comprender esta zona los registros cerámicos más antiguos); para sucesivamente definir a las culturas más representativas de las Guayanas e Islas Caribeñas (Arco Antillano), y posteriormente, volver a incidir en los desarrollos sociales y representativos acaecidos en la zonas: centro-septentrional y occidental de Venezuela, más relacionadas con el área Noroccidental de Suramérica.





## VENEZUELA ORIENTAL

### -Cuenca del Orinoco-

La zona oriental de Venezuela se determina de forma considerable por la cuenca del **Orinoco**, distinguida en las investigaciones esta amplia región como “fuente” de desarrollo cultural de prácticamente toda la zona oriental. Las diferenciadas regiones culturales establecidas en la territorialidad del río Orinoco<sup>82</sup> también se agrupan de forma más focalizada por el trascurso de sus aguas (alto, medio y bajo), confluyendo en el Océano Atlántico a través de diferentes ramificaciones de su cauce en el extenso delta que recoge su desembocadura, esta gran cuenca recoge las aguas suministradas desde la cordillera de la costa al norte, al oeste desde el área Andina más septentrional y desde la zona natural al sur del Orinoco, comúnmente nombrada como Guayana o Macizo Guayanés. Cruxent y Rouse definieron la tradición temprana Saladoide como originaria del cauce bajo (Saladero), sin embargo, aportes arqueológicos efectuados en la década de los años 80 establecieron nuevas fechas y situación, registrando entonces su origen temprano en el cauce medio, con los sitios de Ronquín y la Gruta (como ya hemos indicado en el apartado anterior, págs. 163-164). Posterior y contemporánea en estos territorios se registra la tradición Barrancoide, y a partir de mediados del primer milenio la gran expansión de las sociedades arahuacas o Arawak, estipuladas como agrupaciones culturales pero no políticas, se establecen en comunidades locales diferenciadas, regidas por el poder del cacique de cada clan, aunque también se perciben agrupaciones de jefaturas.

Comenzamos esta relación por el **curso alto**, aunque debemos indicar que el asentamiento social de agricultores para el alto Orinoco se precisa en el Período III, posteriores a los desarrollos del cauce medio y bajo, denominado este estilo cerámico como Cotúa, asociado al estilo Saladoide, aunque más simplificado, y que a su vez manifiesta algunos elementos Barrancoides. En el **curso medio**, la fase Ronquín (Períodos I y II) se considera actualmente como estilo principal y originario de la serie Saladoide. Cruxent y Rouse situaron esta fase cultural dentro de los Periodos II y III, y posteriormente denominaron Camoruco al Período IV (Araquinoide), mientras que los registros de Irida Vargas y Mario Sanoja publicados en 1979 y 1981, denominan a este último periodo arahuaco como fase de Corozal (600 - 1400 d.C.), más temprana en su datación a la relación de Cruxent y Rouse; concluyendo que diversos grupos sociales incrementan su población a mediados del primer milenio de nuestra era (d.C.), al incorporar la producción del maíz y el algodón, estableciéndose las aldeas sobre montículos naturales, y relacionando su cerámica con estilos occidentales. A su vez, la investigadora Anna Roosevelt, determina en el año 1980 una nueva secuencia regional para el estilo Saladoide, con las diferentes fases de La Gruta, Ronquín y Ronquín Sombra (incluyendo en el estilo de Ronquín Sombra rasgos intrusivos Barrancoides). Para Roosevelt la tradición Corozal (fases I-III) instalada en esta región traslada sus orígenes al Occidente de Venezuela (sustituyendo su estilo barrancoide progresivamente por rasgos Araquinoides); y la tradición de Camoruco

<sup>82</sup> El sistema hidrográfico del Orinoco cruza transversalmente la geografía de Venezuela (centro y oriente), contando con una extensión de 2.200 km, comenzando su recorrido al sur en las montañas de Delgado Chalbaud (Estado de Amazonas), por selvas tropicales, sabanas, transcurriendo por los Llanos hasta el delta para desembocar en el Océano Atlántico. Los afluentes más importantes de Orinoco son el Meta, Arauca y Apure. Este río en su parte alta incluye al Casiquiare como afluente, que a su vez éste se enlaza con los afluentes del Amazonas y Apure. Este río en su parte alta incluye al Casiquiare como afluente, enlazando esta cuenca con los afluentes del Amazonas

(fases I-III), la relaciona directamente con la penetración Arauquinoide. En el curso medio, también se establecen las series Cedeñoide y Valloide refinado. Según las investigaciones de Alberta Zucchi y Kay Tarble publicadas en el año 1984, el estilo Cedeñoide se sitúa en tiempos tempranos, datándose antes de 1000 a. C., asociando estas cerámicas con patrones originarios de las tierras bajas noroccidentales (Horizonte Temprano), en lo que estas sociedades convivieron en la misma región con los grupos asociados a la tradición Saladoide en torno al 400 a. de C. Desde esta fase Saladoide se establece un patrón de asentamiento generalizado en el área Circumcaribe con la distribución circular de sus viviendas en torno a un espacio público central. Al introducirse en este territorio los grupos Arauquinoide, entre el 500 y 700 d.C., promueven nuevas costumbres como el cultivo del maíz, además de establecerse como unidades políticas jerarquizadas, en lo que posteriormente ejercen estos nuevos grupos fuertes presiones a los antiguas sociedades que habitaban el lugar desplazando a los Saladoide y Cedeñoide hacia la costa y a los Llanos orientales (manteniendo la “diáspora Arawak” el modelo de aldeas circulares). Entre el 1000 y 1500 d.C., el cauce medio del Orinoco también recoge el estilo Valloide, asociado a la tradición Arauquinoide. En el **curso bajo** del Orinoco, el primer estilo cerámico de mayor antigüedad ubicado en esta región fue el hallado en Saladero, datando estos hallazgos Saladoide en la primera mitad del Período II (sobre el 800 a. de C.), en lo que también se registraron en los sitios arqueológicos de estas agrupaciones las prácticas agrícolas y explotación de recursos, contando con la mayor concentración de registros cerámicos de esta serie estilística en esta región (delta del río), y que a la postre se difunde desde aquí, hacia el norte y este del territorio continental e insular. El sitio arqueológico de Barrancas, comprende los orígenes del estilo principal de la serie Barrancoide (Formativo), establecidos en la segunda mitad del Período II, posterior, en el Período III se sitúa el estilo Los Barrancos, derivando su estética de Barrancas aunque con cerámicas de formas más sencillas pero con una decoración más elaborada (modelado e incisión). La expansión Arauquinoide comprende para Rouse y Cruxent en este territorio la fase Guarguapo (Período IV), mientras que el siguiente periodo lo definen como Apostadero (Período V), considerándolo como un estilo independiente que simplifica formas y decoraciones, mezclando estilos originarios con indicios de elementos de la época colonial.

#### -Los Llanos y la costa oriental de Venezuela-

La zona establecida en el interior del territorio venezolano se conforma por una amplia extensión de tierras bajas conocida como **Los Llanos**, incluida dentro de la cuenca hidrográfica del Orinoco al asociarse a los afluentes principales y secundarios de este gran río. Los Llanos abarcan un medio natural determinado por las inundaciones periódicas de las riberas de los ríos y zonas de sabana y bosque tropical, delimitado su recorrido al oeste, al establecerse la barrera geográfica de la cordillera de los Andes y las montañas costeras al norte de la Cuenca del Orinoco, al sur, el área Amazónica (Central), y al sureste, la extensa e irregular formación geológica del Escudo o Macizo Guayanés. En los registros arqueológicos efectuados en este territorio, aunque escasos por su amplia extensión, confirman la adaptación al medio por diversificadas agrupaciones sociales, comprendiendo los actuales estados venezolanos de Guárico, Cojedes, Portuguesa, Barinas y Apure. Si bien, hasta a día de hoy, se han estipulado tres áreas regionales que caracterizan una mayor presencia cultural primigenia y que difieren en sus costumbres (definidas por Cruxent y Rouse en el año 1982, y otros autores), contando con la región de Barinas en la parte occidental, San Fernando de Apure en la zona centro meridional (en la confluencia de los ríos Apure y Portuguesa), y el Valle de Pascua al norte de los Llanos.

La región occidental de **Barinas** presentó desde el siglo XIX el mayor estudio arqueológico comprendido en el área, al establecerse en esta región construcciones artificiales que verifican indicios culturales complejos, como calzadas elevadas y montículos, además de presentar la práctica funeraria del enterramiento en urnas cerámicas. Cruxent y Rouse registraron en la región de Barinas dos estilos cerámicos diferenciados: Agua Blanca y Caño del Oso, relacionándolos con tradiciones occidentales (en Agua Blanca con el estilo Tocuyanoide -mitad del Período II-, y posteriormente en Caño del Oso, el cual en el Período IV recoge la influencia norteña Tierroide, similares en diseños y decoraciones pintadas). No obstante, los posteriores trabajos de Alberta Zucchi en los sitios arqueológicos de esta región, estipulan el periodo de Caño del Oso entre el 230 a. de C. hasta el 500 d.C., registrando posteriormente el estilo de La Betania. Actualmente estas dos fases culturales, Caño del Oso y La Betania, definen la tradición Osoide, representando en cerámica formas complejas, además de incluir figuras escultóricas entre sus piezas más destacadas; a su vez, en estas sociedades el indicador característico del último periodo presenta construcciones artificiales de tierra, que sugieren un destino ritual. Por otro lado, las investigaciones de este autor en Caño Caroní (1200 - 1400 d.C.), definen la decoración de los registros cerámicos por incisiones y punteado, corrugado, pintura de trazos rectos, y apliques modelados, presentando como curiosidad tangas- o taparrabos- realizados en cerámica, en lo que Navarrete expone sobre la siguiente conclusión basada en los estudios de Zucchi: “*su relativa simplicidad y asentamiento sugieren un origen de la zona sur Caribe durante la expansión Arauquinoide*”<sup>83</sup>. De igual modo Zucchi incluye en esta región los registros de Caño Ventosidad, en conjunto con William Denevan, datándolos entre el 1200 y 1700 d.C., también asociados a montículos de tierra, distinguiendo en este lugar tres complejos de cerámica secuenciales<sup>84</sup>: El Choque, Copa de Oro y Punto Fijo.

<sup>83</sup> NAVARRETE, Rodrigo. “The Prehistory of Venezuela. Not Necessarily an Intermediate Area” (capítulo 23), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 447. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>84</sup> Las cerámicas de Caño Ventosidad se presentan decoradas con incisiones, fileteados e impresión textil, aunque el último estilo presenta ya una escasa decoración incisa, pintada mayormente con trazos negros.

Rodrigo Navarrete explica a continuación las últimas y distinguidas investigaciones establecidas sobre la caracterización social primigenia, según parece, más evolucionada culturalmente y políticamente en esta región occidental de los Llanos venezolanos:

*“Con una perspectiva más orientada hacia la ecología, Garson (1980) desarrolló uno de los primeros y escasos enfoques procesuales en Venezuela, trabajando en La Calzada de Páez (Barinas). Él analizó el patrón de asentamiento de la región Osoide y los sistemas de producción de alimentos, describiendo una interconexión regional jerárquica de los sitios, con la clasificación de tres niveles de aldeas, desde múltiples montículos y calzadas, a sitios sin montículos. También concluye analizando restos de animales y plantas- que las inundaciones estacionales afectan al patrón de obtención de alimentos al establecer un cambio cíclico en la orientación productiva y en el patrón de movilidad regional.*

*Spencer y Redmond (1990) desarrollaron un análisis regional neo-evolucionista para analizar la evolución de una sociedad que cuenta con el liderazgo de un personaje importante a una sociedad centralizada permanentemente que organiza la toma de decisiones por la autoridad política, religiosa y ritual, haciendo hincapié en procesos culturales como autoridad consagrada, la formación de alianzas, intercambio de bienes de prestigio y conflictos armados intergubernamentales. Ellos localizaron 103 sitios en las montañas Sub-andinas y Barinas en los llanos altos a lo largo de los ríos Canagua y Curbatí. Algunos, como Gaván, son unidades sociopolíticas con un complejo múltiple de montículos, con circundantes calzadas y la interconexión de las calzadas con sitios distantes. Definieron distintivos patrones de asentamiento para dos tradiciones interactivas pero culturalmente independientes, Gaván en el río Canaguá (llanos altos) y Curbatí en el río Curbatí (piedemonte), con estructuras sociopolíticas diferenciadas en dos fases: temprana (500/600 d.C.) y tardía (500/600 - 1000/1100 d.C.). Gaván Temprano cuenta con la tradición Osoide y Curbatí con Santa Ana y Tocuyanoide, mientras que Gaván Tardío se relaciona con el complejo La Betania y Curbatí se asemeja con Tierroide Tardío. Los autores ordenan las fases finales de ambas tradiciones de los históricos grupos en dos niveles de complejidad social: en los llanos altos de Caquetíos como fuertes cacicazgos jerárquicos y en la montaña Jirajaras con un liderazgo flexible. Proponiendo que los líderes de Caquetío en su privilegiada posición geográfica y socio-cultural permiten la complejidad organizada y las subordinadas aldeas Jirajaras, desarrollaron un modelo regional complejo.*

*Gassón (1998) se centró en la economía política, considerando las estructuras de tierra no solo como dispositivos de adaptación para superar las limitaciones ambientales, sino también como político y ritualizadas materializaciones del poder de los líderes. Indicando que los lugares centrales regionales se emplearon para actividades, y los recintos de las calzadas y las redes de intercambio regional sugieren la centralización de festejos ceremoniales”<sup>85</sup>.*

Ahora bien, nos trasladamos hacia el este hasta llegar a la región de **San Fernando de Apure**, en la que se presentan tres estilos cerámicos: Los Caros, Arauquín y Matraquero. Los Caros (Período III), se considera un estilo cerámico temprano e independiente<sup>86</sup>. El estilo Arauquinoide (Período III y IV) se desarrolla originariamente en Arauquín y Matraquero; considerando los rasgos Arauquín como estilo principal, según contempla en su publicación Lorenzo E. López y Sebastián: *“la característica fundamental de la cerámica es su color grisáceo, debido al empleo de esponja de agua dulce como desengrasante [...], con formas de cuenco y vasijas globulares, con decoración incisa y escisa, así como aplicación por pastillaje de figurillas o rostros con ojos en "grano de café" y aplicaciones diversas en el galbo”<sup>87</sup>*, el estilo Matraquero es similar al Arauquinoide, aunque más sencillo. Anteriormente ya hemos citado la expansión cultural arahuaca, su extensión y consolidación se precia considerablemente a partir del 500 d.C., no solo hacia la zona oriental, como pudiera ser la cuenca del Orinoco, Guayanas o las islas caribeñas, sino que hacia el norte también se percibe su influencia, como sucede en el estilo de la región venezolana del Lago Valencia, hacia el oeste en los llanos nororientales de Colombia, o más distantes, al ingresar a través de las tierras bajas por vía fluvial en el Amazonas medio y bajo (definida esta serie cerámica como el estilo amazónico: «Inciso y Puteado»), o al establecer concordancias estilísticas en la producción cerámica con los grupos Tupi-guaraníes asentados más al sur de la cuenca amazónica. Las sociedades relacionadas con la tradición Arauquinoide, según contemplan las investigaciones actuales, establecen su origen en San Fernando de Apure, en lo que las primeras incursiones en territorios cercanos se asocian al periodo Formativo entre el 500 a. de C. y 500 d.C., para posteriormente expandirse de forma disgregada e intensa a partir de 500 - 700 d.C., asociadas con la denominada expansión Caribe; en lo que posiblemente la diáspora Arawak concentra agrupaciones jerarquizadas desde la integración regional. En relación con nuestro estudio también destacamos que entre las costumbres funerarias arahuacas, éstas se caracterizaron por sepultar a sus difuntos en urnas de cerámica.

Hacia el Norte, en la zona interior de los Llanos centro-orientales se sitúa el **Valle de la Pascua** (situado en el actual estado venezolano de Guárico), también relacionada como una de las regiones que incluyeron una mayor concentración cultural; Rouse y Crucent definieron dos estilos cerámicos tardíos de fuerte tradición: Memo y Guaribe. Los registros cerámicos

<sup>85</sup> NAVARRETE, Op. cit., *The Prehistory of Venezuela. Not Necessarily an Intermediate Area...*, pp.447-448 (Texto traducido: L. Rueda).

Referencias: -GARSOM, Adam, 1980, Prehistory, Settlement and Food Production in the Savanna Region of La Calzada de Paéz, Venezuela. Ph. D. Dissertation. Department of Anthropology, Yale University, New Haven. // -REDMOND, Elsa M. and. SPENCER, Charles S, 1990, Investigaciones arqueológicas en el piedemonte andino y los llanos altos de Barinas. *Boletín de la Asociación Venezolana de Arqueología* 5: 424. // -GASSÓN, Rafael, 1998, Prehispanic Intensive Agriculture, Settlement Pattern and Political Economy in the Western Venezuelan Llanos. Ph.D. dissertation. Department of Anthropology, University of Pittsburgh.

<sup>86</sup> Las cerámicas de estilo temprano de Los Caros presenta recipientes con decoraciones incisas de trazos paralelos rectos o curvos.

<sup>87</sup> LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo E. *Culturas precolombinas del Caribe*. Arqueología III. Madrid: Ediciones Akal, 1992, p. 46.



Memoide<sup>88</sup> se presentan y extienden hasta la costa a través de la depresión del Río Chico; al reconocer en este estilo semejanzas con la fase Dabajuroide (zona occidental) y la presencia de materiales europeos, se ubican en los Periodos IV y V. La secuencia Guaribe comprende cerámicas más gruesas, aunque similares a la decoración Memoide, cuentan además con la técnica del corrugado y otras ornamentaciones. Estos dos estilos combinan en su decoración elementos estilísticos de las tradiciones cerámicas occidentales y orientales. Entre los últimos trabajos sistemáticos de esta zona se incluyen las investigaciones realizadas en el año 2000 por el investigador Rodrigo Navarrete, en la depresión que comprende el río Unare desde su curso alto hasta su desembocadura, según indica el propio autor:

*“Aunque la obtención de evidencias de complejidad social durante este proyecto ha sido problemática la abundante y variada cerámica regional ha arrojado interesantes resultados. Por un lado, se han definido variantes estilísticas regionales para el Alto Unare (área de Pariaguán) que combinan rasgos barrancoides, arauquinoide y valloides orinoquenses; para el Unare Medio (área de Zaraza y Onoto) presentando rasgos memoide pero con aplicaciones y tiras finas múltiples en intersecciones, asas y figurinas; para el Bajo Unare (área de Clarines- Matiyure, donde se centra la investigación); y para el río Guaribe (área de Guaribe), con el típico patrón cerámico memoide. Por otro, preliminarmente se han reconocido microvariantes intraregionales en el Bajo Unare que expresan diferentes grados de interacción estilística de los elementos memoide con otras tradiciones tardías costeras occidentales y orientales y orinoquenses. De esta manera se ha logrado determinar que la colección presenta, de manera diferencial según los sitios, influencias orinoquense tardía (valloide), costera centrooriental (valencioide, ocumaroide, guayabitoide) y occidental (dabajuroide, tierroide) [...]. Estas filiaciones culturales no sólo muestran una compleja dinámica de movilidad cultural sino una interacción intersocial con posibles implicaciones sociopolíticas. Aunque no son determinantes estas evidencias presentan ciertos rasgos diagnósticos, probablemente asociados a sociedades cacicales occidentales tardías, quizá dabajuroides. El extenso horizonte dabajuroide costero venezolano, originado en Dabajuro (Falcón), se extendió, rápidamente, a partir de 1000 DC a lo largo de las costas venezolanas hasta alcanzar las costas de Sucre y la isla Margarita; es posible que esta influencia estilística dabajuroide se asociara a rasgos sociopolíticos, lo que nos llevaría a reconsiderar el proceso de «arawakización» local. Asumo que la relación entre series muy definidas (como la dabajuroide o valencioide), otras menos claras (como la memoide y ocumaroide) y algunas más difusas (como la guayabitoide) es expresión de una compleja red de interacciones sociopolíticas y culturales que precedieron y se intensificaron con la presencia europea en Venezuela. Es posible que la serie ocumaroide en el occidente de Venezuela sea el equivalente estilístico a la memoide oriental por su combinación o hibridación estilística de múltiples influencias occidentales y orientales y por su ubicación intermedia entre estilos más definidos del mismo periodo, como los dabajuroides, tierroides y valencioides. También es posible que la indefinición estilística sea consecuencia de la escasa evidencia que existía en ciertas regiones cuando fue escrita -Arqueología cronológica de Venezuela-”<sup>89</sup>.*

Cambiando de ubicación, la **costa oriental de Venezuela** se percibe como uno de los centros de desarrollo social pre-cerámico de mayor antigüedad del continente (desde Unare a Güiría), comprendiendo el registro de concheros, algunos de ellos de gran dimensión, las dataciones cronológicas efectuadas en estos lugares presentan registros de cerámicas iniciales, y posteriormente se establece el hallazgo arqueológico de asentamientos que presentan diferenciadas tradiciones cerámicas, fruto también de la compleja interacción cultural y estilística (occidental oriental), aunque su evolución no registra grandes cambios hasta situarse en la era actual, siendo entonces la agricultura la base de su subsistencia, contando con desarrollos locales, fases y estilos cerámicos hasta llegar el contacto europeo. El lugar que presenta asentamientos primigenios más al oeste de este área se sitúa en la costa del estado de Anzoátegui, establecidos en la región de **Barcelona**, donde se hallaron registros arqueológicos de dos estilos cerámicos tardíos diferenciados: Guaraguaro y Maurica. En Guaraguaro<sup>90</sup> (Periodo IV), se evidencia la penetración del estilo occidental Dabajuroide, aunque en este caso presentan cerámicas más sencillas en la forma de sus recipientes (sin presentar patas como base típicas de este estilo principal) y poca decoración; mientras que el estilo de Maurica<sup>91</sup> (Periodo V) ya presenta la inclusión de enseres europeos tempranos. Más al este, en la costa occidental del estado de Sucre se establece la región de **Cumaná**, presentando igualmente dos estilos cerámicos primigenios: Punta Arenas y Tras de la Vela. Punta Arenas<sup>92</sup> también registra una influencia Dabajuroide (Período IV), y la fase cerámica siguiente se considera ya dentro del periodo indo-europeo definida como Tras de la Vela<sup>93</sup>, asociada al estilo Dabajuroide además de manifestar relaciones con otras tradiciones. Siguiendo nuestro recorrido hacia el este por la costa, y más al norte se sitúa la región de **Carúpano** que cuenta con tres fases culturales y cerámicas: El Mayal, Chuare y El Morro. En esta ubicación las cerámicas ya recogen influencias del Orinoco, como variantes del estilo Saladoide. Tanto El Mayal (175 d.C.)

<sup>88</sup> El estilo Memo se caracteriza por una cerámica fina que presenta formas simples y una decoración incisa y texturada, en relieve (incluyendo impresiones textiles y trazos de línea incisa-puntuada), o la combinación de engobes de base blanca con trazos rectos y paralelos en negro o rojo, formando composiciones triangulares o romboides.

<sup>89</sup> NAVARRETE, Op. cit., *Prospectando caciques: teorías y métodos actuales para el estudio de las sociedades complejas en el norte de Suramérica...*, pp. 59-60.

<sup>90</sup> El estilo Guaraguara presenta escasa decoración en monocromía marrón o gris-crema, en ocasiones trazando motivos lineales, espirales o triángulos con engobe rojo o amarillento, manifestando a su vez la técnica del corrugado, la impresión textil, y apliques figurativos con ojos en forma de “grano de café”.

<sup>91</sup> El estilo Maurica presenta generalmente formas globulares y asas verticales, decoradas también con impresiones textiles y engobes

<sup>92</sup> El estilo Punta Arenas incluye formas cerámicas con base de trípode y diseños decorativos similares al estilo occidental (en rojo o negro sobre la base sin engobe, o bien con base blanca).

<sup>93</sup> El estilo Tras de la Vela registra de forma generalizada recipientes globulares, decorados con trazos incisivos y la aplicación del engobe, rojo sobre blanco.

como Chuare (600 d.C.) presentan asociaciones con Saladero, aunque con una decoración más elaborada para el primer estilo (con pintura de engobe e incisiones), incluyendo reminiscencias Barrancoide en sus modelados, mientras que Chuare<sup>94</sup> mantiene un patrón Saladoide más simple. A finales del Periodo IV y comienzos del V, se determina el estilo de El Morro<sup>95</sup> (1250 - 1650 d.C.), asociado en este caso al estilo cerámico Guayabitoide (Güiria), incluyendo en su última fase cultural elementos europeos. Para la región de **Güiria**, se registran dos estilos, Irapa y Guayabita. Irapa se ubica aproximadamente en el año 375 d.C., asociada esta fase también a la tradición Saladoide, relacionándose a su vez con otras representaciones insulares como Palo Seco y Cedros (ubicadas en la isla-estado de Trinidad). En el sitio arqueológico de Guayabita (asociado al período tardío IV) se reconoce el estilo principal de la serie Guayabitoide (con cierta incidencia hacia el oeste como Trinidad, relacionándose en este caso con el estilo Bontour). Y por último, registramos los cuatro estilos establecidos por Cruxent y Rouse para la isla de **Margarita**: El Agua, Playa Guacuco, Nueva Cádiz y Obispo. El Agua es parte de la serie Saladoide, mientras que Playa Guacuco se asocia con el estilo Dabajuroide; sin embargo, Nueva Cádiz y Obispos (Período V) se registran como estilos independientes, presentando ambos hallazgos materiales de origen europeo.

## GUAYANAS OCCIDENTALES

En relación al territorio nororiental de Suramérica, decir que aunque las investigaciones de otras épocas establecían a todas las Guayanas dentro del mismo conjunto geográfico y social, definidos estos territorios por incluir a sociedades con un estado homogéneo y similar en sus prácticas y costumbres, sin embargo, los datos arqueológicos y etnológicos más actuales sugieren que a partir de la mitad del primer milenio de nuestra era los territorios adscritos al litoral Atlántico muestran una clara división cultural que fielmente se demuestra en la estética de sus cerámicas, percibiéndose la disociación de dos grandes conjuntos culturales distanciados en sus prácticas, costumbres y en su representación artística (separados en la Isla de Cayena como frontera cultural, situada en la Guayana Francesa), por ello, mientras que las -Guayanas occidentales-, entre el Orinoco y la Isla de Cayena, se relacionan con la Tradición Arauquinoide, las “Guayanas orientales”, distribuidas desde la Isla de Cayena hasta la desembocadura del Amazonas, se relacionan con la Tradición cerámica Policroma, de origen amazónico (descritas en esta investigación al final del apartado, al registrar los desarrollos culturales del área Amazónica).

La mayor proporción de asentamientos tempranos registrados en los territorios de las Guayanas se establece al occidente, en la zona comprendida por la costa Atlántida o en territorios del interior cercanos al litoral, ya que la congregación geológica del escudo Guayanés, presenta un terreno irregular de macizos montañosos y zonas elevadas de orografía plana, creando entonces una separación innegable entre las diferenciadas zonas costeras o bien las regiones intermedias, además de establecer en cierta manera una frontera territorial con la cuenca Amazónica; organizándose los contactos culturales entre las diferentes regiones a través del recorrido de las aguas de ciertos ríos principales. El Periodo I o Precerámico, se determina por el registro de indicios humanos asociados a numerosos concheros repartidos entre el delta del Orinoco y el río Esequibo (establecidos como sitios temporales de cazadores-pescadores y recolectores de moluscos), incluyendo en algunos de estos hacinamientos el registro de cerámicas iniciales asociadas a las agrupaciones sociales reconocidas con el nombre de **Alaka** y **Warao** (datados aproximadamente estos registros cerámicos en torno al 3000 a. de C., aunque aún se encuentran en cuestionamiento estas dataciones). No obstante, en fechas posteriores se registra un mayor número de asentamientos de grupos sociales que ya incluyen la práctica agrícola y el sedentarismo en las zonas bajas y abnegadas de los grandes ríos, asociadas en este caso a la expansión Saladoide. Reconociendo los registros más tempranos de esta agrupación estilística en torno al segundo milenio anterior a nuestra era en la zona occidental de Surinam, en el sitio arqueológico de Kaurikreek; los estudios comparativos de estas cerámicas manifiestan en cierta medida un estilo similar al estilo de La Gruta-Ronquín (Orinoco medio), en base a sencillas decoraciones. Si bien, estos primeros registros comprenden reducida focalización, la representación Saladoide se extiende de forma más expansiva a partir de los movimientos migratorios generados en torno al primer milenio a. de C., ingresando las agrupaciones Saladoide paulatinamente en estos territorios por la costa, y distribuyéndose posteriormente por zonas del interior, asentándose en los actuales territorios de la Guyana y el oeste de Surinam. Algunos lugares arqueológicos destacados se reconocen asociados a la tradición Saladoide, como ejemplo el sitio de Wonotobo, establecido en la margen oriental del río Corantyne, en la frontera actual entre Guyana y Surinam, en este caso comprendiendo el estilo cerámico **Wonotobo** Saladoide<sup>96</sup> (70 - 200 d.C.). Según indica Stéphen Rostain:

*“Más tarde, la tradición Saladoide se sustituye por la tradición Barrancoide y en Wonotobo parece que la influencia Barrancoide se produjo inmediatamente después de la ocupación Saladoide [...]. La decoración de las cerámicas Barrancoide es bastante diferente a la Saladoide: con elaborados motivos realizados con amplias incisiones curvilíneas [...] y en ocasiones punteados generalmente situados en los bordes evertidos, adornos zoomorfos abstractos o naturalistas con anchas incisiones [...] y, por primera vez en la cerámica de las Guayanas, algunas representaciones antropomorfas [...]. Se debe observar que la mayoría de los adornos animales y humanos no son muy realistas pero probablemente representen espíritus del bosque o formas de seres antroppo-zoomorfos. La Tradición Barrancoide se manifiesta en la zona costera de Guyana por las culturas **Mabaruma** y **Abary**”<sup>97</sup>.*

<sup>94</sup> El estilo Chuare presenta una estética saladoide, con carenados estrechos y el predominio del modelado y la incisión sobre la pintura de engobe.

<sup>95</sup> Las cerámicas del estilo El Morro cuenta con recipientes globulares decorados por la técnica de incisión y puntuado.

<sup>96</sup> El estilo Wonotobo Saladoide, asociado a la Tracicion Saladoide, se caracteriza por combinar en su decoración motivos rectos y curvos diseñados en blanco sobre una base roja (engobes), incluyendo a veces diseños incisos de línea fina.

Estas sociedades se establecen en las llanuras costeras de la zona oriental de Guyana y occidente de Surinam entre el 300 y 650 d.C., con una mejora en la práctica agrícola, incremento de los intercambios, o mayor complejidad ceremonial, enfatizando en este último caso, los destacados montículos establecidos por la sociedad Mabaruma (Surinam), nombrados como Buckleburg 1 y 2. A su vez, hay que decir que estas regiones asociadas a las tradiciones Saladoide y Barrancoide también registran similitudes culturales con el archipiélago antillano, como se puede observar en la representación, encontrando grandes semejanzas entre las cerámicas insulares y continentales, llegando a la conjetura que desde estos territorios partieron grupos sociales en dirección a las islas.

Posteriormente acontece otra reestructuración social importante, aumentando el poblamiento de estos territorios, asociado este fenómeno a la **expansión Arawak**. Como ya hemos descrito la tradición Arauquinoide comienza a difundirse hacia los territorios orientales, reemplazando a las antiguas sociedades barrancoides para ir ocupando el litoral de las Guayanas progresivamente entre el 650 y 1250 d.C., y perdurando algunas de estas agrupaciones por lo que parece hasta aproximadamente en año 1650 d.C., ya integradas en estas fechas dentro del Periodo Colonial Europeo. Se manifiestan por consiguiente diferentes sociedades relacionadas con la agrupación cultural Arauquinoide en el territorio costero occidental, como Hertenrits, Kwatta, Barbakoeba y Thémire (desde el delta del Orinoco, limitando sus territorios por los principales ríos hasta alcanzar el límite territorial de la isla de Cayena). Nuevamente remitiéndonos a las aportaciones de Rostain:

*“Los aspectos comunes entre las culturas Arauquinoide de las Guayanas son: asentamientos en las crestas de arena de la llanura costera o en montículos artificiales de tierra arcillosa (la mayoría de los sitios se encuentran a menos de 20 km del mar); agricultura en campos elevados relacionados con sistemas complejos de gestión del agua; especialización de actividades específicas (rituales ceremoniales, elaboración de herramientas y artefactos, el comercio, la agricultura intensiva); intercambio transcultural de materias primas o productos manufacturados integrados en la red comercial; un estilo común en las cerámicas (patrones similares en formas y decoración); artefactos ceremoniales semejantes (colgantes con forma de rana en piedra verde, adornos duplicados, figurillas femeninas embarazadas)”<sup>98</sup>.*

Asociadas estas piezas con las prácticas y costumbres arahuacas, integrando en ellas la práctica funeraria de enterar los restos de los difuntos en urnas de cerámica. Manteniendo sobre todo entre los diferentes grupos un sistema complementario de distribución e intercambio.

Entre estas agrupaciones, según indican las investigaciones más actuales, la cultura **Hertenrits**, que ocupa la costa occidental de Surinam entre los ríos Berbice y Coppename, parece ser que conforma el registro social y político de mayor complejidad y poder, además de establecerse como la sociedad más temprana asociada a la afiliación Arawak. Sus asentamientos presentan de forma sistematizada la construcción de montículos artificiales sobre los que descansaban sus aldeas (ya que esta región carece de elevaciones naturales), rodeadas de largas y estrechas elevaciones destinadas a los cultivos al residir en estas llanuras (anegadas según la época estacional), el contacto entre los diferentes asentamientos y montículos se establece a través de canales y vías fluviales. Ciertos montículos se destinan a la práctica funeraria (registrando tanto entierros directos y primarios, como secundarios, en urnas cerámicas), incluyendo en ellos una abundante muestra de cerámicas elaboradas dispuestas como ofrendas caracterizadas por el estilo Hertenrits, temprano y tardío (este último más refinado). Por lo que parece en contra de lo que ocurre en la mayoría de las sociedades primigenias, los rituales no relacionados con las ceremonias funerarias no fueron elaborados sobre estos montículos, sino en otros lugares más distantes, en los que también se registran una amplia variedad de cerámicas rituales.

Dirigiéndonos más al este, la geografía guayanesa presenta estrechas y continuas elevaciones junto a la costa, desarrollándose en esta zona árida las sociedades Kwatta, Barbakoeba y Thémire, distribuyéndose sucesivamente los asentamientos hasta la isla Cayena sobre estas crestas de arena. La cultura **Kwatta** ocupa la costa central de Surinam (entre los ríos Coppename y Surinam), no obstante, esta sociedad no presenta campos elevados, sino que los cultivos parece ser que se instalan junto a las aldeas (en base a la práctica agrícola de quema y roza), y se cree que su especialización se orienta a la fabricación de objetos de prestigio incluidas en las red de comercio que caracterizan a estas sociedades, destacando entre sus más valoradas piezas excelentes cerámicas (como también la elaboración de objetos de muiraquita -piedra verde-, u otros abalorios de hueso, piedra o cocha). Esta agrupación mantiene contacto con otras sociedades para el suministro de las materias primas (como la preciada muiraquita malaquita-), entre ellos con los grupos no Arauquinoide establecidos en el interior del territorio, denominados Brownsberg (1000 - 1500 d.C.). La cultura **Barbakoeba**, se establece en la costa oriental de Surinam y zona occidental de la Guayana Francesa (entre los ríos Cottica y Kourou), en este caso dominando la práctica agrícola; encontrado en esta región grandes extensiones de montículos dedicados a los cultivos. En la zona central de la Guayana Francesa, esta sociedad fue reemplazada gradualmente por los Thémires. A la cultura **Thémire**, se la reconoce como la manifestación Arauquinoide más reciente del territorio occidental de las Guayanas, aunque también incluye ciertas influencias de la Tradición Policroma (de origen amazónico). Esta cultura registra sus asentamientos desde la costa central de Guyana hasta la Isla Cayena, marcando por su posición fronteriza la manifestación más oriental de la tradición Arauquinoide, según indica Rostain. Entre las prácticas funerarias de esta agrupación social destaca la sepultura secundaria

<sup>97</sup> ROSTAIN, Op. cit., *The Archaeology of the Guianas: An Overview...*, p. 284. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 288.



en urnas cerámicas. Los registros cerámicos asociados a Thémire, muestran según su ubicación regional diferencias estilísticas, en el caso de las regiones más occidentales se manifiesta un estilo más acorde con las cerámicas Arauquinoideas (inciso-punteado), mientras que los registros orientales incluyen mayor número de recipientes decorados con diseños similares a la cultura Aristé (establecida en las Guayanas orientales, desde la isla Cayena hasta la desembocadura del Amazonas, agrupada en la Tradición Policroma), aunque también con diferencias, caracterizadas estas cerámicas de forma frecuente por registrar decoración con diseños blancos sobre la base engobada en rojo. Las investigaciones realizadas por Rostain revelan un posible constante intercambio entre los Thémire y Aristé, registrando cerámicas en ambas sociedades de culturas vecinas. Por ello este autor determina que Thémire ocupa una posición clave entre los grupos Arauquinoide y las comunidades ligadas a las tradiciones amazónicas: Inciso-Punteado y Policroma, con influencias directas de Aristé.

Relacionada con estas culturas, aunque no afiliada a la agrupación Arauquinoide, se establece en Guyana, Surinam, Guyana Francesa y Guayana Brasileña en el Periodo Tardío la cultura **Koriabo**, desconociendo aún su origen (contemplando la hipótesis de ser originaria del Amazonas Medio o bien la zona centro del Escudo Guayanés, no obstante a día de hoy, se registra como única y originaria de las Guayanas). Las primeras dataciones se registran a partir del 1200 d.C. en regiones del interior dispersándose por el cauce de los ríos, para posteriormente llegar hasta el litoral (entre el 1250 - 1350 d.C.), según reflejan las actualizadas investigaciones de Rostain en estas migraciones se observa que parte de la población Koriabo abandona la costa de Guyana para ocupar territorios Antillanos, mientras que otra parte se instala en diferentes cuencas hidrográficas de las Guayanas hasta el s. XVIII (d.C.). Aunque su dispersión es extensa (establecida en dos fases culturales), sugiere una cultura homogénea y estable, manifestando por ejemplo en sus cerámicas estilos homogéneos en formas y decoración (asociadas en su decoración estética tanto a los estilos Inciso-Punteado como el Policromo). El intercambio de los Koriabo con otras culturas contemporáneas se mantiene como una constante, como con Thémire, Kwatta o Barbakoeba, aunque los registros muestran que con las dos últimas fueron aún más cercanos, mientras que con Aristé hubo pocos contactos, limitándose parece ser sus relaciones esencialmente a escasos intercambios de piezas de valor o ceremoniales.

Los territorios de las Guayanas en los últimos siglos del periodo primigenio presentan cambios importantes; como indica Rostain: *“La dominación Arauquinoide en la costa occidental de las Guayanas comenzó a disminuir a partir del segundo milenio d.C. Las culturas Hertentris y Kwatta desaparecieron poco a poco en el oeste, mientras que en el Oriente, las culturas Barbakoeba y Thémire recibieron e integraron desde las regiones interiores nuevas características culturales de los grupos Koriabo. Al mismo tiempo, las gentes Aristé del periodo tardío dominaron la costa oriental. Un último golpe fue dado por la llegada de los europeos en el año 1499, provocando una completa desestabilización para el ámbito indígena”*<sup>99</sup> (descrita la reestructuración social de este último periodo indo-europeo en la pág. 378, en referencia a los comentarios asociados a la cultura Aristé y a la reorganización social que acontece en esta época en la zona Oriental de las Guayanas).

## ANTILLAS

Después de los desarrollos tempranos acontecidos en la agrupación de las Antillas, Menores y Mayores (citados más ampliamente en el anterior apartado 2.1.1, págs. 166-167), el periodo formativo de transición o de desarrollo local en estos territorios insulares se despliega en torno al 600 y 1200 d.C., iniciada la tradición Ostionoide en Puerto Rico (originaria del yacimiento Punta Ostiones, situado en la región suroccidental de esta isla). Las sociedades relacionadas con esta tradición cerámica se denominan como **Ostiones** o también **Sub-taínos** (relacionado su origen lingüístico con la familia Arawak, procedente del delta del Orinoco), desplazando y/o interactuando con los anteriores pobladores, en lo que estas comunidades desarrollaron nuevas prácticas agrícolas, como el cultivo tradicional de la yuca, y otros alimentos, como pudo ser el maíz, aumentando en población, producción y organización agraria con un principio de autoridad establecido. Definiendo a su vez estilos propios cerámicos relacionados con la serie Ostionoide, extendiéndose por Haití- República Dominicana, Cuba, Jamaica y las Bahamas; presentándose en esta fase cultural antillana el primer escalafón de sociedad tribal a cacical. Si bien, en las Antillas Mayores aunque ciertas sociedades fueran evolucionando hacia procesos más complejos, otras no registraron tal desarrollo, coexistiendo en los mismos territorios diferentes niveles sociales.

En la zona caribeña noroccidental la complejidad social de mayor desarrollo se dio a finales del periodo precolombino con la cultura **Taíno** (sucesores de los Ostiones), desarrollando una ascendente reestructuración a partir del 800 d.C., principalmente en las actuales islas de Santo Domingo (Haití- República Dominicana), Cuba y Puerto Rico, al mando de jefaturas establecidas como unidades territoriales, comprendiendo su mayor desarrollo y apogeo entre los siglos XIII hasta los inicios del XVI d.C. (en lo que con la llegada de los españoles esta sociedad entra plenamente en declive). Repartidas las poblaciones en el interior de las islas, la base de la economía Taíno se determina por la agricultura (con montículos elevados para el cultivo), completando su alimentación con la caza, la pesca y la recolección, y sumándose a estas prácticas el intercambio con otras comunidades. Según establecen las investigaciones sobre esta cultura el poder político fue organizado en base a una jerarquía tribal, compuestas estas agrupaciones por familias extensas con estatus diferenciados (de herencia matrilineal, y polígamos), y que luego formaron confederaciones. Determinando a su vez, según aportan los registros arqueológicos y los aportes etnohistóricos, que a la cabeza de cada pirámide social se posicionaba el cacique, como máxima

<sup>99</sup> ROSTAIN, Op. cit., *The Archaeology of the Guianas: An Overview...*, p. 300. (Texto traducido: L. Rueda).

autoridad, acompañado por sus principales dirigentes o consejeros, con quienes ejercía el gobierno, con todo, algunas decisiones importantes, como la guerra, parece ser que las tomaba el chamán, denominándolos «behiques», de respetable posición social, que generalmente actuaban como hechiceros o médicos (incluyendo el consumo tradicional de especies vegetales psicoactivas). Además de conceptualizar la visión de la naturaleza como fuerza suprema mitológica (en lo que sus más destacadas obras eran objetos usados para el servicio ceremonial), aunque se debe señalar que en ninguno de los registros de estos asentamientos primigenios isleños se ha encontrado el atisbo de algún centro ceremonial; en la investigación de Sebastián Robiou Lamarche, este autor recopila textos de cronistas como los del religioso Bartolomé de las Casas, acompañado de Colón, que determinan la ausencia de éstos lugares: “no había templos sino las mismas casas de los caciques y señores que eran mayores que las de los demás ... caney era la casa del señor principal ... hacían en aquellas casas, en especial de las cohobas”, el principal ritual religioso Taíno. El caney era, pues, vivienda caciquil y templo: allí, además de las ceremonias efectuadas, el cacique custodiaba los cernies, las imágenes culturales de las deidades supremas con las cuales mantenía conexión directa y exclusiva. Y frente al caney, según los cronistas, estaba la plaza ceremonial, el espacio delineado donde se celebraban los areitos sagrados”<sup>100</sup>. La representación plástica asociada a las Antillas desde las primeras sociedades tiende más al simbolismo esquemático que a la figuración naturalista; en lo que la presencia de cerámicas en su registro representativo se muestra muy cuantioso, incluyendo una amplia variedad de figuras escultóricas, no obstante las observaciones artísticas destinadas a la cultura taína han priorizado en mayor medida las imágenes escultóricas en madera y en piedra pulida (como los ídolos destinados a la ceremonia del cohoba, - cenies- o trigonolitos).

Por otro lado, hay que decir que las sociedades asentadas en las Antillas Menores comprendieron en su proceso evolutivo pocos cambios (con reminiscencias a la tradición Saladoide, se establecen tres fases cerámicas diferenciadas: insular 0 - 350 d.C.; modificado 400 - 600 d.C.; y terminal 600 - 800 d.C.). El investigador Lorenzo López y Sebastián indica que las primeras migraciones originarias del continente definieron el establecimiento de comunidades primigenias en todas las islas de las Antillas Menores, contemplando una menor extensión con la portabilidad posterior del estilo Barrancoide desde el territorio venezolano hasta la isla Guadalupe, generando a partir del s. IX d.C. cerámicas más toscas, que dan paso al periodo Suazey de influencia Ostinoide-Chicoide: “con influencia desde barbados a la Martinica, con desarrollos propios que se propagan hasta la llegada de los europeos, mientras que el estilo Santa Elena- o Elenoide- de Puerto Rico lo hará en el resto de las pequeñas Antillas”<sup>101</sup>. Ahora bien, la irrupción e invasión de emigrantes continentales (kalinagos) entre los años 1000 y 1500 d. C., definidos como **Caribes**, marca otro proceso cultural de importancia. Esta sociedad se caracteriza por su osadía guerrera, estableciéndose en diferentes comunidades asentadas en las Antillas Menores, portando nuevas conductas aunque su lenguaje y su cerámica se mantiene, ya que toman posesión de las mujeres de estos grupos (aniquilando a los hombres), manteniendo por ello la transmisión cultural y la práctica cerámica (acumulando en los estudios arqueológicos ciertos interrogantes, ya que la invasión y el dominio Caribe no llega a reflejarse como etnia soberana, contando entonces en cierta medida con los registros etnohistóricos de las crónicas coloniales, no obstante, estos aportes mayoritarios sobre los Caribes, reflejan una definición básica en su eurocentrismo, al definirlos como “salvajes y caníbales”), estos grupos insulares demostraron una fuerte oposición a la colonización occidental por más de un siglo de beligerancias.

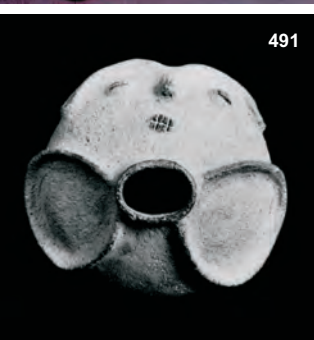
## VENEZUELA OCCIDENTAL

### -Regiones centro-septentrionales de Venezuela-

Para imbuirnos ahora en la franja continental y occidental de Venezuela, comenzamos primero nuestra descripción por las regiones situadas al este de éste territorio, determinadas por la zona centro-septentrional, que presentan hallazgos primigenios tanto en la costa como en zonas del interior relativamente cercanas. En estas regiones se recogen influencias orientales como occidentales al situarse en zona intermedia, estableciendo aproximaciones culturales y estilísticas. La subsistencia de estos grupos registra desde el periodo formativo el cultivo de la yuca, para posteriormente aumentar su producción agrícola con el cultivo del maíz, aunque además de la especialización agraria se mantiene como una constante la actividad pesquera en las costas, abundando por ello los concheros. Los asentamientos se presentan geográficamente cercados por las elevaciones montañosas de la Cordillera de la Costa, estableciendo este recorrido primigenio según se presentan los registros arqueológicos de este a oeste: desde la zona más oriental costera del estado de Miranda (con Río Chico) y al oeste de éste estado en el interior (Los Teques), en la costa en el estado de Vargas (La Guaira), y otros sitios establecidos en diferentes regiones: del Distrito Federal (Caracas), Carabobo (Valencia y Puerto Cabello), hasta comprender la demarcación costera más al este del estado de Falcón (con Tucacas), incluyendo a su vez el territorio insular de las islas de Los Roques. Esta agrupación regional se percibe desde épocas tempranas como lugar de comunicación entre las sociedades orientales y occidentales, manteniendo a lo largo del tiempo un crecimiento social moderado hasta alcanzar el último periodo prehispánico, reorganizándose dentro de una esfera de interacción, con una fuerte presencia Valencioide asociada a la región más interior del Lago Valencia como lugar originario, desplegando su estética a otros sitios arqueológicos distantes como variantes locales (Período IV), conjugando a su vez estos estilos características de otras regiones (próximas o distantes).

<sup>100</sup> ROBIOU LAMARCHE, Sebastián. *Tainos y Caribes: las culturas aborígenes antillanas*. San Juan (Puerto Rico): Editorial Punto y Coma, 2003, pp. 73-74.

<sup>101</sup> LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Op. cit., *Culturas precolombinas del Caribe*, p. 23.



Venezuela Occidental -490-  
Conjunto de figurillas de carácter ritual asociadas a la tradición cerámica Valencioide. Dimensiones aprox. entre 7 y 18 cm de altura. Procedencia: Isla Dos Mosques, Archipiélago de Los Roques. -491- Mascara antropomorfa de cerámica, estilo San Pablo.

A continuación presentamos de forma más amplia los registros culturales y cerámicos asociados a cada una de estas regiones locales, registrando de nuevo las agrupaciones determinadas por Cruxent y Rouse en 1982. Para **Río Chico**, estos investigadores definieron la consecución de tres estilos cerámicos: Río Guapo, Río Chico y La América. Las cerámicas de Río Guapo (final de Período II y III), se llegan a relacionar con el estilo Saladoide pero carentes de engobes, además de incluir cierta estética Barrancoide. Río Chico (Período IV) ya se asocia con el estilo Valencioide, aunque simplificadas sus cerámicas en formas y decoraciones, mientras que La América (Período V), conforma su representación en base al estilo Memoide (originario del Valle de Pascua, al introducirse a través de la depresión del Río Chico, conectando los Llanos con esta región costera), aunque también más simplificado. En la zona costera de **La Guaira** se han registrado otros tres series cerámicas, la primera denominada como Cerro Machado (Período II), asociadas al estilo occidental Tocuyanoide; Boca Tacagua (Período III), establecida como

variante de las cerámicas Ocumaroide (influencia desde la vecina región de Puerto Cabello), además de presentar ciertos rasgos Barrancoides; terminando esta serie cultural con el estilo cerámico denominado El Topo (Período IV), que también comprende una estética determinada por el estilo Valencioide. En la región de **Caracas** únicamente se ha registrado el estilo cerámico El Pinar, al igual que sucede en la región de Los Teques, comprendiendo el estilo Las Minas, y la

región insular del archipiélago de **Los Roques** que cuenta con el estilo Krasky, en estos tres casos, definidos por cerámicas tardías asociadas con el estilo Valencioide, pero más sencillas. A su vez, la zona más occidental de este espacio costero se sitúa en la región de **Tucacas**, relacionando sus cerámicas con las influencias centro-occidentales, tanto en su estilo más temprano: Aroa (Período: III y IV), relacionado con el estilo Ocumaroide, como las cerámicas tardías agrupadas en el estilo Cementerio de Tucacas (Período IV), relacionadas con el Valencioide. A continuación presentamos las dos regiones más destacadas de esta área, establecidas en los estados de Carabobo y Aragua, muy relacionadas entre ellas, tanto por su proximidad como por el intercambio cultural constante manifiesto a lo largo de todo el periodo primigenio, que bien se define en el estilo de sus cerámicas.

En la costa de **Puerto Cabello** (Carabobo) se registra claramente la interacción de tradiciones orientales y occidentales en cada uno de los clanes establecidos en esta región, contando entonces con seis estilos: Ocumare, Palmasola, El Palito, Taborda, Cumarebo y San Pablo. El Palito (2º mitad del Período II y Período III) y Taborda (Período IV) se estipulan asociados al estilo Barrancoide de la zona central costera, similares a los registros de La Cabrera (establecida en Valencia en los Periodos II y III). Ocumare (2º mitad del Período III), comprende el estilo principal de la serie Ocumaroide (conjugando al igual que el estilo Memoide, elementos a las tradiciones occidentales tales como Tocuyanoide y Dabajuroide y desde la zona oriental el Barrancoide), incluyendo además de una amplia gama de recipientes decorados, otros objetos de cerámica como pipas y burales. El estilo Taborda también se asocia con la agrupación estilística Ocumaroide, al igual que el estilo Palmasola (Período IV), además de establecer éste último similitudes con los estilos Valencioide y Dabajuroide. Durante el mismo periodo, el estilo San Pablo fue identificado por Rouse y Cruxent como Tierroide, aunque posteriormente Wagner y Arvelo lo contemplaron como estilo independiente, más relacionado con las estéticas de las regiones interiores comprendidas en los estados de Lara y Yaracuy (noroeste). Por último, el estilo tardío Cumarebo (Período IV), se incluye dentro de la tradición cerámica Dabajuroide.

Para concluir con este agrupación de la zona centro-occidental, nos centramos ya en la región interior del **Lago de Valencia** (o Lago Tacarigua) situada a unos veinticinco o treinta kilómetros de distancia a la costa, localizados los asentamientos primigenios en zonas de frecuente inundación, en lo que probablemente practicaban el cultivo de la mandioca y el maíz, conformando estas sociedades sus residencias en palafitos en el periodo temprano, y posteriormente en montículos artificiales, evolucionando con el tiempo. Este territorio presenta una importante concentración de yacimientos arqueológicos, y en suma a las diferenciadas construcciones primigenias, esta zona recibe la atención de muchos arqueólogos desde principios del s. XX, al registrarse montículos complejos (agrícolas, de residencia, ceremoniales y funerarios), petroglifos, contextos diferenciados en las prácticas funerarias y una amplia variedad de representaciones, entre ellas destacando las representaciones escultóricas antropomorfas; adscritas estas conductas culturales en la mayoría de los casos al proceso social de Desarrollo Regional (1000 - 1500 d.C.). Por ello, los estudios realizados en esta región distinguieron dos etapas de ocupación: un periodo temprano no asociado a la edificación de montículos, y el tardío, donde se manifiestan los montículos.

A continuación, Rodrigo Navarrete expone las siguientes referencias arqueológicas, basándose en las investigaciones de Rouse y Cruxent sobre los registros efectuados en la región de Valencia:



*“Se definieron dos estilos, La Cabrera y Valencia [...]. La Cabrera -final del periodo II y III- representa el estilo más complejo Barrancoide de la costa central. Similar a las cabezas modeladas e incisas, surtidores y pipas de arcilla del Orinoco, con carencia de complicados diseños modelados-incisos y grabados, presentando a su vez rasgos occidentales tales como el perforado anular de las bases, diseños rectilíneos incisos y puntuados y cordones sobrepuestos en relieve [...]. Valencia es el estilo principal de la serie Valencioide. De superficie tosca, con desengrasante de arena gruesa y mica. Los recipientes son cuencos globulares o bi-globulares, y ollas con ocasionales bases anulares perforadas, decorados con apliques de rostros humanos con punteados y ojos -grano de café-, con un arqueamiento en lo alto de la frente, brazos, manos y sencillos cordones verticales [...]. Pequeñas asas y apliques zoomorfos y antropomorfos, y cabezas son diagnósticos. La incisión consiste en líneas rectas paralelas inclinadas en direcciones opuestas y separadas por trazos punteados. Frecuentemente se asocian con el complejo del montículo o en los contextos funerarios, tanto las figurillas de arcilla con decoración incisa-punteada, con cabezas planas y en forma de canoa, [...]; planchas para cocinar y miniaturas instrumentales”<sup>102</sup>.*

Además de la amplia variedad de esculturas antropomorfas en cerámica (habitualmente femeninas en postura de pie o sentada), también se incluyen otros registros como esculturas zoomorfas, o pipas de cazoleta en las que se representan figuras antropomorfas y zoomorfas. A su vez, entre los recipientes cerámicos de Valencia también destacan las grandes urnas funerarias destinadas a la sepultura de enterramientos secundarios (de influencia Arawak), al igual que sucede en otras regiones que manifiestan la estética Valencioide, como en los estilos de Río Chico o Las Minas (mientras que los registros funerarios tempranos adscritos a la fase La Cabrera se definen por un patrón de enterramiento primario, en fosas bajo lajas de piedra). En referencia a los estilos asociados, las cerámicas Valencioide se van conformando más sencillas a medida que el centro de origen se distancia, no obstante, las características representaciones escultóricas de bulto redondo se presentan básicamente en la región originaria, a excepción de la amplia variedad de figurillas rituales y femeninas que también se registran en el estilo insular Krasky, situado en las Islas de Los Roques, agrupadas en las Antillas Menores.

### **-Territorio Andino. Piedemonte, serranías y tierras bajas-**

Para ubicarnos en el territorio venezolano occidental asociado al territorio andino, nuevamente hacemos referencia a las palabras de Emma Sánchez Montañés:

*“Precisando algo más el patrón general mencionado, parece posible establecer en el occidente de Venezuela dos modelos culturales distintos, al menos desde el 1000 d.C., y probablemente desde mucho antes<sup>103</sup>. El modelo subandino, centrado en las tierras templadas, por debajo de los 2000 m., refleja influencias culturales centroamericanas, especialmente de Panamá y Costa Rica. El maíz será el alimento básico y aparece cerámica compleja, no utilitaria, fina y bien elaborada con elementos decorativos a base de pintura, modelado y combinaciones de ambas. Los enterramientos son simples y no hay construcciones de piedra ni objetos ceremoniales. El modelo andino, localizado en tierra fría, por encima de los 2000 m., refleja, de forma simplificada, el modo de vida de los Andes [...] a través de las culturas chibcha y tairona de Colombia. Aquí la subsistencia se basa en el cultivo de la papa. La cerámica es más simple y tosca, encontrándose decoración plástica burda, pero aparecen construcciones de piedra, terrazas agrícolas, cuevas funerarias y ceremoniales y enterramientos asociados con parafernalia votiva diversificada. El periodo tardío venezolano es el más destacable desde el punto de vista artístico”<sup>103</sup>.*

A su vez, los intercambios entre las diferentes sociedades fueron constantes, aumentando en el último periodo a través de afianzadas redes comerciales. Estos contactos pueden apreciarse de forma más precisa en la zona de las tierras altas, incluyendo en sus contextos funerarios materiales exóticos como parte de las ofrendas suntuarias, en relación a estas prácticas, el patrón andino también se caracteriza por construir en piedra cámaras funerarias de pozo o «mintoyes», considerando a su vez la talla lítica como parte importante de la representación artística (encontrando en buena proporción, tablas “aladas” asociadas también a los enterramientos). Según precisa la investigadora Erika Warner el patrón de asentamiento subandino se ubica en tierras templadas, situadas entre 800 y 2000 msnm, comprendiendo los valles y piedemonte Andino (como sucede por ejemplo en el Valle de Carache, Trujillo), estas regiones no solo mantienen relaciones culturales con Centroamérica, sino que también se relacionan con territorios próximos como el Lago de Maracaibo o las tierras altas, o algo más lejanos, desde las Antillas o el norte de Colombia. En estas regiones intermedias o de piedemonte, se edifica según la región tanto en piedra como en adobe, además de reconocer espacios rituales relacionados con montículos o cuevas y abrigos rocosos, además de registrar representaciones artísticas destacadas como: petroglifos, tallas líticas o esculturas en cerámica. No obstante, Warner también observa otro patrón cultural ubicado en los bosques tropicales (por debajo de los 800 m de altitud), establecidos a ambos lados de la Cordillera Andina, tanto en la cuenca este de Maracaibo como en los Llanos más occidentales, basando su subsistencia en el cultivo del maíz y la mandioca, la caza y la recolección; integrando en estas regiones prácticas funerarias que registran tanto influencias andinas como de las tierras bajas.

Como podemos percibir, la zona occidental de Venezuela, no comprende únicamente territorios andinos o limítrofes, sino que también registra otras regiones en las que se establecen importantes asentamientos primigenios, además de manifestar una orografía diversificada, como sucede con el denominado Sistema Coriano, en el que se incluyen formaciones montañosas serranas, valles inter-montanos, llanuras costeras, manglares y áridas regiones del litoral establecidas entre la

<sup>102</sup> NAVARRETE, Op. cit., *The Prehistory of Venezuela. Not Necessarily an Intermediate Area...*, p. 443. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>103</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *Arte indígena sudamericano...*, p. 285.

Referencia (pie de pág.): <sup>103</sup>Erika Wagner, *Investigaciones arqueológicas recientes en Venezuela occidental. Sus relaciones culturales con el área Intermedia*, Caracas, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, 1971. P.4.

transición de la cordillera de la costa y la zona septentrional de los Andes, enclavados estos territorios en los estados de Lara, Yaracuy y Falcón. Por otro lado, también se incluyen registros culturales en la zona más occidental de Venezuela en los territorios comprendidos alrededor del Lago Maracaibo (aunque según estipula su conformación geológica actual se define como una gran bahía o albufera semi-cerrada), ubicados los diferentes asentamientos en regiones de baja altitud como otras algo más elevadas, todos ellos ubicados en el actual estado de Zulia. De igual forma que en la zona costera centro-occidental estas sociedades primigenias basan su subsistencia, primero registrando el cultivo de la yuca, y posteriormente el maíz, incluyendo la actividad de la pesca entre sus actividades principales, además de registrar relaciones claras con territorios insulares próximos, especialmente con las actuales Antillas Holandesas. Tanto los territorios del litoral como las regiones serranas occidentales, revelan la evidencia del temprano poblamiento humano y posterior asentamiento de agricultores, se configuran entre los más antiguos registrados en el territorio de Venezuela y en el subcontinente.

En el sistema Coriano establecido en la zona **noroeste de Venezuela** se determinan dos áreas primigenias diferenciadas, la serranía (presente en los estados de Lara y Yaracuy) y tierras bajas (Falcón). No obstante, entre estas regiones la zona más destacada en los desarrollos culturales tempranos según los registros arqueológicos se establece en el Valle de Quíbor (estado de Lara), foco de interés arqueológico desde el s. XX, presentando asiduos debates entre los investigadores sobre esta región a la hora de estipular la complejidad social primigenia establecida en estos territorios. En épocas tempranas se perciben sistemas sociales igualitarios, aunque las mejoras de la producción agrícola (determinada por el cultivo del maíz) establecen renovadas actitudes sociopolíticas. La complejidad social se registra a través de patrones funerarios diferenciados, la construcción de montículos, y el registro de intercambios de piezas suntuarias, determinando ya en el primer milenio de nuestra era conductas de diferenciados estatus sociales, posiblemente estipuladas estas sociedades como clanes dirigidos por la figura de un cacique. No obstante, hay que decir que entre los siglos XII y XV d.C., la jerarquía social se hace evidente, desarrollando diferentes prácticas sociales relacionadas tanto con conductas locales como influencias interregionales, además de fuertes vínculos y complejas redes de intercambio con otras “macro-tradiciones”, aunque aún no se llega a estipular de manera refutable la caracterización política de estos clanes.

La cronología cerámica instaurada por Cruxent y Rouse para la zona serrana del estado de Lara, se reconoce con el nombre de **Barquisimeto** y comprende cuatro estilos: Tocuyano, Sarare, Betijoque, y Tierra de los Indios. En el periodo formativo occidental de Venezuela se propaga el estilo Tocuyano (2ª mitad del Período II), más conocido como el estilo principal de la serie Tocuyanoide. Con este complejo cultural temprano ya se asocian a él frecuentes patrones funerarios diversificados, incluyendo en ellos diferentes ofrendas como lo fueron las figuras escultóricas en cerámica. Durante el primer milenio de nuestra era Cruxent y Rouse registran en la región arqueológica de Barquisimeto dos estilos diferenciados, Sarare (Período III), que comprende una transición estilística entre los estilos Tocuyanoide y Tierroide (del periodo posterior), y el estilo independiente de Betijoque (Período III), más asociado a patrones representativos de origen andino, registrado en la zona de Trujillo. La última fase cultural primigenia registrada en Barquisimeto comprende el Periodo Tardío, donde se destaca como principal y expansivo al estilo Tierroide, definido en este registro arqueológico como Tierra de Indios (Período IV), caracterizado por complejas formas y decoraciones policromas, además de incluir una amplia variedad de figurillas femeninas decoradas con diseños rectilíneos en policromía de engobes (descritas a continuación, pág. 302). Entre los asentamientos primigenios congregados en la región se registran gran cantidad de montículos de tierra y construcciones de piedra, además de calzadas, mintoyes, y cuevas relacionadas con sacrificios rituales.

Algo más al norte, situado en el estado de Yaracuy, se sitúa la región de **San Felipe**, en la que se determinaron dos estilos: Aeródromo y San Pablo. El Aeródromo (2ª mitad del Período II) se considera como una versión simplificada del estilo Tocuyanoide, y San Pablo (Periodos IV y V) se agrupa dentro de la clasificación Tierroide, como una variante. Estudios posteriores a la clasificación de Cruxent y Rouse fueron realizados por las científicas Wagner y Arvelo a finales del s. XX, identificando en este territorio otros registros cerámicos asociados al estilo Ocumaroide, en el río Aroa y Yaracuy, y en el sitio de Nirgua cerámicas asociadas al estilo Memoide. Hacia el norte, en la zona central y costera del estado de Falcón, en la región de **Coro**, muy próxima a la península de Paraguana, presenta dataciones de registros humanos de los más antiguos de toda el área centro-oriental de Suramérica (20.000 años atrás), aunque la complejidad social no se llega a registrar hasta el Período IV, determinada en esta región por el estilo cerámico tardío de Dabajuro, reconociendo entonces aquí el lugar originario de la tradición Dabajuroide, que extiende su presencia estilística a lo largo de la costa venezolana hasta la isla de Margarita, además de registrarse en el Antillas Holandesas. Según indican los últimos estudios, las sociedades Dabajuroide residieron de forma comunal en grandes malocas, y su estado cultural pudiera reflejar la consolidación de fuertes cacicazgos (encontrando una buena muestra de ofrendas artísticas en los entierros funerarios).

En las tierras bajas tropicales de la zona norte más occidental de Venezuela se han hallado indicios de sociedades primigenias desde épocas tempranas en torno a los territorios que rodean el gran **Lago Maracaibo**. Navarrete expone que:

*“En las excavaciones hacia el oriente (Bachaquero y Lagunillas) y al noroeste del Lago Maracaibo (El Diluvio, Las Tortolitas y Berlín) y al noroeste de la microrregión de Guasare-Socuy [...] se definen tres tradiciones: la tradición Malamboide; Tradición Ranchoide, formada por Puerto Estrella (500 - 700 d.C.), Rancho Peludo (1000 - 1100 d.C.) y los complejos de Guasare (1300 -1350 d.C.); y la Tradición Hornoide. Las más tempranas ocupaciones (5000 a. de C. - 500 d.C.) fueron Malamboides con una subsistencia basada en la mandioca, mientras que las tradiciones Lagunillas y Hokomo*

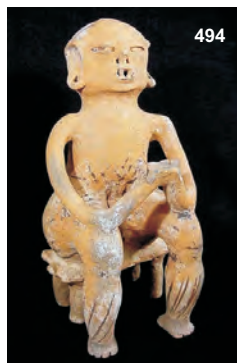
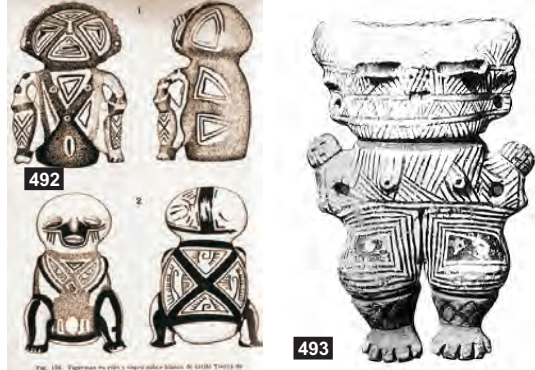
estuvieron basadas en el maíz. Las influencias colombianas en Malamboide presentan decoraciones complejas con modelados y anchas incisiones curvilíneas. La tradición amazónica Hokomo presenta pintura policroma con decoraciones curvilíneas y apliques atropó-zoomorfos. Lagunillas combina ambas tradiciones. Desde el 100 d.C. hasta el siglo XIV, la tradición Berlín ocupa el piedemonte de la Sierra de Perijá, mezclando en sus prácticas agrícolas la mandioca y el maíz, mientras que los estilos locales El Danto y Los Cocos, y la tradición Mirinday se introducen por influencias de las tierras bajas con diseños policromos rectilíneos<sup>104</sup>.

Situados todos estos territorios en el actual estado de Zulia, al igual que sucede con otros registros que se dieron en la parte más septentrional de la cuenca del Lago Maracaibo y en la árida región de la península de la Guajira (en el extremo noroccidental, frontera con Colombia), relacionados con otros lugares arqueológicos situados en el occidente del estado de Falcón.

Para la región de la Guajira Cruixent y Rouse ubicaron aquí tres estilos cerámicos: La Pitia, Dabajuro y Hato Nuevo. La Pitia (Períodos: II - V) se ubica en la Guajira baja, interactuando en este estilo<sup>105</sup> patrones mesoamericanos y de Centroamérica, como decoraciones similares a los cercanos estilos Tocuyanoide y Malamboide; además de presentar en cerámica representaciones escultóricas antropomorfas, en postura de pie o sedente. El estilo local de Dabajuro se consideró como parte de la extensión del estilo Dabajuroide de Falcón; y el estilo Hato Nuevo (Período IV) como estilo independiente, aunque con ciertos rasgos de estilos cercanos como Tocuyanoide o Santa Ana (este último, originario de Trujillo, actualmente incorporado a la tradición Lagunillas), y cierta estética de lugares más lejanos como del Orinoco, Antillas, Colombia y Panamá. Las excavaciones realizadas por Mario Sanoja en los sitios de Onia, Caño Grande, Caño Zancudo y Ventanita también confirmaron conexiones culturales y estilísticas con el norte de Colombia.

### -Territorio Andino. Tierras altas-

La Cordillera de los Andes recoge en esta área la zona más al norte de la ramificación andina: en 1982 Cruixent y Rouse definieron tres regiones culturales para este entorno: Trujillo, Mérida y San Cristóbal. Ubicados al norte, en el estado de Trujillo, se sitúan los registros arqueológicos de Trujillo (también relacionados con el Valle de Quibórb), registrando estos autores tres estilos cerámicos evolutivos (Santa Ana, Betijoque y Mirinday). Para ellos, el estilo local de Santa Ana<sup>106</sup> (finales del Período II) presenta una estética temprana similar a la tradición Tocuyanoide aunque ya lo consideran como estilo independiente; de igual forma, el estilo Betijoque<sup>107</sup> (Período III), aun lo consideran como estilo temprano, también determinado independiente; y por último, el estilo Mirinday (Período IV), lo asocian a la tradición Tierroide, al incorporar la decoración típica rectilínea, aunque con ciertas modificaciones. Tanto Betijoque como Mirinday presentaron para estos arqueólogos piezas asociadas al estilo temprano Tocuyanoide, entre ellas los recipientes con patas y las figuras escultóricas. Hacia el sur se ubica la zona andina de Mérida (estado de Mérida), donde Cruixent y Rouse identificaron dos estilos cerámicos, Tabay<sup>108</sup> relacionado con Tocuyanoide aunque establecido como independiente, y Chipepe (Período IV), definido como una versión simplificada de la tradición Tierroide (de paredes gruesas), esta región también concentra un buen número de piezas escultóricas, muchas de ellas asociadas al Período Tardío (mostrando la postura de un personaje sedente). Y por último la agrupación arqueológica de estos arqueólogos registra en la zona andina fronteriza con Colombia en el territorio cultural de San Cristóbal (en el estado de Táchira), los estilos de Capacho y La Mulera (Período IV), relacionados con la tradición Dabajuroide.



Venezuela Occidental: -492- Ilustración en B/N de figurillas decoradas en rojo y negro sobre blanco, estilo Tierra de los Indios (relación de Irving & Rouse). -493- Figurilla de cerámica del estilo Tierra de los Indios decorada con su habitual ornamentación geométrica. -494- Figura masculina sentada sobre un banco, decorada en policromía. Medidas: 30'8 x 15 x 14'4 cm. Procedencia: San Rafael de Mucuchies, estado de Mérida. -495- Figura antropomorfa de pie, decorada en policromía e incisiones. Medidas: 25'5 x 15'5 x 7'7 cm. Procedencia: Piñango, Mérida.

<sup>104</sup> NAVARRETE, Op. cit., *The Prehistory of Venezuela. Not Necessarily an Intermediate Area...*, p. 454. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>105</sup> El estilo de La Pitia presenta una decoración que combina sinuosos motivos curvos y trazos rectos, con anchas incisiones y aplicación de engobe parcial o en la totalidad de las piezas.

<sup>106</sup> El estilo temprano de Santa Ana, presenta recipientes trípodes o de cuatro patas, algunos de ellos incorporando a los recipientes el modelado de representaciones figurativas, además de caracterizarse por una fina decoración pictórica con diseños decorativos en negro y rojo y base engobada en blanco.

<sup>107</sup> El estilo de Betijoque se caracteriza por representaciones tanto de recipientes como de figurillas esquemáticas decoradas con trazos curvos y rectos de línea muy delgada en negro sobre blanco.

<sup>108</sup> El estilo Tabay cuenta con recipientes de forma redondeada, decorados con diseños incisos-punteados y patas globulares huecas.



## **-Estudios actualizados. Zona occidental de Venezuela-**

Estudios posteriores a los registrados por Cruixent y Rouse sobre los territorios andinos de Venezuela han establecido nuevos resultados socioculturales y reconfigurado las agrupaciones cerámicas. A día de hoy el estilo temprano de Santa Ana registrado en la región sub-andina de Trujillo (región nororiental) se relaciona con la tradición Lagunillas establecida en la margen oriental del Maracaibo (ya descrita en el anterior apartado, págs. 165-166). La investigadora Erika Warner desde una visión ecológica y cultural establece diferentes estudios en diferentes regiones andinas; después de investigar la región de Carache (Sierra de Trujillo), establece dos fases culturales diferenciadas que se presentan como las más antiguas entre las culturas originarias de los andes venezolanos, registrando a Miquimú (650 - 1000 d.C.) y Mirinday (1000 - 1500 d.C.), al determinarse en estas tierras templadas y subandinas las mejores condiciones para el asentamiento, relacionadas con la expansión Arawak. Para el Periodo Tardío Warner establece la Tradición Mirinday como expansiva en la región sub-andina, asociada también con la región serrana del estado de Lara y otras regiones limítrofes, estos asentamientos se construyeron en adobe y materiales perecederos; registrando junto a los entierros -de tipo primario directo o indirecto- un buen número de ofrendas y piezas suntuarias, e incluyendo entre sus costumbres rituales privativos como comunales, incluyendo entre ellos festejos intercomunitarios (hallando en Carache pocos registros arquitectónicos, aunque estos se registran dentro de los más antiguos del área andina). Mientras que para la región de las tierras altas (estado de Mérida), Warner determina el establecimiento tardío de las sociedades Mucuchíes, quienes registran las construcciones en piedra (edificación de casas, murallas, terrazas agrícolas, tumbas, etc.), asociadas en cierta medida a influencias desde el oeste, del territorio actual colombiano. Warner establece y reorganiza la siguientes tradiciones en 1988: Miquimuoide (formada por los estilos Miquimú y Las Guayabitas), e incluye en la serie Tierroide a los estilos San Nicolás y Mucuchíes, y el estilo Betijoque en la serie Pitioide, originaria de la región noroccidental del lago de Maracaibo y extendida por la cuenca. Sin embargo, en 1987 Lillian Arvelo registra a este estilo, el Betijoque, en la Tradición temprana Hokomo (asociada también a la expansión Arawak en la cuenca del Maracaibo); esta investigadora a su vez integra en el área de la cuenca del lago relaciones regionales con el área andina manteniendo dentro de su agrupación a Malambo y Lagunillas como estilos originarios de los registros sub-andinos (Periodo II), y con posteriores cronologías, define a la tradición Berlín (1 - 600 d.C., relacionada con el afianzamiento de grupos Arawak y Chibcha, asentados en el piedemonte de la Sierra de Perijá, originaria de la zona occidental del Lago), mientras que en el Periodo Tardío registra nuevos procesos sociales para Berlín y define también el estilo Mirinday (Carache) como parte de la tradición tardía Mirinday, además de registrar dos estilos independientes, los Cocos y El Danto (ubicados respectivamente al noroeste del Lago, y en la costa oriental del lago y norte de la actual ciudad de Maracaibo). Arvelo también incluye en la Tradición de Lagunillas a Tocuyano y Santa Ana y determina para el estilo Miquimú su asociación con la Tradición Berlín.

Mientras que José R. Oliver en el año 1990 postula a partir del registro lingüístico Arawak la expansión de estas sociedades originarias en diferentes periodos en la cuenca del Lago Maracaibo y en las regiones andinas. Estableciendo dos Macro-Tradiciones: Tocuyanoide y Dabajuroide. Para la determinación de la temprana Macro-tradición Tocuyanoide, registra como originarias a las sociedades de los Llanos de Apure y establece el registro cerámico de la estética policroma-incisa (con decoraciones modeladas y trazos pintados en rojo y negro sobre una base blanca, predominando los diseños vegetales y de serpientes), agrupando a las tradiciones: Malamboide, Tocuyanoide, Hornoide y Lagunillas (esta última, establecida en la fase tardía de esta macro-tradición en torno al 500 d.C.). Para la Macro-tradición Dabajuroide (Periodo Tardío), Oliver establece la expansión desde los Llanos de Cojedes, registrando dentro de ella a las tradiciones dadajuroide, Tierroide, Bachaquero (Maracaibo), Portacelli (Guajira) y territorios insulares; caracterizando a sus cerámicas por la impresión textil en las bases de los recipientes y cuellos corrugados, patas huecas como soportes, apliques modelados y protuberancias, y decoración pintada con engobes en roja o negro sobre blanco. Esta amplia macro-tradición tardía, sin embargo, no incluye a la tradición Mirinday (Trujillo) y al estilo cerámico de Capacho relacionado con las sociedades de los Caquetíos (Tachira), determinados como independientes aunque también se relacionen con la influencia Arawak.

Para la región occidental de Venezuela, cada una de estas Macro-tradiciones o tradiciones se asocian en cada caso a estilos cerámicos diferenciados (además, se comprender otras tradiciones que o bien no hemos registrado o bien las hemos registrado como estilos, ya que los registros venezolanos actualmente están en vías de reconfiguración), reconociéndose en ellos influencias divergentes según el lugar regional donde se ubican estos registros, ya que este área comprende una extensión considerable, definida por territorios establecidos tanto en la zona occidental como oriental de la Cordillera Andina, la cuenca del Lago Maracaibo y la región costera occidental, implantando en las numerosas sociedades primigenias de cada región una representación artística diversificada aunque con muchas coincidencias representativas, establecidas a través de las rutas migratorias de los estilos o de elementos culturales, como zona transicional en las que se establecen relaciones entre las regiones céntricas de la cordillera con las llanuras vecinas y tierras bajas, entroncadas con la familia lingüística Macro-chibcha y Macro-Arawak en los Periodos III y IV, aunque también manifiestan ciertas estéticas similares de lugares mucho más distantes, como bien se manifiesta en los hallazgos de las figuras escultóricas, presentando al igual que otras regiones del área noroccidental de Suramérica, desde Centroamérica (especialmente relacionadas con los registros de Panamá y Costa Rica) o bien desde el Área Amazónica, figuras asociadas al concepto de la fertilidad (femeninas) o en relación con representaciones más asociadas con el poder, destacando la postura de un personaje sentado sobre un banco (que pudiera representar la figura de un chamán o cacique).

## CARIBE INSULAR

□ Cultura **TAÍNA** (Caribe, desarrollo Regional, s. XIII e inicios del XVI d.C.), establecida en diferentes islas caribeñas, aunque principalmente en las actuales islas de Cuba y Santo Domingo (Haití- República Dominicana) y Puerto Rico.

Agrupación social: Jefaturas (jerarquizadas), configuradas a finales de su establecimiento como confederaciones de cacicazgos, contando con diversos grados de autoridad; posiblemente regulados los estratos sociales por la riqueza, el poder político y el religioso.

Asentamiento: Aldeano.

Antecedentes cerámicos: Los métodos tradicionales de la práctica cerámica de los Tainos fue adquirida de parte de los **Ostiones** o **Sub-tainos**, presentándola básicamente en recipientes, con forma ovoidal y navicular, y asas que sobresalen, predominando el engobe rojizo y en ocasiones negro sobre la base roja, decorada en ocasiones con incisiones y apliques modelados superpuestos al recipiente, representando en muchos casos la figura del murciélago (asentados a partir del s. VII d.C. en el Periodo Formativo caribeño hasta la llegada de los españoles en 1492).

La Tradición cerámica **Chicoide** se asocia a la cultura taína, definida con este nombre por los primeros registros asociados al yacimiento arqueológico de Boca Chica ubicados en Santo Domingo (s. XI) propagándose al resto de las Antillas. La cerámica Taina fue monocroma y el recipiente fue la forma más generalizada, exhibiendo en su decoración motivos antropomorfos, zoomorfos y geométricos realizados mediante incisión o punteado. El modelado escultórico fue empleado mayormente para definir protuberancias o asas decoradas que partían de los recipientes ovoidales, aunque también se representan recipientes escultóricos, enfatizando las formas llamadas potizas que son grandes recipientes para albergar líquidos que muestran definidas formas sexuales, como las de tipo acorazonado mamiforme (que semejan a dos grandes en nos separados en la parte central por un cuello de forma fállica); las botellas zoomorfas, antropomorfas o compuestas, con figuras o cabezas modeladas sobre el recipiente. La representación escultórica más destacada queda mayormente definida en los vasos efigies o ídolos escultóricos que generalmente representan a personajes en diferentes posturas y actitudes: arrodillados, de cuclillas, sentados, de pie, inclinados, con joroba u otras patologías, o el estado de gestación. La representación artística se relaciona en gran medida con su propio código simbólico, que corresponde a la hegemonía religiosa y al chamanismo. De forma generalizada el arte taíno es simétrico, asociada su decoración a diseños geométricos (en mayor grado) y elementos figurativos, que registran a su vez el carácter mitológico, destacando la figura del murciélago, además de contar con otras representaciones como las serpientes, caimanes, saurios, batracios, cangrejos, tortugas y aves.

**Fotografía:** 445.

## VENEZUELA (OCCIDENTAL)

□ Tradición **VALENCIOIDE**, -Lago Valencia- (Periodo IV, Venezuela centro-occidental, entre 1000 y 1500 d.C.), establecido su lugar de origen en torno a la Huya del Lago Valencia entre los estados venezolanos de Carabobo y Aragua, extendiéndose por los territorios costeros de la zona nor-central de Venezuela, establecida en diferentes estilos locales asociados a la tradición Valencioide, desde el extremo más oriental al este del estado de Miranda, y al oeste, hasta la región costera y oriental del estado de Falcón, incluyendo además territorios insulares.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas. Distribución Aldeana.

Antecedentes cerámicos: La fase cultural y cerámica anterior se denomina La Cabrera (periodo II y III), de notable influencia de la tradición cerámica Barrancoide (Orinoco), incluyendo en este estilo recipientes globulares, cuellos dobles, jarros y cuencos con base acintada.

El estilo Valencia o Valencioide surge a inicios del segundo milenio de nuestra era, contando estas cerámicas con ciertas reminiscencias del estilo anterior, La Cabrera. El estilo Valencia presenta una pasta arcillosa tosca y granulada, con desengrasante de arena y mica. Los recipientes se presentan generalmente en cuencos y ollas con forma globular, asociados los cuencos en ocasiones con bases anulares perforadas, mientras que las ollas suelen presentar apliques modelados sobre el cuello con la forma de una cara antropomorfa, emergiendo desde la forma del recipiente delgados brazos que acaban sobre el rostro o boca de la figura (con ojos en forma de grano de café). Los recipientes también incluyen pequeños apéndices de animales y cabezas humanas. Entre las formas de los recipientes destaca la amplia variedad de piezas bi-globulares y cuellos dobles; la principal característica de la tradición Valencioide es la falta del trazo pintado de diseños con engobes, aunque en ocasiones se registra una base pulida con engobe rojo (pintados en trazos rectos y paralelos), aunque la decoración más común se asocia a incisiones y punteados, y el pastillaje. Entre las piezas funcionales abundan los burales (para cocinar mandioca), o manos y metates (maíz). La relación ritual de recipientes cerámicos se registra de forma evidente en las grandes urnas funerarias destinadas a la sepultura de enterramientos secundarios. Si bien, las representaciones en cerámica más destacadas del estilo Valencia se muestra a través de sus figuras escultóricas, generalmente huecas, y con una muy característica desproporción entre la cabeza y el cuerpo. En su mayoría, estos registros cerámicos muestran a mujeres desnudas bien modeladas, de piernas gruesas, brazos finos y nalgas fuertes, con los atributos genitales muy marcados y el vientre abultado. La cabeza, de grandes dimensiones y alargada transversalmente, presenta rostros con ojos en forma de grano de café y de nariz bien modelada, y la boca se define tanto con la forma de grano de café como por punteado o perforado. Portando tocados en forma de casco cilíndrico, semi-cónico o una especie de turbante (pintado de rojo). Las figuras no poseen ninguna vestimenta ni pintura corporal, aunque destaca el diferenciado estilo punteado inciso que decora a estas figuras en zonas diferenciadas. La postura habitual se representa de pie, con los brazos sujetando la cabeza, en torno al pecho o sobre el abdomen, aunque frecuentemente también se encuentran sentadas con las piernas abiertas. La representación en los recipientes Valencioide se va definiendo más sencillo en los diferentes estilos locales asociados en cuanto se aleja del centro original Los estilos cerámicos asociados a la Tradición Valencioide se registran hacia el oeste de la zona originaria hasta Río Chico (este del estado de Miranda), y hacia el oeste en los sitios arqueológicos de La Guaira con el estilo El Topo, en Caracas con El Pinar, en Los Teques -Las Minas-, en Puerto Cabello con el estilo Palmasola (además de incluir influencias Dabajuroide), hasta la zona costera más occidental situada en Tucacas (al oeste del estado de Falcón) presente en el estilo local Cementerio de Tucacas, además de registrarse en las islas Los Roques ubicadas a distancia considerable de la costa, registrando en este caso el estilo regional denominado Krasky. No obstante, las representaciones escultóricas no se incluyen en estos estilos asociados, a excepción del estilo insular -Krasky- que incluye una amplia representación cerámica de estatuillas rituales femeninas.

**Fotografía:** 646.

- Tradición **TIERROIDE** (Periodo IV, Venezuela noroccidental, entre 1000 y 1500 d.C.), Barquisimeto se ubica en la región serrana y templada del valle de Quíbor en el estado venezolano de Lara, en la cual se presenta el estilo principal de Tierra de Indios, que comprende el lugar originario de la tradición tardía Tierroide, la cual se extiende ampliamente tanto hacia el norte, hasta la región de Puerto Cabello, como al sur, tanto en territorios andinos como asociados a las tierras bajas establecidas en la zona oriental de los Andes, comprendiendo Los Llanos Occidentales de la región de Barinas, registrando la tradición Tierroide en diferentes estilos asociados a ella.

Agrupación social: Cacicazgos.

Asentamiento y complejos arqueológicos de mayor importancia: Distribución Aldeana o semi-urbana, encontrando construcciones en piedra de calzadas, mintoyes (utilizadas como silos o tumbas de enterramiento), o residencias, además de montículos de tierra relacionados con las ceremonias. Ahora bien, aunque el sitio de Barquisimeto es considerado uno de los centros primigenios más importantes de la zona del Valle de Quíbor, otros sitios arqueológicos se asocian a este territorio y sus cercanías, como el Cementerio Quíbor, El Tiestal, Ojo de Agua, Playa Bonita y Las Locas, Los Arangues y Sicarigua.

Antecedentes cerámicos: En el periodo temprano se registra el estilo Tocuyano, reconociéndose como estilo principal de la tradición Tocuyanoide; esta tradición temprana (2ª mitad del período II), registra una decoración incisa y en relieve combinada con diseños policromos (en negro, rojo y blanco), incluyendo entre sus recipientes una amplia variedad de formas: compuestas, algunas de ellas con bases anulares (caladas o no), con patas (de cuatro soportes o trípodes), grandes urnas, recipientes escultóricos con representaciones zoomorfas o antropomorfas, entre otras representaciones, destacando también la inclusión de figurillas humanas modeladas en bulto redondo. Posterior, en la datación de Barquisimeto se define el estilo Sarare (período III), definidas estas cerámicas como etapa de transición hasta definirse el estilo tardío de Tierra de Indios.

La tradición Tierroide, presenta una pasta refinada al mezclar como desengrasante arena muy fina, las piezas cerámicas de delgadas paredes y consistentes, con superficies muy lisas y pulidas. Las formas predominantes son globulares, incluyendo al igual que el estilo temprano patas trípodes o de cuatro soportes, o bases anulares, el cuello acentuado, asas tubulares en sentido horizontal y protuberancias o apliques modelados en los bordes de las piezas representando formas zoomorfas y antropomorfas, incluyendo en estas representaciones la definición de los ojos en forma de grado de café. Las representaciones cerámicas se definen por una decoración geométrica policroma (en negro, rojo y blanco), caracterizada por líneas diagonales en paralelo y transversales, que pueden incluir diseños triangulares, romboides, círculos, formas ganchudas, espirales o representaciones más complejas y estilizadas. Esta decoración también se incluye en las figuras escultóricas asociadas a esta tradición, y más concretamente en los hallazgos arqueológicos asociados al estilo Tierra de Indios, que presentan un buen número de figuras esquemáticas, generalmente femeninas, decoradas en policromía. Las figuras Tierroide generalmente se asocian a formatos pequeños, habitualmente huecas, aunque también se encuentran piezas macizas. Estas representaciones escultóricas presentan figuras antropomorfas sedentes o en postura de pie, decoradas con diseños rectilíneos con trazos rojos o negros sobre base blanca.

**Fotografías:** 434-447-448.

- Tradición **MIRINDAY** (Periodo IV, Venezuela occidental, entre 1000 y 1500 d.C.), El estilo originario de Mirinday, se ubica en la región nororiental del estado de Trujillo, en la región de Carache, establecida en la zona templada y sub-andina de la zona septentrional de los Andes Venezolanos, extendiéndose hacia otras regiones colindantes.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas. Distribución Aldeana.

Antecedentes y relaciones en la representación cerámica: La tradición Mirinday se relaciona en cierta medida con otras tradiciones cerámicas tardías como Dadajuroide, Berlín o Tierroide, relacionadas con territorios relativamente cercanos, establecidas en el occidente de Venezuela; además de asociarse a estilos cerámicos de periodos anteriores originarios de la misma región, como Santa Ana y Betijoque, aunque su fase cultural predecesora se establece con Michimu (650-1000 d.C.).

En la tradición Mirinday, los recipientes rituales más destacados de esta serie se presentan a modo de incensarios trípodes, aunque también se incluyen un buen número formas globulares cerradas y abiertas, muchas de ellas con bases anilladas o patas para su sustento. Esta Tradición se caracteriza por el predominio de la decoración pintada sobre los recipientes, en rojo o negro sobre la superficie del barro natural o base de engobe blanca, adornados con diseños delicados, de perfiles paralelos y punteados, integrando franjas más gruesas de color con trazos lineales, geométricos o espirales contrapeados con el fondo. Ahora bien, las figuras antropomorfas del estilo Mirinday incluyen un amplio muestrero de piezas, presentando dos tipos de representaciones, unas más esquemáticas que otras, aunque generalmente exhiben en todas ellas pintura corporal de diseños geométricos y líneas rectas paralelas interpuestas. Entre las de mayor abstracción, estas adquieren la postura sentada o de pie, y presentan rostros con ojos rectangulares impresos o bien ojos circulares en relieve e incisos a ambos lados; boca incisa con línea recta horizontal, modelada e incisa con forma elíptica o mostrando una cadeneta de muescas a modo de dientes; en la zona lateral de la cabeza exhiben protuberancias perforadas como indicador de las orejas cuellos definidos tanto por la conformación de la figura como por una línea horizontal incisa y cabellos trenzados o bien indicando en la parte superior de la cabeza una protuberancia que en algunos casos se llega a reconocer como un penacho de plumas. La caracterización del sexo se indica por una protuberancia o mamelón para las figuras masculinas y las femeninas por una línea recta vertical incisa para el sexo, y realzando los pechos por dos sencillos puntos incisos o algo en relieve a modo el de mamas circulares con una incisión en el centro. Los brazos se definen de forma esquemática por prolongaciones por prolongaciones que se apoyan sobre las piernas en el caso de estar sentadas y en las que se postura se muestra de pie, en la parte lateral del torso a modo de asas verticales o protuberancias perforadas a cada lado del torso a modo de brazos sobre las caderas, y piernas rectas o con un cierto abultamiento en formada cónica, en ciertos casos, dotados de pies trapezoidales indicados los dedos por líneas rectas incisas. Las figuras sentadas sobre un banco o Dúho generalmente presentan una mayor definición realista de figura humana, en muchos de los casos presentando una figura masculina, con una mayor caracterización del rostro, ojos elípticos modelados o incisos, nariz circular, o rectangular modelada o perforada realzando las fosas nasales, con bocas que representa la dentadura, orejas modeladas en media luna con perforaciones o mostrando grandes pendientes circulares, en algunos casos, el penacho, caracterizado como un adorno plumario más realista, y el cuello tubular modelado, brazos flexionados sobre las piernas, manos que caracterizan los dedos (incisión recta) y en ciertos casos, presentan signos de vestimenta que cubren el sexo de la figura a modo de taparrabos.

**Fotografía:** 556.



## ÁREA NOROCCIDENTAL DE SURAMÉRICA.

En nuestro estudio, el área Noroccidental de Suramérica queda definida por los territorios occidentales de los actuales países de Ecuador y Colombia, comprendiendo en ambos territorios dataciones en sus registros cerámicos de los más tempranos acaecidos en el continente. En estos países se desarrolla desde el Periodo Temprano una evolución cultural determinante, manifestando con el tiempo importantes sociedades relacionadas entre ellas, además de contar con tradiciones bien diferenciadas. Ambos países también incorporar regiones amazónicas, en el caso de Colombia escasos registros culturales primigenios y destacados han sido obtenidos, determinada este área por un porcentaje escaso de población, sin embargo la franja oriental del territorio ecuatoriano comprende sociedades tempranas de importancia para el desarrollo evolutivo de esta zona (como también ya hemos indicado, a nivel de la representación cerámica), manifestando en periodos posteriores diferentes sociedades complejas (en nuestro caso, definidas en la investigación en el área de territorio amazónico).

El occidente de Ecuador cuenta con los primeros registros sociales de carácter sedentario y agrícola más tempranos de América, relacionados a su vez con el origen de la escultura cerámica, a partir de la cultura Valdivia (costa ecuatoriana). Sucediendo a esta cultura aparece la cultura Machalilla, pero el mayor incremento socio-evolutivo se concreta con la cultura Chorrera, ampliando sus territorios en el Formativo Tardío (determinada esta agrupación como un horizonte cultural de ideología más compleja, que cuenta ya con centros ceremoniales y monumentales dispersos, en los que se perciben enterramientos destinados a cargos de poder y status; abarcando los dos últimos milenios anteriores a la era actual). Otras culturas se desarrollan en esta área contemporáneas a Chorrera en las zonas altas de la Cordillera Andina, si bien éstas agrupaciones registran una menor complejidad social-política-religiosa en el Periodo Temprano, como se llega a registrar en las culturas ecuatorianas de Catamayo, Cerro Narrio, La Chimba, o Cotocollao, y Santa Ana-La Florida (alto Amazonas), y en la zona de la Serranía Colombiana, San Agustín, Tierradentro, y el periodo Ilama de Calima. Aun así, también se perciben en épocas tempranas evoluciones más lineales asociadas a otras regiones, como sucede al norte del territorio colombiano en la demarcación territorial de la zona caribeña, que cuenta con una amplia variedad de ejemplos de agrupaciones agroalfareras registradas a partir del último milenio a. de C., como Momil o Malambo, ambas relacionadas en este caso con las primeras sociedades que incluyen registros cerámicos en Colombia; datados ambos focos cerámicos en el cuarto milenio a. de C. (contempladas todas estas manifestaciones tempranas en el apartado anterior).

En el Periodo de **Desarrollo Regional** del área Noroccidental de Sudamérica, las sociedades se van redefiniendo paulatinamente hacia una mayor complejidad, agrupadas en clanes regionales o jefaturas jerarquizadas. Con el surgimiento de los clanes (en mayor o menor grado estratificados) administrados de forma generalizada por la figura principal de los jefes o caciques, reparten su influencia por diferentes comarcas del territorio occidental ecuatoriano y colombiano, aunque en estos casos su conformación no se llega a constituir aún como grandes unidades políticas de dirección centralizada. Si bien, la figura del chamán también ejerce un fuerte poder sobre la población, asociadas sus prácticas rituales a actividades chamánicas. A su vez, tanto el hombre como la mujer parecen relacionarse con roles diferenciados y posiciones de alto estatus. El poder de las jerarquías sociales se asocia con la institucionalización ideológica, sustentando este dominio a través de las creencias, rituales y ceremonias de toda la sociedad (manteniendo vínculos recíprocos entre el poder y los conceptos religiosos, en lo que ciertos cargos se asocian en las culturas más complejas del territorio con las divinidades míticas). En cuanto al desarrollo cronológico de este periodo, su ubicación varía considerablemente dependiendo de la zona en la que se registran las sociedades, en algunos casos considerado su inicio en el primer milenio a. de C., como también puede irrumpir su iniciación a finales del primer milenio de nuestra era hasta alcanzar con la misma distribución política y social el periodo de conquista de los Incas, o bien, la colonización de los españoles.

En este periodo, los asentamientos comprenden un mayor número de población, manteniendo del periodo anterior asentamientos de tipo aldeano pero también se produce en ciertos centros una organización plena de la vida urbana, surgiendo en ellos los grandes centros ceremoniales. Muchas de estas culturas cuentan con grandes instalaciones ceremoniales presididas por construcciones de tierra denominadas “tolas”, de conformación elevada y artificial. A su vez, gran parte de las costumbres culturales de este periodo han sido reflejadas en gran medida en los enterramientos, manifestando la mayoría de estas sociedades en estas prácticas emblemas de poder y jerarquía, al poder contemplar como indicativo de su estatus el rango del difunto a través de su asistencia, destacando las ofrendas dedicadas a la figura de jefes y chamanes. En muchos casos en esta área las sepulturas se asocian a entierros primarios depositados en túmulos artificiales o bien en tumbas de pozo, pero también se establece como habitual en diferentes regiones, el enterramiento secundario en urnas funerarias de cerámica. Ahora bien, en relación con la ubicación de los asentamientos, aldeanos o urbanos, en pocas sociedades se ha llegado a registrar este tipo de urbanización, ya que la mayoría de ellas edificaron las construcciones con materiales perecederos, aunque hay que decir que los registros arqueológicos hallados bajo las plataformas artificiales han sido muy importantes; a su vez, aun se siguen manifestando construcciones primigenias ideadas para la actividad agrícola, como terrazas artificiales, o el diseño de sistemas hidráulicos y campos de cultivo elevados en las zonas pantanosas; por lo que se percibe, que estas culturas basaron su economía en la agricultura productiva y en el intercambio, formando además redes de pequeños señoríos íntimamente relacionados por motivos religiosos, económicos y de prestigio. Las sociedades más destacadas cuentan también con la existencia de especialistas en trabajos diferenciados, como por ejemplo se reconoce

en el campo artístico. De este periodo se puede decir que es el que alcanza el mayor desarrollo creativo, destacando las piezas suntuarias, definidas por magníficas representaciones, abundando en toda el área la cerámica escultórica y la orfebrería.

Ahora bien, ciertas culturas registran una mayor complejidad social, integradas éstas en el **Periodo de Integración** (definido por la arqueóloga Betty Meggers en 1966), definidas por la concentración de los antiguos mandos hacia nuevas políticas más estructuradas, bajo el dominio centralizado de cacicazgos autoritarios, establecido este periodo en diferentes regiones aproximadamente entre el 800 d.C. hasta el 1532 d.C. De forma generalizada, la base jerárquica continua manteniéndose por el parentesco, resaltando en algunos casos la destacada presencia de mujeres en actividades políticas y religiosas. Estas agrupaciones cacicales ejercen su dominio en todas las actividades sociales, desde la organización de la economía agrícola, especializada y diversificada, como la producción artesanal, procurándose de los bienes necesarios para el consumo ritual, la redistribución y para el intercambio a corta y larga distancia. De tal forma que en estas agrupaciones sociales, los rituales y ceremonias justifican la producción y su usufructo, en manos de la clase sacerdotal y la jerarquía (contempladas dentro de lo divino, necesaria para la manipulación de la organización socio-económica). La mayoría de estas culturas desarrollan una mayor determinación arquitectónica en la construcción de las tolas o las pirámides truncadas (rectangulares o circulares, de base plana), incorporando sobre estas estructuras los centros ceremoniales y en muchos casos también las viviendas de la jerarquía. En la representación artística se desarrolla una mayor uniformidad estilística, donde quedan atrás las grandes y delicadas piezas realistas de estilos anteriores, con una presencia más esquemática y estática.

A finales del Periodo de Integración se produce la conquista Inca en toda la territorialidad del occidente de Ecuador y una pequeña región al suroccidente de Colombia, integrados estos territorios en la extensión del *Tawantinsuyu* (territorio Inca) para conformar la zona norte definida como *Kuntisuyu* y *Chinchaysuyu* (occidente) y *Antisuyu* (oriente), incluyendo en estas divisiones territoriales del área Noroccidental diferentes centros administrativos regionales incas. Mientras, otras zonas quedan fuera de la demarcación incaica para terminar su apogeo cultural con la llegada de los colonos occidentales.

## COLOMBIA: ZONA NORTE Y OCCIDENTE.

En Colombia las primeras manifestaciones de escultura en cerámica se remontan al Periodo Formativo, alcanzando a través del tiempo un notable desarrollo técnico y un definido lenguaje estético. En cuanto a las sociedades primigenias, tres de las culturas andinas que ya hemos citado en el anterior apartado (2.1.1.1), Tierradentro, San Agustín y Calima, se establecen en diferentes regiones del territorio suroccidental colombiano a lo largo de todo el periodo prehispánico; no obstante, otras sociedades agroalfareras se distribuyen por diferentes regiones colombianas, modificando sus conductas sociales a desarrollos más complejos, por lo que la siguiente etapa cultural al periodo Formativo se denomina como Periodo Medio o también como Clásico Regional (definido dentro de la agrupación del Periodo de Desarrollo Regional), establecida esta etapa social de forma generalizada en estos territorios al ingresar el primer milenio de nuestra era.

En el caso de las culturas de **San Agustín** y **Tierradentro**, éstas van alcanzando un progresivo estado de jerarquización social, manifestando este hecho de forma clara en el Clásico Regional (establecido entre el 100 d.C. y el 900 d.C.), en esta época estas sociedades se distribuyen en aldeas cada vez más pobladas y centralizadas, prolongando su asentamiento durante el denominado Periodo Tardío (900 d.C. a 1650 d.C.), hasta la entrada de los españoles en estas tierras (presentándoles que en el caso de la cultura Tierradentro una obstinada resistencia). En el Clásico Regional, que dura aproximadamente un milenio, las diferencias sociales se acentúan especialmente en el ámbito religioso, manifestándose junto a las aldeas la construcción de monumentos funerarios en la cultura de San Agustín, mientras que la cultura Tierradentro, continua con la práctica de registrar enterramientos secundarios depositados en urnas de cerámica (ambas culturas registran esta costumbre en el periodo anterior, pero San Agustín deja de incorporarla en este periodo), dispuestos estos recipientes en profundas cámaras funerarias subterráneas o hipogeos, labrados en las cumbres de las montañas, destacados por su construcción, incluyendo en su interior decoraciones murales (como apreciaremos más adelante, subapartado 2.1.6.1, fotos n°: 805, 806). Durante el Periodo Tardío, estas dos sociedades continúan viviendo en las mismas aldeas, aunque su población aumenta y se centraliza su organización aún más, bajo los nuevos líderes que basan su poder en el control de la economía; reflejo cultural que puede reconocerse en los enterramientos funerarios de este último periodo, donde se percibe claramente la estratificación social y la distinción jerárquica. La representación artística de San Agustín se conoce principalmente por sus grandes figuras esquemáticas antropomorfas y zoomorfas en piedra, mientras que en Tierradentro también se representan figuras de piedra, pero en este caso son menos destacadas; no obstante, la figuración en cerámica también se presenta en ambas culturas. El modelo social establecido en estas sociedades y su evolución, según los científicos, llega a precisar que tanto la cultura San Agustín como la de Tierradentro, estuvieron preocupadas no tanto por optimizar lo económico, sino tal vez por otros aspectos, como el religioso o ideológico, a diferencia de otras sociedades contemporáneas, integrando entre sus costumbres, tradiciones y pautas sociales, con distinciones muy evidentes.

Más al norte y al oeste se establece la cultura **Calima**, desarrollada también a lo largo de un extenso territorio y periodo de tiempo, en la que se observan cuatro grandes fases: Precerámico, Ilama, Yotoco-Malagana y Sonso (registradas las tres últimas etapas entre el 1000 a.C. y el 1600 d.C.). En el primer milenio de nuestra era se determinan para la cultura Calima nuevas conductas sociales al aumentar el número de población, pasando del periodo aldeano de -Ilama- a la denominada fase

-Yotoco- (indicando que la fase llama comprende uno de los focos colombianos más tempranos en representar esculturas en cerámica, como ya hemos citado en el anterior apartado). En el periodo Yotoco de Calima, los líderes de estos cacicazgos se rodean de especialistas, produciendo vistosos objetos suntuarios que posteriormente se incluyen en sus enterramientos. Estudios relacionados con estas piezas llegan a percibir la conjetura que las representaciones artísticas asociadas al periodo Yotoco reflejan que las necesidades colectivas fueron tal vez más importantes que aquellas de tipo individual, relacionadas con escenas de actividades cotidianas y diferenciación social, quedando estas conductas plasmadas sobre todo en objetos de orfebrería y cerámica (incluyendo en sus registros cerámicos una amplia variedad de formas y figuras escultóricas, muchas de ellas decoradas con la técnica del negativo). En el periodo tardío de Calima (-fase Sonso- entre el 650 y el 1600 d.C.), la población aumenta considerablemente y se establecen renovados patrones ideológicos y jerárquicos, aunque continúan con un asentamiento similar al anterior periodo, en los demás aspectos la ruptura se hace evidente, como sucede en la distribución centralizada del poder económico, político y religioso.

En esta relación, también se pueden distinguir algunas agrupaciones aldeanas repartidas por el territorio occidental de Colombia durante el denominado Periodo Medio que adoptan las prácticas agrícolas y sedentarias, pero su organización social no llega a comprender una política regida por el control de los cacicazgos, sino que estas sociedades se asocian a jefaturas de poco poder (manteniéndose muchas agrupaciones en este estado social hasta finalizar el periodo prehispánico); destacando a continuación dos áreas regionales que bien se definen por la representación particular de sus cerámicas. Una de ellas, se ubica en las tierras bajas del territorio noroccidental, registrando en esta zona caribeña a dos sociedades relacionadas, la cultura **Urabá** y más al norte la cultura **Chocó**, manteniendo entre ellas relaciones de interdependencia, además de entablar fuertes lazos comerciales con otras culturas primigenias del territorio colombiano, algunas de ellas ya determinadas como fuertes cacicazgos (como los Zenús, Quimbaya o Tairona), además de incluir contactos con grupos centroamericanos vecinos. La otra región determinada por el Periodo Medio que destacamos se asocia a la gran extensión que abarca el **Río Magdalena**. Durante milenios esta cuenca fue una ruta natural tanto para poblaciones nómadas como para las sociedades que se asentaron allí durante largos periodos (como dato, en este territorio se registran los primeros indicios humanos de Colombia, como queda determinado en Pubenza); estableciéndose a lo largo del tiempo gran variedad de manifestaciones culturales, cuya relación espacio-temporal aún es incierta. No obstante, de acuerdo con las nuevas investigaciones, se sabe con certeza que en estas zonas se establece una marcada tendencia regional a partir de los siglos V y VII d.C.; observándose en estas poblaciones una transformación gradual en diferentes aspectos socio-culturales, como ejemplo, la urbanización de los asentamientos, o bien, más relacionados con nuestra investigación, en la forma de elaborar y decorar la cerámica. Como elemento cultural unificador de las sociedades asentadas a lo largo de todo el curso del río Magdalena se presenta la determinación ritual y funeraria del enterramiento secundario en urnas de cerámica de carácter escultórico. La mayor concentración de urnas se presenta en el curso medio, registradas en épocas tardías en torno al 800 y 1500 d.C. (Horizonte de Urnas Funerarias), con la extensión de diferentes grupos originarios de otras latitudes (posiblemente asociadas a la expansión Arawak, al irse agrupando junto a las sociedades establecidas en el lugar).

Ahora bien la consolidación de sociedades estructuradas como jefaturas complejas integradas en el Periodo de **Desarrollo Regional** se determina en los territorios colombianos de forma generalizada durante la cronología del Periodo Tardío. No obstante, existen discordancias entre estas diferenciadas culturas agroalfareras, ya que el poder se representa tanto en jefaturas locales-regionales como agrupaciones de fuertes cacicazgos (asociadas en estos casos en la denominación citada por algunos investigadores como Periodo de Integración). No obstante, también se registra cierta uniformidad cultural entre estas agrupaciones, registrada tanto en sociedades cercanas como distantes. A continuación citamos a las culturas más destacadas que comprenden este último periodo primigenio de Colombia. No obstante, en este Periodo de Desarrollo Regional se incluye también a la cultura **Tumaco**, ubicada en el suroccidente, y destacada por su cerámica figurativa, aunque sus dataciones no se incorporan al último periodo primigenio, sino que se establece en torno al 300 a. de C. y el 400 d.C., más relacionada con los desarrollos evolutivos de las sociedades ecuatorianas de las tierras bajas, ya que pertenece a la misma cultura que la Tolita (norte de Ecuador), establecida en Colombia en el departamento actual de Nariño en la región de Buenaventura; ahora bien, sobre Tumaco-Tolita haremos alusión en el apartado siguiente referente a Ecuador. En el cómputo del territorio colombiano, en otras décadas los estudios centrados en sociedades cacicales establecieron un conjunto determinado de culturas, aunque el avance de las investigaciones han permitido constituir nuevas agrupaciones, determinadas ya como culturas diferenciadas, como sucede con Antioquia, Guane y Chimila (ya que entre estas culturas y aquellas relacionadas a ellas se perciben muchos elementos de unión, al registrar influencias e intercambios). La cultura **Antioquia** (anteriormente comprendida en la cultura Quimbaya), integra entre sus prácticas y representaciones destacadas urnas funerarias de cerámica (muchas de ellas figurativas); durante el mismo periodo, en zona central al este del río Magdalena, se ubica la cultura **Guane** (compartiendo lengua y costumbres con los Muisca, pero políticamente independientes), entre sus prácticas culturales se incluye la costumbre funeraria de destinar el depósito de los personajes importantes en cuevas con el cuerpo momificado, y otras ofrendas, destacando entre ellas: figuras escultóricas de barro crudo; más al norte, entrados ya en el segundo milenio de la era cristiana, se desarrolla la cultura **Chimila**, ubicada en la parte suroriental de la Sierra Nevada de Santa Marta (asociada en estudios pasados con la cultura Tairona), en lo que también podemos destacar que entre sus prácticas funerarias se registra el enterramiento secundario en urnas de cerámica (de igual forma, muchas figurativas). A su vez, entre los cacicazgos regionales agrupados en este periodo también se incluye la práctica de enterramiento en urnas cerámicas en la cultura **Tolima**, situada en zona centro occidental.





**Cultura Sinú** (Desarrollo Regional): -496- Urna funeraria antropomorfa. El recipiente consta de dos partes, la inferior con forma cilíndrica, y la tapadera presenta la figura modelada, decorado su rostro con diseños geométricos en blanco.

En este periodo también existen algunas agrupaciones de jefaturas complejas que comprenden una amplia extensión de territorio, este es el caso de la cultura **Sinú** (también llamada Zenú), situada al norte en la zona interior que abarcan las llanuras caribeñas y la depresión momposina; ya establecida en el territorio en épocas anteriores, registra poco a poco la complejidad cultural, diferenciadas sus costumbres y prácticas al resto de las sociedades que habitaron la zona a partir del 500 d.C. hasta la llegada de los colonos occidentales. Esta sociedad abarca y agrupa a numerosas comunidades relacionadas que durante siglos manifiestan similitudes en el manejo del medio ambiente y en sus expresiones culturales, tanto artísticas como ideológico-religiosas. Con posterioridad al 1100 d.C., se procesa un descenso demográfico (por razones aún desconocidas) replegándose esta sociedad a las sabanas altas no inundables de los valles del Sinú y el de San Jorge. En cuanto a sus costumbres la siguiente cita agrupa diferentes nociones destacadas:

*“Las actividades religiosas podrían haber sido una de las motivaciones que llevaron a la gente a emprender peregrinaciones de trabajos para construir los túmulos que luego funcionarían como lugares sagrados, [...] los cuales se destacan sobre la sabana, visibles desde kilómetros debido a la tierra roja intencionalmente usada para revestir su superficie, al parecer, para simbolizar las fuerzas de la vida y la muerte [...]. De la representación de figuras humanas en arcilla se podría deducir la continuidad de una unidad de tenencia de la tierra y de un grupo de descendencia. Tal noción se basa parcialmente en los argumentos de Mary Douglas de que el cuerpo humano se usa para simbolizar el cuerpo político y la estructura social [...]. Las representaciones realistas de mujeres y hombres sobre ollas y cuencos con bases cónicas altas pueden haber aparecido simultáneamente con el aumento en la construcción de campos elevados y zanjas-canales y, por ende, con un mayor valor de la tierra. Los fundadores de linajes serían representados en arcilla para que los herederos de una estirpe de residentes cerca a los campos elevados y a los cúmulos pudieran justificar su sistema de descendencia y su reclamo por la mejor tierra agrícola de las llanuras aluviales”<sup>109</sup>.*

En cuanto al arraigo de la sociedad Zenú, debemos indicar que a día de hoy, existe un resguardo indígena en San Andrés de Sotavento, donde la comunidad mantiene costumbres milenarias.

No obstante, ciertas sociedades primigenias establecidas dentro del Periodo de Desarrollo Regional se caracterizan por la evolución hacia una **mayor centralización** del poder económico, político y religioso, conformando confederaciones de jefaturas instauradas cronológicamente en el Periodo Tardío del desarrollo histórico colombiano. Como parecen indicar los registros arqueológicos y los estudios posteriores referentes a las sociedades denominadas como Cauca, Quimbaya, Tairona, Chibcha o Muisca, y Pasto, que incluye a Nariño y Carchi (catalogadas todas ellas actualmente en el Periodo de Integración).

La cultura **Cauca** se sitúa en la cordillera Central colombiana al suroccidente del país (1000 - 1500 d.C.), dominada por jerarquías sociales, conformadas por varias comunidades bajo el liderazgo de un cacique principal, dotando a los jefes locales de poderes y privilegios prestablecidos, al igual que sucede con los chamanes. La política y la religiosidad de los Cauca parece ser que se define según indican los estudios, por un mundo mítico saturado de transformaciones, en los que las formas zoomorfas y antropomorfas se relacionaban entre sí, como puede apreciarse en sus representaciones artísticas, que caracterizan este pensamiento simbólico, elaborado y complejo, destacando entre ellas la imagen figurativa del hombre-ave. Entre sus piezas ceremoniales destacan las representaciones escultóricas en cerámica, y la orfebrería, incluyendo en ellas este lenguaje alegórico.

Hacia el norte de Cauca, en el centro-oeste del territorio andino colombiano, desde el 700 d.C. al 1600 d.C. se establecen también sólidas jefaturas agrupadas como cultura **Quimbaya** (no obstante, la región estuvo poblada por sociedades de menor complejidad pero con conductas culturales estables y definidas, entre el 500 a.C. y 600 d.C., determinada esta etapa cultural con el nombre de Quimbaya Temprano). Para la sociedad Quimbaya se establecen dos fases sociales diferenciadas, la de Desarrollo Regional y posteriormente la de Integración, motivada esta transformación por un incremento de población diversa, implicando entonces una profunda renovación en los diferentes aspectos del colectivo como las creencias, y objetos y símbolos. Dentro de lo ritual, en este grupo por lo que parece fue muy importante la transformación del cuerpo y la suplantación en su estado físico en otros seres míticos, para comunicar características grupales y de rango, por lo que los caciques caracterizaban su fisonomía con diseños corporales zoomorfos y vestían con atuendos de origen animal (presentándose ante la población como hombres-jaguar, hombres-rana y hombres-lagartija), según indican las crónicas coloniales, manifestándose además estas conductas en la representación artística. En este periodo, la cerámica escultórica queda definida por un lenguaje figurativo de esencia abstracta y esquemática (con posibles influencias mesoamericanas).

<sup>109</sup> Cultura Sinú. Museo Arqueológico de Colombia -MUSA- (Sedes: Bogotá, y Santiago de Cali, Colombia). [Página WEB] -<http://www.musarq.org.co/culturas/sinu.php> [Consulta: 17-5-2013].

Al extremo norte, otra de las importantes presencias culturales del Periodo Tardío fue la desarrollada por la cultura **Tairona**, suma de varias etnias agrupadas, de compleja organización interna y con una alta densidad demográfica. Establecida al noreste de los territorios colombianos entre 900 y 1500 d. C, en la serranía aislada del macizo montañoso de Sierra Nevada de Santa Marta (que forma parte del sistema de los Andes y emerge abruptamente en el litoral Atlántico-Caribeño). El antecedente social de los Tairona se establece como Periodo Neguanje o Nahuange (establecido entre el 200 y el 900 d.C.), en lo que la familia lingüística de los Tairona se entronca con la lengua Chibcha (de origen centroamericano), compartiendo además con otras culturas tardías del territorio de Colombia y del área Circuncaribe ciertas simbologías e ideologías. Entre los registros arqueológicos de los Tairona destacan especialmente sus construcciones arquitectónicas y urbanización de sus asentamientos (foto n°: 688), a su vez, la representación ritual se desarrolla en diferentes materiales, con una amplia muestra de obras, destacando los trabajos metalúrgicos o las sobresalientes esculturas de cerámica que incluyen excelentes figuraciones y una variada muestra de piezas (muy consideradas); reflejando en estas manifestaciones artísticas el poder religioso y político, como se puede apreciar en los enterramientos de los personajes ilustres. A la llegada de los españoles, los Tairona resistieron a todo intento de colonización, con guerras que duraron más de 75 años. El territorio, cubierto hoy en gran parte por selva tropical, alberga en sus tierras una población indígena poco numerosa, en la que actualmente habitan los koguis, wiwas, ikas y kankuamos.

En el altiplano central de Colombia se estable la cultura **Chibcha** o **Muisca** (entre el 200 y 1500 d.C.), ocupado el territorio gradualmente por diversos pueblos de la familia lingüística chibcha, asentándose en la extensión oriental de la Cordillera andina, aunque a partir del siglo VII d.C. la centralización política se acentúa; para llegar a definir el desarrollo cultural de los Muiscas por una economía agrícola compleja y bien estructurada y un importante manejo comercial y de intercambio de productos, conformados como una gran coalición de cacicazgos. Si bien, según indican las crónicas a inicios del Periodo Colonial esta sociedad se mantuvo “*bajo el mandato de dos caciques principales, llamados -zipa y zaque- el primero con centro en Bogotá, y el segundo en Tunja, pero su influencia se hace sentir lejos de su territorio*”<sup>110</sup>. La dimensión del territorio hizo que por debajo de estos grandes personajes existieran mandatarios y sacerdotes o chamanes locales (denominados «jeques»), junto a una especie de “mensajeros” denominados con el nombre de «pregoneros», que se encargaban de tutelar a los grupos locales. La vida de los Muiscas estuvo profundamente imbuida en su religiosidad, comandando los jeques las actividades rituales para restablecer el equilibrio del universo, incluyendo el trance en sus ceremonias, ofrendas de representaciones artísticas y sacrificios. El proceso artístico más destacado de esta cultura es la metalurgia (utilizando de forma generalizada la tumbaga, que es una aleación de oro y cobre), incluyendo entre sus ceremonias más destacadas la ofrenda a los dioses de estas piezas de orfebrería, por ello, a la llegada de los españoles al territorio Muisca, estos asociaron la mitología y las costumbres de esta sociedad a las “leyendas del Dorado”, y por ello devastaron concienzudamente esta región en busca de los metales preciados; aunque hay que indicar que su representación escultórica en cerámica también es destacada.

Por ultimo describimos los desarrollos complejos de otra de las culturas primigenias integradas en el Periodo Tardío de Integración, no obstante, de nuevo presentamos a una sociedad que registra su territorio en regiones tanto colombianas como ecuatorianas. En la región actual de Nariño se desarrolla la sociedad compleja de Nariño integrada en la época de Desarrollo regional, ahora bien, esta agrupación se coaliga con otros grupos cercanos también considerados como jefaturas conformando una confederación de cacicazgos, en torno al 700 y el 1550 d.C., todos ellos ubicados en las tierras altas del altiplano colombiano y valles occidentales adyacentes, y zonas contiguas del norte ecuatoriano. Esta agrupación cultural establece su distribución política como una confederación de jefaturas pero sin llegar a una marcada estratificación social, definida actualmente como etnia **Pasto**, integrando en ella a las culturas Nariño y Carchi (con influencia y fuertes vínculos socio-culturales introducidos desde los Andes Centrales). El estatus y el poder no parecen sustentarse en la posesión de bienes suntuarios sino que, posiblemente, fue ejercido a través del control y dominio sobre las principales tierras de cultivo. Entre los personajes destacados de esta sociedad se incluye como figura importante al comerciante, en relación directa con el cacique, denominados «mindalas» (oficio registrado por ambos sexos). La unión entre cacicazgos y federaciones se mantuvo firme gracias a la cooperación de las diferentes comunidades, producto del comercio y de los intercambios matrimoniales. Los hallazgos arqueológicos registrados en diferentes regiones colombianas y ecuatorianas relacionados con la cultura Pasto parecen indicar que fue la más destacada de este periodo en cuanto a su producción cerámica en los territorios comprendidos en la cordillera Andina. Estas representaciones artísticas tienen muy presente la simbología dual, utilizando opuestos complementarios de la naturaleza y el cosmos. Entre los registros de su cerámica estos se han clasificado en tres tradiciones diferenciadas: Capulí/Negativo del Carchi, Piartal/Tuncahuán del Norte y Tuza/Cuasmal, definidos por una amplia variedad de formas. Las dos últimas parecen haberse sucedido en el tiempo, mientras que la primera se desarrolla contemporánea a las dos anteriores, registrando en todas ellas figuras en cerámica escultórica con formas antropomorfas y zoomorfas, encontradas mayormente en las tumbas. En el centro y norte de Nariño, ciertas comunidades descendientes de esta sociedad sobrevivieron a la conquista occidental, como los indígenas Pastos, Quillacingas, Abades y Sindaguas, entre otros, establecidos a día de hoy en comunidades aisladas, manteniendo aún algunas de sus costumbres y tradiciones primigenias.

<sup>110</sup> AA. VV. *Arte Precolombino*. Colección Ignacio de Lassaletta. Bilbao (Bizkaia): Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa BBK, 1999, p. 102.

## ECUADOR: ZONA OCCIDENTAL Y CENTRAL (SERRANÍA ANDINA).

En cuanto al territorio ecuatoriano, como ya indicamos, éste presenta a fecha de hoy las dataciones más tempranas del florecimiento y difusión de grupos sociales que se caracterizaron por una vida sedentaria al registrar la práctica de una agricultura incipiente, establecidos en el Periodo Formativo Temprano, incluyendo en este periodo a la cultura agro-alfarera **Valdivia** (4400 y el 1450 a. de C.) establecida en el litoral y tierras bajas al oeste del territorio centro-meridional de Ecuador; en épocas posteriores estos territorios comprenden a otras culturas tempranas agroalfareras, evolucionando con el paso del tiempo su complejidad cultural y ceremonial, desarrollándose en los periodos Medio y Tardío del Formativo: la cultura **Machalilla** (asentada en lugares anteriormente ocupados por los Valdivia entre el 1430 y el 830 a. de C.), y la cultura **Chorrera** (entre los años 1300 y 300 a. de C., abarcando la mayor parte de la costa del Ecuador y hacia el interior en las tierras bajas occidentales). La cultura Chorrera ya asume rasgos sociales distintivos y propios, en lo que su influencia no solo no se limita estrictamente a su territorio sino que también repercute sobre culturas de otras regiones donde no alcanzaron a establecerse; a su vez, para esta sociedad ya se enfatiza la complejidad en sus relaciones sociales y políticas, destacando la conformación de una ideología religiosa compleja, hallando evidencias de algunos sitios ceremoniales de gran dimensión. En tanto, el Formativo Tardío en Ecuador (definido cronológicamente por los científicos entre 1600 y 400 a. de C.), además de asociarse con la distribución de los Chorrera, también congrega a sociedades tempranas distribuidas en las tierras altas (determinadas éstas de norte a sur por la Sierra Andina), aunque se debe indicar que este periodo agroalfarero temprano comienza mucho después que en las tierras bajas (como en la cultura **Cotacollao** -1800 y 400 a. de C., **Cerro Narrio** ubicada en diferentes fases culturales, entre el 2000 a. de C. al 450 d.C., o la cultura **Chimba** -700 a. de C.- 350 d.C.-).

Tras la relativa uniformidad cultural que supuso el “Horizonte Chorrera”, y el declive de éste (por lo que parece, motivado en gran parte por la masiva erupción del volcán Pululahua, al cubrir su devastación una amplia extensión del territorio occidental), de nuevo se conforman y agrupan renovadas sociedades que evolucionan hacia una mayor complejidad política y religiosa, agrupadas ya estas jefaturas en el Periodo de **Desarrollo regional**, establecido en el territorio ecuatoriano aproximadamente entre el 500 a. de C y 500 d.C., en lo que dependiendo de cada región y organización sociopolítica esta etapa cultural puede extenderse hasta la llegada de los españoles (en estos casos, comprendiendo el Periodo Medio, para prolongarse en el Tardío), o bien, queda escindida al alcanzar su evolución una mayor complejidad, para regir en ciertas culturas el Periodo de Integración. Ahora bien, de este período se puede destacar especialmente el alto desarrollo artístico y creativo que manifiesta en las disciplinas artísticas, asociadas en la mayoría de las culturas a trabajos de especialistas, como bien se puede percibir en las magníficas obras escultóricas representadas en cerámica de las siguientes culturas que definimos a continuación. No obstante, antes de describir a las culturas más destacadas en relación a nuestro estudio, también nombramos de manera puntual a otras culturas agroalfareras distinguidas del Periodo de Desarrollo Regional, como en la Serranía Andina, al norte, la cultura Chimba (700 a. de C. - 350 d.C.), Cumbayá o Jardín del Este (250 a. de C. - 300 d.C.) localizada principalmente en el valle de Quito, y la cultura Mindo o Nambillo Medio (150 a. de C. - 400 d.C.), todas ellas ubicadas en la provincia de Pichincha, y en la sierra sur, Catamayo II (350 a. de C. - 400 d.C.); como también reseñamos a otras culturas costeras, como Jambelí (50 a. de C. - 150 d.C.), establecida al sur, en la provincia de El Oro, la isla Puná y en la parte oriental de la península de Santa Elena, y la cultura Tejar Daule (200 a. de C. - 400 d.C.) en la costa e interior de Guayas. Para comentar ya en los siguientes párrafos, la sobresaliente representación cerámica de cuatro culturas asentadas durante el Periodo de Desarrollo Regional en el territorio de las tierras bajas ecuatorianas.

Entre estas sociedades costeras se encuentra la cultura **La Tolita-Tumaco**, ubicada entre el 600 a. de C. y el 400 d.C. (periodo comprendido entre el Formativo Tardío y Desarrollo Regional), su denominación presenta dos nombres, asociada a cada uno de los países que la integran, cultura Tumaco en Colombia (ya que se sitúa en esta región sur-occidental), y cultura La Tolita en Ecuador (al noroccidente), aunque ambas representan a la misma cultura (comprendiendo esta sociedad el norte de los territorios que anteriormente habían sido ocupados por los desarrollos culturales Chorrera). El asentamiento de esta sociedad organizada en pequeños señoríos, se registra en estas regiones por un medio físico caracterizado por anchos ríos navegables y numerosas islas en las zonas de desembocadura, con la presencia de bosque tropical y manglar (con gran variedad de flora y fauna), en lo que su manutención gira en torno al cultivo en campos elevados asociados a territorios inundados, la caza y la recolección. Más al sur y algo posterior, también se establece en la costa ecuatoriana septentrional y en las tierras bajas, la cultura de **Jama-Coaque**, aunque su desarrollo cultural se consolida en un amplio periodo de tiempo, desde el final del Periodo Formativo Tardío hasta la conquista española (entre el 355 a.C. y el 1532 d.C.). Según indica la investigadora María A. Masucci en relación a la complejidad política de las élites gobernantes Jama-Coaque: “*la posibilidad del poder supremo del cacicazgo habría sido foco de competitividad y punto de conflicto entre las organizaciones regionales, el cual funcionaría contra cualquier poder territorial a largo plazo, organizado por una sola autoridad en cada Valle. Este dominio habría tenido acceso a las mejores tierras agrícolas, materiales preciosos, e intercambios comerciales con las rutas marítimas y las tierras altas*”<sup>111</sup>. Esta sociedad se basa en un alto nivel productivo agrícola, a consecuencia de las condiciones favorables del medio, fortaleciendo las divisiones de diferentes trabajos especializados, como sugiere la

<sup>111</sup> MASUCCI, María A. “Early Regional Polities of Coastal Ecuador” (capítulo 25), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 475. (Texto traducido: L. Rueda).



producción artística. A su vez, situada también algo más al sur en las tierras bajas de Ecuador, se registra la cultura **Bahía**, dominando en este caso el territorio centro-occidental entre el 500 a. de C. y el 500 d.C. Esta cultura se constituye fuertemente jerarquizada con grupos sociales de poder que controlan los procesos productivos, para concentrarlos y redistribuirlos, lo que condujo a un sistema oligárquico, tal vez mercantil-teocrático, por la influencia decisiva de una élite de sacerdotes, chamanes y mercaderes (ya que los Bahía también fueron hábiles navegantes-mercaderes, relacionándose con otras culturas para el intercambio de su producción); de este modo, se crea un estímulo en la organización de los trabajos especializados, orientados a la manufactura de bienes suntuarios y la ejecución de obra pública, aumentando por ello el prestigio de los linajes dominantes y la dependencia de la sociedad a sofisticados rituales. En sus enterramientos, depositaron gran cantidad de objetos simbólicos (como se registran, esculturas de cerámica de gran formato). Por último, también destacamos a la cultura **Guangala**, que inicia su desarrollo cultural en el Periodo Formativo Tardío y entra a formar parte del Período de Desarrollo Regional, concluyendo su establecimiento en torno al 600 d.C., ubicada principalmente en la península de Santa Elena (ocupando las mismas tierras de sus predecesoras Valdivia, Machalilla y Chorrera), y registrando en otras regiones de tierras bajas asentamientos en menor proporción, comunes con otras culturas contemporáneas (como con los Bahía y los Jama-Coaque). Los Guangala fueron excelentes agricultores y pescadores, explotando eficientemente las riquezas de la tierra y la costa, además de los estuarios y manglares, intercambiando el excedente de sus productos pesqueros con otras culturas. No obstante, aunque esta sociedad estuvo dirigida por cacicazgos regionales, los registros indican que tuvieron una diferenciación menos marcada en relación con las otras culturas costeras del periodo.

Entre las representaciones escultóricas de estas cuatro culturas costeras, su representación cerámica se aprecia entre las muestras más exquisitas del arte primigenio de América (en el caso de los registros más preciados, generalmente se utilizaron en eventos ceremoniales y como ofrendas para acompañar y resguardar a los difuntos, privilegios en exclusividad para la jerarquía dominante). Por un lado, sobresale la determinación volumétrica de las representaciones de los Tolita-Tumaco, valoradas por su amplia muestra de piezas, de gran creatividad y sensibilidad estética. En el caso de las cerámicas de los Jama Coaque, la representación artística de mayor nivel se define por sus piezas escultóricas, contando con un número elevado de figuraciones antropomorfas y escenas, reflejando en ellas diferencias de estatus y una marcada definición mitológica. La representación artística de los Bahía también registra magníficas obras figurativas en cerámica, tanto realistas como imbuidas plenamente en la representación simbólica, asociadas tanto al poder como a sus creencias culturales. A su vez, las mejores muestras artísticas de Guangala actualmente se definen por sus excelentes cerámicas escultóricas, incidiendo en la ligereza y la elegancia de las piezas, únicas por su conformación, ya que en esta caso hay que decir que estas representaciones parecen aislarse y no tener relación con otras culturas costeras contemporáneas (al sugerir y surgir cierto aislamiento, que parece conservar la esencia conceptual de aquellas culturas anteriores a esta sociedad y que habitaron en sus dominios). No obstante, se debe indicar por el exiguo registro arqueológico encontrado de las figuras escultóricas Guangala, que pudiera ser que esta cultura diera mayor importancia a la cerámica de carácter funcional, en muchos casos integradas estas piezas bellamente decoradas como parte destacada de los rituales. Ahora bien, entre los rasgos culturales y particulares de la cultura Guangala, ciertos recipientes cerámicos sugieren una simbología privativa, relacionada su posesión con privilegios de poder o estatus (encontrándose estos registros en las tumbas vinculadas al grupo dirigente, u otro ejemplo, el hallazgo de registros dispersos -con decoración de engobe bicolor y tricolor, blanco, negro o amarillo sobre base rojiza- que según apuntan algunas hipótesis pudieran haberse entregado como regalos ceremoniales entre las personalidades de estatus).

Como hemos indicado, en el territorio occidental y central de Ecuador, la siguiente fase evolutiva comprendida por ciertas sociedades que se definen por una mayor complejidad queda determinada por el Periodo de Integración, no obstante muchas de las agrupaciones culturales establecidas en las diferentes regiones continúan organizándose desde el modelo social de Desarrollo Regional, incluidos estos desarrollos en el **Periodo Tardío**. Como ya hemos registrado, esto sucede con la cultura Jama-Coaque, comprendiendo el final de su desarrollo cultural en el periodo tardío primigenio; otro ejemplo de este estado social antes de la llegada de los españoles en el litoral ecuatoriano se registra en la sociedad **Atacamanes**, asentada en esta época en la región anteriormente habitada por la cultura Tolita (descrito de forma resumida su análisis social y representativo en el esquema en gris). De igual forma, la cultura **Kitu-Panzaleo** se ubica en el Periodo de Desarrollo Regional, establecidas como jefaturas que van aumentando su complejidad



497



498

Tierras bajas de Ecuador: - **Cultura Tolita-Tumaco** (Formativo Tardío - Desarrollo Regional). -497- Figura antropomorfa. - **Cultura Guangala** (Formativo Tardío - Desarrollo Regional). -498- Figura antropomorfa de pie, bellamente decorada con incisiones (a modo de tatuajes o vestimenta asociada a las élites), y pulida. - **Cultura Manteño-Huancavilca** (Periodo de Integración). -499- Personaje masculino sentado, presenta nariguera de oro acoplada a la imagen modelada.

499



desde el 400 d.C. al 1532 d.C., aunque también evidencia ciertos puntos en común con las sociedades agrupadas en el Periodo de Integración. Esta cultura también conocida como Chaupicruz, se ubica en la parte septentrional de la cordillera andina (tierras altas), en la zona central y norte de la Sierra ecuatoriana; conformada su estructura social al coaligarse en el Periodo Tardío diferentes agrupaciones, en lo que posteriormente se llegan a identificar como una etnia diferenciada. No obstante, actualmente hay que diferenciar a dos sectores de esta agrupación: los Kitu-Panzaleo o Chaupicruz con los Cosanga-Pillaro o Panzaleo, ubicados éstos últimos en la vertiente oriental andina, que comprende la Amazonia ecuatoriana, ya que ambas sociedades mantienen intercambios y contactos culturales frecuentes, confundiendo ambas agrupaciones en investigaciones pasadas (situada la etnia Kitu-Panzaleo en la actual provincia de Pichincha -centro y sur-, entre ellos los territorios comprendidos al norte la actual capital de Quito, así como en el norte y oeste de la provincia de Cotopaxi). La cultura Kitu-Panzaleo no parece definirse en su política por marcados y fuertes cacicazgos centralizados sino por un desarrollo más autónomo y regional, aunque cuentan también con diferentes niveles sociales registrados en sus rituales funerarios, presentando junto a los enterramientos de los personajes de alto estatus un variado y rico ajuar funerario, reuniendo particularmente entre estos registros una gran cantidad de piezas cerámicas Cosanga-Pillaro (en nuestra investigación, en los esquemas en gris no registramos a los Kitu-Panzaleo pero si a los Cosanga-Pillaro, en este caso, analizada esta cultura en el aparatado destinado a la Alta Amazonía, págs. 372 y 379-380). No obstante, las cerámicas ceremoniales de los Kitu-Panzaleo también se definen por la calidad y variedad de los recipientes, decoradas las piezas por trazos de patrones geométricos con engobes en negativo, representando en ocasiones rostros modelados antropomorfos.

Ahora bien, en el caso de englobar a ciertas culturas en el **Periodo de Integración** ecuatoriano, éstas concurren en características similares en su organización política, controlando a la sociedad de forma centralizada, basándose en la coalición de las jefaturas como unidades jerárquicas consolidadas, establecidas tanto en la costa como en la sierra, agrupadas de forma aproximativa en torno al 800 y 1532 d.C. (incluyendo en estas dataciones el período Inca). Estas organizaciones sociales complejas se manifiestan en diferentes regiones ecuatorianas en mayor grado, en las tierras bajas se distinguen básicamente dos culturas, Manteño-Huancavilca y Milagro-Quevedo, y en las tierras altas de la Cordillera Andina, las culturas: Pasto, Kara o Caranquí, Puruhá, Cañarí y Cochasqui. No obstante, se debe tener presente como indican a continuación Colin Mc Ewan y Florencio Delgado-Espinoza, las diferencias de conformación social con otras áreas (además de destacar por su complejidad en este caso a una de las culturas de mayor poder establecida en las tierras bajas): *“mientras que la expansión de estados en formación fue característica en los Andes Centrales no se encuentran al norte del Golfo de Guayaquil, sin embargo la hegemonía Manteño ofrece pruebas demostrables de una elaborada estructura social jerarquía y una política de integración regional”*<sup>112</sup>; aun así, aunque en los territorios ecuatorianos se registren diferencias evidentes en relación a los desarrollos comprendidos en los Andes Centrales, hay que tener presentes muchos factores determinantes de cada región y área de estudio, observadas estas culturas desde su propia dinámica para no generalizar conductas homogéneas relacionadas con otras áreas, por ello, actualmente se determina que estas sociedades se agruparon en ciudades-estado pero sin llegar a concretarse como estatales, además de contar también con núcleos rurales dispersos, agrupados todos ellos políticamente desde otro sistema alternativo de organización, más allá de la integración vertical y orden jerarquizado, pero que también cuentan con la prioridad referenciada de la jerarquía y los mandos del poder. En tanto, el manejo de las organizaciones políticas en las tierras altas se combina tanto en estructuras de pequeña escala como desde una fuerte y estratificada organización compleja. Contando todas estas culturas del Periodo de Integración con una amplia diversidad de comportamientos adscritos a la complejidad social de cada una de las ciudades-estado, que contemplan y desarrollan mejoras en las prácticas agrícolas, especialización productiva, relaciones interregionales e intercambio de larga distancia, o el tratamiento diferenciado de sus entierros. Definiendo a continuación en primer lugar los desarrollos culturales asociados al Periodo de Integración de las tierras bajas, para definir después la relación acontecida en tierras altas.

La agrupación cultural **Manteño-Huancavilca** se registra entre el 1100 y 1530 d.C., a lo largo de la costa centro-meridional de Ecuador. La gente de esta cultura cimienta su desarrollo social en diferentes actividades especializadas: como en la agricultura (manteniendo las prácticas de cultivo en «camellones» y terrazas en zonas más altas regadas por medio de «albarradas» o represas de tierra), en la pesca y recolección marina (de mar adentro y en estuarios y manglares), en la cacería y la cría de animales domésticos (como la llama), pero sobre todo en el comercio e intercambio con otras culturas de todo tipo de productos (tanto de materias primas como elaboradas, incluyendo la producción artesanal de textiles, orfebrería y cerámica). Esta sociedad organizada como una compleja confederación de Cacicazgos, también se incluye en la llamada «liga de mercaderes» establecida más allá de las costas ecuatorianas, con contactos interregionales vía marítima con Perú y Mesoamérica, con las que intercambiaron bienes suntuarios (utilizando como medio de transporte grandes embarcaciones de vela construidas en palo de balsa, tipo «almadía»). Según indican las investigaciones a lo largo de la costa existieron varios centros urbanos que debieron funcionar como «puertos de intercambio», entre los que se han llegado a registrar marcadas diferencias en relación al tamaño, población, arquitectura civil y religiosa, razón por la cual se demuestra que algunos asentamientos alcanzaron el estatus de grandes metrópolis y centros ceremoniales. La plástica de los Manteño-Huancavilca incluye representaciones basadas en los mitos cosmogónicos, que se definen por imágenes antropomorfas y

<sup>112</sup> EWAN, Colin Mc, y DELGADO-ESPINOZA, Florencio. “Early Regional Polities of Coastal Ecuador” (capítulo 26), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 519. (Texto traducido: L. Rueda).

zoomorfas complejas en distintos niveles de abstracción, que atestiguan el sentido jerárquico-simbólico y el control socio-político de cada región, registrando un buen número de cerámicas (caracterizadas por su coloración negruzca y pulida).

En el caso de la cultura **Milagro-Quevedo**, ésta registra su asentamiento en las tierras bajas a lo largo del sistema fluvial del río Guayas, entre el 800 y el 1532 d.C., aunque ya habitaron estos territorios en periodos anteriores. Los estudios efectuados en otras décadas sobre los pueblos Milagro-Quevedo asociaban a esta sociedad con los Manteño-Huancavilca, aunque en los últimos años ya se viene analizando como cultura diferenciada, al no existir evidencias claras de que fueran integradas como parte de esta unidad política y cultural. La ubicación de esta sociedad sobre importantes corredores fluviales les permitió dominar las rutas comerciales entre diferentes culturas y territorios, así como dirigir de forma centralizada la producción agrícola a gran escala en las zonas inundables del medio, con la construcción de sistemas hidráulicos de regadío (diques) y la coordinación de diferentes cultivos en campos elevados, controlados al igual que las demás actividades sociales, políticas y religiosas por fuertes grupos de Cacicazgos. Como otras culturas de este último periodo primigenio, también se la reconoce por la construcción de grandes montículos o tolas, integrando en ellas la residencia de las jerarquías y los diferentes enterramientos (incluyendo la sepultura de restos humanos en grandes recipientes de cerámica). En referencia a su actividad artística, según contempla Alejandra Yépez R.<sup>113</sup>, la representación simbólica del cuerpo humano ya no corresponde con las nuevas expectativas ideológicas y sociales, en lo que la función de las piezas rituales y su manipulación posiblemente se relacionaran con las fuerzas de la naturaleza, con el fin de atraer el poder necesario para la defensa de enfermedades, la adivinación y la anticipación respecto a los potenciales eventos involucrados con la estabilidad de la comunidad.

En el caso de las sociedades asentadas en la cordillera Andina ecuatoriana durante el Período de Integración, éstas manifiestan considerables diferencias. La cultura más destacada de este periodo en cuanto a su producción cerámica en los territorios que comprenden el norte de la sierra, es la cultura **Pasto** (o Carchi-Nariño), ubicada entre el 700 d.C. y 1550 d.C. (ya definida en el espacio anterior referente a Colombia). En la sierra norte, algo más al sur de la cultura Pasto, se ubica la cultura **Kara** o **Caranqui**, y aunque con desarrollos sociales anteriores (desde el 350 d.C.), su máximo apogeo se sitúa entre el 800 d.C. y el 1550 d.C.; conformando su poder regional en unidades sociales semi-autónomas, pero agrupándose políticamente como una confederación de señoríos, dominando este territorio antes de la llegada de los Incas; no obstante, la etnia Kara, al menos en su etapa tardía (registrada después de 1250 d. C.), presenta un conjunto sociopolítico homogéneo, basado en un idioma común y prácticas culturales muy similares. La base de su economía fue la agricultura intensiva, establecida en camellones contiguos y terrazas diseñadas en damero, irrigadas con acequias y «albarradas». La evidente y considerable complejidad de la organización política y económica de naturaleza descentralizada, fue regida y controlada por el poder del cacique principal. El patrón social se conforma por la desigualdad de estatus, definido por las élites y los plebeyos, “con una posible tendencia hacia una tercera clase (servil) [...] Con una compleja red de relaciones sociales y económicas que implican intercambios de bienes y personas formando conexiones entre las diferentes comunidades de la Sierra Norte. Las diversas formas de intercambio crearon lazos de parentesco, lazos económicos de dependencia mutua y el inevitable conflicto de intereses. Como tal, estas relaciones abarcaron simultáneamente las fuerzas opositoras de atracción y repulsión. Las dinámicas de esta situación crearon las condiciones bajo las cuales se buscaron políticas indígenas regionales que intentaron conseguir, paradójicamente, tanto mantener su estatuto de autonomía como ampliar su red de conexiones”<sup>114</sup>, según indica Tamara L. Bray. Entre los altos cargos de esta sociedad también parece observarse la importancia de la figura del «mindala» o comerciante. Entre sus construcciones arquitectónicas, destacan en diferentes centros ceremoniales las magnánimas tolas o también definidas como pirámides truncadas, con prolongadas escalinatas o rampas de acceso, situándose sobre ellas, los templos y residencias de la elite, como sus cementerios (foto n°: 687). Entre las prácticas funerarias es destacada la exigua y uniforme muestra de ofrendas junto a los difuntos de alto estatus, sin incluir apenas bienes suntuarios (en ocasiones se han encontrado junto a estos restos, otras sepulturas en urnas cerámicas). Entre los diferentes investigadores que han analizado esta cultura reiteran que “cada unidad social ha producido artesanías y utensilios para satisfacer sus propias necesidades al tiempo que mantuvieron un sentido de identidad compartida”<sup>115</sup>; no obstante, su representación escultórica en cerámica no llega a ser destacable (por ello, en este caso, no integramos a los Kara en el análisis de la representación cerámica de las siguientes páginas -esquema gris-).

En la zona del centro y sur de la serranía ecuatoriana, vivieron los Puruhá y Chimbo; agrupándose en el Periodo Tardío para conformar lo que actualmente se conoce como cultura **Puruhá**, establecida en el Periodo de Integración entre 850 y 1532 d.C. En este medio abrupto y frío, rodeado por los volcanes Chimborazo y Tungurahua, los Puruhá, de población elevada, basan su actividad económica en el cultivo de regadío (acequias), la caza y cría de cuy y camélidos, además de especializarse en la producción metalúrgica y la cerámica; incluyendo a su vez entre sus prácticas mercantiles los intercambios con otras culturas. Aunque existen pocos registros arqueológicos, las evidencias sugieren que a finales del periodo prehispánico esta

<sup>113</sup> YÉPEZ R., Alexandra. *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo Femenino y lo Masculino* (catálogo). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Municipalidad de Santiago. Fundación familia Larraín Echenique (exposición: Abril 2004), 2004, pp. 54-55.

<sup>114</sup> BRAY, Tamara L. “Late Pre-Hispanic Chiefdoms of Highland Ecuador” (capítulo 27), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 530. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 535.





Tierras altas de Ecuador (Periodo de Integración): -**Cultura Puruhá**. -500- Recipiente escultórico o conopa con forma zoomorfa (posiblemente de camelido) y rostro antropomorfo, decorada con la técnica del negativo. // -**Cultura Cañari** -501- Recipiente con rostro antropomorfo en relieve, estilo Cashaloma.

sociedad se presenta claramente estratificada, si bien su régimen gubernativo se establece de forma descentralizada por caciques que rigen los «llantas», en tanto, la relación de los diferentes llantas como dentro de cada uno, se presenta diferenciada. Para esta relación social Bray comenta lo siguiente: “*Como en el caso de los Caranqui, la etno-política Puruhá parece haberse compuesto por una conjunción de cacicazgos sin un punto excesivo, cada uno encabezado por el líder de su llanta más importante [...]. Los cacicazgos más destacados fueron el Guamote, Punín y Guano en la cuenca de Chambo, y los Chimbos, Chillán, Tomavela y Pallatanga al oeste*”<sup>116</sup>. Entre sus particularidades, debemos indicar que los cementerios Puruhá agrupan tanto a mandatarios como al pueblo común (ubicados generalmente en pozos simples), sin una diferenciación aparente, aunque algunos cuerpos cuentan en su ajuar con un número mayor de objetos. No obstante, los registros arqueológicos han hallado en otros lugares un buen número de

cerámicas (que cuentan con estilos diferenciados), destacando a su vez el dato de que existen indicios claros de una producción cerámica especializada entre los Puruhá, no solo por registrar patrones y muestrarios bien definidos, sino por encontrar “talleres” que indican esta actividad, ubicados generalmente en las zonas residenciales de los principales llantas.

Si bien, en el Ecuador primigenio hay que resaltar entre todas las sociedades consolidadas como confederaciones de jefaturas regionales la más destacada fue la cultura **Cañari**, etnia cañari, o en algunos casos también definida como Reino Cañari, por su alto nivel de diferenciación social y difusión. Esta cultura se establece a partir del año 400 d.C., pero su fuerte desarrollo político y social se estima entre el 800 y 1532 d.C., comprendiendo una extensión considerable en la zona centro-meridional de la Serranía Andina ecuatoriana. Incluyendo de nuevo las consideraciones de Bray en referencia a esta cultura: “*los datos disponibles que se tienen actualmente sugieren que la etno-política Cañari funcionó como una formación sociopolítica difusa y descentralizada. En otras palabras, no existió una sobrevalorada estructura jerárquica en su organización regional. El cuadro general es un complejo panorama social compuesto por señoríos de poca monta comprometidos entre sí en base a una perdurabilidad con el fin de construir redes de sustento, defender sus posiciones, potenciar su prestigio, y obtener deseadas mercancías extra-locales*”<sup>117</sup>. Al igual que otras culturas andinas integran en su territorio construcciones para su defensa, denominadas «pucaras». A su vez, entre las diferentes entidades regionales se alternan alianzas y enemistades, además del perpetuo estado de conflicto interétnico, si bien, también se convocan fuertes alianzas con otras culturas (como sucede al llegar los Incas al territorio Cañari, donde algunos señoríos se enfrentan a ellos, mientras que otros fueron sometidos). Esta cultura desarrolla una agricultura muy productiva (diferentes pisos ecológicos), completando su suministro con la caza de venados y la domesticación de animales (principalmente llamas, cuys y perros), e intercambian productos en base a dinámicas redes interregionales, accediendo hasta las tierras bajas (aunque en esta sociedad no se han hallado registros certeros de la figura del «mindalá»). En la actualidad existen pocas evidencias arqueológicas que puedan confirmar datos certeros en cuanto a ciertas costumbres ceremoniales, pero sí se puede constatar que la cerámica formó parte de sus rituales y enterramientos. Otra de las evidencias es que cada cacicazgo se define por economías especializadas (preservando su propia producción, los plebeyos tributaban con su trabajo), interrelacionándose los diferentes centros entre ellos, destacando de forma particular el «llanta» de Peuleusí en el que se reconoce una alta producción cerámica. La cerámica suntuaria de los cañari se presenta más que en base a la noción escultórica a través de un sinnúmero de recipientes con motivos antropomorfos, ahora bien, en estas representaciones desaparece casi en su totalidad el realismo corporal, quizá porque la noción genérica no fue ya lo importante sino el concepto del ser humano como tal.

Para terminar, el último periodo generalizado en la zona central y occidental del territorio ecuatoriano antes de la llegada de los españoles, se inicia con la ocupación de los diferentes cacicazgos por cuenta de los **Incas**, con las primeras incursiones entre 1460-1470 d.C. (En manos del soberano *Pachakuti Inka Yupanki*); poco a poco, se van integrando a sus dominios diferentes sociedades, si bien, varias décadas después (al heredar el poder *Wayna Qhapaq*) se produce una rebelión generalizada entre las etnias ecuatorianas sometidas al imperio que se saldaron en fuertes luchas y guerras. Integrado completamente el occidente y centro de Ecuador en el *Tawantinsuyu*, se imponen nuevas formas de organización y se alteran las condiciones de las elites y la población subordinada. Los Incas consolidan su dominio a través de centros administrativos provinciales en todos los sectores de la Sierra ecuatoriana; los dos centros más relevantes se instalan en *Tomebamba*, en la actual ciudad de Cuenca, y Quito (*Kitu*), en la capital del país. Destacando en nuestro caso la cerámica imperial de altísima calidad técnica y estética, muy estandarizada en formas y decoraciones, elaborada por los pueblos sometidos, aunque los estilos locales o regionales siguieron conservándose, aunque con renovadas influencias.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 535.

<sup>117</sup> Ibidem, p. 540.

## CENTRO Y OCCIDENTE DE COLOMBIA

Cultura **SAN AGUSTÍN** (establecida en un amplísimo periodo de tiempo, Período Formativo 1000 a. de C. al 1 d.C., Período Clásico Regional 1 - 900 d.C. y Período Tardío, 900 d.C. a 1550 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), se ubica en Colombia en el actual territorio montañoso de los Andes comprendido entre San José de Isnos y Saladoblanco, en el actual departamento de Huila.

**Agrupación social:** Jefaturas.

**Asentamiento:** Aldeano (aunque con el paso del tiempo la población de cada centro aumenta en porcentaje), instalados los centros a diferente altitud, por lo que su actividad agrícola se reconoce diversificada en los cultivos.

La gran mayoría de los hallazgos cerámicos encontrados en el Período Formativo de esta cultura muestran recipientes de carácter funcional, predominando la forma de vasija trípode, de patas altas, diseñadas específicamente para colocar entre ellas la leña para la cocción de los alimentos. En cuanto sus diseños, las piezas fueron decoradas con engobes, incisión, escisión, empaste en blanco, con diseños geométricos simples de líneas, con trazos en zigzag, triángulos y rombos. Las piezas escultóricas también se representaron, aunque en menor proporción, incrementando su número con el avance de las unidades políticas y sociales. A partir del periodo Clásico Regional (al integrar los centros religiosos alrededor de las poblaciones), la representación de sus personajes sugieren la existencia de líderes estrechamente relacionados con las prácticas religiosas, los rituales, el poder espiritual y la ideología (no obstante, aunque existan registros escultóricos cerámicos, la representación escultórica que definida por obras realizadas en piedra). Si bien, los hechos más característicos en esta cultura en cuanto a la cerámica ritual, van de la mano de las prácticas funerarias, utilizando urnas funerarias para el enterramiento de los restos de sus difuntos (entierro secundario), en el periodo Formativo. Durante el período Tardío, las sepulturas ilustran en sus registros arqueológicos, la vida cotidiana y las diferentes jerarquías sociales, contrastando los ricos ajuares funerarios, con tumbas simples compuestas por una o varias vasijas de cerámica, en la mayoría de los casos parece ser que estas cerámicas debieron tener una función doméstica. Las urnas se muestran con superficie negra muy pulida y forma sub-globular, decoradas con incisiones y en pasadas en blanco, y presentan como tapadera un cuenco invertido, otras ofrendas cerámicas también se incluyen en las tumbas, como alcarrazas conforma de fruto o figuras de aves.

**Fotografía:** 307.

Cultura **TIERRADENTRO** (Período Formativo 1000 a. de C. al 300 d.C., Período Clásico Regional 300 - 900 d.C. y Período tardío, 900 d.C. a 1650 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), esta sociedad colombiana extendió sus dominios entre los municipios colombianos de Inzá y Belalcázar (deptos. de Huila y Cauca). Muy en relación con todos los periodos de la cultura San Agustín.

**Agrupación social:** Cacicazgos.

**Asentamiento:** los centros de población mantienen una estructura aldeana (aunque su concentración es cada vez más numerosa), instalada a su vez en un espacio geológico de diferentes altitudes y pisos térmicos donde el recurso de la agricultura permite variados cultivos.

El carácter de sus cerámicas se muestra muy similar a las producciones de San Agustín. No obstante esta cultura mantuvo la tradición de enterrar a los difuntos en urnas de cerámica que contenían los huesos exhumados, de uno o varios individuos, hasta el periodo medio del Clásico Regional, situadas en profundas cámaras funerarias subterráneas o en los hipogeos. Por ello destacamos que la cerámica que alcanzó el mayor nivel de desarrollo, fue orientada sobre todo a la función ritual, especialmente a la funeraria. Los objetos de cerámica más elaborados y decorados corresponden a urnas funerarias, destacando en ellas la representación de figuras antropomorfas y zoomorfas (serpientes, lagartijas, ciempiés, etc.), de gran valor artístico, que se cree tenían un significado simbólico relacionado con la fertilidad. Estas urnas tienen cuerpo cilíndrico, boca ancha de borde invertido y base convexa. El proceso decorativo se transforma con la evolución del tiempo, primero fueron decoradas con engobes y sencillos diseños, dando paso a la incisión y el empaste en blanco, y por último la policromía de engobes y modelado en relieve. Las tumbas de Tierradentro también presentaban piezas de cerámica de excelente manufactura y de carácter único que indican la presencia de líderes de alto estatus (adquiridos como bienes suntuarios para reforzar su prestigio). Incluyendo formas relativamente parecidas a la cultura de San Agustín, como las alcarrazas (recipientes de dos cuerpos).

**Fotografías:** 343-805-806.

Cultura **CALIMA** (Área Noroccidental de Suramérica, se desarrolla desde el periodo Precerámico, Período Formativo, entre el 1000 a. de C. y el 1 d.C., Período Clásico Regional, 1 - 650 d.C., y Período Tardío, entre el 650 y el 1600 d.C.), situada en Colombia en los valles regados por el curso alto y medio río Calima, en el valle del río Cauca y las selvas del Chocó hacia el oeste, relativamente cercanas a la costa Pacífica, en los territorios cercanos a la ciudad de Cali (deptos. Cauca, Valle de Cauca y Chocó).

**Fases culturales:** -1- Precerámico, -2- llama, -3- Yotoco-Malagana, -4- Sonso. Las tres últimas fases, correlativas a los periodos evolutivos de esta sociedad agroalfarera (entre el 1000 a.C. y el 1600 d.C.).

**Agrupación social:** Jefaturas. Según las investigaciones actuales en esta sociedad el poder de los líderes probablemente no fuera heredado, sino que debía adquirirse por esfuerzo individual (al morir, se enterraban con sus posesiones y todo un suntuoso ajuar funerario, por lo que, quien asumiera el cargo, debía iniciar su propio proceso de demostración del poder). No obstante, durante la fase sonso del periodo Tardío la autoridad se basa en un poder más institucionalizado y sustentado en aspectos de tipo económico o político, pero no individual (manifestando su liderazgo ya no en la posesión de objetos suntuarios, sino en el control de la producción económica).



**Asentamiento:** En el periodo llama las comunidades se establecen en pequeñas aldeas. En el periodo Yotoco la distribución de los asentamientos continúa reflejando el patrón de llama, repartidos los hogares de forma disgregada por el territorio pero también existen poblaciones con mayor número de habitantes especialmente en el valle del Cauca; construyendo sus viviendas sobre plataformas en las laderas, conforman nuevas redes de caminos y despejan áreas de bosque para adecuar el terreno al cultivo con tecnologías de camellones elevados y canales de drenaje. Durante la fase Sonso de Calima la población aumenta considerablemente, y se establece una reformada sociedad, aunque el establecimiento de sus viviendas y su característica agricultura continúa como en el anterior periodo.

- **Estilo llama:** La cerámica de este periodo, se representa desde el carácter realista, ilustrando los principales aspectos que caracterizaron su vida diaria, en una amplia variedad de recipientes escultóricos y esculturas de figuras zoomorfas que formaban parte de su medio geográfico o con forma humana. Entre las representaciones escultóricas y antropomorfas en cerámica destaca la figura del canastero, aunque a día de hoy está posee se considera errónea, ya que aunque den la impresión de llevar un canasto a la espalda, exámenes más detallados consideran que esta cesta no existe sino que conforma la forma del recipiente, la postura se muestra acurrucada o arrodillada (postura corriente entre los indígenas), estos recipientes escultóricos conforman la figura antropomorfa, de complexión robusta y acusados rasgos faciales, con grandes ojos almendrados, nariz ancha, y boca grande, de rasgo sonriente o rictus amargo; pero no siempre las facciones son humanas, en algunas piezas se representan cabezas felinas o de murciélago, mostrando sus fauces abiertas de las que sobresalen grandes colmillos. Entre los recipientes escultóricos destacan las vasijas y las alcarrazas (recipiente con dos picos unidos por un asa puente curvada utilizada para albergar líquido), definiendo sobre ellos la forma humana, de animal o seres sobrenaturales (híbridos). La figura femenina es ampliamente representada, en referencia a actos de fertilidad y maternidad, además de hombres, mujeres y deidades se muestran desnudas y decoradas con tatuajes, tocados y abalorios, sentados o de cuclillas y manos sobre los muslos, además de representar otras figuraciones como cabezas trofeo, guerreros, etc. Los rasgos faciales se muestran exagerados, de nariz grande y aguileña, labios gruesos, ataviados con adornos corporales, peinados y pintura corporal, en muchos casos con las extremidades superiores e inferiores robustas y abultadas, lo que les confiere una apariencia fuerte y corpulenta. Desarrollando también imágenes de apariencia compuesta, que mezclan la forma humana con rasgos animales y elementos fantásticos, como la "bestia fabulosa" (serpiente, murciélago, felino, sapo, tortuga, pájaro y humano). Entre las cerámicas de este periodo, es característica la decoración incisa fina y la pintura en negativo de color rojo.

- **Estilo Yotoco:** Las representaciones cerámicas de esta fase continúan con el gusto por el modelado heredado de la época anterior, con ciertas formas que continúan, como las alcarrazas-recipientes, pero también innovan con nuevas representaciones, mostrando a mujeres y hombres con los típicos adornos prominentes y tocados de este periodo. Para la decoración de las piezas rituales los ceramistas-escultores generalmente utilizaron la técnica del negativo, aplicada con engobe negro en motivos curvilíneos complejos o espirales, sobre la base anteriormente recubierta de engobe rojo, naranja o blanco lustroso (o en combinación). En los enterramientos se han encontrado ofrendas cerámicas como las alcarrazas antropomorfas, zoomorfas o con forma de semillas o frutos, algunas de ellas de carácter musical (silbadoras); encontrando también en algunos hallazgos unas funerarias de cerámica con restos óseos. Las cerámicas que se asocian a los ritos funerarios, no cumplieron otra misión, ya que no presentan huellas de desgaste. Las piezas cerámicas halladas en Malagana, considerado como uno de los mayores registros arqueológicos de esta cultura, presenta figuras antropomorfas y zoomorfas, destacando entre todas las femeninas, definiendo un carácter volumétrico redondeado, de expresión facial intensa y boca rectangular mostrando la dentadura.

- **Estilo Sonso:** La cerámica Sonso sin embargo fue menos elaborada y de aspecto más burdo en relación a las representaciones de los periodos anteriores, tendiendo más a lo utilitario que a lo estético. Los entierros colectivos de carácter secundario se depositaron en urnas cerámicas, rústicas, acompañadas de vasijas y ollas antropomorfas y zoomorfas, no encontrando ya alcarrazas. La decoración más elaborada se presenta con la técnica de la pintura negativa, en negro sobre rojo, con diseños geométricos rectilíneos, utilizando también la incisión y el pastillaje (presentando en algunas vasijas el modelado de caras humanas, con grandes narigueras circulares y tocados). En el caso de la cerámica escultórica la mayoría de las figuras muestran a personajes femeninos y masculinos, adornados en muchos de los casos con las características narigueras de esta sociedad, en las que los rostros y las extremidades apenas se insinúan. De cerámica también se realizaban los sellos para pintarse el cuerpo, que han sido encontrados en gran número, tanto con forma cilíndrica como plana.

**Fotografías:** 340-341-384-415-543-661-709.

**Cultura CAUCA** (Período Tardío o de Desarrollo Regional, entre los años 1100 y 1500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), situada en el suroccidente colombiano y concentrada en la cordillera Central, establecida en los alrededores del valle del río Palo, en el valle geográfico del río Cauca y alrededores de Popayán, en el departamento de Cauca.

**Agrupación social:** Confederación de cacicazgos.

**Asentamiento:** los Cauca presentan la construcción de plataformas artificiales sobre pendientes montañosas, ubicados en aldeas o dispersos en los valles y laderas montañosas, disponiendo junto a los asentamientos los cementerios, definidos en muchos casos como tumbas de pozo.

La representación en cerámica de esta cultura, como en la mayoría de las sociedades del Área noroccidental establecen su religiosidad asociada al mundo mítico, saturado de transformaciones, por ello las formas zoomorfas y antropomorfas, se relacionan entre sí, destacando las representaciones en cerámica de figuras antro-zoomorfas, que generalmente ilustran a hombres y mujeres, aves y batracios, con la combinación de diferentes cuerpos (zoomorfos o antro-zoomorfos), de un significado religioso evidente, reflejan en las piezas cerámicas su pensamiento simbólico, elaborado y complejo, donde sobresale la figura del hombre-ave. Entre las ofrendas funerarias de los altos cargos revelan piezas cerámicas de marcada unidad estilística, entre las que se encuentran figuras escultóricas antropomorfas, registrando diferentes poses, como personajes de pie sobre bancos o seres de proporciones singulares. Destacando las vasijas-efigie denominadas "guerreros", que muestran a figuras masculinas sentadas en bancos, ataviados con penacho, pintura corporal, orejeras torzales y collares, portando escudos y un animal estilizado aferrado a la espalda; según los científicos estas figuras presentan relaciones evidentes con la del hombre-ave (foto n°: 558). Incluyendo otros cerámica ceremoniales u objetos funcionales y/o personales entre los registros funerarios, como recipientes de diferentes formatos, bancos funerarios y volantes de uso (destinados al hilado de algodón).

**Fotografía:** 544.

**Culturas URABÁ y CHOCÓ** (Periodos: Temprano - Medio, 0 - 1000 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), ubicadas en las tierras bajas noroccidentales de Colombia, respectivamente, en el golfo de Urabá en la vertiente caribeña situado en el departamento de Antioquía, y en el norte del actual departamento de Chocó en la costa Pacífica.

**Agrupación social:** Jefaturas. (Asentamiento aldeano).



Aunque estas culturas se reconocen mayormente por sus muestras artísticas en orfebrería, también fueron buenos ceramistas. En el caso de la representación en cerámica de la cultura Urabá muestra similitudes en los motivos iconográficos y piezas reelaboradas de otras culturas relativamente cercanas, como los Quimbaya y los Zenú, o distantes como los Tairona. Los Urabá representaron generalmente en cerámica escultórica la figura femenina, como símbolo de la fertilidad, dotando a las piezas de hombros anchos, extremidades gruesas y cabeza grandes, en algunos casos ricamente decoradas con diseños corporales pintados con engobes, en blanco, rojo y negro), presentando a algunas figuras sobre pedestales cónicos o cuencos invertidos. En la representación de los chocó, se detectan las mismas influencias culturales, aunque a su vez se suman las de sociedades centroamericanas, en la que sobresale la figuración antrozoomorfa, haciendo referencia a la transformación del humano en ave. Ambas culturas compartieron la representación de figuras antropomorfas y zoomorfas, o la combinación de ambas, incluyendo también diseños en común, como por ejemplo la utilización de la espiral como símbolo.

**Fotografía:** 404.

Cultura **SINÚ** o **Zenú** (Periodo de Desarrollo Regional, desde el 500 al 1550 d.C., Área Noroccidental de Suramérica) ubicada en las Llanuras del Caribe colombiano y en la región Momposina, estableciéndose en los actuales departamentos de Córdoba y Sucre, abarcando zonas pantanosas, de sabana y valles de la cuenca del río Sinú y en el curso bajo de los ríos San Jorge, Cauca, Nechí y Magdalena.

**Agrupación social:** Cacicaezgos. Los caciques dirigieron política y espiritualmente a la población (papel que también fue ejercido por la mujer, con un importante peso en lo religioso y en lo político a lo largo de todo el periodo).

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** El territorio Sinu se caracteriza por establecerse en regiones de humedades y ciénagas de poco drenaje, determinado este medio por una amplia variabilidad ambiental, con ciclos anuales de abundancia y escasez de agua, y de gran riqueza biológica. Situaron sus viviendas sobre plataformas artificiales de tierra para protegerse así de las inundaciones (utilizando la agricultura como medio de vida -con canales de control de agua para drenado de las llanuras-, además de otras actividades como la caza, pesca y recolección, además de regir como práctica habitual el intercambio de productos), distribuida la población generalmente en aldeas dispersas, aunque algunos centros incorporaron un mayor número de habitantes, relacionados estos centros con la administración del poder. En el caso de los enterramientos, estos se ubicaron bajo túmulos artificiales elevados. El centro más importante, estuvo instalado el valle del Sinú, conocido como Finzenú, con el mayor y principal centro ceremonial y de cementerio, donde fueron sepultados los antepasados más importantes, junto a una amplia variedad de objetos suntuarios y excelentes piezas de orfebrería y cerámica.

La tradición cerámica Sinú denota una identidad común entre las agrupaciones que la componen pero también se refleja que en cada región se expresaron de forma particular, cohesionando rasgos comunes y temas compartidos de diferentes tradiciones (circuncaribe, centroamericanas o andinas). Su representación plástica y escultórica queda definida por figuras antropomorfas y zoomorfas (que denotan el parentesco político y religioso entre las diferentes comunidades). Mujeres y hombres fueron representados, aunque la figura femenina destaca en número, tanto de forma aislada como sobre bases cónicas o cuencos invertidos, en muchos de los casos parecen ilustrar a personajes de un estatus elevado, político o religioso, los hombres fueron generalmente representados arrodillados o sentados en bancos. La fisionomía antropomorfa indica cierto alejamiento con la realidad, además de poseer un alto equilibrio expresivo y armónico, presentando cuerpos desproporcionados, de cabeza generosamente grande, ojos en forma de “grano de café” y esquematización de rasgos y extremidades, decoradas con diversos adornos corporales, tatuajes y ligaduras debajo de las rodillas, aunque también se representaron figuras más realistas, en su mayoría mujeres, caracterizadas por diseños corporales y falda larga. La figura humana fue representada tanto en figuras huecas como en recipientes escultóricos, integrando la forma completa o caracterizados los rasgos con simples trazos volumétricos. La representación de animales, como reptiles, aves acuáticas, peces, mamíferos o felinos, fse muestran como elementos esenciales en su pensamiento simbólico, ilustradas estas formas zoomorfas en cerámica, tanto en figuras, recipientes o instrumentos musicales (en este caso, destacando los hallazgos de las flautas de cerámica en forma de pez adornadas con lagartos). En los túmulos funerarios se registran múltiples figuras femeninas de arcilla, posiblemente simbolizando la fertilidad humana y agrícola. Entre los recipientes de carácter ritual, destacan las copas o recipientes tripodes con tapa llamadas «polveras», tanto las decoradas con aplicaciones serpentiformes, o las copas aquilladas que presentan figuras humanas decoradas con incisiones resaltadas con engobe blanco, además de las vasijas denominadas «canastas», de cuerpo compuesto y base troncocónica o anular, y tapadera simple o con imagen de la figura del jaguar, a veces imitando el tejido de fibras. En el último periodo en torno al 1100, la sociedad se fractura dividiéndose, por ello, mientras que los propios zenúes continuaron con las tradiciones funerarias anteriores, los pobladores de las riberas del Magdalena sepultaron a sus difuntos en grandes ollas cerámicas de uso doméstico, en este caso bajo el piso de las viviendas. La cerámica utilizada por los Sinús tiende a tonalidades grisáceas y color crema, las técnicas más utilizadas fueron el modelado y el pastillaje, con decoraciones incisas, o engobe de color rojo oscuro o anaranjado, o combinando ambas técnicas. Incluyendo entre sus cerámicas un amplio repertorio de recipientes y utensilios asociados a la función doméstica (como copas, tripodes, recipientes globulares, ollas, pintaderas, etc.).

**Fotografías:** 496-596-625-658.

Cultura **QUIMBAYA** (Periodo de Desarrollo Regional o Periodo Tardío, desde el 700 d.C. al 1500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), situada en el centro-oeste del territorio colombiano, abarcando el asentamiento de esta cultura los territorios que ocupan en la actualidad los departamentos colombianos de Caldas, Risaralda, Quindío, y Norte del Valle del Cauca.

**Agrupación social:** La conformación de los Quimbaya fue establecida al congregarse diferentes agrupaciones sociales, que con el tiempo conformaron entre ellas una base cultural establecida por sólidas jefaturas (con posibles influencias mesoamericanas).

**Asentamiento y actividad principal:** Los Quimbaya habitaron las zonas templadas del lugar, tanto en hogares dispersos como en aldeas, con un incremento productivo en todos los sentidos, viviendo de la agricultura, la cacería, la pesca y la recolección, además de la extracción oro y sal, o de trabajos artesanales como el hilado y tejido de algodón, la metalurgia o la cerámica, en lo que parte de esta producción se dedica al intercambio con grupos tanto próximos como distantes.

**Antecedentes en la representación cerámica:** La cultura Quimbaya, presenta un desarrollo social anterior de carácter aldeano denominado como Quimbaya Temprano, desarrollado entre el 500 a. de C. y 600 d.C., originarios de las tierras altas nororientales del valle del río Cauca, incluyendo en estos registros tempranos cerámicas sobrias sin ninguna decoración y bien pulidas, manifestando recipientes escultóricos con forma vegetal, animal o de figuras femeninas, además de destacar el uso funerario de urnas de cerámica como sepultura, que incluyen también este tipo de representaciones. Las urnas cerámicas asociadas a la fase Quimbaya Temprano representan diferentes registros, generalmente relacionada la hechura del recipiente con la forma cilíndrica o globular, manifestando diseños que recuerdan a frutos de calabazas o la imagen de animales (como la representación de aves galliformes o paujiles), además de incluir otras representaciones de urnas funerarias más elaboradas, que se definen por la figura femenina, con el vientre prominente y en posición acurrucada. No obstante, el periodo más destacado se establece en el Periodo Tardío; en su representación artística la cultura Quimbaya se reconoce actualmente en mayor grado por la orfebrería,

pero hay que destacar que esta sociedad también trabaja meritoriamente la cerámica, por la diversidad de estilos, formas y decoraciones, y excelente manufactura (considerada por otras comunidades, dedicando parte de la producción al intercambio con grupos vecinos y lejanos).

Entre los grupos Quimbayas, en el período Tardío o de Desarrollo Regional fruto del cambio social establecido, se integra en la representación escultórica en cerámica el registro de conductas culturales asociadas con la diferenciación jerárquica y la mitológica (incluyendo habitualmente la transformación del cuerpo y la suplantación de la imagen de sus seres míticos), caracterizando por ello a los caciques con atuendos de origen animal y diseños corporales zoomorfos (hombres-jaguar, hombres-rana u hombres-lagartija); pero a su vez también se registran figuras antropomorfas que caracterizan a cada uno de estos grupos Quimbaya, incluyendo en estas representaciones la pintura corporal (aplicadas con sellos y rodillos de cerámica), las ligaduras de cuentas blancas que ciñen brazos y piernas, los adornos realizados en metales, como las narigueras, adornos labiales u otros abalorios, y la deformación craneal. Las tumbas de Período Tardío ya no contemplan urnas funerarias de forma generalizada, pero siguen incorporando un gran número de figuras cerámicas como las descritas, junto a los cadáveres. La representación de la cerámica escultórica se tornó en esta época, más abstracta, geométrica y esquemática, contando entre sus producciones más típicas, las figuras humanas denominadas «retablos», que se caracterizan por ser figuras sólidas, aplanadas y esquemáticas, de cabeza cuadrangular, y policromas. Además de las figuras escultóricas, se dan recipientes, destacando, las «alcazaras», los incensarios de Quindío, vasijas presentando formas antropomorfas o zoomorfas, los denominados «cocos», que presentan en su forma figuras antropomorfas que tienen una perforación en la cabeza utilizados como «ofrendatorios» (decorados en negativo), vasos cilíndricos de color café oscuro adosadas lateralmente representaciones humanas de cuerpo entero utilizadas estas piezas como urnas funerarias en la región de Quindío, o los típicos vasos dobles con figuras antropomorfas, uno de forma globular y el otro con cuerpos modelados zoomorfos, generalmente representado aves y sapos, pero también mamíferos, conectadas las dos formas mediante un asa puente. Estas piezas, en algunos casos producen sonidos (vasijas silbadoras), de la misma forma que sucede con algunas de las figuras de forma antropomorfa, con agujeros visibles, que producen silbidos de sonidos vibrados de timbre suave. En general, las pastas se muestran rojizas-anaranjadas o grisáceas, todas las piezas fueron decoradas con engobes rojos, blancos o crema, negros y amarillos, y lo más característico es la pintura en negativo, de dos o tres colores formando diseños geométricos.

**Fotografías:** 618-749-798.

Cultura **ANTIOQUÍA** (Desarrollo Regional, 700 d. C. - 1500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), presente en territorio colombiano a lo largo de la cuenca del río Cauca, las altiplanicies de la Cordillera Central y el Valle de Aburra (extensión oriental del río Magdalena).  
**Agrupación social:** Cacicazgos (relacionados con la cultura Quimbaya, aunque independientes).

Los primeros estudios arqueológicos basados en las excavaciones de la cultura Quimbaya, integraron a la cultura de Antioquia entre sus registros, en lo que las nuevas investigaciones han aclarado estas conclusiones. Por lo que a día de hoy, el período de la cerámica Marrón Inciso de Quimbaya, se asocia ahora con la sociedad Antioquia. Esta cultura es reconocida por sus trabajos en cerámica, sobre todo, por la representación de sus urnas funerarias, destinadas a albergar entierros secundarios, localizadas en las terrazas de los sitios arqueológicos situados en la cima de las colinas. Entre ellas se encuentran diferentes estilos de representación, las más sencillas fueron decoradas con incisiones (denominadas de "espina de pescado") y bordes festonados, y en algunos casos, modeladas en bajo relieve figuras o rostros humanos; aunque también se encuentran urnas escultóricas que representan la forma de mujeres desnudas modeladas en postura de cuclillas. Las pastas arcillosas que utilizaron se presentan en color marrón o gris, por ello al pasar por la cocción el color obtenido define el marrón oscuro de este estilo. La mayoría de las vasijas Marrón Inciso se utilizaron como ofrendas funerarias o como recipientes de restos incinerados, encontrando además entre sus cerámicas ceremoniales otras formas cerámicas como figurillas antropomorfas.

Cultura **TOLIMA** (Período Tardío o de Desarrollo Regional, 900 d. C. - 1500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), ubicada en Colombia en el territorio ocupado por el río Magdalena en su curso medio-alto, en el departamento de Tolima y en el norte del departamento de Huila.  
**Agrupación social:** Aunque con fases de ocupación mucho más tempranas, la cultura Tolima se establece en el período tardío como una agrupación de diferentes cacicazgos emparentados con migraciones de grupos caribe (en lo que cada grupo se define por diferentes fases de ocupación tempranas). Entre estas agrupaciones podemos resaltar a los grupos Pijao al sur y Panche al norte.  
**Actividad principal y asentamiento:** Su economía agrícola se cualifica al transformar el paisaje, construyendo plataformas y terrazas artificiales en las laderas de las montañas, para también establecer sus viviendas y zonas de uso.

La cultura Tolima exhibe entre sus representaciones artísticas bellos y variados objetos. Entre sus cerámicas incluye destacadas piezas y objetos de uso doméstico y ceremonial, de variadas formas y decoraciones. Entre los hallazgos funerarios se registran figuras antropomorfas o zoomorfas, recipientes, u otras formas; destacando entre estos artefactos los asientos de arcilla destinados únicamente al ritual y ofrenda del enterramiento, decorados con diseños figurativos, lineales o geométricos, por incisión, y/o pintados con engobes en tonos marrones y rojizos. No obstante, la cerámica más destacable y particularmente bella se demuestra y registra en las urnas funerarias, en las que se representa de forma esquemática la figura humana, ya sea sobre la tapadera cóncava similar a un pequeño sombrero o plato pando (y el recipiente esférico achatado su parte superior) definiendo los rostros de una cara estilizada con ojos alargados y oblicuos, nariz curva y prominente y boca pequeña o carente de ella, en algunos casos insinuando por medio del relieve finas tiras que insinúan brazos y piernas; o representando el rostro antropomorfo sobre el perímetro del cuerpo ovoidal de la vasija (achatadas en su parte superior), caracterizado con ojos, nariz y boca. Son de textura lisa, ligeramente burda y la pasta cerámica es de tonalidades ocres-rojizas, generalmente sin decoración, aunque en algunos casos se definen diseños geométricos engobados en blanco y negro. Los hallazgos más importantes han sido encontrados en el departamento de Cundinamarca en los municipios de Ricaurte y Girardot, cercanos también al municipio de Espinal (depto. Tolima), aunque en este último caso, en las excavaciones se hallaron urnas funerarias, además de las ya descritas, otras con un diseño diferente, aunque igualmente la forma de la urna adquiere la representación del rostro, en su parte opuesta se modelaron formas de anfibios y reptiles, como lagartos y ranas, de nuevo, mostrando la dualidad terrestre-acuática de la simbología regional. Incluyendo en el estilo del Espinal, recipientes rituales de gran armonía en la proporción y policromía decorativa, registrando copas de alto pie, cónico o cilíndrico, decoradas con incisiones y calados geométricos.

**Fotografías:** 306-807-838.

Tradición **-RÍO MAGDALENA-**, urnas cerámicas (Períodos: Formativo, Clásico Regional, y Tardío, Área Noroccidental de Suramérica), ubicada en la gran extensión que abarca el Río Magdalena, al cruzar los valles centrales y orientales de la cordillera andina de Colombia.  
**Agrupación social:** Jefaturas. (Asentamiento aldeano).

En la cuenca del río Magdalena, la manifestación ritual de generar urnas funerarias en cerámica fue uno de los elementos del pasado que ilustra de forma distintiva a las diferentes sociedades asociadas a esta "tradicción", agrupadas en distintos "horizontes arqueológicos", desde la parte alta de su cuenca, en la región de San Agustín y Tierradentro (ya comentado), hasta su desembocadura en el delta de Salamanca. No obstante, la representación más destacada de estas urnas se registra en ambas vertientes del curso medio del río, entre el 800 y 1500 d.C., constando a día de hoy como la mayor concentración de urnas en América a nivel arqueológico (encuadrada en el Horizonte de Urnas Funerarias). La mayoría de estas urnas se presentan en forma cilíndrica u ovoide, con representaciones de aves y de felinos, aunque la figura humana sobresale respecto a otras figuraciones, en algunos casos, dotando al recipiente de sentido antropomorfo con las extremidades modeladas sobre el cuerpo y el rostro o la cabeza inserta en la tapadera, o concentrando la figuración escultórica de cuerpos integrales sobre la tapadera, que generalmente se representan sobre bancos, algunos de ellos con recipientes entre sus manos. Decoradas las imágenes con incisiones que semejan tatuajes o pintura corporal con engobes, muchas de ellas, con la cabeza aplanada y brazos y piernas presentando cierto abultamiento (por el posible uso social de ligaduras) y con los genitales exagerados. Entre los registros arqueológicos se destacan los siguientes estilos:

- Estilos **Colorados** y **Mayaca**: registros procedentes del departamento de Cundinamarca, encontrados en mayor proporción en el municipio de Puerto Salgar (fechados en 1130 d. C.); Incluyendo también en este estilo (por su similitud) las urnas de Guarínó, cercanas a la anterior región, situando estos hallazgos en la ribera de este río, en el departamento de Tolima. El color de estas cerámicas se presenta en rojo, ocre o negro, contando con tres clases de formas para el cuerpo de la urna (ovalado de cuello cilíndrico, ovalado de borde invertido cuerpo o cilíndrico con base en redondeada). La tapadera de la urna presenta la figura escultórica, en ocasiones representando la figura del felino, pero en mayor proporción ilustran la imagen antropomorfa. A su vez, la figura humana presenta dos variaciones, la primera, con personajes sentados decorados con bandas cruzadas en el pecho y cinturones, en los brazos y piernas ligaduras dobles (sin indicadores de abultamiento o deformación), y rostros decorados con franjas verticales cerca de los ojos. La segunda variación, presenta a las figuras en posición erguida, de cabeza grande y piernas cortas en proporción al cuerpo, desnudas y decoradas con cinturón y ligaduras en las extremidades, contemplando la deformación de la atadura. En algunos casos estas urnas pueden contemplar el rostro humano por dos caras (delante-atrás).

- Estilos **Puerto Serviez - río La Miel - Puerto Niño** (entre 990 y 1150 d. C.): situados los hallazgos en la margen derecha del río Magdalena en su curso medio, ubicados en las regiones de Puerto Boyacá, el valle del río La Miel y Puerto Niño, región de Boyacá, en la parte más occidental del departamento de Boyacá, aunque otros registros también se han encontrado la zona nororiental de Caldas (margen izquierda), algo más al norte pero en territorios cercanos a anterior estilo, con grandes similitudes en la representación cerámica. La característica más destacada de estas urnas funerarias, es que fueron decoradas con engobe rojo (arcilla ocre), incisiones geométricas y pequeñas "lentejuelas" blancas (material- vértebras de pescado) adheridas con resina natural. El recipiente de la urna se divide en dos, cuerpo y tapa. El cuerpo se presenta ovalado, y su parte superior cilíndrica en la que descansan cuatro asas en forma de sapa. La tapadera generalmente exhibe en su parte superior una figura humana sentada en un banco (a veces conforma de pájaro), con las manos sobre la rodillas y cabeza de tamaño grande (planas y rectangulares o redondeadas), y rasgos esquemáticos y prominentes, de cuerpo aplanado, extremidades deformadas (por ligaduras) y órganos sexuales muy marcados. Estos personajes parecen indicar por su postura arrogante, la decoración de sus abalorios (con cinturones, collares y tocados, y las lentejuelas) y los diseños corporales, que representan a efigies de caciques o personalidades de gran categoría. No obstante, también fueron representadas en la parte superior de las tapaderas aves, encontrando la representación de figuras de pico largo y entreabierto, con alas desplegadas y cola levantada abierta en la abanico (posiblemente representando a un ave palmípeda), en otros casos con dos aves, una al lado de la otra o enfrentadas, con una pequeña cresta y con alas, pico y cola corta (que podrían ser perdices).

- Estilo **Mosquito**: ubicados los hallazgos entre la región de Ocaña y Bucaramanga (situadas respectivamente en los depts. Norte de Santander y Santander). Las urnas funerarias de esta sociedad se caracterizan por integrar figuras tridimensionales antropomorfas asentadas en la tapadera (casquete semiesférico), acopladas a un recipiente de forma cilíndrica y alargada, integrando en él, en ocasiones cuatro asas en la parte alta con formas generalmente zoomorfas. La figura humana (de cuerpo hueco, cilíndrico y achatado) se representa desnuda, sentada y con las manos apoyadas sobre los muslos, marcando los órganos sexuales. El rostro del personaje presenta ojos alargados, boca recta, nariz curva y saliente con perforación en el tabique y orejas grandes con agujeros o botones ubicados en el lóbulo. La cerámica de este estilo es de color grisáceo en su estado original pero en su acabado se presentan de color ocre o crema, ya que los ceramistas pintaban todo el recipiente con engobes de esta tonalidad, y algunas veces los rostros del personaje indican tatuajes faciales, pintados con engobe blanco.

- Estilo **Carare** (entre el 910 y 1310 d. C.): ubicado en la región del río Carare, afluente del Magdalena (departamento de Santander) con una enorme concentración de urnas y variedad de modelos, tanto sencillas como más elaboradas.

- En los territorios distribuidos por el **curso bajo** y la **desembocadura** del Río Magdalena, también fue común el uso de urnas funerarias en el Periodo Tardío, destacando los hallazgos encontrados en la zona de sabana denominada de El Tigre y otras regiones aledañas, destacando en este caso otros estilos diferenciados (como el estilo Tamalameque, aunque actualmente ya se establece como cultura independiente), o el estilo -San Jacinto-, ubicado en la ribera izquierda del Magdalena (departamento de Bolívar). En este caso las urnas funerarias se representan mucho más sencillas en relación con los otros estilos, en color ocre (arcilla natural). El cuerpo del recipiente se presenta globular u ovoide, representando en la tapadera (semiesférica) diseños geométricos incisos (en algún caso representando en bajo relieve el rostro antropomorfo).

**Fotografías:** 836-839.

■ Cultura **TAMALAMEQUE** (Desarrollo Regional, 900 - 1500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), Colombia, ubicada en la desembocadura del Río Magdalena, comprendiendo las zonas ribereñas establecidas en mayor proporción en el departamento de Cesar, aunque también se presentan en las zonas limítrofes de los departamentos de Magdalena y Bolívar.  
**Agrupación social:** Cacicazgos.

La representación cerámica más destacada de esta cultura presenta urnas funerarias de sentido antropomorfo. El diseño de estos recipientes en su conformación, corresponde a una cabeza humana con deformación craneal (trapezoidal), de frente ancha, ojos pequeños, cejas arqueadas, barbilla saliente, nariz prominente y orejas perforadas, conservando en algunas de ellas pintura facial con engobes, y brazos pequeños, registrando la forma antropomorfa en la tapadera, y en el cuerpo cilíndrico del recipiente semejan formas zoomorfas como asas representando ranas o sapos esquemáticos. En relación con estas urnas se hayan vasijas globulares de cuello corto con reborde externo y copas de pie bajo. La arcilla utilizada en Tamalameque fue porosa y de color crema, las piezas ceremoniales poseen decoración incisa y en ocasiones pintadas con engobes de color ocre, blanco y negro, que parecen indicar en las urnas la representación del diseño de los tatuajes faciales del difunto al que se asocia el enterramiento de los propios restos óseos.

**Fotografía:** 834.



Cultura **CHIMILA** (Desarrollo Regional, 900 - 1500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), ubicada en Colombia en la parte suroriental de Sierra Nevada de Santa Marta, en la Cuenca del río Areguaní, en territorios cercanos a la actual ciudad de Valledupar (depto. de Cesar).  
**Agrupación social:** Cacicazgos.

La cerámica de carácter ritual de la cultura Chimila es de color rojizo, y se encuentran principalmente vasijas globulares de diferentes formatos y grandes urnas funerarias de entierro secundario. La representación antropomorfa es la característica principal de las urnas, generalmente se modelaba un rostro esquemático en la tapadera, y el cuerpo del recipiente simboliza la constitución del cuerpo humano, acoplados los brazos a esta parte del recipiente, con notorio énfasis en la decoración aplicada y la representación de adornos personales. En algunos casos la figura humana se representa más realista, figurando la morfología de la fisonomía humana sentada en un banco y apoyando las manos sobre las rodillas. La profusa ornamentación decorativa y la delgadez de las extremidades es típica de estas piezas. (El célebre arqueólogo Reichel-Dolmatoff, a partir de ciertas excavaciones en la década de los 60' como en el Complejo de la Mesa, clasificó esta cerámica como Estilo Tairona Asociado, pero a día de hoy la cultura Chimila se contempla diferenciada de Tairona, aunque entre ellas compartan evidentes reciprocidades).

**Fotografía:** 837.

Cultura **TAIRONA** (Desarrollo Regional, 900 - 1500 d. C., Área Noroccidental de Suramérica), establecida al noreste de los territorios colombianos, en la serranía aislada del macizo montañoso andino de Sierra Nevada de Santa Marta, establecido en la demarcación territorial actual de los departamentos de Magdalena, Cesar y La Guajira.

**Antecedentes sociales:** Las primeras comunidades de agricultores y pescadores que habitaron las costas de las vertientes norte y occidental de la Sierra Nevada de Santa Marta se integran en el Período Neguanje o Nahuange, a inicios de la era cristiana, en torno al 200 d.C. hasta aproximadamente el 900 d.C., cuando la forma de vida de esta sociedad se transforma y da inicio al denominado período Tairona,

**Agrupación social:** La cultura Tairona se conforma por alianzas que suman varias etnias agrupadas culturalmente, aunque organizados en cacicazgos diferenciados, que se coaligan por similitud de costumbres y unidad lingüística. El poder estuvo legislado tanto por los caciques como por los chamanes, ya que el destino de la comunidad se regía por el dominio principal del cacique, contemplando éste el poder político y religioso, acompañado por una poderosa élite de chamanes, encargados de velar por el bienestar material y espiritual de la comunidad.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Los Tairona levanta ciudades sobre cimientos y plataformas de piedra, viviendas circulares, caminos empedrados e ingeniería hidráulica con drenajes para las terrazas de cultivo que sugieren su habilidad en el manejo del potencial agrícola de la región; como pueden apreciarse en los sitios arqueológicos mejor conservados de Pueblito y Teyuna o Buritaca, más conocida con el nombre de Ciudad Perdida. La adaptación al medio es importante, ya que en la región se encuentra una gran diversidad de zonas ecológicas, donde es posible hallar las más variadas especies animales y vegetales, fuente "inagotable" de recursos naturales.

Los Tairona definieron su representación en cerámica por el dominio técnico y el excelente sentido artístico. Las cerámicas escultóricas de la primera fase social Nahuange-, representa de forma realista la caracterización de figuras femeninas, aves, felinos, batracios y reptiles, aunque con el tiempo se van esquematizando. En el periodo Tairona la representación artística y ritual se desarrolla en diferentes materiales, presentando una buena y variada presencia de esculturas de cerámica, que generalmente caracterizan a figuras antropomorfas de altos estatus, entre ellas, se acentúa la emblemática figura del hombre-murciélago, señor de la noche y el inframundo, con la figura del chamán en el trance de la transformación. También son frecuentes los vasos escultóricos antropomorfos y zoomorfos, predominando jaguares, serpientes, caimanes y la figura del murciélago, además de destacar los recipientes de forma cuadrada o cilíndrica, situando dentro de ellos representaciones escenográficas, generalmente formadas por un grupo de personajes colocados en círculo (como si se tratara de una reunión), dotando a alguna de estas figurillas de rasgos protuberantes y rasgos zoomorfos, que pudieran representar a sacerdotes enmascarados o deidades. En la decoración el color de las piezas se presenta en tres tipos de cerámica: negro, rojizo y crema. Las cerámicas de color rojizo y grisáceo se destinaron generalmente a recipientes domésticos, aunque se incluyen piezas de superficie lisa y buen acabado destinadas a rituales y como urnas funerarias, en este caso mostrando grandes recipientes globulares de boca ancha y a veces con base anular, con aplicaciones en relieve que conforman rostros humanos adornados con narigueras, pendientes y collares; cuando estas urnas albergan huesos llevan como tapadera un cuenco invertido. No obstante las urnas funerarias antropomorfas no solo se presentan en formas globulares tratadas en relieve, sino que también se definen desde un mayor modelado escultórico, donde el cuerpo del recipiente adquiere íntegramente la forma antropomorfa, o bien la forma del recipiente y la tapadera adquieren la forma del cuerpo humano en su posición cerrada. También existen recipientes más pequeños de boca ancha, cuello corto y base anular decoradas de forma similar a las urnas, con el ombligo marcado e insinuando apenas los brazos, descartando el sexo y las extremidades inferiores, resaltando en este estilo de representación algunas piezas que tienen como asa o como vertedera representaciones fállicas. La cerámica crema fue usada en los recipientes de las ofrendas funerarias. No obstante el estilo de cerámica más utilizado en la cerámica ceremonial fue el negro, y el más trabajado, con el que se representaba figuras y recipientes escultóricos con forma antropomorfa y la fauna de la región. Entre los recipientes escultóricos, se representan en esta cerámica ennegrecida, formas de carácter antropomorfo similares a la cerámica rojiza, y otras que presentan a mujeres de facciones finas, cuerpo rechoncho y voluminoso, de pequeños brazos y grandes pies, con un niño a la espalda o entre los brazos. En el caso de la cerámica ritual de color negro, esta se muestra pulida, aplicando a su vez grafito, por ello adquieren un brillo característico. Destacando también las sofisticadas piezas negras con forma de recipiente en miniatura, que adquieren la forma de tetrápodos con motivos serpentiformes; o vasos antropomorfos con colmillos y lenguas colgantes. También son características las vasijas definidas como «mocasin» (zapatiformes), de forma alargada-puntiaguda y boca asimétrica, en este caso representados en los tres estilos, las piezas rojizas más toscas, las de color crema en ocasiones presentan figuras de mujeres cargando un niño a la espalda, y las de color negro generalmente presentan una figura antropomorfa descansando sobre la parte superior de la pieza, mostrando las piernas estiradas y pies cruzados, y las manos tras la nuca.

**Fotografías:** 414-688-750-835.

Cultura **GUANE** (Periodo Medio y Periodo de Desarrollo Regional, entre el 700 - 1500 d. C., Área Noroccidental de Suramérica), Colombia, situada esta sociedad en el actual departamento colombiano de Santander, asentados principalmente en la zona oriental de la cordillera andina, agrupadas en mayor proporción en los territorios por los que discurre el río Suárez y la parte media de la hoya del río Chicamocha.

**Agrupación social:** Cacicazgos (Relacionados con los Muiscas). La organización jerárquica de los Guanes se asocia con linajes matrilineales exógamos, y según parece la herencia de los cacicazgos se resolvía por sucesión -de tío a sobrino- (hijo de la hermana del cacique).

La cerámica Guane fue elaborada por especialistas, observando en estas representaciones decoraciones incisas, modelado o pintadas (o la combinación de estas técnicas), incluye copas, tripones, jarras, múcuras, barriles y vasijas semi-globulares. Los diseños decorativos siguen patrones geométricos formando líneas rectas y ondulantes, triángulos, cruces, entre otros trazos. Destacando en este caso los recipientes

cerámicos con diseños modelados que representan caras humanas y gruesas bandas aplicadas en los bordes con diseños geométricos, y las copas que presentan en su base figuras modeladas de jaguar o felino. A su vez destacan las representaciones de interesantes estatuillas antropomorfas realizadas en barro crudo, que exhiben de forma esquemática figuras de cuclillas o sentadas, generalmente con los brazos cruzados sobre las rodillas. Estas piezas sin cocer han sido encontradas dentro de las cuevas que albergaron los cadáveres momificados de individuos importantes de esta sociedad, integrando el ajuar funerario de las momias.

■ **Cultura CHIBCHA o Muisca** (Periodo Medio y Periodo de Desarrollo Regional, entre el 200 - 600 d.C. y 600 - 1500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), Colombia, establecida en el altiplano central de la Cordillera oriental andina, abarcando actualmente los departamentos de Cundinamarca, Boyacá, y en menor proporción en el departamento de Santander.

**Agrupación social:** Confederación de cacicazgos (de posible origen centroamericano, integrados en la familia lingüística chibcha). Cada cacicazgo muisca se define por una unidad política local-regional, organizadas alrededor de una figura central, el cacique, y los chamanes (llamados jeques), además de comprender en su estructura política a un sequito de guerreros; afiliados al poder de otros caciques principales.

En esta cultura se destaca la originalidad de sus cerámicas escultóricas, tanto de figuras antropomorfas o zoomorfas, que presentan figuras individuales o escenas colectivas, encontradas en una amplia variedad. No obstante, la mayor pluralidad de cerámicas ha sido registrada en recipientes, tanto de carácter doméstico, poco elaborados, como con fines rituales, de alta calidad. El tratamiento escultórico de los recipientes, se representa en diferentes formas características, como las «múcaras», que se definen como vasijas de cuello alto y cuerpo globular, a veces uniendo cuello y cuerpo por medio de un asa plana, decoradas en la parte superior con engobes o pastillaje, representando diseños geométricos, lagartijas o rasgos antropomorfos (la función de estos recipientes se destinaba a almacenar y servir la chicha de maíz, bebida sagrada); vasijas mocasin; copas rituales semi-esféricas (en ocasiones con sonajas acopladas al recipiente) o instrumentos musicales. Aunque entre los recipientes escultóricos sobre todo se destacan los llamados «ofrendatorios» o «gazoliláceos», encontrados además de como acompañamiento de las tumbas o edificios ceremoniales, en lugares del ecosistema considerados sagrados por los Muisca, depositando en el interior de ellos pequeñas ofrendas de figurillas de oro denominadas «tunjos», estos recipientes figurativos se muestran modelados de forma esquemática incluyendo en la forma la tapadera, definidos por diferentes imágenes como formas humanas, animales, fálicas o de bohío (cabaña), aunque la figura más representada muestra la figura de hombres a veces sentados o portando cetros, adornados con diferentes complementos, complicados tocados, narigueras y grandes collares cruzados sobre el pecho en bandolera, en menor proporción también se presenta la imagen femenina, siempre con los órganos sexuales muy indefinidos, según las investigaciones parecen representar a caciques divinizados (como el Zipa de Bacatá o el Zaque de Hunza). La cerámica Muisca ceremonial destaca por la pintura de sus paredes, la regularidad de sus formas y la nitidez de sus diseños.

**Fotografía:** 801.

## FRONTERA COLOMBIA-ECUADOR

■ **Cultura LA TOLITA - TUMACO** (Formativo Tardío y Desarrollo Regional, entre el 600 a.C. y el 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), ubicada en la zona costera Ecuatoriana-colombiana, su extensión comprende gran parte del territorio que hoy conforma la provincia de Esmeraldas al norte de Ecuador, y la región de Buenaventura (vertiente del Pacífico) y la región de Tumaco, establecida en la parte sur del actual departamento de Nariño, en Colombia.

**Agrupación social:** Con probabilidad, se establecen en pequeños señoríos, locales y autónomos, dirigidos por una élite de sacerdotes y mandatarios (además de establecer una estructura laboral especializada: como agricultores, pescadores, navegantes, mercaderes, o artistas).

**Centro arqueológico de importancia:** El apelativo de La Tolita se registra de esta forma al hallarse los primeros registros arqueológicos de esta cultura en la isla de la Tola al norte de Ecuador, rodeado este territorio insular por otras islas en la desembocadura del Río Santiago, considerada esta isla actualmente como uno de los cacicazgos más tempranos de esta cultura y centro ceremonial de primer orden, además de considerarse como uno de los principales núcleos gestores de los intercambios con otras culturas lejanas o transandinas.

La cerámica de la cultura Tolita-Tumaco se caracteriza por la gran variedad de formas antropomorfas, zoomorfas, figuras de divinidades, recipientes, o relieves, que evidencia la larga tradición ceramista de esta sociedad, implicando una intensa búsqueda en la expresión y el equilibrio armónico entre la forma y la idea. Las piezas más antiguas, anteriores a la era cristiana se muestran macizas, pequeñas y de facciones impávidas, pero pronto aparecen figuras huecas con muestras que dominan la forma, el movimiento y la seguridad en la expresión. Destacando la presencia de las grandes figuras sedentes de personajes de la élite, sacerdotes y chamanes, o guerreros en actitud combativa, y por otro lado, con figuras más pequeñas, desde la representación de actividades cotidianas aisladas o grupales (en este caso mostrando en mayor número a la mujer). Muchas de ellas fueron confeccionadas con moldes, causando la sensación de ejecución seriada, aunque también se restringía la utilización de moldes para ciertas partes, que luego eran retocadas. Las grandes piezas modeladas cuidadosamente y con detalle se reservaban a personajes destacados, mientras que las figuras en serie fueron destinadas al común de la población. También existen relieves, aparentemente realizados en serie que resultan estereotipados y rígidos en sus formas. Fueron frecuentes en cerámica las máscaras humanas y de animales, dotadas de gran expresividad, y toda una serie de figuras zoomorfas, en algunos casos realistas y en otros casos, con una combinación de elementos y fisonomías que mezclan atributos animales y humanos, en muchos de los casos dotados de expresión humanizada, con rostros muy bien definidos en sus rasgos que caracterizan diferentes actitudes (alegría, malicia, arrogancia, etc.). En el caso de que las figuras de carácter religioso, se muestran variadas y sugestivas representaciones, exuberante en formas y de un simbolismo pleno, constituyendo la cerámica escultórica como vehículo a plasmar las concepciones sobrenaturales, que ilustran figuras de seres antropo-zoomorfos, biomorfos y animales y humanos sobrenaturales; como ilustran algunas piezas: diosas embarazadas con caracoles en el tocado (emblema dual masculino-femenino de la vida), mujeres representadas para propinar prodigas cosechas, vestidas con hojas y flores, y adornadas con mazorcas y frutos, o figuras que exaltan la virilidad, como animales o humanizados dotados de gigantescos falos erguidos, generalmente representando a osos y jaguares. Como en la mayoría de las sociedades primigenias suramericanas, el felino destaca por la cantidad y variedad de sus representaciones, pero también son muy representadas diferentes aves, el caimán y la serpiente, que según se asocia con su mitología, regían los dominios acuáticos y terrestres. El cuerpo humano se representó en todo tipo de registros, de forma aislada, con figuraciones representando las características propias de un personaje, como la representación de la realidad, que incluía como tema recurrente la figura femenina en poses de gestación y maternidad, así como enfermedades, la vejez o el erotismo (tanto en poses que ilustran con mesura y delicadeza aparejadas en actitud cariñosa, o dando paso al terreno de la sexualidad, donde se presentará a la pareja copulando); o piezas de partes del cuerpo (cabezas, manos, falos, pies, etc.). La arquitectura de las poblaciones ya no se conserva pero se pueden observar

con detalle estas construcciones en miniatura por la cantidad de prototipos tridimensionales que se crearon en cerámica. Si bien, el máximo esplendor de esta cultura se manifiesta en las representaciones rituales, en la mayoría de los casos encontradas entre las ofrendas funerarias. La pasta empleada por esta cultura fue mezclada con arena fina como desgrasante, por lo que conformo una arcilla de carácter rugoso, que al cocerse registró un tono grisáceo. Esta se decoró con engobes de diferentes tonalidades aplicados en ocasiones con la en técnica de negativo.

**Fotografías:** 88-378-393-497-530-545-554-555-576-674-677-710-711-723-730-769.

Cultura **PASTO**, también conocida como **Carchi-Nariño** (Periodo de Desarrollo Regional y Período de Integración, entre el 700 d.C. y 1532 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), situado en el altiplano andino, entre fronteras nacionales, en la provincia ecuatoriana del Carchi y el sur del departamento colombiano de Nariño en las tierras altas del altiplano y en los valles occidentales de Capulí, Piartal, Tuza y Nariño.

**Agrupación social:** Confederación de cacicazgos. El cargo de cacique posiblemente se estableciera con carácter hereditario, pasando este puesto al primogénito, y en ausencia de éste, el cargo se transmitía a su heredera.

**Asentamiento y actividad principal:** La etnia Pasto se distribuye en poblados; esta zona se caracteriza por tener suelos de gran riqueza debido a los aportes volcánicos de las cumbres periféricas y los diferentes cultivos altitudinales, basando su economía en la agricultura y el pastoreo.

Esta cultura destaca en toda la región andina de las tierras altas ecuatorianas y colombianas por sus esculturas cerámicas, contemplando una gran variedad de piezas antropomorfas y zoomorfas. La cerámica suntuaria fue utilizada tanto en la cotidianidad de sus rituales o en aquellos más significativos como los funerarios; registrando recipientes de cerámica decorados con engobe que ilustran con gran realismo aspectos de su entorno y de su vida cotidiana como la danza, la guerra, la caza, la pesca y el ritual, o bien con diseños de trazos geométricos, además de incluir representaciones cerámicas de instrumentos musicales. Las investigaciones arqueológicas han definido tres estilos diferenciados:

- Estilo **Piartal /Tuncahuán** ( 700 d.C. - 1250 d.C.): se identifica por la combinación de diseños decorativos pintados en negativo y positivo, acompañados de bandas o líneas con engobe en color rojo. En este caso las formas cerámicas se representan en recipientes de diverso formato, entre los que destacamos aquellos conformados como grandes ánforas con características antropomorfas, que generalmente incluyen en la parte superior del recipiente el rostro modelado, también denominadas "botijuelas", además de resaltar las ocarinas con forma de caracol.

- Estilo **Capulí o Negativo del Carchi** (1100 d.C. - 1532 d.C.): estas cerámicas se muestran decoradas con diseños realizados en pintura negativa, adquiriendo de esta forma el color negro en la cocción, sobre el rojo de la pieza. En esta tradición se incluyen las figuras antropomorfas de tamaño medio o pequeño, modeladas sobre bases planas, que representan diferentes escenas e integran uno o varios personajes. Las figuras femeninas aisladas, en este caso, suelen estar sentadas directamente sobre el suelo, con las piernas estiradas y las manos sobre el vientre o en cuclillas, a veces sosteniendo a un infante en actitud de lactancia, caracterizándose por la vestimenta de una falda larga decorada elegantemente con diseños decorativos en negativo. En el caso de caracterizar a personajes masculinos, ciertas figuras ilustran a cargadores; en otras figuras se llega a advertir la representación de chamanes que transforman su imagen con máscaras; personajes importantes sentados sobre bancos interpretando el instrumento dual de la flauta de pan; o figuras de hombres con la boca abierta, que sugieren el poder y la importancia del canto en estas sociedades (denominados "gritones"). No obstante, las figuras más destacadas se representan sentadas sobre pequeños bancos, con pintura facial y las manos sobre las rodillas, generalmente adoptando la imagen masculina vestidos únicamente con un pequeño taparrabo y una banda de tela cruzada sobre el pecho, caracterizándose por la acción de mascar coca, visiblemente ilustrada por el abultamiento de la mejilla, conocidos como los "coqueros de Carchi-Nariño". El estilo Capulí o Negativo del Carchi también comprende recipientes antropomorfos modelados que adoptan diferentes posturas, como en posición sentada con las piernas recogidas, acostadas boca arriba o arrodilladas, o recipientes presentando en el cuello una cabeza humana con la boca desmesuradamente abierta (esta apertura a su vez define la boca de la vasija, incluidas en la clasificación de los -gritones-). Se incluyen también en este estilo diferentes recipientes escultóricos con características zoomorfas (muchos de ellos globulares). Además de registrar otras formas cerámicas distintivas, como compoteras y copas (recipientes tripodes o con bases de pie alto), o la destacada forma compuesta, que presenta un recipiente abierto y soporte de base acampanada, en el que se incluyen dos o tres personajes antropomorfos o esquemáticas figuras zoomorfas decoradas en negativo (generalmente representando monos, aves, cuadrúpedos o tortugas).

- Estilo **Tuza** (1250 d.C. - 1532 d.C.): La concepción estilística de este estilo combina la figuración esquemática y la decoración abstracta de la geometría. Si bien su representación más generalizada se basa en recipientes decorados en negativo o con diseños pictóricos en color rojo, café-rojizo o negro, sobre fondos de base engobada crema o el rojizo de la pasta natural, conformando diferentes escenas pictóricas, combinando la cosmovisión de su vida cotidiana con elementos simbólicos figurativos y geométricos de forma rítmica. Destacando en nuestro caso las piezas escultóricas, que registran representaciones figurativas, esquemáticas y planas, y que describen a esta sociedad en diferentes ocupaciones: como guerreros que portan largas lanzas, con tocados semicirculares de plumas y ataviados con tejidos o mantas a modo de ponchos; combatientes con hachas, escudos y flechas, o portando cabezas trofeo; cazadores; pescadores con arpones y redes; o danzantes.

**Fotografías:** 402-548-614-655-773.

## ZONA OCCIDENTAL Y CENTRAL DE ECUADOR



Cultura **VALDIVIA** (Periodo del Formativo Temprano, entre el 4400 y el 1450 a. de C., Área Noroccidental de Suramérica), su territorialidad comprende gran parte de la costa ecuatoriana, a lo largo de los valles fértiles de las "tierras bajas", desde el litoral sur del Golfo de Guayaquil (cerca de la frontera peruana) hasta el río Santiago en la zona sur de la Provincia de Esmeraldas, en el norte de la costa ecuatoriana, incluyendo además las localidades más importantes, localizadas tierra adentro, en la cuenca del río Guayas.

**Agrupación social:** Incipientes comunidades sedentarias.

Reconocidos como uno de los primeros grupos que utilizaron la cerámica en América, esta cultura alcanzó a lo largo de su proceso evolutivo un alto nivel tecnológico en la elaboración de recipientes cerámicos, desarrollando una cerámica muy variada y de calidad, con recipientes decorados con técnicas como la incisión, el "acordelado" o el modelado en relieve, que se utilizaron tanto para el uso doméstico como para ofrendas rituales. No obstante, la cultura Valdivia no solo destaca por su valiosa cerámica decorada, sino por el desarrollo de un arte cerámico con características muy peculiares, que se concreta en una serie muy abundante de figurillas antropomorfas, en su mayoría claramente femeninas, modeladas en macizo, de pequeñas dimensiones, definidas desde la representación figurativa esquemática y con un original tratamiento del cabello, denominadas como venus de Valdivia.

**Fotografías:** 329-330-331-332-562-643-653.



**Cultura MACHALILLA** (Periodo Formativo, entre 1450 y 850 a.C., Área Noroccidental de Suramérica), asentados en gran parte de la costa ecuatoriana, principalmente en las provincias del Guayas y sur de Manabí; con presencias más escasas en la cuenca del Guayas, y en el litoral, en la zona sur occidental de la provincia del Oro y norte del país, en la provincia de Esmeraldas.  
**Agrupación social:** Comunidades sedentarias recolectoras-agroalfareras (considerada como la transición cultural posterior de Valdivia).

Esta cultura temprana se identifica por trabajar meritoriamente figuras cerámicas modeladas, tanto macizas como huecas, caracteriza su representación desde la simplificación y la abstracción de las formas humanas (a diferencia de su antecesora Valdivia, definida por el realismo figurativo). La cultura Machalilla a su vez fue la creadora de las características y predominantes botella con asa en forma de estribo y de la botella doble globular con asa puente; además de incluir entre sus innovaciones la representación en cerámica de figuras huecas, la definición plástica de ojos en forma de "grano de café", la representación de los rostros con múltiples perforaciones en labios y orejas; y la decoración lineal con engobe rojo sobre una base de engobe pulido de color claro. El mayor número de figuras representan imágenes femeninas, resaltando de forma evidente la función reproductora de cuerpo femenino, generalmente sentadas, con el cráneo deformado y decoradas con delgadas líneas rojas sobre base crema. No obstante, los Machalilla también plantean en sus esculturas cerámicas el cuerpo masculino, en las representaciones de hombres se dieron dos claras variantes, la de formato pequeño (similares a las femeninas), con el cuerpo ligeramente aplastado y sutiles insinuaciones de las extremidades, ojos en forma de grano de café y pintura corporal a modo de tatuaje en color rojizo; y la otra variedad, que está representada por los "gigantes sentados o parados de Machalilla", con atributos corporales exagerados y generalmente en posición sedente, caracterizándose como recipientes escultóricos, mostrando en su parte superior el cerramiento de la forma en cuello de botella.

**Fotografías:** 339-419-633.



Machalilla
 Chorrera
 Valdivia

**Cultura CHORRERA** (Periodo Formativo, entre 1300 y 300 a. de C., Área Noroccidental de Suramérica), abarca la mayor parte de la costa de Ecuador e interior en tierras bajas occidentales, territorios ocupados por las provincias de El Oro, Guayas, Manabí y Esmeraldas, alcanzando la zona costera del departamento de Nariño en Colombia, generalmente ubicados en el cauce de valles y zonas de bosque húmedo tropical.  
**Agrupación social:** Comunidades agrícolas, en desarrollo a incipientes jefaturas (esta cultura se intercaló en el tiempo con la cultura Machalilla).

El ceramista o escultor Chorrera contempla un destacado estilo figurativo naturalista, inspirados en las formas de la naturaleza además de incluir particularidades de sentido mitológico, entre ellas, animales del entorno o vegetales que cultivaron, completando a su vez la representación de la figura humana. Entre las cerámicas rituales más características se presentan los recipientes de botella y vasos zoomorfos y antropomorfos muy detallados, mostrando en épocas avanzadas una predilección por incluir en estos recipientes, temáticas de actividades cotidianas, modos de vida y también aspectos que reflejan su ideología. Como detalle, esta sociedad introduce la creación de las denominadas botellas silbato de cerámica, que al momento de verter el agua producen tonalidades musicales diversas, al incluir una caja de resonancia en la base del cuello del recipiente. Aunque hay que destacar, que su representación cerámica sobre todo se vincula con figuras antropomorfas, de cuerpos robustos y rígidos, con facciones estáticas y delicadas, en actitud hierática (realizadas en parte por molde), desnudas o con una vestimenta que define el género representado, con diseños corporales pintados e incisos que decoran la cara y cuerpo, horadaciones en las orejas, y característicos tocados o peinados (según indican ciertas investigaciones, se conciben como un arreglo de cabello realizado con pasta de achote). También se deduce la evidencia de que existen ciertos estilos regionales o locales, manifestándose generalmente en recipientes-efigie con una actitud menos rígida, en relación con el estilismo icónico, asumiendo poses y actitudes más expresivas. Actualmente existe un debate abierto entre los científicos, por considerar si esta cultura se extiende hasta las Tierras Altas, o bien los estilos que se generaron fueron fruto de una generalizada manifestación cultural (debido de los intercambios regionales establecidos entre las diferentes culturas). Entre las técnicas decorativas asociadas a su legado se destaca la pintura iridiscente, incluyendo también la técnica de la decoración en negativo.

**Fotografías:** 376-534-574-680.

**Cultura JAMA-COAOQUE** (Período Formativo Tardío y Período de Desarrollo Regional, entre el 350 a. de C. y el 1532 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), estableciéndose en zona costera ecuatoriana (centro-norte), desde el cabo de San Francisco hasta Bahía de Caráquez, principalmente en los valles de Jama y Coaque y en la región de Cojimíes, que se extienden de norte a sur, desde el sur de la provincia de Esmeraldas hasta el centro de la provincia de Manabí.  
**Agrupación social:** Cacicazgos. La distribución del poder y la jerarquía parece ser que estuvo basada en relaciones de parentesco o linajes, al comprender entre las diferentes jefaturas, vínculos y reciprocidades entre ellas.

**Asentamiento:** Construyeron sus viviendas en poblados dispersos en el cauce de los valles, además de erigir centros urbanos organizando su distribución en torno a plazas, templos y edificios públicos. La existencia de grandes montículos ceremoniales (como el de San Isidro), debió marcar el centro de la actividad comunal de cada cacicazgo y estos lugares fueron transformándose en verdaderos focos residenciales (con una población cada vez más numerosa), concentrando en estos asentamientos el poder político y religioso de los grupos dominantes.

La Manifestación de su tradición cerámica refleja el marcado carácter diferenciado de su organización social y la importancia ritual de toda parafernalia religiosa y creencias ancestrales con intrincadas alegorías mitológicas, representadas en recipientes modelados, prototipos de edificaciones y figuras escultóricas. La cerámica ritual de los Jama-Coaque destaca por las figuras antropomórficas ricamente modeladas y policromadas, que caracterizan la posición social de cada personaje representado, con rasgos humanos en perfecta armonía anatómica, en muchos de los casos dotando a los ojos del particular aspecto en forma de D recostada sobre su parte recta, de aspecto y peinados muy elaborados, con diferentes accesorios e indumentarias, vistiendo los hombres taparrabos y las mujeres falda larga. Cuando se representaban a personajes de elevado cargo social o chamanes, los atuendos se complicaban, portando capas de plumas, elaborados tocados, bastones de

mando y asientos especiales. En otros casos las actitudes de las figuras se relacionaban con la vida cotidiana. También se representaron seres mitológicos, a los que en general se les dotaba de una decoración recargada, aunque equilibrada, adornados con serpientes, colmillos de jaguar y/o ojos de águila. Entre las poses más representativas asociadas al carácter ritual se muestran a hombres y mujeres en posición sedente o de pie y en actitud de contemplación. En muchas ocasiones la postura es similar, en el caso de que se representen figuras de sexo masculino, los brazos pueden estar recogidos a la altura del pecho, y en el caso de que estas piezas muestren a personajes femeninos, los brazos se muestran estirados a los lados, y con las palmas hacia el frente, por lo que parecen reforzar el acto o insinuación del concepto representativo de súplica, meditación o contemplación, que pudieran relacionarse acaso con la interpretación del personaje de la sacerdotisa (asociando esta postura con las representaciones de la cultura temprana Chorrera). La mayoría de estas figuras lucen llamativos tatuajes en los hombros y en los brazos, además de brazaletes, collares, aretes, orejeras y, eventualmente, narigueras, generalmente modelados en barro, aunque en algún caso se acoplan a la pieza abalorios de metal. Los ceramistas Jama-Coaque crearon todas estas piezas de estructura hueca utilizando diferentes técnicas de modelado, decoradas con aplicaciones de engobes, o pigmentos post-cocción en verde, azul, amarillo, negro y blanco.

**Fotografías:** 529-538-552-575-587-668-731-739-757.

Cultura **BAHÍA** (Periodo de Desarrollo Regional, entre el 500 a.C. y el 500 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), Ecuador, dominando los valles de Manabí central, extendiendo su influencia desde Bahía de Caráquez hacia la parte meridional de la provincia de Manabí.

**Agrupación social:** Cacicazgos (de fuerte estratificación).

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Situados sus poblados en un medio seco y predominantemente boscoso, construyeron sus viviendas de manera ordenada cerca de las playas, en grandes extensiones y sobre plataformas artificiales elevadas de forma rectangular (con un cuidadoso trazado en la canalización del agua), a su vez, registran recintos ceremoniales y complejos de plataformas con rampa alrededor de los cuales se aglutinaron poblaciones relativamente extensas, como registra la ciudad de Salango. A su vez, los hallazgos encontrados en la isla de La Plata, a 50 km de la costa, sugieren que en esta isla se ubicó un importante centro de culto y lugar de peregrinaje.

La cerámica escultórica de los Bahía posee obras de carácter tanto realista como de una mayor abstracción. Entre las primeras, crearon representaciones de animales, o figuras de delicadas facciones (generalmente femeninas), con tocados y adornos típicos como la nariguera, dispuestas estas representaciones tanto en postura de pie como sentadas; ahora bien, entre todas estas esculturas cerámicas de estética realista destaca la representación de la figura masculina sentada con piernas cruzadas y manos sobre las rodillas; y según indican las investigaciones se asocian a la figura de chamanes o sacerdotes, de rasgos faciales acusados, con casco o tocado y barba y con un colgante corniforme sobre el pecho, portando en ocasiones, serpientes alrededor de su cuerpo y los complementos necesarios para el consumo de la hoja de coca entre sus manos, pero también se encuentran figuras medio hombre medio felino, que también se asocian a esta caracterización. Estas figuras se modelaron en formatos de gran tamaño, al igual que otras representaciones antropomorfas, tanto de hombres como mujeres, incluyendo parejas, ricamente ataviadas y en actitud de consumir sustancias (posiblemente alucinógenas o narcóticas), que aparentemente definen a caciques o personajes de rango. También se dio otro tipo de cerámica escultórica más tosca, maciza y modelada solo de frente, con facciones poco trabajadas y realizadas con ayuda de moldes cerámicos. Por lo general, todos los personajes representados por los ceramistas de esta sociedad se les incorpora una rica variedad de adornos, como narigueras, orejeras y pectorales, modelados en cerámica o en algunos casos estos detalles fueron realizados en metal para posteriormente insertarlos en la pieza. La cerámica es a menudo decorada con aplicaciones después de la cocción con pigmentos saturados de color como el verde, amarillo, rojo, blanco y negro. Entre los artefactos de uso suntuario destacaron los recipientes modelados en relieve con alegorías que remiten seguramente a mitos de origen, cultos especiales y vuelos chamánicos, algunos de ellos también ilustrados en apoyanucas de cerámica. Los Bahía también incluyeron en sus representaciones de cerámica prototipos de edificaciones arquitectónicas. Se hace particular la presencia de pequeñas figuras femeninas desnudas y esquemáticas, en ocasiones portando niños, macizas y realizadas a mano, con una estética rígida y aplanada, registrándose dos tipos de estilos, uno de ellos definido como «Esteros» identificando a estas figuraciones por grandes ojos con forma de “grano de café”, y el estilo nombrado «Bahía», caracterizado el rostro de estas figurillas por grandes ojos ovales adosados a una prominente nariz; entre las hipótesis sobre estas figurillas toscas pudiera ser que cumplieran una posible función de amuleto o talismán protector para la mujer.

**Fotografías:** 376-385-394-590-608-654-657.

Cultura **GUANGALA** (Periodo Formativo Tardío y Desarrollo Regional, 200 a. de C. - 600 / 800 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), localizada en la costa ecuatoriana semiárida del sur de Manabí y occidente de Guayas, y en mayor proporción en la península de Santa Elena.

**Agrupación social:** jefaturas (locales-regionales). Los estudios indican menor diferenciación social que otras culturas costeras contemporáneas  
**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Habitaron en comunidades semiurbanas alrededor de la desembocadura de ríos y con construcciones dispersas de carácter rural, destinando lugares específicos a centros ceremoniales y al asentamiento de la jerarquía.

La representación antropomorfa en las piezas de cerámica Guangala fue sencilla y delicada, con cierto sentido esquemático y equilibrado, de grandes ojos almendrados, presentando deformación craneana y sugiriendo una vestimenta que se reduce en las figuras masculinas a cubrir el sexo y en las femeninas a modo de falda corta y sin adornos. Aunque se destaca sobre todo en estas piezas escultóricas la presencia de motivos incisos posiblemente representando tatuajes corporales y la calidad del bruñido de las piezas. Los personajes representados en las figuras o recipientes antropomorfos, se muestran en actitud hierática, contemplativa o de veneración en dos posiciones, una, en posición erguida o de pie, de postura rígida y con los brazos pegados al cuerpo, y la otra, adquiriendo la postura sedente o arrodillada, con el tronco erguido y con las manos colocadas a la altura de las rodillas (más asociada a la representación femenina). En otras obras cerámicas de menor complejidad aparecen figuras masculinas sentadas en pequeños bancos, o piezas volumétricamente más planas, formando parejas en actitud afectiva, o personajes sosteniendo a un niño en sus manos en ademán de ofrecimiento. Los ceramistas Guangala utilizaron una pasta cerámica muy fina y compacta creando formas de paredes muy delgadas en grosor, ligeras y muy elegantes en sus diseños. Además se auxiliaron de moldes para la conformación de la mayor parte de las esculturas cerámicas, pero consiguiendo un acabado especial que contempla la pulcritud y el buen trabajo, dejando de lado la seriación con fines meramente productivos. Estos ceramistas utilizaron en la decoración de sus recipientes: la pintura iridiscente (de legado Chorrera) en piezas negras por cocción reductora, la pintura negativa, una brillante policromía de diseños lineales y geométricos pintados con engobes, una fina decoración incisa y decoración con muescas o festones, o el bruñido. Son también muy característicos los platos «polipodos», cuyos soportes se convertían en grotescas y expresivas estilizaciones humanas, algunos de ellos con figuraciones en actitud doliente, y la abundante representación de la vida silvestre en pequeños formatos (como posibles juguetes), además de incluir a la cerámica como material en la realización de instrumentos musicales, muy abundantes, como flautas con forma esquemática de pájaros y una amplia variedad de ocarinas antropomorfas (relacionadas conceptualmente con las esculturas, en postura de pie y rígidas).

**Fotografías:** 498-752.

□ Cultura **ATACAMES** o **Tacamez** (Desarrollo Regional, 1 - 1532 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), ubicada en la costa norte ecuatoriana, junto a la desembocadura del río del mismo nombre, en la parte centro-occidental del litoral la provincia de Esmeraldas.

Agrupación social: Cacicazgos. En las crónicas españolas de la conquista (aunque algo imprecisas), reflejan la presencia de un señorío principal, cuyos dirigentes contaron con el poder de movilización y seguramente con prerrogativas para organizar la producción y distribución de los bienes, con cierto poderío regional repartido por esta comarca.

Centros arqueológico de importancia: Esta cultura se asocia con un gran asentamiento de carácter urbano ubicado junto a la desembocadura del río Atacamanes (comprendiendo en el Período Tardío un elevado porcentaje de población, estimado entre 5.600 y 7.500 habitantes), y distribuyéndose alrededor de este espacio una gran concentración de "tolas" o montículos artificiales de diferentes tamaños.

Las muestras de cerámica escultórica integradas en los enterramientos Atacames muestran figuras de pequeña dimensión, en estado compacto y macizo, bastante burdo, representando a personajes masculinos y femeninos, también existen muestras de apariencia antropozoomorfa entre los que se puede diferenciar la representación de la figura del chaman, que simula el proceso de transformación (-viaje chamánico-). También son de destacar en esta cultura los silbatos zoomorfos y los recipientes que en su parte superior adquieren rasgos de rostro humano estilizado. La decoración de la cerámica de Atacames muestra diseños geométricos aplicados con engobe rojo.

■ Cultura **MANTEÑO-HUANCAVILCA** (Período de Integración, 1100 - 1530 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), registrada a lo largo de la costa centro-sur ecuatoriana, desde Bahía de Caráquez (Manabí), península de Santa Elena e isla de Puná, en la provincia de Guayas.

Agrupación social: Establecida como una confederación de cacicazgos. Con una corte de lujo notable, integrando en este escalafón social a los mercaderes-navegantes; manteniendo una organización social rígida, basada en la estratificación o rangos de poder bien establecidos, sustentados en subdivisiones territoriales de mayor a menor jerarquía socio-económica.

Centros arqueológicos de importancia: Entre las ciudades costeras más destacadas, se reconocen diferentes asentamientos que funcionaron como importantes "puestos de intercambio", como Jantay (Manta), Picoaza, Agua Blanca, Seracapez (Puerto López), Salangome, o Salango (además de reconocerse como importantes centros ceremoniales). Localizando a su vez otros centros ceremoniales, destacando entre ellos la localización de la isla de La Plata (incidiendo en sus hallazgos cerámicos).

La cerámica escultórica manteña-huancavilca, se caracteriza por un trabajo de modelado, decorado con incisiones (en algunos casos contrastando el color de la cerámica con el engobe), que en su acabado se muestra bruñido y brillante de color negro uniforme obtenido por una buena cocción reductora. Entre las principales representaciones, se encuentran estatuillas masculinas y femeninas que se muestran generalmente desde la desnudez (las mujeres fueron representadas también con faldas decoradas por incisión, no obstante, la figura del hombre sobresale en su cuantía), adquiriendo atuendos típicos con detalle como en los tocados o adornos corporales; entre estas figuras se encuentran representaciones de los grandes señores generalmente sentados sobre bancos de poder, contando además con una común representación zoomorfa de aspecto delicado. Entre los recipientes hallados destacan los incensarios antropomorfos que dotan a la base de cuerpos masculinos en postura rígida, generalmente sentados en bancos o estructuras similares a edificaciones rituales, con un pequeño plato a modo de coronamiento en la parte superior que servía para quemar sustancias resinosas y aromáticas, y otras formas típicas como los cuerpos dobles en cuya parte superior se modelaba una cara antropomorfa o zoomorfa. Esta sociedad asimismo influencia estilísticamente a otras culturas ecuatorianas regionales, como bien se ejemplariza en las manifestaciones tardías de cerámica negra.

**Fotografías:** 417-620-678.

■ Cultura **MILAGRO-QUEVEDO** (Período de Integración, entre el 800 y el 1532 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), Ecuador, asentados a lo largo del sistema fluvial del río Guayas, incluyendo sus principales ríos afluentes: Daule y Babahoyo, desde el golfo de Guayaquil hasta Santo Domingo de los Tsáchilas, que integran hoy los territorios de la provincia de Guayas.

Agrupación social: Confederación de cacicazgos (consolidado su poder a través de los contactos y las alianzas).

Asentamiento y centros arqueológicos de importancia: Entre las diferentes poblaciones, destacaron ciertos centros administrativos importantes, de población numerosa y bien organizada, destacando los situados en el curso bajo del río, como Yaguachi y Peña del Río. A su vez, en diferentes asentamientos se registran "tolas" o grandes plataformas elevadas sobre las que se instalaron centros ceremoniales y casas comunales que llegaron a medir hasta 60 m, de largo, reflejando en los registros arqueológicos que fueron el lugar desde donde los caciques administraban la producción y los intercambios.

Los enterramientos de la cultura Milagro-Quevedo presentan destacadas formas en cerámica, tanto esculturas como recipientes escultóricos con apliques de diseños zoomorfos para embellecer los vasos ceremoniales, como urnas funerarias con la forma de un gran recipiente de cerámica. Destacando también en el registro arqueológico de las tumbas, el apilamiento de grandes recipientes de cerámica con la base perforada para la construcción de las denominadas "tumbas en chimenea" (levantadas una sobre otra). Entre las representaciones de cerámica de los Milagro-Quevedo se registran figuras antropomorfas desnudas y esquemáticas, aunque no tan elaboradas como los recipientes, destacando la forma que probablemente tuviera un importante peso en los rituales, conocida como "cocina de brujo", adquiriendo la forma ovalada de recipiente y representando sobre ella relieves o altorrelieves recargados de figuras con componentes y conceptos míticos, como formas antropomorfas y/o zoomorfos (en su mayoría serpientes, batracios y aves).

**Fotografía:** 442.

■ Cultura **KARA** o **Caranqui** (Período de Integración, entre el 800 y el 1550 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), distribuida en la sierra andina en la zona norte de Ecuador, en la provincia de Imbabura y noreste de Pichincha.

Agrupación social: Confederación de cacicazgos (aunque con diferencias considerables apreciadas en los registros de cada uno de estos señoríos). Caranquis, Otavalos, Cayambis y Cochasquis son las organizaciones político-administrativas más destacadas y conocidas, gobernadas por caciques mayores y toda una corte de familias importantes.

Asentamiento y centros ceremoniales: Su distribución generalmente se registra en pequeñas aldeas o casas aisladas, en las inmediaciones del centro donde se instala la residencia de los caciques, contando también entre sus construcciones fortalezas o «pucaras» en zonas estratégicas dispersas. Sus centros ceremoniales se caracterizaron por las imponentes tolal o montículos circulares y rectangulares de base plana (pirámides truncadas), construidas de tierra y como basamento bloques de «cangahua» (tierra volcánica), el acceso al piso superior se define por grandes rampas o escalinatas de acceso, edificando sobre estas construcciones templos, residencias y cementerios.



Las investigaciones sobre esta cultura unitaria, de fuerte poder y apogeo tardío, precisan que cada uno de los grupos diferenciados mantuvieron sus propias representaciones artísticas o artesanas, sin definir centros especializados, satisfaciendo sus propias necesidades, como ocurre en el caso de la variada presencia cerámica, sin embargo matizamos que esta fue incluida dentro de un contexto de producción homogénea poco vistosa y elaborada, integradas en su mayoría en la función doméstica. Las formas de recipiente más destacadas de esta cultura fueron las “compoteras” con bases de mediana altura, los recipientes tripode y los «zapatiformes», y grandes ánforas, en algunos casos decoradas con engobe rojo y ocasionalmente el blanco, con diseños lineales e incisiones verticales y pulidas. En cuanto a las representaciones antropomorfas, se encuentran pequeñas figuras de aspecto esquemático, con un modelado muy simple y generalmente de consistencia maciza, en las que no se especifica el género o sexo, mostrando cuerpos de pie y rígidos, de aspecto cilíndrico o achatado. y solo se destacan algunos rasgos corporales, como los ojos, en ciertos casos en forma de grano de café, comentando por último que por los datos que actualmente se tienen, fueron más bien escasas en relación con otras sociedades.

**Fotografía:** 687.

Cultura **PURUHÁ** (Período de Integración, entre 850 y 1532 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), habitando en el centro y sur de la Sierra Andina de Ecuador, comprendiendo las actuales provincias de Chimborazo, Bolívar y el sur de Tungurahua.

**Agrupación social:** Coalición de Cacicazgos. Esta cultura reúne a dos etnias diferentes: los Puruhá y Chimbo; que con el tiempo se conforma como una única unidad cultural.

**Asentamiento y edificación:** Los Puruhá construyeron sus hogares en edificaciones circulares de piedra o adobe con techado de paja (bohíos), conectados los centros entre ellos por una red de caminos (muchos de ellos pavimentados); entre sus edificaciones ceremoniales cuentan con tolas de pequeña dimensión que a veces registraron enterramientos, incluyendo a su vez edificaciones fortificadas o «pukarás».

Según indican los registros arqueológicos las cerámicas de Puruhá fueron confeccionadas por especialistas, definidas estas cerámicas por estilos y formas cerámicas diversificadas, que posiblemente puedan explicar la diferenciación de cada cacicazgo, comprendiendo tres estilos o tradiciones: **Elempata, Huavalac y San Sebastián /Guano** (aunque hasta ahora no han podido diferenciarse cronológica o espacialmente, clasificadas meramente por la forma y los rasgos decorativos de cada pieza).

La mayoría de las cerámicas de carácter escultórico se representaron en recipientes con formas antropomorfas muy esquematizadas, mostrando rostros con ojos separados, nariz alargada, boca estrecha y orejas con adornos que pudieran servir de asas; en algunos casos, también presentan brazos y manos en actitud de ofrecimiento. Entre estas formas fueron muy comunes los vasos con diseños céfalo-morfos estilizados (de cabeza humana), pero también adoptaron otras formas, como representaciones antropro-zoomorfas y zoomorfas. Entre los conceptos estimados de esta sociedad en relación al registro general de su representación artística, aunque se muestren de forma sintetizada, parecen hacer alusión a temas relacionados con el poder y la fertilidad. En general los ceramistas puruhá utilizaron la técnica de negativo para la decoración aplicando engobe negro, completándose así la bicromía con el rojo del barro, diseñando motivos geométricos entre los que predominaron los rombos y las espirales, además de utilizar incisiones lineales sobre el barro o pequeños círculos (decoración de “canuto”).

**Fotografías:** 425-500.

Cultura **CAÑARÍ** (Período de Desarrollo Regional y Período de Integración, 400 - 800 y 1532 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), ubicada en el centro-sur de la Serranía Andina ecuatoriana, en las actuales provincias de Azuay y Cañar, el sur de Chimborazo y el norte de Loja.

**Agrupación social:** Los Cañarí estuvieron organizados por una amplia agrupación de pequeños señoríos, con una clara clase privilegiada conformada por los linajes de sus caciques; constituyendo una fuerte y homogénea unidad comunitaria (en costumbres, cultura y lenguaje).

**Asentamiento:** Se establecieron generalmente en aldeas dispersas o en viviendas aisladas, relacionadas a un centro regional con mayor número de habitantes, funcionando como población urbana principal de cada cacicazgo, que fue el foco de las actividades político-religiosas.

**Antecedentes en la representación cerámica:** La representación de los cañarí se registra como una continuación directa de la cerámica Narrío (si bien en esta época se generan de forma masiva).

Esta cultura no presenta en sí grandes tratamientos destacados en su cerámica escultórica. No obstante se diferencian dos estilos distinguidos: Tacalzhapa y Cashaloma, que incluyen una amplia variedad de recipientes, en ocasiones decorados con rasgos antropomorfos o zoomorfos. En relación a estos estilos, el primero, Tacalshapa, muestra evidencias culturales de la sociedad proto-cañarí (500-1200 d.C.), situada en las provincias de Azuay y Cañar; y Cashaloma aparece al norte del territorio, en las provincias de Cañar y sur de Chimborazo. Es muy probable que la diferenciación de estas cerámicas se correspondan con las disímiles arbitrariedades en las que fue dividida la etnia Cañarí, distinguidas en los diferentes señoríos en el período de integración, como en el caso del estilo Tacalzhapa en Molleturo-Guapondelig al oeste y de Duma al este, o Cashaloma en el gran Hatun Cañar. En referencia a la producción de cerámica en el último período del asentamiento cañarí, la cerámica Tacalzhapa deja de producirse en torno al 1000 d.C., en lo que la creciente ampliación del territorio cañarí se refleja en la proliferación de estilos cerámicos locales. Estos estilos tardíos registran a Cashaloma en el Valle del Cañar, cerámicas Guapondelica en el Valle de Cuenca, y piezas Molle algo más al norte. En estos tiempos, la representación cerámica cañarí también se distribuye y se presenta asociada en diferentes agrupaciones del norte peruano, integrando el estilo Cashaloma como sello distintivo de esta cultura.

- Estilo **Tacalzhapa:** La tradición cerámica de Tacalzhapa comprende una gran variedad de pequeños recipientes con rostros humanos en relieve decorados con engobe rojo, pintura negativa e incisiones. Destacando en este caso las vasijas de cuerpo globular (a veces aplastadas lateralmente), con un cuello alto y ancho, generalmente con los rasgos antropomorfos en relieve.

- Estilo **Cashaloma:** Su etapa temprana se caracteriza por una decoración negativa sobre fondo rojo o claro, acompañada a veces por líneas de pintura positiva blanca (en el norte la provincia de Chimborazo también aparecen estas cerámicas, denominadas “Tuncahuán” por el antropólogo Jacinto Jijón y Caamaño). Este estilo se presenta en recipientes, destacando los de cuerpo esférico y gran cuello decorados en negativo, que en ocasiones muestran la representación de un rostro humano en relieve, dotándolos en la mayoría de los casos con boca y ojos en forma de “grano de café”. También se registran jarras globulares, cuyo vertedor se convierte en una o dos cabezas humanas (esquemáticas).

- Estilo **cañari-inca:** El estilo Cashaloma alcanza la época incaica, pero la etapa final de esta tradición cerámica se transforma con nuevas representaciones, los ceramistas cañarí crearon pequeños vasos campaniformes, con reminiscencias al estilo incaico, algunos modelados con rostros humanos en relieve, con o sin cuernos de venado en el borde, y decorados con motivos incisos, engobe rojo y blanco amarillento con motivos geométricos aplicados sobre el fondo o base cerámica tanto roja como de color claro.

**Fotografía:** 501.

## ÁREA CENTRAL ANDINA.

Este área destaca sobre otras muchas por la evolución de su historia, desplegada en los territorios ocupados por los actuales países de Perú y Bolivia, establecido el registro cultural en su territorio occidental, integrando en él: la zona del litoral Pacífico y la cordillera y altiplano Andino; ya que la zona oriental del centro y norte de Perú y la zona oriental de Bolivia, comprenden otras áreas, como el territorio amazónico, y Moxos y el Chaco en territorio meridional, con una amplia ocupación tanto en el tiempo como en estos parajes. En el área Central Andina se establecen grandes y poderosas sociedades nativas, contempladas como las más influyentes y de mayor dominio en todo el continente suramericano.

La evolución social en los Andes Centrales comienza en tiempos tempranos del Período Formativo; acondicionada cada una de las sociedades al medio donde viven, además de componer con el tiempo culturas distinguidas como interrelacionadas. Manteniendo cierta unidad común en su identidad, asociada a aspectos que se refieren a las creencias, la organización socio-administrativa o prácticas artísticas (computando en esta área: la extraordinaria representación en cerámica escultórica de la mayor parte de estas culturas primigenias). Respecto a estas indicaciones, la investigadora Ana Verde Casanova apunta que:

*“La construcción de la cultura andina constituye un proceso de acumulación de experiencias y conocimientos; en ocasiones, fruto de su difusión, desde lugares lejanos, y donde se producen periodos de absoluta autonomía y diferenciación local, junto a otros de marcada integración regional que en ocasiones están forzados por ideologías o por las armas. Acontecer que nos revela contactos e intercambios ideológicos, religiosos y materiales, presiones poblacionales e interrelaciones comerciales entre la costa y la sierra. De igual forma, el relieve del territorio andino, inhóspito y difícil para la vida del hombre, se distribuye en diferentes espacios ecológicos y climas que condicionan los diferentes medios geográficos, como son: desiertos, valles interandinos, punas, altiplanicies, nevados y selvas, a los que las poblaciones tuvieron que adaptar su existencia y lograr un manejo de los ámbitos en que vivían; basándose en el respeto y veneración a la naturaleza regida por sus deidades, que se manifestaban a través de los fenómenos naturales”<sup>118</sup>.*

### PERÚ: COSTA Y CORDILLERA ANDINA

Después del Período Inicial, en el que ya se revelan centros de poder (Período Pre-cerámico), los primeros desarrollos regionales de agrupaciones culturales agroalfareras se ubican en el denominado Período del **Horizonte Temprano**, que comprende el Formativo Medio-Tardío de los Andes Centrales, definido aproximadamente entre el 1200 a. de C. hasta llegar a inicios de nuestra era, estableciéndose procesos culturales que poco a poco se van convirtiendo en más complejos en la mayor parte de territorio peruano occidental, aunque se pueden citar algunas sociedades como las más representativas, destacando entre ellas también su representación cerámica, como sucede al norte del área, tanto en la costa como en la sierra, con la cultura **Cupisnique** y **Vicús** respectivamente, y algo más adelante, la instauración centralizadora de la cultura **Chavín** abarcando esta última una considerable extensión territorial también en la sierra norte (detalladas estas culturas tempranas en el apartado anterior, págs. 200 / 204, como en los esquemas analíticos expuestos al final del apartado, -páginas en gris-). El Período Formativo peruano va unido estrechamente al desarrollo de la agricultura y la construcción de canales de irrigación, además de aparecer la arquitectura monumental con plataformas en forma de “U”, terrazas piramidales y espacios centrales abiertos a modo de plazas excavadas en la edificación. Definido este territorio por la incipiente presencia de sociedades clasistas, basando el poder de los dirigentes en el carácter religioso. La iconografía de estas culturas tempranas se representa en las cerámicas u otros materiales como la piedra, que consolidan muchos de los principios religiosos andinos que se mantendrán a lo largo de los tiempos, definidos por la cosmovisión y la mitología que interrelaciona lo natural con lo sobrenatural (en lo que a su vez, los nuevos estudios también relacionan los desarrollos socioculturales tempranos de las diferentes áreas, entre ellos, por ejemplo al equiparar la iconografía chavín con ciertas simbologías amazónicas).

Entre los desarrollos sociales del Horizonte Temprano que manifiestan una mayor complejidad también sobresalen los acaecidos en la zona costera del centro-sur, destacando particularmente a la cultura **Paracas** (700 a. de C. - 1 d.C.), de la cual se han obtenido un extraordinario corpus de piezas cerámicas, definidas por los extraordinarios diseños de su decoración (post-cocción). El mayor registro social de esta cultura se contempla a través de los hallazgos arqueológicos registrados en cementerios subterráneos (de pozo en forma de botella y otros de cámara rectangular, descritos en el sub-apartado 2.1.6.1, págs. 491 - 492); en ellos se han encontrado excepcionales fardos funerarios de cuerpos momificados y el descubrimiento de ofrendas que contienen magníficos tejidos y una magnífica y singular cerámica policroma (empleados estos registros como símbolos de poder). No obstante, hay que indicar que la evolución de los estudios científicos sobre esta cultura y otras aledañas a ésta, están actualmente en proceso de cambio. Los primeros registros arqueológicos de la cultura Paracas fueron realizados por Julio C. Tello y Toribio Mejía en 1925, en la península de Paracas, por ello su nombre, ubicada entre los valles de Ica y Pisco (en los sitios de Cerro Colorado y Arena Blanca), además de manifestarse otras exploraciones que fueron completando la definición de esta cultura; en estos registros arqueológicos iniciales se destacaron dos fases diferenciadas, la

<sup>118</sup> VERDE CASANOVA, Ana. “¡Y llegaron los Incas!: Unidad en la diversidad” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. - Museo de América, enero-agosto 2006*-. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 16.

primera, denominada Paracas Cavernas, regida por cacicazgos locales con fuerte influencia de la cultura Chavín, y posterior a ésta, se situaba el período Paracas Necrópolis, definido por una mayor centralización política y religiosa, si bien hasta hace pocos años esta determinación cultural basada en la secuencia de los hallazgos funerarios permanecía vigente, a día de hoy estos registros quedan definidos por otras características en base a nuevos resultados. Los estudios actuales determinan que estas dos fases culturales correlativas, a día de hoy se determinan como agrupaciones culturales diferenciadas, eso sí, relacionadas y contemporáneas, asentadas en el mismo periodo cronológico. Las antiguas investigaciones centralizaron sus estudios en los hallazgos de la península de Paracas y otros registros cerámicos, sin embargo actualmente el giro se ha dado por otros recursos de examen, como los patrones de asentamiento (aldeanos), que también llegan a ilustrar posiciones de organización sociopolítica o creencias religiosas, para llegar a comprender la diferenciación registrada en esta cultura.

En el caso del asentamiento de estas agrupaciones sociales, la climatología árida de la zona fue suplida al establecerse en los valles de los sistemas fluviales que transportan el agua hasta la costa, además de contemplar un sistema agrícola con elaboradas técnicas de riego que proporcionaban su subsistencia principal, complementándola con la pesca y la caza. Según aportan las nuevas investigaciones el poder del liderazgo de los cacicazgos dependía de cada agrupación, pudiendo asociarse el concepto de la autoridad con poderosos chamanes o bien al compartir el poder con una jefatura secular. En el caso del poblamiento de la península Paracas, aunque aún en discusión, posiblemente se centrara en el carácter ceremonial del lugar, al registrarse en esta región asentamientos satélites de grupos Paracas y Necrópolis, enterrando allí a sus antepasados ilustres; sobre esto, el investigador Donald A. Proulx expone que: *“El poder y el prestigio de estos individuos se refleja en su transporte y sus enterramientos en la península de Paracas. De hecho, el cementerio de Paracas Necrópolis fue el lugar de descanso para los hombres de élite de los valles de Chíncha, Pisco e Ica”*<sup>119</sup>. En relación a su mitología, ésta ha sido parcialmente reconstruida con el aporte de la compleja iconografía reflejada en los registros materiales, sobre todo a través de los intrincados diseños textiles y cerámicos. La excelente representación artística de los Paracas y su variedad de productos parece definirse según el grupo étnico, dejando a su vez patente el intercambio de productos entre estos grupos relacionados, o bien con otras culturas próximas (en lo que a su vez, la influencia de Chavín queda definida claramente en la iconografía de las cerámicas de las primeras fases culturales Paracas); según indican los últimos estudios, la agrupación Paracas Cavernas incluye entre sus representaciones las magníficas cerámicas policromas (post-cocción), mientras que los Paracas Necrópolis fueron expertos tejedores de algodón y lanas de vicuña, alpaca o llama (percibiendo que en los enterramientos de los Necrópolis las ofrendas cerámicas fueron manufacturadas por la vecina cultura Topará).

En la misma demarcación regional, la situación social comprendida a finales del Horizonte Temprano en los valles en Ica (donde mayor concentración socio-política Paracas se registra) existe la consideración de que aquí se emprende una nueva etapa, ya que el poder parece desplazarse de la cuenca de Callango a Ocucaje, con un aumento simultáneo de conflictos o guerras entre los grupos cacicales. Al norte, en la región de Pisco y en la península de Paracas, la tradición Paracas fue reemplazada por la cultura Topará. Topara y Paracas representan a dos culturas con fronteras distinguidas, en lo que sus prácticas funerarias también muestran tradiciones diferenciadas. La cultura **Topará** (oriunda de los valles de Cañete y Chíncha de la región de Pisco), fue socialmente más organizada y centralizada que su contemporánea Paracas Necrópolis, reemplazándola gradualmente. No obstante, Paracas continúa con una fuerte influencia en el valle de Ica en el primer siglo del P. Intermedio Temprano; transformando su denominación científica a la de cultura Nazca, ya que la diferenciación de estas dos culturas, Paracas y Nazca, solo se registra por el cambio tecnológico de la decoración de sus cerámicas, pasando de la decoración policroma post-cocción a innovar con la aplicación de engobes cerámicos. A su vez, Topará intercambia influencias culturales con las primera fase cerámica de Nazca (registradas principalmente en el Alto Valle de Ica). Destacando a los Nazca por su evolución cultural en el Periodo Intermedio Temprano (como describiremos más adelante).

A su vez, en el Perú primigenio, a finales del Horizonte Temprano, tanto en la costa como en la cordillera Andina se van desarrollando otras sociedades en un recorrido local-regional, determinadas por un incipiente poder cacical (tanto de civiles como de sacerdotes), desmarcadas en cierta medida del complejo cultural Chavín; contando con aspectos socio-culturales propios que más tarde definen el florecimiento de culturas regionales complejas y mucho más desarrolladas. Como bien sucede en la costa, al norte, después del colapso de Cupisnique y asociada a esta, aparece la cultura **Salinar** (200 a. de C. - 200 d.C.); definida su representación artística básicamente en cerámica escultórica (y que posteriormente asume en cierto sentido su particular estética el desarrollo artístico de los Mochica). A su vez, en este periodo comienza su asentamiento aldeano la cultura **Tiahuanaco** o Tiwanaku, en el altiplano central, con su capital e importante centro ceremonial a orillas del lago Titicaca (comprendiendo territorios de la sierra de Perú y Bolivia en su periodo inicial, y que posteriormente abarca un gran territorio incluidos ya en el siguiente periodo, como ilustraremos avanzado este análisis). Enlazando estas culturas en el tiempo con otras que definieron en suma el Periodo Intermedio Temprano o de Desarrollo Regional.

Tras el declive de la cultura Chavín en el Periodo Formativo definido como Horizonte Temprano para este área (1200 a. de C. - 1 d.C.), se cede el paso a varias manifestaciones culturales conocidas como las culturas clásicas regionales o también denominada esta etapa por los investigadores como Periodo **Intermedio Temprano**, situando esta evolución cultural

<sup>119</sup> PROULX, Donald A. “Paracas and Nasca: Regional Cultures on the South Coast of Peru” (capítulo 29), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 571. (Texto traducido: L. Rueda).



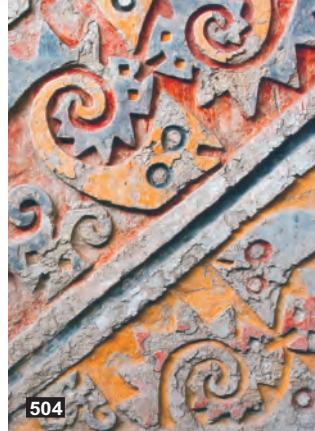
aproximadamente a principios de la era cristiana hasta el 600 - 700 d.C. Se cuenta con el registro de nuevas culturas independientes y diferenciadas, que definen su poder a través de la figura de gobernantes deificados y una compleja red gubernativa de sacerdotes y elite dirigente, alta estratificación social y cierto militarismo, donde el culto y la religión adquieren una compleja parafernalia ritual, y se caracterizan por altos niveles de desarrollo agrícola, tecnológico y astronómico. Distinguiéndose a su vez estas sociedades por la urbanización de sus centros socio-políticos (agrupándose en torno a una fortaleza militar o a un centro ceremonial) y la organización de sus enterramientos, destacando sus costumbres funerarias y los ricos ajuares que acompañaron a los difuntos de las élites. Los centros ceremoniales se asocian a las “huacas”, definidas como espacios de culto y adoración, algunas representadas por lugares naturales, pero en el caso que fueran levantadas por la mano del hombre éstas implican la construcción de grandes edificaciones, realizadas en el caso de las zonas costeras con adobe, y en la sierra, construidas con piedra. A su vez, la representación artística destaca por su alta creatividad y maestría en sus técnicas, sirviéndose de su mensaje para definir el poderío de cada una de estas culturas de ámbito “regional”, contando con la representación escultórica en cerámica como una de sus máximas representativas. En esta época se desarrolla el florecimiento de complejas jefaturas y la consolidación de fuertes tradiciones, mencionando a tres de ellas que ciertamente merecen llamarse civilizaciones: la cultura Mochica al norte en la región costera septentrional, la cultura Nazca al sur en el valle del mismo nombre y la cultura Recuey a poca distancia del núcleo originario de Chavín en las tierras altas. A su vez, también se destacan en el Noreste los desarrollos culturales de Virú y Cajamarca, en la costa central la cultura Lima, y en la zona sur del altiplano andino la cultura Sihuas (100 a. de C. - 300 d.C.).

Entre las más tempranas agrupaciones sociales de este periodo se presenta la cultura **Virú** (también denominada como Gallinazo), desarrollada al norte de la costa peruana en torno al 300 a. de C. hasta llegar su declive aproximadamente en el 400 d. C. (mezclándose aquí con las primeras fases de Moche, integrada posteriormente en su estado). La guerra, la arquitectura (en adobe) y la agricultura de regadío se incluyen entre sus principales actividades, además de destacar en el arte de la música y la representación escultórica en cerámica. Ubicada también en la zona norte, aunque en este caso en las tierras altas de la serranía, se registra la cultura **Cajamarca**, definido su centro regional de desarrollo en la zona comprendida entre Cajamarca, Huamachuco y Otuzco; aunque registrada ya en el Periodo Inicial, su mayor desarrollo se ubica en este periodo, aproximadamente en el año 500 d.C., decayendo a raíz de la conquista Huari (de esta cultura quedan pocos vestigios, en lo que en la actualidad se conoce como principal yacimiento arqueológico el cementerio de las Ventanitas de Otusco). Sobre las agrupaciones relacionadas con la cultura Cajamarca es destacado el desarrollo de una cerámica de excelente calidad, de paredes finas y delgadas, al incorporar el caolín como componente mayoritario en la composición de sus arcillas, si bien, su representación se define por excepcionales recipientes de carácter funcional exquisitamente decorados más que por el formato escultórico (la decoración se define con línea en color ocre, rojo o negro, sobre la base crema). A su vez, la cultura **Lima**, se establece en la costa central en torno al 100 y 700 d.C., en la región en la que se asienta la actual capital de Lima; esta cultura caracteriza su corporación socio-política y religiosa con conductas de marcada influencia sureña, reivindicando su posición regional en base a un gobierno estratificado de carácter agrícola, como otras culturas diferenciadas de este periodo. No obstante, a continuación destacamos entre las sociedades de este periodo a tres de las sociedades que marcaron una gran diferencia con el resto: Mochica, Nazca y Recuey, además de destacar también por sus registros cerámicos.

En la región costera del noroeste peruano se registra de forma extensiva un amplio territorio comprendido por los desarrollos culturales de la sociedad **Moche** o **Mochica**. Los orígenes de la cultura Mochica se vinculan a las sociedades de carácter Chavín asentadas en la región, pero sobre todo por la influencia de la cultura Cupisnique, integrando además entre sus representaciones la estética escultórica de los estilos de Salinar y Virú, y ciertos indicativos culturales de estas sociedades. Los Moche distribuyen sus núcleos residenciales en los valles cercanos a la costa, desde el s. III de la era cristiana hasta aproximadamente el 850 d. C., en lo que esta cultura se manifiesta profundamente compleja, con una marcada estratificación y especialización social, sólida estructura militar, y fuerte peso de la religión y sus representantes, definido ya como un estado, gobernado por la figura principal del Gran Señor o «Cie Quich». La base económica de su desarrollo se determina por la agricultura de regadío, incorporando entre sus capacitaciones importantes obras de ingeniería hidráulica como canales, pantanos y acueductos, a su vez, como en este caso nos indica el investigador Peter Eechhout, también se registra que: *“la organización del trabajo fue sumamente compleja y se desarrollaba probablemente en el marco del principio de trabajo obligatorio o -mit'a- conocido en la época inca y que permite entender también sociedades como la Mochica. Este “tributo bajo la forma de trabajo” se aplica a grupos y no a personas particulares”*<sup>120</sup>. Las poblaciones Mochica distribuyeron sus



<sup>120</sup> EECHHOUT, Peter. “Poder y élites en los Andes Centrales Prehispánicos” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas.-Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 64.



**Cultura Mochica**  
(Periodo Intermedio Temprano): **-502-** "Vaso retrato" (fase IV), altura 24 cm. **-503-** Figura del dios degollador o Ai Apaec, deidad suprema Moche. **-504-** Mural interior en policromía y relieve, predominando

el diseño de mantas-rayas, incluidos en la Huaca Cao Viejo, ubicada en el Valle de Chicama, dept. La Libertad, Perú. **-505-** Parte de la estructura exterior visible de la Huaca del Sol (Trujillo, dept. de La Libertad, Perú), donde se pueden apreciar los bloques constructivos de adobe con los que fue realizada esta edificación.

asentamientos principales alrededor de espacios construidos como fortalezas militares o centros ceremoniales (huacas sagradas), estos en el caso de ser construidos por la mano del hombre se conformaron como grandes edificaciones de estructura piramidal truncada y escalonada realizados con ladrillos de adobe, que bien se definen por su monumentalidad pero también por su carácter planificado (fotos n°: 505, 698, 699). En relación con nuestro estudio, también enfatizamos que los espacios habitacionales de estas construcciones incluyen una muestra de distinguidos relieves decorativos, profusamente elaborados y realzados por la armonía de sus diseños policromos que conforman imágenes tanto geométricas como figurativas, realizados con pigmentos y mortero de barro (fotos n°: 504, 700, 701, 702). También se debe incidir en el elevado grado de complejidad que caracteriza al arte funerario destinado a las elites moche, exhibiendo en los registros arqueológicos complejos y magnos enterramientos sepultados, dotados de suntuosos ajuares y una amplia muestra de ofrendas, como prueban los diferentes hallazgos, aunque destacan sobre todo los enterramientos de sus gobernantes como los excepcionales descubrimientos de las "tumbas reales de Sipán" en el valle de Lambayeque, y la joven "Dama de Cao" en el valle de Chicama (foto n°: 794). La representación Moche cuenta a su vez con una compleja y variada iconografía, destacando en los campos de la cerámica y la metalurgia (en oro, plata y cobre); renunciando a producir obras en piedra, tanto en la escultura como en la arquitectura. La cerámica escultórica de esta sociedad demuestra gran habilidad y dominio estético; de los mochicas no se han registrado crónicas y sí poseyeron escritura, cosa que está en discusión, no ha podido ser descifrada (esta escritura iconográfica se denomina pallariforme por los científicos que apoyan esta teoría, iniciada por el investigador Rafael Larco Hoyle), sin embargo se debe destacar, la importancia que adquiere el aporte cerámico para las investigaciones generadas sobre esta cultura, ya que se tienen muchos datos de su organización social, económica, cotidianidad, o de su arquitectura, gracias al acentuado realismo de su representación. Prácticamente no hay aspecto de la vida de los mochicas que no haya sido reproducido, con una temática muy variada, abarcando todos los aspectos sociales y humanos, el mundo animal y vegetal, o las divinidades (como veremos en posteriores apartados).

Ahora bien, por la cercanía territorial, volvemos a detenernos en la cultura **Vicús**, aunque no se contemple como una de las sociedades más fuertes del Intermedio Temprano, debemos indicar que su continuidad social también se relaciona con los desarrollos culturales este periodo, hasta alcanzar aproximadamente el 600 d.C., transformándose su complejidad social inicial hacia una mayor estratificación política, económica y religiosa, aunque mucho menos marcada que su vecina Moche. La cultura Vicús establece fuertes contactos y relaciones con otras culturas cercanas, incluyendo por su proximidad transacciones e intercambios con culturas del territorio sur ecuatoriano, o más lejanas, como las tierras altas de la cordillera peruana o ecuatoriana. Definida en muchos textos científicos como Vicús/vicús en relación a este periodo, para así diferenciarla de los registros cerámicos posteriores definidos como Vicús/moche, pero hay que decir sobre estas diferenciaciones que aún no se sabe con certeza si estos territorios fueron ocupados por los Mochica o bien se encuentran en esta zona debido al intercambio de productos. A su vez, la cultura Vicús en su periodo tardío cuenta entre sus costumbres funerarias asociadas a la élite con grandes ajuares funerarios, incluyendo en ellos gran cantidad de bienes suntuarios de culturas lejanas, que confirman su participación en el comercio a larga distancia. Jean Guffroy aporta a este estudio que la mayor parte de los hallazgos materiales arqueológicos y cerámicos de los Vicus se han encontrado en sus enterramientos:

*"En las profundas tumbas de pozo ubicadas en su mayoría en los grandes montículos funerarios situados en la cercanía del Cerro Vicús [...]. Montículos ceremoniales, construidos con quincha o adobes, así como centros residenciales dispersos a lo largo del valle medio de Piura. Dos estilos pueden discernirse dentro de los recipientes escultóricos: el estilo Vicús-Vicús, decorado con diseños blancos, blancos y negros o negativos sobre engobe rojo y el estilo Vicús-Moche, muy relacionado con la cerámica Mochica de los valles más al sur. El estilo Vicús-Vicús presenta algunas semejanzas con las tradiciones ecuatorianas contemporáneas; Vicús-Moche parece indicar la instalación de los sureños (es decir, Moche) en la población de la zona. Influencias del sur también se marcan por la presencia de cerámica de Cajamarca, Salinar y Gallinazo que adquieren más importancia durante la última fase C, después del tercer siglo d.C."*<sup>121</sup>.

<sup>121</sup> GUFFROY, Jean. "Cultural Boundaries and Crossings: Ecuador and Peru" (capítulo 44), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 899. (Texto traducido: L. Rueda).

Siguiendo este recorrido, entre las culturas clásicas regionales destaca también la cultura **Nazca**, desarrollada aproximadamente desde el 1 a. de C. al 700 d.C., contando con una amplia presencia en la zona costera y valles interiores de la región sur occidental de los Andes Centrales. Esta cultura como ya hemos indicado en relación a Paracas, define su continuidad territorial y cultural en base a las mismas tradiciones sociales, ideológicas, políticas o religiosas de la cultura Paracas (en estudios pasados relacionada como contemporánea a Paracas Necrópolis, actualmente descartada esta hipótesis); en lo que los estudios sobre los Nazca también se han reformulado cuantiosamente en los últimos años. Los restos arqueológicos de décadas pasadas parecían indicar que fue una sociedad menos estructurada políticamente en relación a otras culturas contemporáneas, con distinciones de clase menos marcadas y sin una corte jerárquica y clerical piramidal, sin reyes ni nobles, ni ningún ejército permanente, sin templos ceremoniales y ninguna ciudad capital, conformando diferentes grupos regionales o cacicazgos, donde el líder local cumplía con las funciones políticas y religiosas, aunque todos ellos se relacionaran y compartieran una forma de vida común, basándose por ello en el concepto de “unificación cultural” aunque registraran diferencias de poder y riqueza, pero sin la presencia de clases desiguales. Sin embargo, las nuevas investigaciones aportan renovados resultados, ya conformadas por una compleja estructura sociocultural, fuertemente estratificada, como indica a continuación Donald A. Proulx:

*“Las recientes excavaciones de las ricas tumbas en La Muña y en el centro administrativo de Los Molinos [ ] requieren la modificación de este modelo. Al igual que la anterior cultura Paracas que tuvo su élite de gobernantes, es lógico suponer lo misma para su sucesora. Utilizando la escasa analogía disponible de la evidencia arqueológica, etnográfica y de la iconografía diseñada en sus vasijas, pueden formarse algunas conjeturas sobre cómo funcionó la sociedad Nazca. Los dirigentes lograron sus posiciones como resultado de sus habilidades individuales y el poder adquirido por herencia. Como sus antepasados, los Nazca realizaron deformaciones del cráneo, tal vez como un signo de rango. Es probable que estos caciques fueran también líderes religiosos o chamanes [...]. Estos jefes también tuvieron autoridad secular. Reclutaron hombres para construir canales de riego, levantar los montículos en el sitio ceremonial de Cahuachi, construir los grandes geoglifos en la pampa [...] y llevar a cabo la guerra. La desigualdad social se ve más claramente en la fase 5 (Nazca Medio) cuando sucedieron cambios climáticos que alteraron los patrones de asentamiento, y se incrementaron los conflictos y las luchas armadas estuvieron presentes [...]. Bajo estas circunstancias surgen poderosos líderes seculares, eclipsando a los líderes teocráticos del Nazca Temprano”<sup>122</sup>.*

Así mismo, debemos indicar que la economía de los Nazca parece sustentarse con actividades como el comercio, la agricultura intensiva y la pesca, y el desarrollo artesanal de sus cerámicas y tejidos (como otras prácticas artísticas, como el arte plumario o la metalurgia); distinguiéndose además por sus grandes dotes en astronomía, en cirugía y conocimiento anatómico (trepanación, cuerpos momificados o cabezas-trofeo) y en obras hidráulicas (necesarias en esta zona árida y de clima seco), como canales de irrigación, acueductos subterráneos, galerías de pozos profundos o puquios y reservorios que se conservan y utilizan hasta hoy. Incluyendo relaciones sociales y comerciales con las tierras altas.

La mayor parte de su destacada cerámica policroma procede de los enterramientos y ajuares de las tumbas, registrándose estas ofrendas junto a los restos íntegros de momias cubiertas con tejidos de gran valor. Con el tiempo la cerámica se convierte en el medio preferido de los Nazca para expresar simbólicamente sus ideas religiosas. La calidad de sus representaciones artísticas son más que evidentes, el lenguaje formal de los Nazca fue fundamentalmente abstracto, definidos sus diseños por figuras muy sintetizadas y formas geométricas, percibiéndose en la variedad de los motivos un complejo universo simbólico. No obstante, poco puede deducirse del carácter de sus representaciones, ya que la ausencia del naturalismo hace que el conocimiento que se tiene sobre esta cultura sea reducido.

La tercera de estas culturas regionales clásicas fue la llamada cultura **Recuay** (0 - 700 d.C.). Al contrario de los Nazca y Mochica, la cultura Recuay originaria de la serranía, no se establece en complejos típicamente costeros ni se localiza únicamente en las tierras altas, sino que se distribuye irregularmente por la región central-norte y en ciertos establecimientos de la costa norte peruana. También se la reconoce por diferentes nombres como Huaylas, Callejón, Callejón de Huaylas, Copa, Santa o Pashash, que bien definen también ubicaciones arqueológicas referentes a esta cultura. Esta agrupación primigenia se asocia a diferentes culturas, sucesora del Chavín tardío, y relacionada con Virú, pero también se le atribuyen relaciones e influencias con otras sociedades contemporáneas a ella como Moche, Vicús/Vicús, Cajamarca o culturas ecuatorianas. En la complejidad social de los Recuay queda visible la importancia de las relaciones interculturales acaecidas en este periodo, que aportaron a esta cultura tanto el intercambio de productos especializados como nuevas definiciones socio-culturales y/o ideológicas; además de basar su economía en la agricultura intensiva. No obstante, en muchas otras definiciones socioculturales los Recuay marcan una fuerte diferencia con las otras culturas coetáneas, como nos indica



506

**Cultura Nazca:** (Intermedio Temprano): -506- Botella policroma con personaje sentado, sobre la cabeza presenta máscara antropomorfa, en sus manos sostiene pimientos y brazos decorados con rostros sacando la lengua (frecuente iconografía nazca). Altura: 23 cm.

<sup>122</sup> PROULX, Op. cit., *Paracas and Nasca: Regional Cultures on the South Coast of Peru...*, p. 577. (Texto traducido: L. Rueda).



Adine Gavazzi en relación a la disposición de sus asentamientos: “*en una época contemporánea a la difusión policéntrica Moche y parcialmente en contacto con su expansión, la tradición Recuay se difunde utilizando patrones completamente distintos: en vez de los sistemas aglutinantes de la costa, los pobladores de la sierra proponen conjuntos centralizados en áreas elevadas o visualmente estratégicas. Sus soluciones con estructuras en la cumbre en torreones y rodeadas por niveles de murallas o edificaciones centripetas, indican también un cambio en la organización del territorio, en la sociedad y en el manejo del paisaje. Las novedades tipológicas y de planificación de sitios como Chichawas muestran planificaciones agregadas en recintos alrededor de una estructura central, o soluciones que desarrollan protocanchas con el intento de combinarlas entre ellas*”<sup>123</sup>, Gavazzi expone en otra de sus publicaciones que la organización arquitectónica de los centros ceremoniales y el aislamiento de las estructuras dedicadas a los enterramientos de la élite (cercadas parcialmente por murallas), tampoco guardan similitud con las sociedades regionales del Periodo Intermedio Temprano. A su vez, las creencias religiosas Recuay parecen centrarse en el culto a los ancestros y en seres mitológicos relacionados con el medio natural (como la serpiente, el cóndor, y el felino). En relación a su representación plástica, los Recuay fueron diestros trabajadores de la metalurgia, y también en el campo de la cerámica, en este caso, la libertad expresiva de las piezas se define desde la variedad del trato escultórico, contando con un característico estilo decorativo e ilustrativo destacado; ahora bien, a diferencia de Moche y Nazca que no registran trabajos en piedra como medio de expresión, los Recuay por el contrario también conforman su arte con figuras de piedra de considerable tamaño.

Entre los siglos VII y VIII de nuestra era, las culturas regionales se fueron agotando. El esplendor de los primeros contrastes regionales determinados por complejas sociedades, bruscamente se ven sometidas por la expansión de dos nuevas potencias, las culturas Huari y Tihuanaco, también registradas como Wari y Tiwanaku (y aunque denominadas en muchos textos también como imperios, en la actualidad no se nombran de esta forma ya que no llegan a ejemplarizar tal calificativo, sino que quedan agrupadas como estados). Estipulada su supremacía en todo el periodo que abarca el Horizonte Medio (650 - 1050 d.C.), Huari registra su dominio en la zona occidental del territorio peruano, de sierra a costa desde la zona central hasta el norte, y Tiwanaku, al sur, en la costa y zona meridional y occidental peruana, llanuras y altiplano de Bolivia, y zonas de la Puna, salares, desiertos y costa de la zona norte de los Andes Meridionales. Tanto Huari como Tiwanaku a partir del s. XI comienzan a debilitarse, replegando sus dominios hasta disolverse en torno al 1200 d. C. (Descritos los desarrollos de la cultura Tiwanaku en la siguiente sección referente al altiplano Boliviano).

La cultura **Huari** comprende un área de expansión muy amplia. La unificación territorial de esta cultura-estado parece consolidarse por medio de la fuerza militar (anticipando probablemente por su conformación el posterior dominio establecido por los Incas). Los antecedentes de la cultura Huari, se remontan a su antecesora local, la cultura Huarpa, reconociendo a su vez ciertas influencias ideológicas de Tiahuanaco (ya que esta cultura extiende su ubicación desde el 200 a. de C., en la región cercana del sur de la cuenca del gran lago Titicaca, distribuyéndose paulatinamente su conocimiento en muchas comunidades de los valles serranos del sur peruano), posteriormente en el proceso de su periodo expansivo también acopia características de otras culturas, particularmente de Nazca y Moche. Este territorio originario se sitúa en el actual departamento de Ayacucho, al sur de la cordillera andina peruana, estableciendo allí su ciudad principal -Huari-; desde allí se extiende abarcando parte de la costa meridional, como al comprender al norte costero un amplio territorio o al irrumpir hacia el este ubicaciones de la serranía central. La estructura político-religiosa-militar parece organizarse en base a la redistribución e intercambio de productos, contando con centros urbanos regionales de carácter administrativo-militar, interconectados entre ellos y la capital (por redes de caminos). A su vez, los Huari logran por su unidad y centralización, la instauración de nuevas creencias religiosas y ceremoniales, como en el culto a los antepasados y rituales funerarios, y la imposición de un estilo de vida uniforme, incluyendo ya la organización comunitaria de la *Mit'a* y el *Ayllu*, asociados a la identidad andina (descritas con más detalle en el subapartado 2.1.5.1, pág. 451), la difusión de esta nueva ideología rompe con conceptos de épocas anteriores, como indica Gavazzi: “*socialmente y culturalmente organizado en manera distante del mundo de los centros ceremoniales*”<sup>124</sup>. Respecto a las regiones más alejadas de su centro de origen, pocos registros arquitectónicos se tienen especialmente de las zonas costeras, lo que parece indicar que la reagrupación huari de estas sociedades mantiene sus propios centros poblacionales, conservando su continuidad constructiva. Esta reagrupación cultural también logra un destacado nivel artístico, adoptando el leguaje iconográfico como vehículo transmisor de doctrinas ideológicas y religiosas, además de contar con una alta calidad en sus representaciones (textiles, cerámicas, trabajo en piedra o metalurgia), ya que



<sup>123</sup> GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Lima: Apus Graph, 2012, p. 66.

<sup>124</sup> GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Lima: Apus Graph, 2010, p. 200.

se establece una clase artesanal- altamente especializada y considerada. No obstante aunque exista cierta unidad estética, se reflejan también manifestaciones regionales diferenciadas. En el caso de la cerámica escultórica más representativa, esta se define por recipientes con forma antropomorfa o zoomorfa, resaltando su decoración policroma que mantiene una gama determinada de colores planos y diseños de carácter geométrico.

Desaparecida la opresión ejercida por el macro-estado Huari, entre el 1000 y 1100 d.C. se establece el Periodo **Intermedio Tardío**, o también llamado Periodo de **Estados Regionales**, época donde se manifiestan los grandes reinos o las culturas estatales, de diferente carácter e importancia, que de nuevo se desarrollan como entidades políticas independientes. Este periodo primigenio contempla en esta área la aparición de extensas y complejas ciudades (contando con estructuras fortificadas), además de registrar un mayor incremento de población, fuerte estratificación social, interrelaciones culturales y comerciales y un mayor desarrollo agrícola. La conformación social de este periodo se rige por agrupaciones macro-regionales de señoríos militares que apoyan su poder en la religiosidad, acaparando el territorio (agrícola) mediante la guerra. Entre estas agrupaciones los registros culturales más destacados se perciben en: Sicán-Lambayeque y Chimú en la costa norte (esta última considerada la mayor potencia de este periodo), Cajamarca y Huamachuco al norte de la sierranía; en la costa central, Chancay, Ychsma, e Ica y Chíncha (algo más al sur); en la sierranía central, Chinchaycocha, Tarama y Wanka, ubicando por último a Cuzco-Inca más al sur (aunque en este periodo otras culturas manifiestan también una importancia considerable, no las citamos por motivos de extensión del texto). En relación a la representación artística de este periodo, de nuevo se reflejan cambios estilísticos, tanto en las cerámicas como en otras artes, percibiendo una conducta generalizada que aumenta la calidad técnica pero por contra disminuye la calidad de su plástica, debido a la alta producción seriada de los talleres especializados. A continuación destacamos a aquellas culturas que demostraron un mayor dominio o creatividad en sus representaciones escultóricas en cerámica, ampliando su descripción cultural.

El estado definido como **Sicán** o **Lambayeque**, manifiesta su control en diferentes regiones de la costa norte. Después de superar la intrusión Huari en torno al 900 d.C. (Sicán Temprano: 750 - 900 d.C.), comienza a reagruparse aglutinando a diferentes sociedades establecidas en el paraje costero de diversos valles. Esta cultura manifiesta influencias culturales de las anteriores sociedades Mochica, Cajamarca y Huari, hasta alcanzar su última etapa en el 1350 d.C., diferenciándose esta sociedad autónoma de las otras en aspectos culturales, ideológicos y tecnológicos; estableciendo un estado agrícola que intensifica su producción y que prospera en base a recursos tradicionales, aunque también concibe entre sus prácticas el uso de nuevas tecnologías, como la estandarización y expansión de los canales de regadío; además de percibirse que a través de relaciones comerciales entabladas por los valles de su dominio traspasan su influencia a otras regiones. Su capital, fue Batán Grande, considerado como el centro urbano más importante de los Sicán, pero también como centro de primer orden ceremonial y funerario, donde se ubican “las tumbas reales del señor de Sicán” (de excepcional riqueza), destacando también como centro urbano y ceremonial a Túcume, ya que en el periodo tardío se establece como última capital; destacando que esta sociedad costera también utiliza el adobe para edificar sus construcciones arquitectónicas (manifestando grandiosas formaciones en sus complejos ceremoniales). En relación a las investigaciones que se remiten a la institución de sus gobernantes, estas perciben que el poder se sacraliza aún más en este periodo, ya que el monarca o Gran Señor se identifica con lo divino, adoptando por ello un cuerpo humanizado para guiar a la sociedad; en lo que la imagen icónica de esta cultura se representa con la figura de -Naylamp- (ancestro mítico venido del mar y que funda su estirpe), que porta en su rostro una máscara de “ojos alados” (manifestando estos rasgos en forma de D invertida), ampliamente representado en los diferentes campos artísticos. El reconocimiento plástico de los Sicán despunta por sus cerámicas y metalurgia (destacando en este caso el desarrollo técnico alcanzado en sus aleaciones de oro, plata o cobre, especialmente con la innovación de la “tumbaga” -oro/cobre-, ampliamente trabajada).

A su vez, en los territorios costeros del norte, distintas sociedades asentadas en el valle Moche se van aliando a partir del 900 d.C., reconociendo como gran autoridad a uno de los príncipes locales desde el 1100 d. C, para consolidarse en el siglo XIII como gran potencia, al establecer la confederación del **Gran Chimú** hasta la conquista Inca en el siglo XV. Esta coalición cultural se determina como uno de los mayores estados que integran la definición de las culturas primigenias de Latinoamérica. Los Chimus logran extender su autoridad por medio de la fuerza militar, abarcando un amplio territorio costero (contando con numerosos centros administrativos); considerados como los herederos de la tradición Moche, sin embargo difieren de sus antecesores al organizarse como un gran imperio (también definido como Reino Chimor). Esta coalición de sociedades pródigamente estratificada mantiene una larga dinastía de gobernantes, nombrado el





507



508

**Cultura Chimú** (Intermedio Tardío): -507- Detalle mural de imágenes mitológicas en relieve incluyendo en todo el perímetro del complejo como representación principal la serpiente arco iris, Huaca del Dragón (cercana a Chan Chan, Trujillo, departamento de La Libertad, Perú). - 508- Complejo de Chan Chan. La urbanización de los espacios peripetrales se edifican con tabiques perforados en el interior del recinto, mientras que las murallas se constituyen por un bloque macizo.

dirigente supremo como Chimú Capac o Gran Señor Chimú (posiblemente identificados como dioses divinos, al personalizar su imagen en la tierra, relacionando su estirpe con la identidad ancestral Mochica). A su vez, la organización política y económica del Gran Chimú ejerce su influencia sobre todo el estamento social, en relación a esto Krzysztof Makowski indica que: “*los súbditos tenían que tributar en trabajo sobre las tierras del gobierno y del culto, para lo construcción de obras públicas (edificaciones, canales, caminos, etc.), y mientras, eran alimentados por el Estado. Los palacios, pues, se construyeron gracias a este sistema*”<sup>125</sup>; en lo que concierne al desarrollo de su política agraria esta se resuelve a través de una fuerte inversión en sistemas de irrigación extensiva. La capital del territorio Chimú, convertida en una de las más poderosas ciudades-estado del territorio Andino, se sitúa en el complejo de **Chan Chan**, ubicado en el litoral norte, además de destacar por ser la ciudadela de adobe más grande de América (fotos n°: 508, 694) (pág. 341, descrita también en el apartado 2.1.5, págs. 442-443, 445). En los diferentes centros urbanos Chimus se ubican barrios artesanales, en lo que estos

productores mantienen una buena posición social, ya que el comercio de los productos manufacturados forma parte del intrincado proceso socio-económico de esta sociedad. Desde el punto de vista artístico los Chimúes destacan por sus diseños textiles y de arte plumario, la metalurgia, y las creaciones escultóricas en madera, piedra y cerámica, siendo muy característica su producción de cerámica ennegrecida.

Ahora bien, entre los estilos cerámicos tardíos más destacados y fáciles de identificar por su peculiar representación se manifiesta la cultura **Chancay** (además de contemplar un variado y rico arte textil). Esta sociedad se ubica en la costa central entre los siglos XI y XV, y aunque se cataloga como una potencia de menor envergadura que las anteriormente descritas, hay que indicar que se la reconoce como poseedora de una cultura original y relativamente homogénea, registrando como trasfondo un complejo sistema de creencias religiosas. No obstante, los estudios sobre los Chancay muestran lagunas interpretativas básicamente por dos motivos, debido al continuo expolio y saqueo que han sometido los “huaqueros” a sus centros poblacionales y cementerios en su zona originaria (ubicada al norte del actual departamento de Lima, en los valles de Chancay y Huaura), y los escasos estudios dedicados en zonas limítrofes. En los sitios arqueológicos donde se ha destinado un mayor registro contemplan ciertas influencias de la costa norte, primero de Sicán y más adelante de Chimú, como ocurre en los diferentes templos construidos en piedra y adobe, aportando a continuación las aclaraciones de Jalh Dulanto: “*La descripción de Krzanowski (1991 a, c) sobre algunos de estos asentamientos sugiere que los valles de Huaura y Chancay, así como algunos de los valles del norte y del sur, estaban controlados por una organización política, o tal vez una agrupación de ciudades-estado, al menos con algún grado de integración política y económica*”<sup>126</sup>.

Mas al sur, la cultura **Ica-Chincha** completa nuestro registro entre las culturas regionales más destacadas del periodo tardío (Periodo de Estados Regionales), la cual se desarrolla a unos 300 kilómetros de la actual capital de Lima. Esta cultura como indica su designación agrupa a dos tradiciones diferenciadas y aunque mantienen en algunos casos divergencias, las mayor parte de los estudios actuales las llegan a relacionar como una cultura unida. Su centralización en torno a cada uno de los valles en los que se asientan nace a partir del declive de Huari, originándose aproximadamente en el 1000 d.C., hasta alcanzar la conquista Inca en torno al 1476 d.C. a la cual se vieron sometidas; a su vez, los Ica-Chincha mantienen un energético poder estatal, recibiendo durante su establecimiento las influencias de las culturas Chimú y Chancay. No obstante, la agrupación Chincha se considera más rica y organizada que la Chincha, distinguiéndose por su intensa actividad marítima y comercial, de productos de lujo o exóticos con sociedades distantes, llegando a abarcar los contactos con costa y sierra establecidas en el actual país de Ecuador. La arquitectura Ica-Chincha también se conforma con adobe, diseñando grandes espacios constructivos, además de destacar esta agrupación social en el plano artístico por la representación de sus cerámicas policromas, asociadas a Ica como creadora de este estilo (conformando en estos diseños decorativos motivos de estructura textil).

<sup>125</sup> MAKOWSKI, Krzysztof. “Cuando aún no llegaron los Incas: templos, rituales y dioses de los Andes Centrales (2700 a.C. - 1470 d.C.)” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas.-Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 42.

<sup>126</sup> DULANTO, Jalh. “Between Horizons: Diverse Configurations of Society and Power in the Late Pre-Hispanic Central Andes” (capítulo 38), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 767. (Texto traducido: L. Rueda). Referencia: -Krzanowski, Andrzej, 1991a, Chancay: una cultura desconocida? In *Estudios sobre la Cultura Chancay, Perú*, editado por A. Krzanowski, pp. 1935. Uniwersytet Jagiellonski, Krakow. // - Krzanowski, Andrzej, 1991c, Observaciones sobre la arquitectura y patrón de asentamiento de la cultura Chancay. *Estudios sobre la Cultura Chancay, Perú*, editado por A. Krzanowski, pp. 3756. Uniwersytet Jagiellonski, Krakow.



En cuanto a la última expansión cultural primigenia desarrollada en estos territorios antes de la llegada de los españoles establecida en el Periodo del Horizonte Tardío, entre 1430 y 1522 d.C., se promueve por el monopolio de la cultura **Inca**, que reagrupa en su conquista a todas las culturas y territorios en el denominado *-tawantinsuyu-*, establecido como un estado altamente sistematizado y centralizado. El gobierno Inca se establece como un gran imperio (teocrático-militar), unificando culturalmente a todo el territorio occidental peruano, como la costa y sierra ecuatoriana, una pequeña parte del territorio actual colombiano al suroccidente, al este, gran parte de Bolivia, y al sur, incurriendo en el actual territorio del Noroeste Argentino y hasta Chile central (extendiéndose de norte a sur en más de 4000 km., comprendiendo 950.000 km<sup>2</sup> de territorio). El desarrollo de la cultura incaica fue muy acelerado, comenzando su expansión desde su capital Cuzco (o Cusco), a los territorios de Cajamarca y del reino Chimú, por la costa norte, pero siempre manteniendo como límite oriental los Andes y la selva Amazónica (en este último caso con intentos de colonización, marcados por luchas pero también con intercambios materiales). Los monarcas Incas implantaron su poder en base al origen divino de su figura, movilizándolo a su vez a un fuerte y poderoso ejército; Ana Verde Casanova aporta los siguientes datos históricos: “*convirtiéndose Tupac Inca Yupanqui en el verdadero conquistador y organizador del imperio, y el ciclo se cierra con las grandes conquistas de Huayna Cápac*”<sup>127</sup>. El territorio del Tawantinsuyu comprende cuatro grandes provincias o *-suyus-* dividiendo el territorio a partir de su capital, el Cuzco; hacia el norte se conforma el *Kuntisuyu*, hacia el este se encuentra el *Antisuyu*, hacia el oeste el *Chinchasuyu*, mientras que al sur, se conforma el *Kollasuyu*. Los antecedentes de la formación incaica se remontan a sociedades de lengua aimara procedentes de la cuenca del Lago Titicaca, que emigran hasta la zona de Cuzco, región que en los tiempos de su asentamiento no estaban incluidos en ninguna organización estatal. En cuanto a la distribución de las sociedades Incas, la población andina vivía en pequeñas comunidades agrícolas y ganaderas a una elevada altitud, por lo que cada población incaica se constituía por la distribución básica del «ayllu», como parte de la organización social de su sistema político, económico y ritual, los cuales se distribuían los trabajos comunitariamente y de manera equitativa, contando además con la «*m'ita*» como sistema de trabajo obligatorio. El imperio se sostiene sólidamente estructurado por órdenes jerárquicas, planteadas de menor a mayor desde los ayllus hasta la figura del inca, manteniendo a su vez a su estirpe de funcionarios del imperio, nobles de sangre real, o nobleza conseguida por méritos. El foco principal de todo el imperio estaba centralizado en Cuzco, contando en la época del monarca Pachacuti con su máximo esplendor, donde esta ciudad mantiene una población de más de 60.000 habitantes. Contemplando al centro ceremonial del Templo del Sol como centro de todo el imperio. La religión queda integrada en la vida social y económica de los incas, rindiendo culto a la divinidad solar dinástica, llamada «Inti», e imponiéndose de forma autoritaria a todos los súbditos del reino, aunque eso sí, sin desterrar ni prohibir a los dioses regionales existentes de aquellas sociedades incorporadas a este imperio.

Los Incas se manifiestan como un pueblo innovador en muy variados campos, aunque entre sus distinciones se distancian de sus predecesores fundamentalmente por sus ambiciones y su gusto por lo grandioso y lo duradero, además de percibirse que esta cultura fue una gran sintetizadora de los elementos más destacados y propios de la pluralidad de etnias que incluye en su conformación. La cultura Inca se beneficia de los conocimientos que durante siglos habían adquirido culturas anteriores en muchos campos, especialmente en agricultura e ingeniería hidráulica. La arquitectura se concibe como la definición artística de mayor importancia, destacando también el urbanismo de sus asentamientos y su conexión por vías terrestres. En cuanto a su capacidad artística, debemos reseñar que aunque se desarrolle en medio de tanta riqueza estética, destaca la total ausencia de estatuas de gran tamaño. El arte textil destaca como uno de los recursos básicos del Estado, utilizados los tejidos como símbolos de posición social, regalos políticos y ofrendas. No obstante, todas las representaciones artísticas, como la cerámica, son de una calidad técnica soberbia, aunque eso sí, carecen de la variedad y la espectacularidad de los estilos tempranos, contando con centros o talleres sometidos por el control estandarizado con el que los incas gobernaron; estas producciones artísticas registran estilos diferenciados: el regional o provincial, manteniendo las tradiciones representativas de las culturas conquistadas, otro que se define como mixto, donde se mezclan ambas culturas, y aquel que se denomina Inca Imperial, de carácter totalmente Inca. En la cerámica Inca Imperial, además del *urpu*, los incas cuentan con el registro de una



**Cultura Inca (Horizonte Tardío): - 509- Atribalo policromo con rostro humano. Medidas: 45 x 30 cm.**

<sup>127</sup> VERDE CASANOVA, Op. cit. ; *Y llegaron los Incas!: Unidad en la diversidad...*, p. 21.

serie de formas y decoraciones estandarizadas (aunque más que en cerámica, sus grandes muestras artísticas se reproducen en materiales como el oro, plata y otros metales, la madera, destacando los recipientes denominados *Keros*, el arte plumario o el ya citado arte textil).

## ALTIPLANO BOLIVIANO

El actual territorio de Bolivia comparte tradiciones en la representación escultórica en cerámica de las sociedades primigenias con sus países vecinos, especialmente por la influencia de sociedades procedentes del norte andino, aunque en este caso relacionadas con el occidente boliviano, mientras que el oriente se relaciona culturalmente con registros amazónicos. En Bolivia la mayor concentración de lugares arqueológicos se sitúa en la zona occidental, desde el lago Titicaca<sup>128</sup> hacia las regiones centrales y el sur del altiplano; teniendo en cuenta a su vez que esta nación también comprende una gran extensión de territorio de tierras bajas, situadas en la parte oriental del país, tanto aquellas relacionadas directamente con el área Amazónica, o bien otras regiones diferenciadas, como sucede con la concentración de planicies inundables situadas en el departamento de Beni, asociadas con los afluentes meridionales y occidentales del Amazonas, denominada este área como Llanos de Moxos (En nuestra relación, los territorios orientales de Bolivia serán citados en las dos últimas secciones de este análisis cultural). Como ya indicamos en el apartado anterior (2.1.1.1) en el Período Formativo de los territorios bolivianos meridionales y occidentales, registra a sociedades sedentarias, algunas establecidas como asentamientos aldeanos sin llegar a una estratificación social mientras que otras ya se definen como jefaturas, destacando los desarrollos culturales establecidos en torno a la Cuenca del extenso lago Titicaca que cuenta con las culturas Chiripa, Pukara y Qalayú; además de incluirse en este período a la cultura Wankarani (establecida en los depto. de Oruro y Cochabamba), que también se relaciona con estas sociedades citadas, o los desarrollos más tardíos de las sociedades Mojoboya (Chuquisaca) y Tupuraya (Cochabamba).

Ahora bien, incluida también en el periodo Formativo, la cultura más destacada de Bolivia que ubica su centro neurálgico al sur de las orillas del Titicaca fue la sociedad **Tihuanaco** o **Tiwanaku**, determinada como una de las más influyentes del territorio Andino Central, tanto por su extensión como por su consolidación en el tiempo (entre el 200 a. de C. y 1200 d.C.). Jédu Sagárnaga aporta en una de sus investigaciones que esta cultura fue conformada por “una clase dirigente y con ella un Estado que proyectó obras de ingeniería, arquitectura, etc. y las costeó con el excedente de producción agrícola generado por los campesinos. La paulatina mejoría en los sistemas agrícolas, de irrigación, etc. debida a la planificación de la clase dirigente, desembocó en mayores excedentes con los que se costearon siempre más y mejores obras”<sup>129</sup>. Por ello, la economía de este estado teocrático se manifiesta agrícola en primer término, afrontando el impacto de la climatología severa de la región (ya que ésta comprende una altitud superior a los 3500 m), con campos elevados de cultivo o *sukakollus*, que evitan las inundaciones y acumulan a su vez la humedad, además de incorporar la actividad pecuaria, domesticando a llamas y alpacas. La expansión territorial del estado de Tiwanaku comienza en torno al 300 d.C., aunque su mayor auge se registra en torno al 700 d.C., alcanzando a cubrir las enormes llanuras y salares del altiplano de Bolivia, además de reunir hacia el oeste una amplia extensión de la serranía del sur del Perú incluyendo también la costa (como con la adherencia al estado de la cultura Chiribaya), al suroeste en los territorios del norte de Chile (integrando por ejemplo los valles occidentales con los Cabuya y los Maytas entre sus colonias), y relaciones de intercambio con la región de San Pedro de Atacama, y la región septentrional del noroeste de Argentina. Esta cultura logra su importancia gracias a su ubicación estratégica en la cuenca lacustre, en lo que esta posición privilegiada permite a los Tiwanaku controlar el flujo de bienes valorados, producidos en zonas de más baja altitud (como la coca, el maíz o el ají), creando de este modo una vasta red de intercambios y servicios para su beneficio. La conformación estatal que desarrolla esta cultura incorpora las diferentes ideologías que abarcaron, aunque todas ellas se agrupan en torno a su ideología político-religiosa, manteniendo como centro de origen la ciudad de Tihuanaco (y foco de peregrinación), articulando de esta forma las relaciones entre su capital, las provincias y colonias desplegadas en lugares distantes. Si bien hay que decir, que su influencia no solo se manifiesta de forma territorial, sino que también se

relaciona culturalmente con otras sociedades andinas, como Chavín, Nazca o Huari, registrando intercambios ideológicos o culturales que se pueden ver reflejados a día de hoy en sus representaciones, manteniendo entre ellas nexos comunes (como por ejemplo sucede con la imagen del “Dios de los Báculos”). La ciudad-capital de Tihuanaco representa el pleno desarrollo del patrón urbano primigenio, en su época de mayor esplendor esta ciudad registra indicios de consolidarse como un

**Cultura Tiwanaku / Tihuanaco** ( 200 a. de C. - 1100 d.C.). -510- Incensario con forma de felino, decorado en policromía incorporando el diseño de felinos alados. Medidas: 25'7 x 21 cm. -511- Recipiente escultórico hallado en la Isla de Paratí (lago menor de Titicaca), denominado "Señor de los patos II".



<sup>128</sup> El Lago Titicaca se ubica en el altiplano andino (Andes Centrales) demarcando la frontera entre Perú y Ecuador, considerado como el lago navegable situado a mayor altitud del mundo (con un promedio de 3812 msnm.).

<sup>129</sup> SAGÁRNAGA, Jédu. “Investigaciones arqueológicas en Paratí (Bolivia)” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 15, 2007; Madrid: Museo de América, p. 68.

asentamiento muy extenso y densamente poblado, a su vez, los tiwanaku cuentan con un buen número de asentamientos urbanos de carácter administrativo, además de otros sitios ceremoniales, como el destacado centro de culto de Pariti (situado en isla Parati del Lago Menor del Titicaca), presentando en este lugar espacios circundados por muros, estableciendo en las últimas investigaciones que en su interior se debieron oficiar ceremonias, registrando restos óseos de aves y camélidos y el mayor número de piezas escultóricas en cerámica (estilo Tiwanaku clásico, incluidas como posibles ofrendas). Los artistas de Tiwanaku reflejan en todas sus artes la fuerte simbología religiosa que profesaron, mostrando un altísimo nivel arquitectónico y artístico (no obstante, se destacan los registros en piedra, ejecutados de manera inigualable, tanto en sus construcciones como con las grandes figuras, empotradas o talladas). La cerámica de carácter escultórico, se presenta habitualmente a través del formato del recipiente, decorada la forma generalmente con diseños planos en policromía.

En el **Periodo Medio** de los territorios occidentales bolivianos, aunque Tiwanaku controlara la mayor parte del centro y suroeste, otras sociedades se transforman y evolucionan, por un lado, hacia una mayor capacidad tecnológica en cuanto a sus medios de subsistencia, y por otro, en su transformación social, con el planteamiento de establecer cierta jerarquización, además de generar con Tiwanaku un sistema de relaciones y conexiones, desmarcadas de su control. En la zona sur-central se destaca entre estas culturas a **Yura** (400 - 1400 d.C.) presente en la región de Potosí, a la cultura **Huruquilla** (800? - 1400 d.C.) en la provincia de Chuquisaca, y la sociedad **Omereque** (800?- 1200 d.C.) en Cochabamba. En el **Periodo Tardío** las sociedades bolivianas primigenias que se desarrollan en esta época o permanecen del periodo anterior, se configuran como cacicazgos, aunque no muestran en su desarrollo y jerarquización un control tan demarcado como en la zona central andina; este periodo también se define como: Desarrollos Regionales Tardíos (800 - 1000 d.C. al 1430 d.C.), relacionado en cierta medida con las políticas acaecidas tanto en la zona norte como zona meridional Andina. Al respecto, la investigación de Claudia Rivera Casanovas y Matthias Strecker aporta lo siguiente:

*“La caída de Tiwanaku produjo una fragmentación y reconfiguración social en todo el altiplano y valles adyacentes. Así surgen sociedades conocidas como Pacajes, Lupazes y Omasuyus en el territorio nuclear de Tiwanaku, Carangas, Quillacas al este y sur; con raíces locales propias. Estos grupos priorizan una economía pastoril sin descuidar su base agrícola y desarrollarán nuevos estilos cerámicos de tipo bicromo, con decoración negro sobre rojo o naranja en su mayoría. En este periodo parece existir un ambiente de conflicto en muchas regiones, lo cual se hace patente en la construcción de asentamientos fortificados en las cimas de los cerros o en lugares estratégicos. En los valles interandinos y el sur de Bolivia las entidades políticas que se estaban organizando localmente en el periodo previo se consolidarán y a través de alianzas políticas y económicas, además de una cultura común, constituirán confederaciones macro-regionales como en el caso de los Qaraqara, Chuchas, Charcas y muchos otros [...]. Estas sociedades tuvieron economías con una base agrícola importante, pastoreo y la participación en redes de caravanas que circulaban una serie de productos además de establecer vínculos importantes a diferentes escalas sociales [...]. Estas caravanas vincularon las tierras bajas del Oriente con los valles y punas y también la costa”<sup>130</sup>.*

Entre las agrupaciones sociales que destacan en este periodo, los registros cerámicos indican que su estética se torna más refinada, como al sur de Cochabamba y Chuquisaca, con la cultura **Yampara** (1100 -1400 d.C.), que cuenta con cerámicas aunque de tratamiento sencillo éstas despuntan por la originalidad en los diseños de su decoración; **Pacares** al sur de La Paz (1100 - 1600 d.C.), o la cultura **Mollo** (1100 - 1500 d.C.) en el centro de la provincia de La Paz, presentando esta sociedad una cerámica más perfeccionada que el resto de sus contemporáneas, de decoración policroma y pulida con influencias de Tiwanaku y otras culturas andinas, y por último, la cultura **Ciaco** en el centro de Cochabamba (1300 - 1450 d.C.).

La **conquista Inca** despliega su supremacía por gran parte de Bolivia, entre 1430 y 1535 d.C., denominado este territorio como *Antisuyu* (congregando a diferentes regiones, desde más al norte del Titicaca, todo el oeste del altiplano y parte de la zona central); la colonización se consolida al emplear diferentes estrategias políticas, en ocasiones mediante la intervención militar o bien por alianzas con los cacicazgos nativos. Todas las sociedades anexionadas al estado incaico reforman en gran medida sus referencias religiosas y la organización política, integrando a su vez nuevas tecnologías agrícolas y de ingeniería, aunque de forma generalizada sus bases sociales permanecen prácticamente como hasta entonces. Ahora bien, en algunos casos puntuales también se registran importantes cambios en las estructuras sociales, al establecer nuevas colonias en lugares estratégicos, reagrupando en ellas a la población. Según indican Rivera Casanovas y Strecker: *“En Bolivia las huellas de la ocupación inka se hacen evidentes en la construcción de centros administrativos como Inkallajta en Cochabamba, Paria, Sevaruyo y Quillacas en Oruro, además de muchos otros, la construcción de complejos ceremoniales de gran importancia como Copacabana, la isla del Sol, la reocupación ritual de antiguos centros ceremoniales como Tiwanaku, como una manera de imponer una ideología religiosa a través de su identificación con los antiguos cultos y lugares sagrados [...] y el establecimiento de la frontera oriental, con una serie de fortificaciones y enclaves para defenderse de los grupos de las tierras bajas, especialmente de los llamados Chiriguano [...]. El Horizonte Tardío finaliza con el arribo de los españoles al Collao y la paulatina apropiación de este territorio para la corona española”<sup>131</sup>.* En relación a la representación en cerámica de estas culturas sometidas, los indicios de sus representaciones anteriores no contemplan a la cerámica como un medio de comunicación cultural, adoptando por ello características incaicas.

<sup>130</sup> RIVERA CASANOVAS, Claudia, y STRECKER, Matthias. “Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia. Introducción y Bibliografía” (artículo). *Ibero-Bibliographien*, nº 3, 2005, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, p. 15.

<sup>131</sup> Ídem.



## PERU OCCIDENTAL (COSTA Y CORDILLERA ANDINA)

Cultura **CUPISNIQUE** (Periodo Formativo u Horizonte Temprano, entre el 1200 y 200 a. de C., Andes Centrales), situado en la costa norte de Perú, su foco de origen se encuentra entre los valles de Chicama y Jequetepeque (Departamento de La Libertad), incluyendo ciertas regiones al sur como el valle de Virú hasta alcanzar el valle de Casma en el departamento Ancash, y al norte ciertos valles de los departamentos de Lambayeque y Piura.

Agrupación social: Jefaturas incipientes. (Esta cultura comprende relaciones recíprocas con la contemporánea Chavín).

Asentamiento: Aldeano.

Los cupisnique presentan una amplia representación de figuras escultóricas, incluyendo entre estas piezas la emblemática integración del recipiente globular con asa estribo (generalmente de forma trapezoidal), y el modelado en ocasiones fue auxiliado con la técnica de moldes por apretón. Entre las representaciones se generaliza las figuras antropomorfas, aunque integran también formas zoomorfas o vegetales, propias de su entorno, social y natural, aunque en muchos de los casos también se manifiesta el sentido mítico de esta cultura. La cerámica adquiere en su aspecto paredes gruesas y la marcada preferencia por el color ennegrecido o grisáceo (cocidas a bajas temperaturas y en atmósfera reductora). En algunas de las piezas se destaca su decoración con pintura post-cocción, como aquellas que cuentan con pigmento rojo sobre las incisiones, u otras a las que se les aplicó sobre la superficie una pátina de grafito que determinan un reflejo particular, sí bien es verdad que este indicativo sugiere la señal de variantes locales (como algunos de los estilos diferenciados de Tembladera, Chongoyape, Santa Ana o Saltur).

**Fotografías:** 319-361-539-712.

Cultura **CHAVÍN** (Periodo del Formativo Tardío u Horizonte Temprano, entre el 900 a. de C. y el 200 d.C., Andes Centrales). Repartida su influencia por la zona norte y el centro de Perú, desde el Tumbes por el extremo norte costero hasta Nazca por el sur y la selva amazónica por el este, si bien no llegó a alcanzar ni el altiplano central ni el meridional.

Agrupación social: Cacicazgos. Chavín se percibe ya como una sociedad jerarquizada, constituida por una élite social de tipo religioso, desarrollándose como un fenómeno cultural que recoge tradiciones anteriores (como Cupisnique y Wayra Jirka-Kotosh) y que a su vez expande su cultura a gran parte del territorio andino.

Asentamiento y centro arqueológico de importancia: La población chavín se reparte generalmente en núcleos aldeanos en diferentes habita-d, aunque también se presentan centros de mayor amplitud, destacando el recinto urbano de Chavín de Huántar, conformado como su mayor centro político-religioso y núcleo central de su expansión estatal.

Formalmente el arte de la cultura Chavín tiene un carácter abstracto y estilizado. Una de sus figuras más representadas fue el jaguar, como principal deidad. La cerámica es de calidad, realizada con una arcilla muy fina y de color monocromo gris o negro muy pulido y definiendo claramente las formas (que parecen determinar un aspecto pétreo), generalmente recurriendo a la incisión, la acanaladura y el relieve para separar las áreas decoradas. Entre las formas más características de su repertorio formal, introdujeron principalmente las botellas globulares o esferoides de largo cuello o gollote, recto y grueso, así como cuencos y escudillas, la inclusión del recipiente globular con asa en estribo y boca recta, fue escasa como elemento local, aunque si se encuentran en la región de la costa norte. El modelado o la decoración Chavín muestra atributos humanos mezclados con aplicaciones zoomorfas, generalmente con típicos elementos felinos, vinculados a sustentos religiosos de ferocidad y agresividad. En el estilo tardío de los Chavín se observa una tendencia hacia el naturalismo, dotando al contorno de una forma más curvilínea (fases 8-10). La mayor recopilación de cerámica existente fue encontrada en el interior de las galerías del templo «El Castillo», este tipo de cerámicas escultóricas halladas en contextos funerarios se asocian a representaciones de ofrendas, que señalan uso exclusivo de su función religiosa.

**Fotografías:** 362-535-564.

Cultura **VICÚS** (Periodo Inicial y Horizonte Temprano, entre el 1600 y 200 a. de C., asociados a dos fases iniciales y la tercera definida como Vicús/vicús en el Periodo Intermedio Temprano, entre el 200 a. de C. - 600 d.C., Andes Centrales), situada del extremo norte peruano, en la costa y zona de la serranía; los principales restos arqueológicos fueron encontrados en las faldas del cerro Vicús, ampliando su ubicación a lugares aledaños, integrados en el departamento de Piura.

Agrupación social: jefaturas.

Asentamiento: Aldeano.

Las representaciones en cerámica de esta sociedad temprana fueron muy naturales y realistas, ilustrando tanto figuras antropomorfas, algunas de ellas integradas en representaciones arquitectónicas, como otras piezas que exponen la rica fauna y vegetación existente en la zona (con una clara semejanza formal al estilo de las cerámicas Chorrera del territorio ecuatoriano, dada su proximidad). Las representaciones antropomorfas exhiben el carácter cotidiano o el desarrollo de distintos roles sociales, no obstante la mayor muestra de estas escenificaciones fueron registradas en el tercer periodo integradas en el Periodo Intermedio Temprano (Vicús/Vicús), que muestran una variada muestra de ejemplos como: guerreros, músicos, caciques o chamanes, entre otros tantas poses o personajes, incluyendo entre ellas a parejas efectuando relaciones sexuales o eróticas. Resulta muy característico el modelado de las figuras humanas, ya que los rasgos que poseen se definen siempre por una nariz prominente, brazos muy delgados y alargados, y los ojos abultados, con forma de grano de café. Tres modalidades del estilo Vicús/Vicús han sido definidas por Ramiro Matos: Vicús monocromo, Vicús blanco/rojo y Vicús negativo. El monocromo se compone fundamentalmente por cerámica utilitaria. En el blanco/rojo predomina una decoración de diseños blancos sobre el fondo rojo, contando con recipientes elaborados de diferentes tipos, algunos sencillos y otros compuestos de dos cuerpos. Y la modalidad de mejor acabado y más común, que es el Vicús negativo, este estilo presenta recipientes con engobe en negativo, bien pulidos y cocidos por oxidación (contando con varias tonalidades de rojo). Los diseños decorativos se muestran simples y geométricos. Cuenta con diferentes formas de recipiente, incluyendo entre ellos la gran variedad de piezas escultóricas definidas por imágenes antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas. Entre estas piezas destacados por su forma y función, a las denominadas «botellas silbadoras», de doble cuerpo unidas por un tubo comunicante y asa puente cintada, la mayoría de estas piezas presentan en uno de los cuerpos una botella simple y en el otro la forma escultórica, en la que se aloja un elaborado sistema de circulación y salida de aire, y del que resultan sonidos agudos y penetrantes. Contando además en la representación escultórica de los Vicús con pequeñas figuras de cerámica.

**Fotografía:** 363.

Cultura **PARACAS** (Horizonte Temprano, 700 a. de C. - 1 d. C., Andes Centrales), ubicada en la región desértica de la costa sur peruana, en el actual departamento de Ica, en los valles de Ica, Pisco y Nazca (situados en las provincias de Pisco e Ica), destacando a su vez, como centro de importancia la península de Paracas.

**Agrupación social:** su organización política probablemente se definiera por cacicazgos locales, no sólo agrupados en los diferentes valles, sino también diferenciándose dentro de un mismo valle, como se puede percibir en la región de Ica, indicando entre ellos relaciones de intercambio e influencia (esta región comprende toda la secuencia evolutiva de esta cultura), como también se registran pequeñas aldeas y cementerios, al sur, en las cuencas del Río Grande y sus afluentes en la región de Nazca, al igual que al norte del territorio en el valle de Pisco.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** En la primera etapa de su conformación social los centros de población se establecen como pequeñas aldeas nucleares (construidas con quincha y adobe), en lo que progresivamente, las localizaciones sugieren una mayor complejidad urbanística. Los registros arqueológicos indican que los asentamientos Paracas contaron con algunos centros con mayor porcentaje de población, determinados como centros administrativos y ceremoniales, destacando el sitio de Animas Altas de Callango (Ica). Entre los registros arqueológicos de carácter ceremonial se puede destacar principalmente la región de la península de Paracas, encontrando allí un mayor número de estructuras funerarias destinadas a las elites.

La cultura Paracas destaca fundamentalmente por su singular producción cerámica, destacando los hallazgos descubiertos en los enterramientos funerarios, que muestran cerámicas refinadas, de gran riqueza y muy elaboradas. El arte cerámico paracas representaba formas simples, como el típico recipiente globular andino y otras formas, como botellas de un solo gollete y base plana, aunque la forma más reproducida es la botella con dos picos rectos unidos por un asa puente, a veces uno de estos picos es remplazado por una cabeza antropomorfa, zoomorfa, o de ave. La definición de los diseños se presenta delineada por incisión. La cultura Paracas a día de hoy registra una secuencia cronológica basada en las cerámicas arqueológicas definidas por 8 fases o estilos diferenciados (en estudios pasados se registraron 10 fases, prescindiendo de las dos primeras, ya que hoy no se contemplan). Las cinco primeras fases perciben claramente las influencias Chavín, aunque en la fase 5, comienza a presentarse cierta originalidad, en la fase 6 se puede observar una progresiva tendencia naturalista de los motivos decorativos y contornos más curvilíneos, deponiendo la geometría por otros motivos del medio natural, reemplazando los motivos de estilo chavín por la nueva inclusión de personajes, como felinos, aves, figuras antropomorfas, y destacando la presencia del ser «Oculado» (representando una criatura de gran cabeza y ojos de lechuga o búho, en inglés citado como "Oculate Being"). A partir de la fase 7, la cerámica "local" Paracas fue reemplazada gradualmente por tres estilos distintos, cada uno con diferentes afiliaciones culturales. Entre estos estilos diferenciados se encuentran diferentes registros de estilo determinados por otros motivos del medio natural, reemplazando los motivos de estilo chavín por la nueva inclusión de personajes, como felinos, aves, figuras antropomorfas, y destacando la presencia del ser «Oculado» (representando una criatura de gran cabeza y ojos de lechuga o búho, en inglés citado como "Oculate Being"). A partir de la fase 7, la cerámica "local" Paracas fue reemplazada gradualmente por tres estilos distintos, cada uno con diferentes afiliaciones culturales. Entre estos estilos diferenciados se encuentran diferentes registros de estilo determinados por otros motivos del medio natural, reemplazando los motivos de estilo chavín por la nueva inclusión de personajes, como felinos, aves, figuras antropomorfas, y destacando la presencia del ser «Oculado» (representando una criatura de gran cabeza y ojos de lechuga o búho, en inglés citado como "Oculate Being").

Entre los rasgos distintivos en las cerámicas del estilo Paracas Cavernas, éstas se presentan con paredes gruesa, utilizando en la mayoría de las cocciones la de reducción (además de manipular arcillas negras, que en algunos casos también definen el color negro de ciertas aplicaciones con engobe), aunque lo más destacado es la policroma que presenta en las piezas más importantes, esta decoración fue realizada post-cocción, registrando vivos colores (verde cadmio y cromo, azul, amarillo cadmio, naranja, rojo carmín, ocre, pardo, blanco y negro), logrando una pasta espesa de pigmentos mezclados con aglutinantes, para aplicar posteriormente fijadores resinosos. El pigmento blanco, probablemente derivado de caolines o arcillas calcáreas, se muestra particularmente pródigo. Los diseños se ilustran de manera pictórica y la forma de ejecutar los motivos se presenta de manera rectilínea e incisa, contando generalmente con una temática biomorfa muy estilizada. Decoradas en ocasiones también con otras técnicas, como con plumbagina o con la técnica cerámica del negativo, con diseños representando generalmente múltiples puntos, líneas marcadas con trazos cruzados y/o rayas verticales.

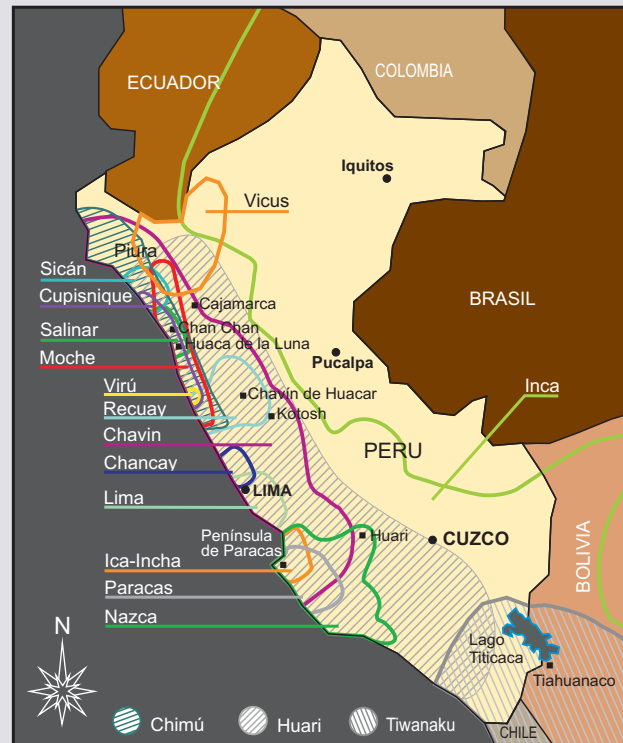
Las piezas del estilo **Topará** (incluidas en los enterramientos Paracas Necrópolis, aunque foráneas, las definimos aquí por su relación cultural) registran la manipulación de arcillas rojizas definidas por el delgado grosor de sus paredes (excepcionalmente, aplicando sobre la superficie sencillamente una capa espesa monocroma de engobe blanco-verdoso, con matices amarillos y rojos, o recubiertas de engobe negro). La definición de este estilo generalmente se define por recipientes sencillos y sin decoración, aunque en algunos casos cuentan con la forma escultórica de representaciones zoomorfas o de vegetales.

**Fotografías:** 77-364-446-551-714-787-788-789.

Cultura **SALINAR** (Horizonte Temprano, 200 a. de C. - 100 d.C., Andes Centrales), Perú, aunque sus inicios como sociedad temprana se remontan aproximadamente al 1200 a. de C., desarrollada en los valles de Moche y Chicama en la costa norte, en el depto. de La Libertad.

**Agrupación social:** Jefaturas.

El arte cerámico de los salinar se resuelve posterior a Cupisnique y asociada a esta, contando con la pervivencia de rasgos iconográficos, en lo que hallazgos recientes han comprobado que la cultura Salinar es originaria de grupos de la sierra norte, más concretamente de la región de Cajamarca. Desde el punto de vista de su manufactura, la cerámica Salinar se caracteriza por formas austeras y bien resueltas. El estilo Salinar



comprende el cambio de cocción reductora a oxidante de la cerámica andina, lo que confiere a las piezas el tono rojizo, en lo que su decoración presenta incisiones y como única variedad la aplicación de engobe blanco, reconocido como estilo “blanco sobre rojo”. En su caso, los cuerpos de las piezas se modelaban con figuras de animales diversos, tanto acuáticos como terrestres, en mayor número que la presencia antropomorfa, aunque también presentan figuras humanas generalmente en poses cotidianas (destacando las primeras representaciones de sentido erótico presentes en América) o representando personajes de su cultura, incluidas en los ya tradicionales recipientes con asa en estribo, además de incluir nuevas formas en los recipientes escultóricos que se definen por el gollete y asa puente presentando sobre el recipiente escenas o personajes figurativos. El cuerpo humano se representa de forma sencilla, con características redondeadas, dotando a los rostros de ojos circulares concéntricos definidos por incisión, junto a esquemáticas representaciones de facciones y extremidades.

**Fotografías:** 387-604-776.

Cultura **VIRÚ** (Horizonte Temprano Tardío e inicios del Periodo Intermedio, entre el 300 a. de C. y el 400 d.C., Andes Centrales), se desarrollada en los valles de Virú, Chao y Chicama, en el departamento peruano de La Libertad

**Agrupación social:** Jefaturas regionales. (Contemporánea con las 1ª fases Mochica, quienes posteriormente la sometieron en su estado).

**Asentamiento:** se registran tanto centros aldeanos como urbanos, además de levantar y construir fortalezas o grandes templos piramidales realizados en adobe (huacas). Entre sus construcciones también destacan grandes obras hidráulicas, como los canales de regadío.

Las cerámicas escultóricas de los virú presentan rasgos distintivos, naturales y sencillos, y su manufactura es de buena calidad. La principal forma de su cerámica muestra botellas escultóricas de un cuerpo, con gollete tronco-cónico y asa de sección circular, pero también son comunes los recipientes de dos cuerpos comunicantes y botellas simples de gollete bajo, todas realizadas sin molde y cocidas en horno abierto. Fue típica la decoración negativa, y aunque simple, destaca por los rutinarios diseños con líneas rectas, ondulaciones y círculos, rodeando la pieza a modos de franjas paralelas y que caracterizan a simple vista la definición de sus cerámicas. Las representaciones figurativas se disponen sobre los recipientes, presentando generalmente a figuras humanas en diferentes poses, resaltando con la decoración del negativo ciertas partes del cuerpo, como las facciones del rostro, tatuajes o vestimentas. Destacan las escenas de guerreros, y a su vez, se incluyen entre las poses representaciones de carácter sexual, además de comprender un elevado número de prototipos arquitectónicos en cerámica.

**Fotografías:** 382-365-713.

Cultura **LIMA** (Periodo Intermedio Temprano, 100 - 700 d. C., Andes Centrales), se desarrolla en la zona costera central de Perú, comprendida entre los valles de Chancay, Chillón, Rímac y Lurín, en el actual departamento de Lima.

**Agrupación social:** Cacicazgos regionales.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Centros regionales urbanos, interconectados con otros centros satélites aldeanos. No obstante, la información relativa a esta sociedad se ve reducida debido a la pérdida de registros arqueológicos ocasionados al extenderse la urbanización de la actual ciudad-capital de Lima, no obstante algunos centros importantes se mantienen aún como Huaca Pucllana ubicada en el actual distrito de Miraflores (Lima), Maranga Cajarmarquilla en el valle de Huaycoloro (a 15 km de Lima), o el destacado complejo arqueológico y centro ceremonial de Pachacamac ubicado en la desembocadura del río Rimac (posteriormente reconstruido por los Yschmas, en el periodo Intermedio Tardío).

Las cerámicas Lima tienen una marcada influencia sureña, en particular de la cultura nazca, aunque a su vez, se aprecia un estilo de marcada personalidad. La representación volumétrica se asocia generalmente a recipientes a los que se les acoplan figuras escultóricas, o recipientes escultóricos que definen la forma. Las piezas muestran una buena manufactura, de paredes muy finas y delgadas, y bien cocidas en hornos de atmósfera oxidante. La decoración generalizada el uso de la tricromía en rojo, blanco y negro, aunque en el último período asociado a Nievería (que posteriormente se incorpora al estado Huari) se incorpora otros colores, definidos por una variada policromía. En cuanto a su iconografía, lo más distintivo son las serpientes entrelazadas de cabeza triangular y con el cuerpo o en forma de banda y uno de sus lados aserrado, definidas como “interlocking”, y un personaje que se caracteriza por una gran sonrisa, nombrado como el Dios Sonriente, que el conforman las imágenes principales de su panteón ideológico-religioso, al que se suman elementos geométricos, como la cruz y la “S” invertida.

**Fotografía:** 697.

Cultura **MOCHICA o Moche** (Periodo Intermedio Temprano, 200 - 850 d. C., Andes Centrales), esta sociedad se concentra en mayor grado en los valles de Chicama, Moché, Virú y Santa, aunque extiende sus dominios por gran parte de la costa norte peruana, por el norte hasta Piura y por el sur hasta el valle Huarney, ubicado su territorio en los actuales departamentos peruanos de La Libertad (centro originario), al norte Piura y Lambayeque y al sur Ancash.

**Agrupación social:** Estado (teocrático-militarista). Su poder se asienta en la organización jerárquica, dividida la sociedad en cuatro categorías básicas (aunque se definen científicamente en diez niveles, desde el rey supremo al campesinado), registrando como mando supremo sobre la estructura social piramidal en la cúspide al Gran Señor o «Cie Quich», por debajo del monarca la aristocracia militar y los nobles, nombrados con el término «Alaeq», encargados de gobernar una circunscripción menor, incluyendo a su vez en esta agrupación a la casta sacerdotal, el tercer escalafón social estaba representado por el pueblo, dentro del cual se incluyeron los artesanos, pescadores, agricultores, y demás proletariado; mientras que el estamento inferior quedaba definido por esclavos y prisioneros de guerra.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Aldeano y urbano. A su vez, entre los sitios arqueológicos mochica, a día de hoy, son destacados los recintos ceremoniales construidos con ladrillos de adobe con forma de pirámide truncada y escalonada, como los hallazgos de la Huacas del Sol y de la Luna, en el valle de Moche (cercana a la actual ciudad de Trujillo), y las Huacas del Brujo y de Cao, en el valle de Chicama.

**Antecedentes en la representación cerámica:** Los orígenes representativos de los Mochicas mantienen vínculos estéticos con Chavín, Salinar y Gallinazo, pero sobre todo con la influencia de los Cupisnique.

Casi sin excepción, la forma característica Mochica es la botella de base plana, asa estribo y gollete recto, incluyendo también recipientes escultóricos, vasijas globulares con gollete tubular vertical y asa redonda o plana y también con cuello cilíndrico expandido, a pesar de la funcionalidad de sus formas, no aparecen indicadores de uso, presentes en diferenciados ceremoniales rango y/o destinada como ofrenda funeraria. Las cerámicas moche se reconocen cuidadosa manufactura, de textura fina y pulidas, y con una buena cocción. Existen dos tipos de representación entre estos recipientes, mal llamados “huacos”: los escultóricos y los pictóricos. Dependiendo de su función estos fueron realizados por molde, parcial o total, o por el contrario se modelaron a mano. En algunos casos la parte globular de la forma sirve como



plataforma para desarrollar escenas representativas con figurillas modeladas adosadas a ésta, o bien el cuerpo de la forma se transformaba en una escultura. Aunque en la decoración se manipularon diversos engobes de forma puntual: ocre, tierras, rojizos, amarillentos, anaranjados, marrones y negros, el color más utilizado y generalizado fue el crema, aplicado sobre el color del barro (cocidas en atmósfera oxidante). En los trabajos cerámicos que mostraban su faceta pictórica, la ejecución de los motivos pintados es elegante y de trazo fino, con un buen balance en la distribución de los diseños, las figuras se representaban de perfil y el torso de frente, componiendo escenas de diversa índole, llenas de movimiento, dinamismo y expresividad. En estos recipientes pictóricos aparecen multitud de elementos simbólicos o religiosos, y es precisamente en este tipo de ilustraciones en las que se cree reconocer una forma de escritura iconográfica (definida como «pallariforme»). A nivel escultórico, los denominados “huacos retrato” representaban de forma totalmente realista el rostro, con facciones muy individualizadas de personajes importantes, como personajes de la élite o sacerdotes, testimoniando la presencia diferenciada de la clase dirigente. Cuando aparece la figura entera, lo hace en multitud de representaciones como guerreros, músicos, enmascarados, parejas en posturas sexuales, enfermos, sacrificios o castigos, entierros, entre otros tantos personajes o escenas asociadas a la vida diaria, al carácter cultural o al conglomerado político-religioso, que informan con detalle y aspectos relevantes de esta civilización, ilustrando a su vez el imaginario mitológico, conjugando figuras zoomorfas y antropomorfas del ideario sobrenatural de esta cultura, contando con diferentes dioses representados, aunque destaca la imagen de un personaje con aspecto felino que caracteriza al Dios Supremo del panteón moche: Aia Paec. Contando también con una amplia representación de la flora y de la fauna. La cerámica Moche se clasifica en cinco fases, que fueron sucesivas en el tiempo:

- Estilo **Moche I**: Asociado a la primera época o primer periodo moche, donde quedan representadas imágenes zoomorfas y antropomorfas, naturales y realistas. Las piezas son pequeñas, y la decoración ocre sobre engobe crema, cubre toda la pieza incluyendo la base.

- Estilo **Moche II**: Similar a la fase anterior, aunque en este estilo destaca aún más la representación de la figura humana. Las cerámicas aumentan de tamaño, el asa estribo se adelgaza, el gollote se hace más alto y el reborde disminuye.

- Estilo **Moche III**: En esta fase aparece el llamado Huaco retrato, y a su vez las botellas se representan en un mayor tamaño, con el asa alta y delgada y el gollote pierde el reborde, combinando los elementos escultóricos con el cuerpo semiesférico.

- Estilo **Moche IV**: Conocida esta fase como clásica, se mezclaron las representaciones antropomorfas y zoomorfas, apareciendo con mayor frecuencia escenas de ceremonias. Las piezas pictóricas definen los dibujos con línea fina y poco saturada, denominados “de línea fina”, en los que ilustran a personajes sobrenaturales o narraciones de escenas míticas, de ofrendas, luchas o sacrificios. A partir de esta fase el refinamiento logrado en las fases anteriores comienza a perderse debido a ampliación en masa de las representaciones.

- Estilo **Moche V**: En esta fase desaparecieron las representaciones naturalistas y se trabajaron en menor número las formas escultóricas, continuando con la representación pictórica del anterior estilo. Ya no se incluye la realización de retratos, proliferando escenas ceremoniales, de pesca, combate, sacrificios y entierros. El asa toma un perfil más trapezoidal y el gollote se angosta hacia arriba. Recibe influencias Huari.

**Fotografías:** 110-374-377-395-397-399-420-421-502-503-504-505-558-559-560-561-565-566-571-580-586-598-605-606-673-699-700-701-702-716-726-727-728-741-771-780-781-797-802.

Cultura **NAZCA** o **Nasca** (Periodo Intermedio Temprano o de Desarrollo Regional, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), comprendiendo unos 375 km a lo largo de la costa desértica del territorio centro sur peruano. La zona nuclear de la cultura Nazca fue la vertiente del Río Grande de Nazca y del Valle de Ica al norte, en el departamento actual de Ica. En ciertas etapas de su desarrollo, tuvo influencia más al norte sobre un área del Valle de Cañete, establecido al sur de Lima (depto.), y en los valles de Ocoña, Camaná, Sihuas y Acari (depto. de Arequipa).

**Agrupación social:** Relacionada culturalmente con su antecesora Paracas. En los actuales estudios sobre los nazca, estos se definen como fuertes cacicazgos; con una clara visión compleja, ideología y política, conformando una sociedad de alta estratificación social en la que la elite dirigente, sacerdotes y guerreros, marcan los rangos superiores.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Los nazca construyeron sus asentamientos de forma generalizada en pequeñas casas de adobe y quincha agrupadas en aldeas con una mayor distribución en las cuencas de los ríos Ica y Río Grande, y afluentes, aunque también se registran algunas poblaciones consideradas como ciudades, percibiendo un elevado número de habitantes, como se percibe en las exploraciones arqueológicas de los sitios establecidos en el Valle del Ingenio y el Valle Grande, asociados a su vez estos asentamientos con centros administrativos y de actividades o reuniones comunales, destacando en este último valle los centros de Los Molinos, Cabildo y Coyungo. El centro ceremonial y funerario Nazca más importante hallado a día de hoy comprende el complejo arqueológico de Cahuachi (con una extensión de 24 km<sup>2</sup>), Cahuachi se sitúa en la parte inferior del curso medio del río Nazca, distinguiéndose también en sus cercanías las necrópolis de La Estaquería y Muña (este último complejo, también se determina como un gran asentamiento administrativo y residencial de la elite, además de necrópolis). Hasta la actualidad, no se ha descubierto ninguna estructura nazca de carácter defensivo, aunque sin ninguna duda los estudios manifiestan que esta sociedad se caracteriza de un alto perfil bélico (aumentando en el periodo Medio).

Las piezas cerámicas nazca maravillan por su diseño y por el brillo de sus colores, de gran variedad. La particularidad de estas es su buena manufactura, utilizando una arcilla muy fina, de paredes delgadas y bien cocidas, sumando la decoración de diseños cromáticos policromos, que luego fueron pulidos y bruñidos intensamente en el tratamiento final. La representación más abundante fue claramente pictórica, los temas se presentan de manera aislada, sin formar escenas y sin la intención narrativa de los otros estilos costeros contemporáneos, pero también quedaron reflejados aunque en menor proporción escenas conformadas por diversas figuras que plasmaron costumbres cotidianas, de calidad más tosca. La gama decorativa de sus engobes abarcaba hasta doce colores, con sus respectivas graduaciones, generalmente pintados sobre fondo blanco (seis colores fueron los básicos: blanco, negro, rojo, carmín tostado-violáceo, amarillo, ocre y gris). Estos se distribuyen homogéneamente, con colores planos, sin claroscuro ni gradación de sombras. Preferentemente el color estaba limitado por un contorno de línea negra, y en menor medida, de línea blanca sobre los fondos oscuros. La decoración solía ajustarse a una disposición general en frisos, ocupadas por una o varias figuras, o compuestas solo por figuras geométricas a modo de grecas. En mayor proporción se dieron recipientes simples, generalmente globulares con dos caños y asa puente, y otras, con cilindro aplanado, en forma de ampolla o modeladas imitando personajes. Estas últimas, representan cabezas humanas o de animales, o figuras enteras en parte modeladas y en parte pintadas, resultan siempre figuraciones un tanto esquemáticas. Principalmente fueron representados elementos vegetales, que aluden sobre todo a plantas alimenticias o míticas y animales, como mamíferos, reptiles, crustáceos y aves. Destaca la estilización de las figuras, tanto cuando éstas forman parte del mundo de la naturaleza como si se imbuían en el carácter simbólico y abstracto, siempre dirigiéndose hacia lo geométrico. El universo simbólico que aparece representado es de gran complejidad formal y significativa. La figura humana se representaba con esquemáticos rostros, de ojos almendrados, con una línea para la nariz y otra para la boca. Las mujeres se distinguen por sus facciones finas, llevando círculos rojos en las mejillas. Los motivos de carácter fantástico son de difícil interpretación ya que muestran a seres humanos y animales híbridos, que se

mezclan y transforman, relacionándose con el mundo de las creencias. Un motivo recurrente en la ornamentación de las vasijas ilustra una franja pintada de pequeñas cabezas estilizadas, cuyas cabelleras se unen una a una con aspecto de una cenefa rodeando la pieza, definidas como “cabezas-trofeo”, con frecuencia esta imagen es representada en las figuras, de carácter acusadamente religioso. Las etapas representativas de los nazca comienzan a definirse por elementos naturalistas y poco a poco se van multiplicando los motivos abstractos, logrando complicados diseños, con especial esmero en decorar toda la superficie de las piezas (“Horror al vacío”). Entre las técnicas de nuevo cuño se destaca la producción seriada definida por moldes y coladas de pasta arcillosa líquida (colage), que definen y registran mejor la forma original (asociada al estilo del anterior periodo Paracas -Topará).

La cerámica Nazca se registró cronológicamente en **9 fases diferenciadas** (clasificadas por Lawrence E. Dawson y John H. Rowe, 1950): en las primeras policromías los diseños se inspiraron en la naturaleza, de forma realista, representando animales y vegetales (con semejanza a Paracas), la primera fase se denomina “Proto-nazca”, por su semejanza con Paracas, contando con diseños incisos, aunque ya utilizando engobes para su decoración. Las fases 2, 3, y 4, desarrolla de forma gradual los temas del anterior etapa, agrupadas por los arqueólogos como Nazca Temprano o Nasca Monumental, por su apariencia seria y austera, aplicando el color rojo o negro como fondo de las imágenes. La fase 5 (Nazca Medio) innova con nuevas formas de recipientes, y sugiere en su pictografía un diseño más minucioso y preciso, determinando ya los fondos por engobe base blanco. Las fases 6 y 7, agrupan la denominación de Nazca Tardío, o Nasca Prolífero (definida por Julio C. Tello como Chanka), innovando con nuevos diseños abstractos y decoración más recargada. La fase 8 se denomina también Disyuntivo, continuando la representación de la anterior etapa pero con una serie de cambios, provocados por la llegada de influencias orientales de la serranía y la costa central. La fase 9 comprende su fase final y se la relaciona por sus características de estilo con Chakimpampa (Huari). Esta fase se corresponde con piezas de menor policromía, básicamente definidas por el rojo oscuro, aunque también se incluyen el púrpura, crema, blanco y gris, y delineados en negro. Los diseños acaparan la geometría, delimitados por líneas o trazos en blanco o crema y negro, definiendo a su vez nuevas formas para sus recipientes.

**Fotografías:** 405-449-506-597-636-666-670-675-721-722-736-740-748-783.

Cultura **RECUAY** (Periodo Intermedio Temprano, 0 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú, se distribuye por la región central peruana de la sierra y de forma irregular por la costa en diferenciadas regiones climatológicas, originándose en el bajo valle de Santa, y expandiéndose hasta el callejón de Huaylas y Pallasca, comprendiendo además la zona costera, entre los valles de Pativilca y Virú, situados en los departamentos peruanos de Ancash y La Libertad.

**Agrupación social:** Fuertes cacicazgos de poder centralizado, dirigido por sacerdotes y elite gobernante (esta cultura deriva del Chavín tardío, asociado a ciertas características de la cultura Virú).

**Asentamiento:** La distribución de los centros se reconoce tanto de forma aldeana como urbana, los centros principales, fortalezas y centros ceremoniales se localizan en cimas de difícil acceso, cuyo carácter inexpugnable está enfatizado frecuentemente por altas murallas de piedra.

La cerámica Recuey no posee el esplendor de las otras sociedades contemporáneas, aunque también fueron muy variadas. Todas las piezas se consolidan con pastas blancas, con alto contenido en caolín (y baja proporción de óxidos colorantes), de paredes excepcionalmente delgadas, con poco uso de moldes y con muchas aplicaciones escultóricas en sus recipientes. La representación en cerámica de los recuay presenta (o bien puede presentar) asociaciones con otras culturas; como de sociedades antecesoras, como Chavín de la que toma la figura del felino representado de perfil y mostrando los dientes, la serpiente bicéfala y los diseños escalonados con volutas rectangulares, o por ejemplo de la cultura Virú se apropia de las decoraciones lineales, zigzag o filas de círculos y la técnica cerámica del negativo, junto a otras relaciones plásticas asociadas al intercambio con otras culturas como Moche, Vicús, Cajamarca o culturas ecuatorianas. La diferenciación que muestran sus piezas se hace evidente en el tratamiento decorativo, destacando de este estilo el uso generalizado de la pintura en negativo, asociada a dos o tres colores (blanco, negro y rojo), el blanco (o anaranjado blanquecino) se define como base o fondo implícito a la propia arcilla. En ocasiones se aplica también un cuarto color, el amarillo o naranja (pintado sobre la superficie sin utilizar la técnica del negativo). En la época más tardía de esta cultura, la decoración se transforma, empleando un solo color, en positivo. Al implantarse como cultura continuaron manteniendo las formas típicas andinas de las botellas de asa en estribo, éstas con gollete ancho, bajo y desbocado; cuencos con base pedestal; o botellas de dos cuerpos comunicantes; pero destaca sobre todo las denominadas *pacchas*, que son recipientes o botellas con un vertedero de forma tubular alargado sin asa (asociadas con el culto al agua), o los recipientes que se definen escultóricos en su forma íntegra. El contenido narrativo de sus esculturas, generalmente adosados a la forma del recipiente, no tiene precedente en la zona de las tierras altas (serranía), los personajes más característicos representados y asociados con el carácter social y mitológico, muestran: variedad de aves, guerreros, cabezas trofeo, personajes que ingieren llamas, un rostro sonriente del que salen generalmente cuatro serpientes o felinos, el personaje sobrenatural de largo hocico y apéndices “ofideomorfos”, representado de perfil como ya hemos citado, entre otras figuras; destacando también las representaciones duales y a pares de personajes femeninos y masculinos. También son comunes las representaciones de modelos arquitectónicos. Además, entre sus diseños decorativos se ilustran motivos reiterativos como la forma de cruz o de “S”, o diseños escalonados.

**Fotografías:** 715-725-729-763-777

Cultura **HUARI** o **Wari** (Horizonte Medio, 650 - 1200 d. C., Andes Centrales), Perú, esta sociedad tuvo un área de expansión muy amplia en los territorios que abarcan los Andes Centrales, su centro originario se sitúa en el actual departamento de Ayacucho, ubicado en la zona interior, abarcando su extensión por la costa sur en los valles de Nasca, Chillón y Larín, y por el norte, la costa con Jequetepeque y Lambayeque y Cajamarca en la serranía.


**Agrupación social:** Estado. Comandado el poder centralizado por la administración de una elite gobernante y el sacerdocio, además de regir una fuerte estructura militar.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Según revelan los registros arqueológicos estas agrupaciones sociales se concentran con mayor número de habitantes en asentamientos ya determinados en su urbanización como ciudades amuralladas, con un planteamiento planificado y unificado, pero sin llegar a altas densidades de población (aunque se percibe ciertas excepciones en algunos complejos, como su capital). Sobre estos centros urbanos productivos y administrativos, enumeramos algunos de ellos por su buena conservación: Huari, Azángaro (en región de Huanta, y cercana a Huari), Conchopata (cercana a la ciudad de Ayacucho), Piquillacta (al sur de Cuzco), Wiracochapampa (en la sierra de Huanmachuco). Los asentamientos Huari fueron construidos en adobe y piedra (de muros enlucidos espesos o encastrados sin argamasa y de gran altura, permitiendo varios pisos), contando con espacios abiertos (canchas), edificios de servicio, grupos habitacionales, almacenes y depósitos de agua, integrados en el crecimiento urbano.

La composición artística Huari se define por estrictos cánones estéticos, que se difunden y asimilan en casi todo el territorio estatal. En la representación escultórica en cerámica de los huari se generaliza el uso de cerámicas policromadas (de estética con cierta similitud al Nazca),

decoradas las piezas con diseños pictóricos definidos por una gama cromática que básicamente emplea los colores siguientes: el crema o blanco, ocre, rojo, púrpura-violáceo, gris y negro, aplicados con un engobe fino y lustroso repartidos en colores planos y sin degradación, empleando un engobe rojizo de base como posible y más corriente fondo, y definiendo la silueta de los diseños con trazos en negro o blanco. Las formas más tradicionales de las piezas huari son: botellas de gollete semi-cónico y vertical, vasos con leves relieves, cantimploras, botellas semiesféricas con dos góletes y asa puente, y piezas de doble cuerpo en los que uno es escultórico, con gollete ancho y bajo. Si bien, destacamos entre estas formas los Keros gigantes, los recipientes escultóricos que adoptan diferentes imágenes (antropomorfas, zoomorfas o vegetales) y las figuras modeladas (representando formas antropomorfas o zoomorfas). La imagen más representada sin duda fue el dios de los báculos, incluida en su mitología como deidad principal, con rasgos antropomorfos y zoomorfos, colmillos de felino, lacrimales, diademas de plumas y a veces con cabezas de halcones y serpientes. Las cerámicas se conformaron según el estilo de tradiciones locales o regionales, algunas con gruesas paredes y otras con un espesor extremadamente fino, consistentes y de acabado sobresaliente, de igual forma que sucede con la decoración. Limitándonos a describir cinco de ellas, por sus características definidas y representativas: contando con el estilo **Chakipampa**, que se suele asociarse con las cerámicas más representativas de los Huari. Sucesora de Huarpa, cultura originaria de los huari, su origen se ubica cercano a Ayacucho en la misma región que la capital y centro difusor -Huari-. Estas cerámicas se inspiran a comienzos del periodo con las últimas fases de la cerámica Nazca, y en su fase final con las de Tihuanaco. Destacan los recipientes modelados, con motivos básicamente mitológicos y geométricos (líneas y bandas en zigzag, curvas o rectas). El siguiente estilo se denomina **Robles Moqo**, al noreste de Huari, notorio por la grandiosidad de sus cerámicas escultóricas de sentido ritual. Auxiliándose de moldes, generan grandes piezas como las características figuras de gran tamaño en forma de llama (de más de un metro de altura), vasijas con cuello con forma de efigie antropomorfa, o las características urnas ceremoniales de gran dimensión, con gruesas paredes y decoradas con diseños de plantas y personajes mitológicos (estos recipientes fueron encontrados en lugares destinados a rituales, pero no fueron utilizadas como urnas funerarias como suponían algunos científicos en décadas anteriores), que al parecer se rompían en el lugar, como parte de la ceremonia, enterrándose fragmentadas. Los estilos **Nievería** (representativo de la costa central) y **Cajamarca** (sierra norte) se caracterizan por la alta calidad de sus cerámicas, de paredes muy delgadas y cocidas a altas temperaturas. Nievería cuenta con una amplia gama de formas, resaltando la gran belleza de algunos ejemplares escultóricos definidos por su realismo (y policromía). Los diseños de Cajamarca se relacionan con el mismo estilo decorativo del periodo Intermedio Temprano, y sus formas más características son las copas tripodes, recipientes lenticulares, vasos y cucharas. Decoradas tanto interior como exteriormente en color ocre, rojo o negro, sobre la base crema (su iconografía se disponía en paneles y representaba diseños geométricos y figuras antropomorfas, rostros de felinos y otros animales). Por último, nombramos el estilo **Lambayeque** (que aparece al final del periodo en la región homónima, al norte) por la singularidad de uno de sus diseños cerámicos. El recipiente se define como "huaco rey", de forma globular con pedestal troncocónico y cuello de un solo pico y también de forma troncocónica, y asa conformada por dos cordones unidos. Frecuentemente la forma posee aberturas circulares. En la parte frontal del cuerpo de la pieza se representa un rostro (con "ojos alados") y en los laterales se acoplan figuras de diferente índole. Lambayeque también destaca por el estilo estético que aporta la cocción, ya que cuecen las piezas en atmósfera reductora definiendo el tono del barro por un característico negro metalizado (consideradas como piezas de prestigio).

**Fotografías:** 438-755-782-799.

 Cultura **CHIMÚ** (Periodo Intermedio Tardío, desde el 900 al 1470 d.C., Andes Centrales), Perú, esta confederación de jefaturas llegó a extenderse hasta alcanzar la frontera ecuatorial por el norte y al sur hasta llegar a las puertas de la actual capital de Lima (al norte desde el departamento de Tumbes y por el Sur hasta el departamento de Lima).

**Agrupación social:** Estado (herederos de la tradición Mochica). En la cúspide de la pirámide jerárquica se posiciona el denominado Gran Señor Chimú o Chimú Capac (posiblemente identificados como dioses divinos, al personalizar su imagen en la tierra, relacionando su estirpe con la identidad ancestral Mochica), bajo el escalafón del monarca le sucedían los otros grandes señores que rigen cada dominio territorial. A su vez se comprende una corte aristocrática y autócrata, refinada, y una clase guerrera, que defiende y sucesivamente va ampliando el extenso territorio, llegando a controlar, económica y políticamente, por medio de centros administrativos, la gobernación de más de veinte valles.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** La gran capital Chimú se denomina Chan Chan (ubicada en el valle de Moche, cercana a la actual ciudad de Trujillo, en el departamento peruano de La Libertad), construidas todas sus edificaciones con adobe. El complejo arqueológico ocupa una superficie total de 18 km<sup>2</sup> (estimada su población en unas 50.000 habitantes, distribuidos en diferentes barrios residenciales); repartidos por todo el complejo urbano, se establecen entre otras importantes construcciones, nueve recintos ceremoniales donde se encuentran edificaciones palaciegas dedicadas a cada monarca (y su posible sepultura). En cuanto a la expansión y la incorporación de otros asentamientos asociados a este estado, estos representan una jerarquía de cuatro niveles estatales, Chan Chan como centro principal, en segundo nivel los centros regionales de Farfán y Túcumé (al incorporarlos al estado) o nuevas urbanizaciones como Talambo y Algarrobal de Moro, y los sucesivos centros adicionales localizados en los distintos valles, anexionados al estado de Gran Chimú.

En cuanto a la cerámica Chimú, ésta se realiza en la mayoría de los casos con molde, producida en serie (contando con centros o talleres especializados), tanto la de uso cotidiano como la ceremonial. Aunque también se registra la técnica de elaboración manual del «paletteado» (descrito en el capítulo 1, pág. 112), proceso adquirido por los chimúes de ceramistas del extremo norte, difundiendo en sus territorios, aunque se localiza de forma regional. La característica principal de sus cerámicas se registra por el color negro con brillo metálico, conseguido por la adición de plumbagina, sumándose a esto el bruñido de la pieza y la cocción reductora (monocromas). Aunque el porcentaje mayor de esta tradición se defina por su color negro metalizado, decoradas con bajorrelieves (que generalmente se ornamentan con un fondo a base de incisiones de puntos) o representaciones figurativas de bulto, existen también casos de piezas de tonalidad naranja avisado, decoradas algunas de ellas con pintura de engobe. Entre las formas (derivadas de la tradición Moche) fueron comunes: las vasijas globulares, los recipientes de asa estribo (de base globular o cuboide), vasijas con pedestal y dos picos cónicos divergentes unidos por un asa-puente, o cuerpos dobles unidos por asa (algunos de ellos conformados como «vasijas silbadoras», produciendo sonido); decorados con temas geométricos o figurativos. Entre estos recipientes destaca el de forma esférica, coronada por un asa estribo de corte anguloso y que lleva con frecuencia un monito u otro pequeño motivo en la base del gollete. En el caso de los recipientes de dos cuerpos solo uno de ellos tiene representación escultórica. Las formas escultóricas fueron muy abundantes, con cierta preocupación naturalista, imitando modelos naturales, adoptando estas piezas el cuerpo de las figuras representadas. Contando con un amplio muestrario de vasijas en forma de semillas, frutos y legumbres, y de animales de ciertas especies y formas antropomorfas, de carácter mitológico. Repitiéndose también los huacos-retrato típicos de la cultura Moché. También presentan figuras humanas tomadas de la vida cotidiana: trabajos, bailes, caza, ceremonias, e incluso temas de carácter erótico. Sin embargo estas figuraciones no poseen el dramatismo ni la fuerza expresiva de su antecesora Mochica, más bien se definen como un cliché estereotipado de las figuras estandarizadas (no obstante también existen ejemplares de gran calidad artística), producidas de manera masiva debido a la enorme demanda que reclamaban las piezas de cerámica.

**Fotografías:** 303-312-409-507-508-624-667-694-717-744-772-778.



Cultura **SICÁN** o **Lambayeque** (Periodo Intermedio Tardío, 900 - 1350 d.C., Andes Centrales), establecida en la costa norte peruana en el actual departamento de Lambayeque, en los valles de La Leche, Lambayeque y Zaña, expandiéndose hacia el norte hasta el valle de Piura y al sur hasta el de Jequetepeque.

**Agrupación social:** Estado. Su consolidación cuenta con una base de lazos y alianzas familiares de fuerte estratificación social (recogiendo influencias de las culturas Moche y Huari).

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Los Sicán utilizaron el adobe como material constructivo en todas sus edificaciones, manteniendo en cierta medida en su urbanismo y planificación arquitectónica aportes de su antecesora moche, aunque innova con aportes tecnológicos, de infraestructura y una reformulada arquitectura. La capital se establece en el centro arqueológico de Batán Grande (ubicado en el valle del Río La Leche), considerado como el más importante asentamiento urbano (administrativo, ceremonial y funerario), contando con dieciocho complejos templarios en una extensión de 350 Ha., además de destacar el complejo urbano y ceremonial de Túcume, ubicado en las faldas del cerro La Raya, en la llanura meridional del río La Leche, que cuenta con veintiséis montículos ceremoniales, instaurada como capital en el periodo tardío de esta sociedad (posiblemente surgiendo como principal centro urbano a causa del abandono de Batán Grande en torno al s. XI d.C., en lo que este complejo en el año 1375 d.C. se anexiona a la ocupación del Gran Chimú tras años de guerras; controlado posteriormente por los Incas).

Las cerámicas Lambayeque recogen una estética basada en cierta medida en las representaciones culturales de sus antecesores Mochica y Huari, como se puede apreciar en las piezas Lambayeque al reincorporar el simbólico y apreciado “huaco rey” entre sus representaciones cerámicas, este tipo de recipientes presenta la imagen de su deidad suprema y símbolo de sus gobernantes (justificando su status divino). Según investigaciones que se refieren a las simbologías adoptadas en el campo artístico por esta cultura, se cuenta con la representación de este personaje mítico, denominado Naylamp, que se caracteriza por portar una gran máscara de «ojos alados» (D invertida), representada también en otras piezas escultóricas (y que mitológicamente corresponde con el ancestro llegado desde el mar con su gran séquito para civilizar su territorio), contando además con diferentes fuentes mitológicas de la simbología Moche y Huari. El contacto con otras sociedades contemporáneas también influye en sus características estilísticas, estableciendo nexos representativos con Cajamarca y Chimú. Las cerámicas escultóricas de los Sicán en su mayoría fueron realizadas en centros especializados de producción masiva, trabajadas por molde, bien pulidas y cocidas en atmósfera reductora (negro metálico brillante). Las formas de los recipientes escultóricos comprenden diseños ya establecidos en otros periodos con poca innovación, como las botellas globulares de base y cuello troncocónico o botellas de dos caños con asa puente. No obstante, existen piezas que también determinan procesos más elaborados y creativos; incorporando diseños decorativos o escultóricos delicadamente resueltos. Entre estas representaciones también se presenta prototipos arquitectónicos, en algunos casos, incluyendo a personajes en el conjunto (de posible carácter ritual).

**Fotografía:** 298.

Cultura **CHANCAY** (Periodo Intermedio Tardío, entre los siglos XI y XV d.C., Andes Centrales), ubicada en la costa central peruana, en los valles de Chancay y Huaura, localizados al norte del departamento peruano de Lima (a unos 100 Km al norte de la actual capital), percibiéndose la posibilidad de que su control también se ejerciera sobre otros valles como el de Supe al norte y la zona de Ancón al sur.

**Agrupación social:** Estado (regional).

**Centros arqueológicos de importancia:** Entre los sitios arqueológicos Chancay son destacados por su extensión urbana: Pisquillo Chico y Lauri, ubicados en el valle de Chancay, contando con edificaciones de carácter público (administrativos y ceremoniales), residencias de la población, palacios para la elite, o cementerios, en lo que la arquitectura de algunos de los edificios públicos son de estética diferencia, denominados como “montículos piramidales tronco-cónicos”, determinados por su forma rectangular, contado con una pirámide de la que se prolonga una rampa, asociada a diferentes espacios de habitación y un gran patio interior. A su vez, otros centros también son destacados, como al norte del Valle de Huaura: Fortaleza, Pativilca y Supe, y al sur del Valle de Lurín los asentamientos de Mala, Asia y Cañete.

La cerámica Chancay destinada al pueblo común fue realizada con moldes y aplicaciones modeladas, se elaboraron con carácter seriado por lo que no siempre estuvo bien cocida ni con un buen acabado, decoradas con engobes marrones, negros y blancos. La cerámica más elaborada fue reservada para el uso ritual, de superficie delgada, porosa y bien cocida, asociada a la definición científica de “Chancay Negro sobre Blanco”, estilo que describimos a continuación. Cubierta con un baño de engobe blanco-amarillento o crema y decorada con dibujos de línea fina en color oscuro como el violáceo, marrón-negruzco, rojizo o negro (de inspiración textil, ubicando el diseño por paneles, con escalones, líneas rectas, curvadas, zigzag, puntos o líneas de triángulos, cuadrados y rombos; en los que también se incluyen en forma aislada o repetitiva motivos zoomorfos). En el repertorio formal dominan las formas ovoides y globulares, en las que abundaron los cántaros anchos o estirados decorados con figuras geométricas. También hay ánforas antropomorfas en las que el gollete o el cuello de la pieza es un tocado, en botellas escultóricas con gollete, botellas de dos cuerpos comunicantes y figuras escultóricas con gollete cónico muy alto y asa cintada, estos recipientes en muchos casos, representaron figuras humanas o de animales. Aparte de crear otras representaciones escultóricas sin que se mostraran como recipiente, generalmente de características humanas y animales domésticos (generalmente armadillos, cuys y llamas). Estas esculturas antropomorfas (femeninas y masculinas) se definen de forma general por una exagerada deformación craneana (fronto-occipital), de brazos abiertos y piernas separadas. Los recipientes escultóricos más característicos y más destacados en número: cuentan con una de las posturas andinas más emblemáticas que representan a un personaje posiblemente cazador, pastor o guerrero, (adquiriendo el cuello la definición de su cabeza), portando un camélido a sus hombros (representados los brazos de forma esquemática y rodeando el animal el cuello de la pieza), y por otro lado, los cántaros conocidos como «chinos», que presentan a figuras antropomorfas en cuclillas sujetando con las dos manos un vaso o Kero, estas representaciones se pueden asociar con personajes importantes, y aunque la postura y forma se presenta similar, el tipo de pintura facial y los adornos que portan nunca se representan iguales, incluyendo grandes orejeras o pendientes asociados con los altos status. No obstante, las figuras más sobresalientes y vinculadas con el arte cerámico de Chancay, son las denominadas «Cuchimilco», definidas por diferentes tamaños, llegando a medir casi un metro de altura, representándose desnudas (aunque algunas de ellas han sido halladas revestidas de diferentes textiles), y por lo que parece fueron destinadas como ofrendas a la fecundidad o ligadas al culto de los muertos (en muchos de los casos encontradas en las tumbas). Esta tipo de figura se representa fisionómicamente como un cuerpo de formas pesadas y torpes, brazos muy cortos extendidos hacia arriba y manos abiertas con las palmas al frente, cabeza ligeramente grande y rectangular, y de sexo marcado. La mayoría de ellas se presentan decoradas con los tonos oscuros típicos de esta sociedad (sobre la base blanquecina), que representan ciertas vestimentas y tatuajes repartidos por el cuerpo, resaltando sobre todo los ojos pintados con una franja alarga oblicua. Para la representación de las mujeres, estas llevan en la cabeza una especie de gorro cuadrangular aplastado, y las figuras de los hombres, el mismo gorro pero provisto de tres puntas.

**Fotografías:** 89-301-431-537-599-676.

Cultura **ICA-CHINCHA** (Periodo Intermedio Tardío - Horizonte tardío, 1000 - 1450 d.C.; y con la influencia Inca 1450 - 1534 d.C., Andes Centrales), Perú, desarrollándose en el departamento actual de Ica, en los valles de Chincha, Pisco, Ica y en algunos sectores del valle de Nazca.

**Agrupación social:** Estado. Estas dos agrupaciones hermanadas organizan su administración gubernamental por dos señoríos de fuerte poder (contando con influencias de su antecesora Huari, y de sus contemporáneas, Chimú y Chancay).

**Centros arqueológicos de importancia:** Los Ica y los Chincha utilizan como material arquitectónico el adobe (de gran calidad). Los conjuntos arquitectónicos de palacios y fortalezas más reconocidos en el valle de Chincha son la Huaca de Tambo de Mora y la Huaca La Centinela asociada a su vez a otros centros, en contraste con el Valle de Ica al que solo se le relaciona como espacio monumental arquitectónico el complejo de Ica La Vieja.

La cerámica Ica-Chincha (a diferencia de sus contemporáneas), se define básicamente por recipientes decorados en policromía, encontrándose pocos registros escultóricos, si bien en este caso se definen como recipientes escultóricos de forma antropomorfa. En la manufactura de sus cerámicas se percibe un escaso uso de los moldes, la decoración policromada, que define a su vez un fino tratamiento de las superficies a consecuencia de un elaborado pulido, y cocción oxidante (aunque también se incluyen algunos ejemplares de tonalidad monocroma negra por cocción reductora). La técnica decorativa más empleada fue la pictórica, presente en la forma más representada de sus piezas, que fue la botella globular de alto cuello, incluyendo también cuencos y ollas de labio evertido y cuerpo carenado. La decoración de los diseños continúa la tradición policroma acaecida en la región, definiéndose por líneas blancas y negras, sobre fondo rojo, ocre o naranja, sumando diseños zoomorfos estilizados de aves y peces (que también formaron parte de los diseños textiles).

**Fotografías:** 718-742.

Cultura **INCA** (Horizonte Tardío, entre 1430 y 1532 d.C.), establecida como gran potencia y última cultura indígena antes de la llegada de los españoles, unifica el territorio occidental y central de Perú, costa y sierra ecuatoriana, una porción del territorio suroccidente de Colombia, hasta el río Ancasmayo por el norte, en la zona oriental, territorio occidental boliviano, y hacia el sur, el noroeste Argentino, y llegando hasta Chile central, más al sur del río Maipo. (Territorio nombrado como Tawantinsuyu, comprendiendo al norte el Kuntisuyu, al este el Antisuyu, hacia el oeste el Chinchaysuyu, y al sur la formación del Kollasuyu).

**Agrupación social:** Estado (de amplia extensión territorial). La cultura Inca se conforma como un estado teocrático, que basa su poder en la estrategia de integración imperialista como en la fuerza militar, dependiendo de la adhesión de sus colonias. No obstante, a pesar de la extensión y la pluralidad de etnias que abarca el imperio Inca este se caracteriza por poseer una notable homogeneidad basada en la identidad del lenguaje, la religión y el gobierno. El poder se sustenta en el carácter divino de su monarca, situado este en la cúspide de un sistema de fuerte estratificación piramidal.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** La diversidad de asentamientos incas, se genera por su amplia dilatación territorial; encontrando en su extensión regional-estatal tanto un buen número de registros arqueológicos de asentamientos aldeanos, como urbanos. La configuración de la arquitectura diseñada por la cultura inca, recoge la homogeneidad de sólidos templos, palacios y fortalezas que se reproducen en poblaciones distantes a miles de kilómetros. Entre los destacados ejemplos se observan obras de maestría arquitectónica realizados en piedra, como se puede observar en el área originaria de esta cultura, como en los muros de la ciudad de Cuzco o el templo de Coricancha, la cercana fortaleza y templo ceremonial de Sacsayhuamán, o las ciudadelas agrupadas en el Valle Sagrado, como Ollantaytambo o Machupicchu, entre otros tantos ejemplos repartidos por el extenso territorio Inca (como por ejemplo sucede con *-Kitu-*, actual Quito, capital de Ecuador). El urbanismo de las ciudades se concibe como magistral, dotados los centros de canales, calles pavimentadas y fuentes públicas, además de habilitar grandes obras de ingeniería, como la red de carreteras empedradas que atravesaban valles y barrancos mediante puentes, conectando todos los territorios del Tawantinsuyu, incluyendo como vía principal el denominado "Camino Real" o «*Qapaq Ñan*».

El estilo del Periodo Intermedio Tardío de la cerámica Killke comprende el antecedente alfarero de los inicios de la cerámica incaica (cultura posiblemente anterior al Horizonte Medio, ubicada en el valle del Urubamba, en la región de Cuzco), las piezas de este estilo fueron elaboradas de forma descuidada aunque su superficie se presenta muy bien pulida, decorada con diseños geométricos-lineales, con engobe negro, rojo y/o blanco, respectivamente en monocromía, bicromía o tricromía. Algunos recipientes presentan en el cuello representaciones volumétricas de rostros humanos, toscamente elaborados, contando además en los registros arqueológicos con algunas figuras macizas de cerámica. A partir del Horizonte Tardío, cuando la sociedad Inca queda definida por el reinado del Inca Pachacuti, su cerámica se estandarizada y se define por una normativa precisa. En cerámica, la forma típica por excelencia de los incas fue el «aríbalo», que debe su nombre a la vasija griega de forma muy similar (definición extendida en la arqueología), también se registra como «puyno», aunque en realidad la denominación quechua real se define como «urpu». Conformada como un recipiente de cuello alto abocinado, panza dilatada, asas verticales y base cónica, de tamaño muy variable, presentando desde pequeñas miniaturas hasta que alcanzan el metro de altura. Como característica, estos recipientes o -urpus-, se definen siempre por la misma proporción de sus partes a pesar de la variación del tamaño. Su decoración, principalmente geométrica, se ve influenciada en cada área del imperio en el que se registran, contando con diferenciados tipos de motivos según al estilo que se asocie (contando con la tradición ancestral de las etnias conquistadas). Así manteniendo la forma, podían ser policromas como las de Ica o de cerámica negra pulida como en la zona Chimú. Además del urpu, los incas contaban con una serie registrada de formas y decoraciones. Toda la decoración cerámica fue de gran simplificación y abstracción, generalmente exhibiendo formas geométricas, aunque también se muestran en ocasiones diseños que representan plantas, serpientes y aves. Entre sus representaciones cerámicas la forma de recipiente fue la habitual, no obstante, en algunos casos se incluye la sugerencia de apliques escultóricos, como los típicos platos "pato", en la que se adosa al mango la representación de pequeñas cabezas de ave, o la inclusión en algunos urpus de pequeños apéndices esbozados de cabezas de felino, o bien algunas asas modeladas con forma zoomorfa, contando también con algunos recipientes de pequeña escala que incluyen formas tridimensionales, sobre todo para representar serpientes. Cuando las formas cerámicas incluyen el trato escultórico, como recipientes escultóricos, definidos por diferentes y variadas representaciones, e incluyendo también la realización de formas escultóricas aisladas, tanto antropomorfas como zoomorfas, en la mayoría de estos casos, la relación escultórica queda determinada por las culturas conquistadas, que mantuvieron en cierta medida el carácter escultórico de su propia tradición cultural. Por ello, existen registrados diferentes estilos de producción para las artes generadas en esta cultura:

- Estilo **provincial:** Mantienen el mismo trabajo de realización de las formas y las representaciones antes de la conquista Inca.

- Estilo **mixto:** En el que se mezcla la representación de ambas culturas, la conquistada y la Inca.

- Estilo **Inca Imperial** (de carácter totalmente Inca): Esta cerámica normalizada, fue elaborada con una pasta muy fina, moderada mano y muy

bien cocida, en hornos bien diseñados y de atmosfera oxidante. La gama cromática en su decoración estilística queda restringida al negro, al blanco y al rojo ocre, sobre la base del color natural del barro, decoradas con motivos geométricos y diseños muy estilizados de helechos, arañas, peces, moscas, libélulas y mariposas. Entre las formas originales de estilo Inca Imperial, las piezas más típicas fueron además de los urpus, las jarras altas con boca expandida, los platos "pato", tazones tendidos, cántaros con una sola asa, y las *janccanas* o recipientes trípodes cerrados con boca lateral y asa transversal en su parte superior (piezas funcionales destinadas a tostar maíz). Incluyendo en algún caso, aunque poco habituales, recipientes escultóricos. La adopción (o imposición) de estas formas cerámicas y sus consecuentes usos privativos vinculados a los rituales incas hacían de los diseños imperiales símbolos de poder. En las diferentes provincias del Tawantisuyu, se puede observar que la cerámica imperial Inca fue destinada como obsequio a personajes locales de alto rango, en retribución a sus servicios al estado y como parte de una tradicional política de reciprocidad.

**Fotografías:** 308-309-318-416-509-444-663-683-686-692.

## BOLIVIA



Cultura **TIWANAKU** o **Tihuanaco** (comprende los diferentes periodos temporales: Finales del Horizonte Temprano, Intermedio Temprano, Horizonte Medio, e iniciando el Intermedio Tardío, entre el 200 a. de C. y el 1200 d.C., Andes Centrales), originaria de la región sur del lago Titicaca, extendiendo su influencia al sur oeste de Bolivia incorporando llanuras y yungas hasta Cochabamba y todo el altiplano circundante, hacia el oeste, costa y serranía del sur del Perú, y hacia el sur, los territorios de Arica y Atacama del norte de Chile.

**Agrupación social:** Estado. Esta cultura hegemónica se ha definido como sistema jerárquico (en base al parentesco), además de configurarse como un estado teocrático (teniendo gran relevancia las prácticas chamánicas y el uso de alucinógenos en sus rituales); administrando la clase dirigente los aspectos sociales, políticos, y religiosos, entre los que se incluyen la redistribución de los bienes producidos por la masa campesina y por artesanos especializados a tiempo completo.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** En la primera etapa de esta sociedad, ya se establece un patrón temprano de urbanismo (empleando la piedra como material constructivo), como sucede en el gran complejo urbano y ceremonial de Tihuanaco (capital del estado), u otros centros cercanos, como Pajchiri, Lukarmata, Ojje y Khonkho Wankini (este último también considerado en el periodo inicial de Tiwanaku como el mayor centro ceremonial). Con la expansión estatal, se anexionan a los tiwanaku centros aldeanos o urbanos de otras culturas como colonias, o bien se conforman nuevos centros administrativos o ceremoniales, a la vez que la capital de estado se consolida como una gran urbe, proyectado su urbanismo con estructuras monumentales ceremoniales, palacios, áreas residenciales y barrios artesanales (empleando además magníficos ejemplos en escultura en piedra tales como las cabezas clavos del templo del Kalasasaya o la célebre Puerta del Sol).

La cerámica Tihuanaco se define por su buena manufactura, rica en diseños y formas preestablecidas. La forma cerámica más típica fue el vaso *kero*, de base angosta y boca ancha, el cual fue utilizado para realizar libaciones ceremoniales, además de *ch'alladores* o vaso embudo (similar al kero pero su base aún más reducida), escudillas, botellones, vasos, cuencos con pedestal y cantaros. Muchos de estos recipientes fueron ricamente decorados en colores: negro, blanco, naranja sobre una base roja, delimitando los diseños figurativos y geométricos con línea negra o blanca, además, algunos de ellos exhiben motivos incisos. En el diseño de las imágenes pictóricas destacan las representaciones de animales como el puma, el cóndor y la serpiente, representados todos ellos en la clásica postura de perfil. Presentándose también con estas características de decoración policroma, formas escultóricas antropomorfas y zoomorfas, aunque en menor proporción, pero incrementando el número de piezas realizadas como recipientes antropomorfos, generalmente asociados a personajes de la élite, chamanes o guerreros, tanto conformando la figura íntegra, como aislando alguna parte de la figura humana, integrando en esta forma a los "huacos" retrato, también típicos de esta cultura. Entre los recipientes escultóricos sobre todo destaca la forma tradicional de quemadores de incienso o sahumeros, que integran en la parte superior del recipiente cónico la figura escultórica, generalmente dotadas de formas zoomorfas, como la figura del felino. En general, la iconografía de Tiwanaku sugiere una "estética imperial", como parte esencial de las relaciones de poder, circulando versiones abreviadas de estas figuras en las áreas de expansión de este estado, difundiéndose a su vez a otras culturas. Entre los diseños más comunes que ilustran su cosmovisión el personaje más representado fue la figura del «dios de los báculos», en este caso caracterizando a un personaje antropomorfo con máscara que sujeta dos cetos, seguido en la representación iconográfica por el denominado «*chachapuma*» que presenta la figura de un hombre con máscara de puma y con artificios guerreros (posiblemente representando al dios de la guerra tiwanacota), pero también se encuentran otras representaciones mitológicas como felinos con alas, serpientes con cabezas felinas, y otros animales con atributos humanos y viceversa.

**Fotografías:** 398-510-511.



## ÁREA DE LOS ANDES MERIDIONALES.

El área sur de los Andes, comprende dos tercios del norte de Chile, el noroeste de Argentina (NOA) y las tierras altas de Bolivia (aunque en nuestro caso, esta última zona ya la hemos presentado con el título del Altiplano Boliviano, comprendida en la sección anterior). Este territorio amplio y variado, tanto por lo accidentado de su relieve como por las diferencias ambientales y climatológicas, contempla los mayores desarrollos evolutivos acaecidos en los territorios de los actuales países de Argentina y Chile. Estos avances se definen por diversas subdivisiones culturales, manteniendo como indicamos un mayor desarrollo social en la zona del Noroeste Argentino y en la zona Central y zona norte de Chile, entroncando entre ellas ciertas similitudes, además de compartir un trasfondo cultural básico y común con otras sociedades andinas. Los demás territorios incluidos en estos dos países comprenden otras áreas primigenias: fueguina, Pampera, Patagonia, litoral Atlántico, Chaco y otras zonas selváticas, a pesar de estar poblados todos estos territorios, se registran evoluciones de menor desarrollo, implicando en estos casos a comunidades de carácter igualitario, como bandas y tribus, y que en relación a la producción cerámica exhiben piezas poco relevantes.

El periodo cronológico agroalfarero del área de los Andes Meridionales comprende tres agrupaciones evolutivas diferenciadas, contando con el Periodo Temprano, en ocasiones registrado como Formativo (500 a. de C. al 650 d.C.), el Periodo Medio (650 - 900 d.C.), y posteriormente el Periodo Tardío (900 d.C. - 1400 / 1470 d.C.), en lo que en el transcurso de estas dos últimas dataciones registradas en el siglo s. XV, comprenden el proceso de incorporación al estado Incaico, hasta registrarse en el s. XVI la colonización de los españoles.

Como ya indicamos, el **Periodo Temprano** Agro-alfarero o **Formativo Inferior** en el territorio sur Andino se desarrolla aproximadamente entre los años 500 a. de C. hasta el 500 o 650 d.C., según la zona. Aunque, debemos comentar que en muchos de los estudios arqueológicos se considera que el Formativo comienza en el 1000 a. de C., ya que estos territorios cuentan con grupos que incluyen el sedentarismo, la agricultura y la cerámica entre sus prácticas, y por ello su inclusión en el periodo alfarero, sin embargo no es hasta 500 años después cuando se establecen como verdaderas agrupaciones culturales definidas, aunque la oscilación de estos registros temporales también se debe al resultado de cada zona o región y de cada cultura, incluyendo además la categorización que desarrolle cada científico. Las investigaciones que agrupan en este periodo a las sociedades tempranas mantienen que éstas cuentan con características similares en sus prácticas y costumbres, asociándose éstas estrechamente con el pastoreo de camélidos (especialmente de la llama, que también se utilizaba como transporte) y con las prácticas agrícolas (principalmente de tubérculos y cucurbitáceas -zapallo, calabaza, o anco-, y cereales -maíz y quinua-), complementando su dieta con la caza, la pesca y la recolección. A partir de mediados del primer milenio anterior a nuestra era, se registra una mayor movilidad entre las diferentes sociedades, adoptando intercambios diversos sobre vastas extensiones territoriales, al canjear en un principio objetos o productos, para posteriormente originarse una amplia difusión de técnicas, creencias y prácticas culturales. Estos indicios, se perciben en los hallazgos materiales arqueológicos, que demuestran un origen común entre las representaciones de sociedades muy distantes, que dan cuenta de influencias y similitudes entre los pueblos de territorios más al norte, especialmente del área Central Andina, aunque también se encuentran diversas asociaciones vinculadas con las tradiciones amazónicas. Ahora bien, los estudios primigenios sobre esta área, indican que es a principios de nuestra era cuando comienza a ordenarse en torno a estas primeras sociedades un tipo de poder más estructurado, basado en la ideología religiosa, coordinando y administrando las relaciones y las actividades económicas, políticas y socioculturales, agrupadas en complejos aldeanos. El grado de sedentarismo se percibe favorable para crear complejas relaciones sociales, apareciendo la figura de especialistas en determinados campos. En cuanto a los rituales, en estas sociedades tempranas ya se destacan las prácticas de entierro y la adoración a los difuntos. A su vez, en la mayoría de los grupos culturales asentados en el área de los Andes Meridionales a partir de tiempos tempranos se distingue y se hace evidente que adoptan la práctica chamánica, además de formar parte de estos rituales el consumo de sustancias narcóticas o alucinógenas, distinguida esta actividad también en los periodos históricos posteriores (manifestándose en las investigaciones arqueológicas diferentes registros materiales de los que se percibe que fueron utilizados para la administración de estas drogas, encontrándose en este periodo por ejemplo gran cantidad de pipas para el consumo de tabaco, cebil, u otras sustancias). A finales del Periodo Temprano se percibe una etapa de abundantes y activos cambios, que se ven reflejados en la aparición de numerosas aldeas o establecimientos rurales, observando en esta época y en estos territorios cierta organización social más compleja, hegemónica y estratificada, que se atestigua especialmente en la diferenciación de los ajuares fúnebres de las tumbas, traduciéndose entonces en un orden social distinto al anterior.

Con la entrada del **Periodo Medio**, o también llamado de **Integración Regional**, en estos territorios desarrollado aproximadamente entre el 400 / 650 d.C. hasta 900 / 1000 d.C., al aumentar el número de pobladores, se redefinen nuevas sociedades, además de consolidarse por el surgimiento de un nuevo y sólido sistema de creencias. Asegurando estas prácticas socioculturales el mantenimiento de una organización política e ideológica, de carácter estratificado, que otorga gran cohesión social entre las poblaciones dispersas dentro de extensas zonas. Las prácticas chamánicas siguen manteniéndose dentro de su carácter religioso (distinguiendo aquí como práctica ritual la prominencia en alza del consumo de las drogas por inhalación). Además de aparecer nuevos recursos y técnicas en referencia al uso del espacio, tanto arquitectónico como de ingeniería, reflejándose en las residencias, aldeas y sistemas agrícolas. La agricultura sigue siendo la



Área chilena de los Andes Meridionales. -512- Cultura **San Pedro** (Periodos Temprano, Medio y Tardío): recipiente con rostro antropomorfo, bien pulido y cocido en atmósfera reductora. Altura 19 cm. // -513- Cultura **Pitrén** (Periodo Medio y Tardío): recipiente antropomorfo masculino decorado con la técnica del negativo. Andes Meridionales del Noroeste Argentino. // Cultura **La Aguada** (Periodo de Integración Regional): -514- Figurilla antropomorfa en cuclillas. -515- Figura antropomorfa con decoración típica de las cerámicas suntuarias, Valle de Ambato (Catamarca), -Aguada Negro Gris- (engobe blanco aplicado sobre diseños incisos, y cocción reductora, por ello su coloración negra). // -516- Cultura **Santa María** (Periodo Desarrollo Regional): Urna funeraria con decoración de diseños geométricos y figura antropomorfa.

base de su economía, estableciendo nuevas tecnologías de riego, el uso racional del secano, y la utilización simultánea de diferentes productos de cultivo, contando a su vez con la efectividad de estructuras arquitectónicas que frenaban los procesos de erosión; y debido al crecimiento de la producción agrícola-pastoril también se desarrollan nuevos sistemas de conservación de alimentos, mejorando así la calidad de vida de estos habitantes, extendiendo su habitat, a otras zonas que anteriormente no habían sido ocupadas. En relación a la iconografía representativa las sociedades de este periodo siguen empleando sugerencias imbuidas en la misma esfera simbólica de las culturas andinas más al norte, aunque se hace mucho más evidente la clara influencia de la cultura andina de Tiwanaku. La intrusión de esta cultura según las zonas, se refleja en el carácter ideológico y cultural, registrado tanto en la representación de sociedades no adheridas a este estado, o bien, claro está en aquellas que forman parte de sus colonias (en este casos, asentadas en los territorios del norte Chileno periféricos a la cuenca del Titicaca); reseñando a su vez sobre esta ordenación, que las sociedades integradas en los territorios abarcados y dirigidos por Tiwanaku se desarrollan de diferente manera de aquellas que mantienen otras relaciones políticas y comerciales, determinadas por lo que parece como cacicazgos independientes. Ahora bien, en los territorios centro-meridionales del Noroeste Argentino este periodo se encuentra definido básicamente por la cultura La Aguada, aunque otras culturas fuera de su territorio también registran procesos sociales y religiosos más complejos.

El **Período Tardío** de la zona meridional andina también se nombra como Periodo de **Desarrollos Regionales**, establecido de forma aproximada y según la región entre el 900 - 1000 d.C. hasta el 1400 - 1470 d.C. Dicho periodo se extiende desde el declive y colapso del estado Tiwanaku en la zona norte de Chile, y en los territorios del Noroeste Argentino por la desaparición de la cultura La Aguada, desarrollándose diferentes sociedades destacadas hasta la llegada de los Incas. Esta época manifiesta un proceso de restructuración y resurgimiento de las poblaciones locales-regionales, tanto en lo político y social como lo económico y administrativo, estableciendo nuevas agrupaciones de jefaturas independientes, que ocupan grandes territorios. Estas sociedades mantienen nexos comunes en distintos aspectos culturales, como el lenguaje, además de adoptar la organización rural con énfasis en la producción agrícola-ganadera. A su vez, también se establecen nuevos recursos económicos y evolucionados sistemas tecnológicos, con una notable optimización del rendimiento de los cultivos, y un dinámico desarrollo en la metalurgia y en la actividad textil. Este periodo se caracteriza por un fuerte crecimiento de la población, y por la aparición de algunas sociedades poderosas y complejas que registran territorios bien definidos, generalmente con una jerarquía más o menos marcada (habitualmente definidas por lazos de parentesco). En este periodo se revela la tendencia a la urbanización, edificando poblaciones más grandes y complejas, en algunos casos definidos estos complejos como verdaderos centros urbanos. A su vez, predominan las construcciones de tipo defensivo, llamados pukarás (levantados en lugares estratégicos como en la parte alta de los cerros), sobre estas edificaciones las investigaciones argumentan que se edificaron por la aparente tensión entre los diferentes grupos, posiblemente levantadas no solo para su defensa, sino también para garantizar el control del agua y las tierras. En cuanto a la religiosidad, la práctica chamánica sigue rigiendo el ceremonialismo de estas agrupaciones tardías, tanto en los rituales domésticos como en aquellos de corte comunitario, en lo que de forma habitual la conmemoración de estos actos, no se registra a través de la construcción de grandes edificios dedicados a estos fines, sino que es el propio medio el que recluta diferentes espacios naturales destinados a la adoración y la práctica ritual. No obstante, a ilación de esta información hay que indicar que la conformación de las sociedades en este periodo se conforma de manera más comunal y colectiva, en contra de una potente estructura jerárquica, resquebrajada en muchas regiones con el establecimiento de la cultura Incaica.

Ahora bien, después de esta generalización que acabamos de citar sobre el área Meridional de los Andes, a continuación nos remitimos a los desarrollos acontecidos durante estos periodos cronológicos. Describiendo de manera más precisa a las culturas primigenias más destacadas, agrupándolas en parte de los actuales territorios de Chile y Argentina.

## TERRITORIOS CHILENOS: ZONA SEPTENTRIONAL Y CENTRAL

El Período Temprano en los territorios Chilenos comprende dos zonas de mayor desarrollo, al norte y en la zona central (contemplando una definición más completa en el anterior apartado 2.1.1 y sub-apartado 2.1.1.1, págs. 151-152 y 204/206). Los primeros grupos que destacan por sus desarrollos evolutivos se establecen en el norte de Chile, definidos como tradición **Alto Ramírez** (CA. 1000 a. de C. al 1600 d.C.), ahora bien esta agrupación citada, comprende en su tercera fase evolutiva, desarrollada ya en nuestra era, los mayores cambios estructurales en su organización sociopolítica (en lo que la población se intensifica, además de consolidar sus asentamientos por estructuras amuralladas y espacios ceremoniales definidos por plazas, plataformas y montículos, destinados algunos de ellos al enterramiento); a su vez, esta tradición cuenta entre sus registros rituales y artísticos, piezas modeladas en cerámica, destacando la incorporación de Keros cerámicos y los textiles (Kelim) que representan las influencias estéticas de carácter nor-andino. Por otro lado, hacia el sur de los territorios citados se sitúa la región de clima árido denominada Norte Chico, donde se distribuye la sociedad temprana y aldeana de **El Molle** (200 a. de C. - 600 d.C.), que cuenta con importantes lazos culturales tanto entre poblaciones vecinas como distantes, registrando entre ellas formulas similares en su representación artística; en lo que a su vez, la amplia distribución territorial que manifiesta esta cultura, posiblemente se manifiesta en base a la relativa unidad ideológica e identidad social establecida en la reunión de todos estos territorios en el Período Temprano. En el caso de los desarrollos sociales tempranos de la zona central chilena, éstos se desarrollan en torno al 400 a. de C. y el 400 d.C., contando con las primeras cerámicas de esta región, aunque aquí podemos destacar a la cultura **Llolleo**, tanto porqué su organización sociopolítica ya se determina más estructurada, entre el 200 y el 600 d.C. (asociada a su vez con la tradición Bato), como por sus registros cerámicos.

Con el tiempo, diferentes sociedades evolucionan en sus desarrollos, en estos casos ya adscritas al Período Medio o de Integración Regional. La zona norte comprende en este periodo la presencia colonialista de Tiwanaku, en torno al 300 y 1100 d.C., aunque su ocupación registra estrategias diferentes de hegemonía. En la cultura de **Cabuza** (300 - 700 d.C.), Tiwanaku mantiene una injerencia directa, situada esta sociedad en la zona occidental de los valles de Azapa (actualmente en zona fronteriza con Perú y Bolivia), con la presencia de representantes de este Estado y migraciones a consecuencia de la presión demográfica acaecida en el altiplano central, causando por ello un impacto social al modificar ciertas conductas de su antiguo estilo de vida, como se manifiesta en las investigaciones al registrar diferenciaciones de estatus. Estos cambios se perciben evidentes en el estilístico de las producciones locales del textil y la cerámica, produciendo los típicos vasos keros con imágenes de la iconografía Tiwanaku (diseñados en rojo sobre negro, aunque también se da una variación con el estilo Sobraya, que introduce piezas con base blanca y diseños negros). De igual forma, la agrupación cultural de los **Maytas** se define como otra colonia del Estado de Tiwanaku (ubicada entre el 700 y el 1100 d.C.), representando una cerámica local con influencias de Tiwanaku y Chiribaya, con diseños definidos en blanco y negro sobre la base roja pulida. Por lo que se percibe entonces que en este periodo estas sociedades entablan contacto directo entre los valles occidentales del norte de Chile y la región boliviana cercana a la cuenca del Titicaca. En cambio, la presencia de Tiwanaku en el desierto de Atacama, establece relaciones selectivas con grupos estratégicos y específicos de estas poblaciones ya asentadas; contando con que esta región fue valorada por diferentes motivos como su actividad minera, productos exóticos y por su ubicación estratégica, al noreste de Chile, más concretamente en la región de los salares de la puna y el oasis de San Pedro de Atacama (territorios cercanos a las fronteras actuales de Bolivia y Argentina). En este caso, el uso de objetos del estilo altiplánico no se percibe dentro de la estética popularizada, por el contrario, se restringe a ciertos personajes de la élite. Estos indicios se manifiestan en la cultura **San Pedro**, agrupada por pequeños cacicazgos o linajes, algunos de ellos aliados al estado Tiwanaku; sobre estas relaciones Mario A. Rívera indica que: “*con el fin de promover y proteger sus intereses, fue el resultado de un intercambio de conceptos ideológicos, religiosos y políticos, así como de objetos de arte que pondrían énfasis en esta conexión. Esto explicaría la aparición de la iconografía Tiwanaku como parte de la ideología de San Pedro de Atacama*”<sup>132</sup>. El desarrollo de esta cultura originaria de la fase Alto Ramírez, se incluye ya en el Período Medio con la fase cultural denominada Quito (o Sequito, cronológicamente establecida entre el 400 - 700 d.C.), no obstante, no es hasta el 700 d.C. cuando la cultura San Pedro atraviesa por una mayor centralización por parte del estado colonialista (San Pedro II). El tráfico de caravanas de llamas convierte a los centros de los San Pedro en activas plazas de intercambio interregional, con importantes relaciones con otras sociedades del norte de Chile, el Noroeste Argentino (distinguiendo una fuerte relación con La Aguada) y el altiplano de Bolivia. En la cultura San Pedro se observa en los ajueres funerarios una evidente jerarquización social; este hecho pudo haberse potenciado por las relaciones con la cultura Tiwanaku, la cual se vincula con las élites del oasis para integrar la red de tráfico comercial atacameña dentro de la economía de este estado altiplánico.

En el mismo Período de Integración Regional, hacia el sur, y fuera de la influencia del estado Tiwanaku, se establece la sociedad de **Las Ánimas**, entre el 600 y 1000 d.C., en la zona centro-norte, en este caso comprendiendo la zona costera y tierras bajas, rompiendo en muchos sentidos con el pasado y las costumbres de sus antecesores El Molle; iniciando en cierto modo una nueva tradición cultural, regida por jefaturas diferenciadas, basada su economía en la horticultura y en la explotación de recursos del litoral costero. De la misma manera que otras agrupaciones del área mantienen la práctica ritual del consumo de alucinógenos, aunque en su caso, este periodo las típicas pipas de cerámica de sus antecesores fueron

<sup>132</sup> RIVERA, Mario A. “The archaeology of Northern Chile” (capítulo 48), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 970. (Texto traducido: L. Rueda).



remplazadas por tablillas y otros objetos «insuflatorios», característicos de la cultura San Pedro y de Tiwanaku. El Complejo Las Animas fue el sustrato cultural común sobre el cual se desarrollan posteriormente con grandes diferencias, las sociedades Diaguita y Copiapó en la región del Norte Semiárido.

Avanzado el tiempo, ya entrado el segundo milenio de nuestra era se establece el Periodo Tardío o de Desarrollo Regional. Diferentes sociedades locales de la zona atacameña ubicada al norte del territorio chileno, se van reconfigurando después de la influencia y decadencia de Tiwanaku, en señoríos con características propias, dando paso a dos grandes tradiciones algo diferentes entre sí: la **Tradición del Desierto** y la **Tradición Altiplánica**. Mario A. Rivera expone que: *“los patrones de asentamiento durante este periodo consisten en grandes sitios residenciales que cubren diversas áreas entre 0,5 y 7 ha, especialmente a lo largo de los valles occidentales. Los sitios más representativos fueron los de Saxamar, Copaquilla, San Lorenzo, Purisa, Tangani y Huaihuarani, ubicados en puntos estratégicos, muchos de ellos con murallas defensivas y densas ocupaciones. Dependiendo de la topografía del paisaje, estos asentamientos estuvieron rodeados por extensas instalaciones agrícolas, campos abiertos o terrazas. Algunos de los sitios también se han asociado con edificios funerarios de adobe (chullpas), particularmente en las tierras altas del altiplano”*<sup>133</sup>.

Los grupos del complejo Arica-Azapa se agrupan como representantes de la Tradición del Altiplano, establecidos entre 1000 y 1450 d.C., en los territorios de los valles occidentales hasta comprender la costa, la zona de las tierras altas al este, comprendiendo también territorios peruanos, y hacia el sur en dispersos enclaves en la zona costera (como el sitio de Caleta Huelén o Taltal, asociadas todas sus cerámicas a la serie cerámica -Policroma-). Los **Arica-Azapa** siguen conservando tradiciones del altiplano, al comprender esta agrupación a los anteriores pobladores Cabuza y Maytas; además, en cada unidad social se percibe que mantuvieron diferencias de estatus y trabajos especializados, desarrollando a su vez, importantes redes de intercambio que les permite mantener buenas relaciones con las culturas de San Pedro de Atacama, el Altiplano Meridional, o el Noroeste Argentino.

Con un régimen diferente, la Tradición del Desierto se pudiera considerar como una tradición de características propias, conformadas como jefaturas aldeanas aunque siempre en contacto con otras culturas, contando con los territorios de las regiones desérticas, salares y Puna, en los que se produjo una ruptura cultural en relación al anterior periodo, aunque aun así la correspondencia se mantiene vigente en base a intercambios comerciales con el altiplano boliviano y el Noroeste de Argentina. En estas culturas se caracterizan por registrar la tradición cerámica -negro sobre rojo-. El dominio del complejo **Toconce Mallku** se incluye en esta tradición, ubicada en la zona puneña, concentrando una mayor distribución de centros alrededor de la región de Toconce (contando con más de veinte sitios arqueológicos conocidos); estos grupos mantuvieron una economía agropecuaria extensiva y fueron hábiles artesanos, trabajando con maestría diferentes materiales, entre ellos la cerámica. En la misma Tradición también se contempla la zona de San Pedro de Atacama, con características similares, comprendiendo en este período a la ya citada: San Pedro, denominada esta fase cultural como **San Pedro III**. De igual forma, aunque más al sur, la cultura **Copiapó** presenta características de esta tradición, entre el 1300 y 1450 d.C.; organizados como agricultores, recolectores y pastores, practicando una amplia movilidad para conseguir diferentes productos; subrayando los fluidos intercambios de productos, pero también de ideas, con poblaciones contemporáneas de la puna atacameña y los valles del Noroeste Argentino.

En territorios aledaños hacia el sur, en el Norte Chico, se desarrolla la cultura **Diaguita**, entre el 900 y el 1500 d.C., concretándose por migraciones en épocas anteriores de gentes llegadas del Noroeste Argentino que con el tiempo modifican y reemplazan a la cultura Las Animas, asentándose de forma extensiva al extenderse entre la Cordillera de los Andes y las costas del Pacífico. Los Diaguitas se desenvuelven con una economía basada en una agricultura irrigada por sistemas de regadío, completándose con la variedad de aportes de los recursos marinos (también de mar adentro). Esta etnia parece comprender el desarrollo social primigenio más complejo de los territorios chilenos, en lo que las relaciones de estas jefaturas independientes con los territorios orientales de la cadena montañosa Andina (“diaguitas argentinos”) se perciben intensas, como puede reflejarse en los diseños de sus cerámicas.

Para terminar con la correlación de las culturas establecidas en el último periodo primigenio de Chile citamos a otras sociedades que mantienen un desarrollo diferente a los indicados anteriormente y que entablan una menor complejidad sociocultural, como sucedió en el territorio anteriormente habitado por Bato y Lolloe, donde se desarrolla la cultura **Aconcagua**, establecida en la zona litoral central de Chile, mayormente en los valles del Aconcagua al norte y Cachapoal hacia el sur, entre el 900 y 1536 d.C. Esta sociedad se establece en pequeños grupos, desmarcándose de sus antecesoras para incorporar influencias del Altiplano, de los Diaguitas y de sociedades establecidas en el NOA, como sugieren sus cerámicas.

No obstante, aunque no hemos hecho referencia a los desarrollos comprendidos en el Periodo Medio o Tardío de sociedades igualitarias ya que éstas no suelen presentar en su cerámica escultórica destacadas contribuciones, en este caso, la zona centro-sur chilena presenta dos sociedades que incluyen registros dignos de destacar en nuestra investigación por la definición de sus cerámicas. Incluyendo entonces, a la sociedad **Pitrén**, asentada por largo tiempo en una amplia área, en un

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 971.

ambiente dominado por el bosque templado y lluvioso, a ambas vertientes de la cordillera Andina y al oriente de la cordillera de Nahuelbuta, además de distribuirse también en regiones costeras. Las investigaciones sobre Pitrén manifiestan que esta agrupación social práctica la recolección de frutos silvestres, y la caza de guanacos y ciervos, y a partir del 600 d.C. hasta el 1550 d.C., mantiene una práctica más sedentaria con la horticultura de la patata y el maíz. Esta economía habría sido el motor de una movilidad estacional, especialmente por los grupos que habitaron en las zonas altas. Su tradición cerámica cuenta con ser la más antigua de la región, de sencillas formas, mostrando entre ellas destacadas representaciones escultóricas definidas tanto por recipientes como por figuras tridimensionales (decoradas algunas piezas con la técnica del negativo). Por otro lado, grupos relacionados con Pitrén y definidos como sociedad **Vergel** o **Kofkeche**, habitan la zona Araucana de clima templado en los valles centrales y zona costera del Pacífico, registrando nuevas conductas en los últimos siglos de su desarrollo (entre el 1100 y 1550 d.C.), donde estas agrupaciones igualitarias se incluyen en una esfera de interacción e intercambio más elevada. Estos pueblos registran una economía de amplio espectro donde la caza, pesca y la recolección, tanto terrestre como acuática, complementa sus actividades agrícolas. Su cerámica más característica, y a su vez su práctica funeraria, radica en las grandes vasijas utilizadas como urnas funerarias. En la fase tardía de los Vergel converge una nueva situación, al manifestar cierta influencia de carácter andino, como sugiere la práctica y la técnica de cultivos andinos, así como a través de su representación artística, incluyendo una emulación hacia la estética andina, presente en la cerámica (y también la metalurgia). Posiblemente, ambas sociedades citadas compartieron el territorio a la llegada de los conquistadores españoles, surgiendo probablemente como reacción a éstos, el histórico pueblo Mapuche.

### NOROESTE ARGENTINO (NOA)

En Argentina, su desarrollo evolutivo y cultural prolifera como hemos indicado especialmente en el Noroeste Argentino, en lo que diferentes sociedades se asentaron en diversos y variados enclaves de valles, quebradas, oasis de desiertos o en la llamada Puna de la vertiente oriental de la cordillera de los Andes, en las actuales provincias de La Rioja, Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy, y también en los bosques subtropicales y las llanuras mesopotámicas de Santiago del Estero, así como los lindes occidentales de las provincias de Formosa y Chaco, y en menor medida, al sur de este territorio nuclear, en la denominada región del Cuyo.

En el Período Temprano del NOA surgen las primeras agrupaciones sedentarias de carácter aldeano, y desarrollan su actividad productiva con actividades como el pastoreo y la agricultura. Estableciéndose generalmente en los valles altos y sin registrar centros ceremoniales o administrativos de carácter comunal, aunque se dan en algunos casos ciertas asociaciones con lo ceremonial (entre ellos, montículos y/o representaciones en menhires de piedra; en lo que estas manifestaciones se pudieran vincular a un clan determinado); no obstante, los rituales parecen contemplarse asociados a espacios naturales o bien desde los lugares de vivienda, como ilustran los enterramientos, acompañados por ajuares, situados en los patios o dentro de los habitáculos (contando ya con la sepultura de infantes en urnas cerámicas). En el caso de los hallazgos arqueológicos establecidos como sitios residenciales, estos generalmente se conforman por residencias unifamiliares o pequeñas aldeas (con patios centrales que conectan varias moradas), aunque también se encuentran otros ejemplos constructivos, si bien, hay que decir que las mayores reformas en la constitución de los asentamientos se manifiestan a finales de este periodo, al contar con centros de carácter aldeano con características diferenciadas y que ya computan con un número importante de población, donde por ejemplo se puede apreciar el manejo de oficios diferenciados como el distanciamiento de los campos agrícolas (ubicados también en las zonas altas). A su vez, los contactos e intercambios de los diferentes sistemas culturales del periodo formativo vinculan y aproximan a todo el territorio, como puede reflejarse en la dispersión de sus objetos y el carácter de la motivación artística. En este periodo la representación plástica se refleja en pinturas rupestres, metalurgia, cerámicas o en los destacados menhires tallados en piedra por las culturas Ciénaga, Alamito (que ya cuenta con núcleos residenciales y espacios ceremoniales, y una visible planificación aldeana-urbana), y la cultura Tafi (la más temprana de todo el territorio); además de destacar por su representación cerámica, las ya citadas “culturas”, descritas en el anterior apartado por sus destacadas piezas escultóricas (determinadas como bien de prestigio), tanto a **Condorhuasi** y **Ciénaga** (350 a. de C. - 650 d.C., y 100 - 500 d.C.), asentadas en Catamarca y la cultura **Candelaria** (extendiéndose desde inicios de nuestra hasta el 1500 d.C.), ubicada en la región norte de Catamarca, además de desplegarse en mayor grado por las “Selvas occidentales” de Salta y Tucumán, y la cultura **Mercedes** en el occidente sur de la provincia de Santiago del Estero.

Ahora bien, el siguiente periodo social se estipula de forma destacada por la conformación de la cultura **La Aguada**, estableciéndose en el Periodo Medio, entre el 450 d.C. al 800 - 1000 d.C. (aunque la fase temprana o inicial de esta sociedad comprende el 200 - 450 d.C., originaria del valle de Ambato en Catamarca), denominada Draconiana en antiguos registros arqueológicos, su designación actual corresponde a los estudios de A. Rex González. Esta sociedad fue producto de un complejo proceso de unificación e integración social, político e ideológico, abarcando muchos de los valles del Noroeste Argentino (en las actuales provincias de Catamarca, La Rioja, zona norte de San Juan, y el Valle Calchaquí de Salta y Tucumán, aunque sin afectar a las regiones de las culturas Tafi y Alamito, la Quebrada de Humahuaca y otros valles del norte). De esta sociedad formada por cacicazgos (hereditarios), de carácter jerárquico y teocrático (donde la figura de los chamanes también tienen un peso importante en su conformación sociopolítica) se establece en las investigaciones que el poder coordina sus actividades religiosas, económicas y sociales en centros preparados para estos fines, a su vez, es

destacado el intercambio tanto cultural como de productos ocasionado con otras sociedades, tanto cercanas como distantes, por ejemplo al comprender vínculos con el territorio norte de Chile, como Atacama, además de contar con grandes nexos comerciales e ideológicos emparentados con Tiwanaku. Los motivos de la desaparición de esta cultura aún se desconocen, o mejor dicho aún se basan en hipótesis, contando en los últimos años con nuevas investigaciones que posiblemente lleguen a certeras conclusiones (incluyendo entre ellas, insuficientes conocimientos que aún no llegan a explicar la fuerte influencia de Tiwanaku sobre esta cultura).

En la representación artística de las agrupaciones La Aguada se puede hablar de una uniformidad estilística, con decoraciones iconográficas similares, como lo fueron sus interesantes cerámicas, aunque cada zona regional registra características propias, definiéndose tres modelos regionales: oriental, occidental y sur, relacionadas en estilo con tradiciones del periodo anterior (además de registrar tallas de madera, tejidos policromos -de urdimbre flotante-, la desarrollada metalurgia en diferentes metales -técnica de la cera perdida-, o la notable presencia de arte rupestre). No obstante la cerámica se destaca como el arte más popularizado, como expone a continuación Andrés G. Laguens: “*Una de las clases cerámicas con distribución generalizada es La Aguada negra incisa. Ésta se distingue del conjunto alfarero por su alto grado de inversión artesanal, la elevada calidad de su manufactura y la iconografía, de notable carga simbólica [...], se podría pensar que era una cerámica especial, de circulación restringida. Sin embargo, su distribución y uso no estaba limitado a un sector en particular de la sociedad sino que, por el contrario, se la encuentra tanto los asentamientos pequeños como en los grandes sitios residenciales y ceremoniales*”<sup>134</sup>.

En cuanto a las culturas primigenias del Noroeste Argentino incluidas en el Período de Desarrollos Regionales, éstas se desarrollan como jefaturas independientes en torno al 900 - 1000 d.C. hasta aproximadamente el 1450 d.C. Estas agrupaciones culturales tardías aúnan sus territorios en proporción a la visión del paisaje y sitúan sus asentamientos la mayoría de las veces en las zonas altas, definidos como centros semiurbanos, de los que se perciben un alto crecimiento en su población (reemplazando a las antiguas aldeas familiares, aunque estos pequeños asentamientos también siguen coexistiendo en esta época), al tiempo que desarrollan y controlan un manejo más intensivo del agua y el suelo, orientados a la producción agrícola de mayor escala, la explotación ganadera intensiva, y mayor capacitación artesanal, contando ya con una estructura social y productiva que favorece el crecimiento demográfico sostenido. Entre las conductas sociales de este territorio, aunque las estructuras políticas no fueron marcadamente centralizadas ni consolidadas, se dieron relaciones desiguales en la organización del trabajo, la distribución y el consumo de bienes; ahora bien, esta estratificación se asocia con el poder, vinculado tanto con el manejo de los recursos como con la capacidad de liderazgo de cada jefatura (incluyendo la guerra), pero no se llega a definir un control dominante de la producción o apropiación de los productos, ni signos de acceso restrictivo a los recursos productivos. Tampoco existen evidencias arquitectónicas que representen el poder o la administración de una élite gobernante. Por lo que se llega a la conclusión de que en los poblados las viviendas fueron la unidad básica de la organización espacial y social, agrupadas con tendencia a la aglomeración (distribuyéndose en muchos casos en construcciones compuestas por un número variable de habitáculos y patios abiertos, junto a espacios destinados al enterramiento; en muchas ocasiones a su vez, la edificación de las residencias fue semi-subterránea, en lo que también aparece con frecuencia, entradas compartidas a diferentes hogares, es decir, que algunos núcleos se conforman por un conjunto de edificaciones bajas y de anchas paredes que permiten crear una red de caminos por encima de los edificios, y en otros casos, la circulación peatonal implica pasar de un edificio a edificio, aunque también existen otros planteamientos en la urbanización de los sitios residenciales).

Estos indicios del asentamiento en el Periodo Tardío de estos territorios se pueden computar por el considerable número de centros arqueológicos, construidos en piedra, adobe o definidos por ambos materiales, nombrando algunos de los complejos más destacados: como Cerro Colorado en la Puna de Jujuy; Yacoraite, La Huerta, Juella y Pucará de Tilcara en la Quebrada de Humahuaca; Peñas Blancas, Tástil de la Quebrada del Toro, Mariscal, Las Pailas y La Paya en el norte del Valle Calchaquí, Loma Negra de Azampay en el área de Hualfín, Quilmes, Famabalasto, Loma Rica de Shiquimil, Tolombón o Pichao, en la zona del Valle de Yocavil, entre otros tantos. A su vez, como indican los investigadores Mario A. Caria y Julián P. Gómez Augier: “*se percibe una escasa presencia de estructuras ceremoniales planificadas y diseñadas, como sucede durante el Formativo. Al parecer en el Tardío se aprovecha la topografía y las formaciones naturales para "convertir" algunos lugares en espacios públicos destinados a ser santuarios o centros ceremoniales. Estos parecen guardar orientaciones especiales de índole astronómica y vinculada probablemente al establecimiento de calendarios y ciclos agrícolas relacionados directamente con la disponibilidad de agua en las diferentes estaciones. Aquí, las montañas asumían una esencial importancia dentro del complejo meteorológico que daba origen al agua (como ríos y lluvias)*”<sup>135</sup>. En relación a estos indicativos, también debemos indicar según se percibe, que las prácticas rituales de las diferentes comunidades o sociedades tampoco parecen asociarse a actividades controladas o centralizadas por una élite, sino más asociadas con la vinculación comunitaria.

<sup>134</sup> LAGUENS, Andrés G., “Contextos materiales de desigualdad social en el valle de Ambato, Catamarca, Argentina, entre los siglos VII y X d.C.” (artículo), *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, nº 1, 2007, [pp. 27-49], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 37.

<sup>135</sup> GÓMEZ AUGIER, Julián P., y CARIA, Mario A. “La simbología prehispánica e histórica del Noroeste Argentino y su relación con los cambios paleoambientales” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 17, 2009, [pp. 96-105]; Madrid: Museo de América, p. 102.



En relación con estas conductas sociales del periodo que ya hemos descrito, nos parece interesante destacar la identidad comunal, que en este caso nos presentan de nuevo Mario A. Caria y Julián P. Gómez Augier, junto a algunas reflexiones sobre el camino y el sentido de las investigaciones actuales efectuadas en este territorio, transcribiendo el siguiente texto de estos autores:

*“La constante interacción de las gentes y los hogares, permitieron que las personas pudieran observar las actividades de otros residentes, los bienes que consumían y los rituales que realizaban. Esta situación implica un alto grado de control comunal, que con la acumulación de recursos y beneficios materiales tan perceptibles sería fácil de restringir y regular. Aunque pudieran haber existido simbólicas restricciones a la circulación sin duda no hubo ninguna material. El vivir en asentamientos del periodo tardío implicó compartir paredes, objetos materiales, iconografía, actividades, experiencias y una identidad común. [...] El concepto de residencia al parecer no fue como nuestro planteamiento moderno, desde el concepto occidental, sino más bien que los límites de las residencias, del espacio público y privado y la comunidad, fueron mucho más flexibles. [...] Pero este sentido de comunidad experimentado en los centros del periodo tardío también estuvo en tensión con luchas para lograr el poder y la jerarquía. El periodo tardío fue una época de competitividad definida por la superación de las limitaciones estructurales del momento. Las evidencias arqueológicas indican que dentro de estos asentamientos hubo competencia por el poder y el prestigio. En muchos lugares la presencia de varias plazas o grandes espacios abiertos sugiere que diferentes grupos o colectivos organizaron fiestas y la redistribución de bienes, probablemente para ganar seguidores y recibir prestigio y poder. La guerra y el intercambio a larga distancia pueden haber sido otras de las esferas de competencia y tensión. Así, durante el periodo tardío, el estatus y la distinción todavía tenían que ser disputados y negociados. En la mayoría de las regiones no hubo una élite dirigente indiscutible e institucionalizada, sino individuos y familias de mayor prestigio, así como divisiones políticas luchando por engrandecer el poder y consolidar la obtención de status. [...] Aproximarse a la prehistoria del noroeste de Argentina a través de una nueva perspectiva teórica que privilegia el estudio de las experiencias vividas por su población ofrecen nuevas pautas sobre la trayectoria del desarrollo de las sociedades indígenas. Esta trayectoria no llegó a introducirse inequívocamente desde las aldeas igualitarias a sociedades complejas e internamente diferenciadas, como afirman los conceptos tradicionales basados en el típico evolucionismo social. De hecho, la imposición de categorías evolutivas y modelos de variada inspiración ha oscurecido nuestra comprensión de la dinámica social prehispánica y los procesos culturales en el noroeste de Argentina por largo tiempo, tendiendo a desdibujar sus particularidades y singularidad en conformidad con los planes generales de la evolución social”<sup>136</sup>.*

La distribución de estos señoríos autosuficientes reflejan su poder actualmente a través de objetos de prestigio acumulados, como lo fueron los textiles, la orfebrería o las cerámicas, relacionando estas piezas con ceremonias y rituales, en particular destacadas como ofrendas destinadas a las sepulturas. Entre las prácticas de enterramiento destaca el dato de registrar en este periodo un elevado número de necrópolis destinadas a contener la inhumación de infantes dispuestos en urnas funerarias de cerámica (destacadas en muchos casos por su representación). Y al igual que en otros periodos los intercambios y relaciones de comunicación fueron muy frecuentes entre los diferentes centros, tanto de productos y de bienes, como religiosos, ideológicos, de la estética plástica o hasta el leguaje (Cancan), computando tradiciones compartidas entre las diferentes agrupaciones culturales.

Entre estas sociedades los registros arqueológicos llegan a establecer evidencias acordes con el poder territorial, destacando a diferentes agrupaciones como: la cultura **Sanagasta** o Angualasto al suroeste, en lo que desde su centro original situado en la actual provincia de La Rioja se extienden hasta la provincia de San Juan; la cultura **Belén** y la cultura **San José**, en Catamarca, ubicadas en el centro y sureste respectivamente, y la cultura **Santa María**, al noreste de Catamarca, noroeste de Tucumán y sur de Salta. Señalando que todas ellas sobresalen en el campo artístico por sus representaciones cerámicas, valoradas sobre todo por sus magníficas urnas funerarias, y aunque cada una registra un estilo diferenciado también les unen la percepción común de ciertos conceptos estéticos, como por ejemplo sucede con la decoración simétrica mitad-mitad (aun cuando definen la forma antropomorfa estas ilustran dos rostros y decoración análoga tanto de un lado como su opuesto). Si bien, hay que decir que entre estas culturas Santa María se percibe como la más compleja y de mayor estratificación social en relación con las otras, destacando por ello también en los registros artísticos, que no solo se reflejan en la elaboración y complejidad de sus cerámicas, sino también en otros campos como el ejemplar trabajo realizado en metalurgia (oro, plata, cobre). No obstante, Belén también destaca actualmente por su dominio artístico, además de la cerámica y la metalurgia, en la cestería, esteras, tejidos, y el pirograbado (en recipientes empleados para el consumo de mate, -mates-). En nuestro registro cerámico también incluimos a las culturas **Famabalasto**, en Catamarca, que presentan urnas similares a las registradas en Santa María, al igual que **Chaschuil** y **Abaucán**, situadas en Tinogasta (Catamarca), esta última en la parte más occidental de la provincia compartiendo territorio con la división fronteriza de Chile; y al este del territorio, en la provincia de Santiago de Estero, la cultura de **Averías** destaca por su decoración tricromía (antiguamente citada como Yocalbil). Contando además con otras culturas destacadas al norte y este, como a las culturas: Omagua (de origen amazónico) o Humahuaca, Jujeña, Comechingones y Yucal, con menores desarrollos en cuanto a la representación en cerámica.

<sup>136</sup> LEONI, Juan B., y ACUTO, Félix A. “Social Landscapes in Pre-Inca Northwestern Argentina” (capítulo 30), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, pp. 598- 600- 601. (Texto traducido: L. Rueda).

## LA EXPANSIÓN INCAICA EN LOS TERRITORIOS MERIDIONALES DE LOS ANDES

Con la expansión de la cultura Inca proveniente de los Andes Centrales, las poblaciones locales del norte y parte del centro de Chile y los territorios del Noroeste Argentino pasaron a formar parte de la provincia del **Kollasuyu** (zona sur del Tawantinsuyu-; con la entrada del líder Topa Inka Yupanki que extiende su dominio aproximadamente por el año 1450 d.C., y en pocas décadas, su hijo Wayna Kapac termina de fijar la frontera austral). La colonización incaica en estos territorios se sustenta en el hábil manejo de la reciprocidad andina, aunque el proceso no estuvo exento de conflictos bélicos, ya que la rápida expansión de este imperio se manifiesta por el poder militar, pero también encontraron aliados (como lo fueron los diaguitas), quienes actuaron al servicio de la expansión hacia regiones vecinas. El nuevo orden político divide la territorialidad de los valles más importantes en mitades (cada una obedeciendo a una autoridad distinta). Este tipo de organización sociopolítica dual en muchos casos registra antecedentes previos en la región, sin embargo, fueron los Incas quienes profundizaron y otorgaron más autoridad y diversificación a este sistema “típicamente cuzqueño”.

El principal interés de los Incas por estos territorios radica en las riquezas minerales que acumulan las diferentes regiones, como el oro, la plata, o el cobre, produciéndose a su vez en este territorio la introducción de avances tecnológicos, como la intensificación de la producción agrícola y ganadera, de la ingeniería y de la arquitectura local, no obstante, hay que decir que los sistemas sociopolíticos autóctonos se reformulan más por sus influencias que por la ocupación efectiva del territorio (tributando estas sociedades colonizadas con impuestos en bienes y en trabajo o *mit'a*). Los incas en el Kollasuyu establecen su dominio sobre estas sociedades especialmente por la simbología, reasignándole nuevos valores sagrados a los antiguos lugares de culto de la población local. Esto se puede llegar a observar a través de la arquitectura imperial, o en mayor medida en los rituales de *kapaqocha*, que se llevaron a cabo en las cumbres de las altas montañas andinas del territorio bajo su dominio (estas prácticas registran en ocasiones sacrificios humanos, denominados en la actualidad como -santuarios de altura-, asociados al culto solar y a la fertilidad, en muchos casos situados a altitudes superiores a los 5.000 m). La religión inca se impuso con fuerza, modificando la de la población local, de modo que la antigua tradición chamánica fue remplazada por un culto estatal, mucho más estandarizado, dirigido por sacerdotes. No obstante, los asentamientos incaicos se encuentran separados de los locales y ubicados estratégicamente, creando de esta forma cierta segregación, que revelan la intención de diferenciarse de las poblaciones conquistadas.

En lo referente al arte incaico, las artes textiles o la cerámica en el Kollasuyu combinan la estética incaica del Tawantinsuyu con los cánones tradicionales de la región, manteniendo su producción local aunque recibiendo a veces influencias estilísticas estatales (con rasgos pluri-culturales). Pero hay que decir, que la cerámica no registra grandes alteraciones en cuanto a su representación, en cambio, esto sí ocurre con otros registros suntuarios, como ocurre con piezas generadas en diferentes metales (ya que estos materiales tuvieron un valor sagrado para los incas, pues fueron un medio que vinculaba el mundo sobrenatural con la identidad social, el prestigio y el poder). La colonización incaica en estos territorios no parece indicar alteraciones ni grandes transformaciones sobre las sociedades originarias primigenias, por ello su núcleo cultural fundamental y su lengua según indican las investigaciones parecen no sufrir modificaciones. Sin embargo a mediados del siglo XVI al entablar el contacto hispano-indígena en torno al 1536 d.C., las diferentes sociedades o pueblos locales o regionales de estos territorios que habían acumulado una presencia evolutiva considerable, vieron llegar las huestes de estos nuevos colonizadores, venidos desde el continente europeo, cuyo impacto esta vez, termina por devastar a estas sociedades ancestrales, no obstante la tradiciones culturales primigenias no se pierden por completo (conservadas en ciertos reductos hasta la actualidad).

## CHILE (ZONA SEPTENTRIONAL Y CENTRAL) - ARGENTINA (NOA: NOROESTE ARGENTINO).

Cultura **LLOLLEO** (Período Formativo, entre el 200 al 700 d.C., Andes Meridionales), ocupa la región central de Chile, en las serranías y la zona costera, entre los ríos Aconcagua y Cachapoal al sur de Santiago de Chile, comprendiendo la actual región Metropolitana de Santiago Chile.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas de establecimiento aldeano. Con una organización política estructurada, el poder radica en los jefes de cada grupo (conformado por familias emparentadas), entre ellos formalizan algunas alianzas concretas para determinadas actividades, eso sí, sin mostrar evidencias de jerarquía aunque manifiestan con una incipiente estratificación según presentan ciertos indicativos en los registros arqueológicos que pueden indicar la existencia de diferencias de estatus (como la deformación intencional del cráneo, incluida también en la agrupación de El Molle).

La cerámica de estos grupos alcanzó una gran calidad en sus técnicas. Destacando las ollas monocromáticas con incisiones en el cuello y las botellas o recipientes con formas modeladas de presentaciones zoomorfas, fitomorfas y antropomorfas. Fueron notables los rostros representados con ojos tipo “grano de café”, además de nariz y cejas continuas. Entre las formas más comunes de los Lolloleo destacó el llamado “jarro pato” y el uso del “borde reforzado”, dos elementos que indicaban su vinculación con las culturas de la zona sur, especialmente con la cultura Pitrén. También se encontraban entre sus producciones las pipas de cerámica. Las cerámicas de mejor calidad se asocian a la función ritual de ofrenda. A su vez, se contempla la función funeraria entre sus prácticas rituales (para el enterramiento de niños/as), contando con urnas o vasijas que en algunos casos registran la forma de grandes ollas.

Cultura **SAN PEDRO** (Período Medio, y Tardío -Tradición del Desierto-, entre el 400 y 1450 d.C., Andes Meridionales), desarrollada en el noreste de Chile, en la cuenca del Salar y en la Puna de Atacama y en la hoya hidrográfica del río Loa, comprendidas en la región de Antofagasta.

Agrupación social: Jefaturas (conformadas por linajes familiares). Presentando su evolución social en tres etapas cronológicas: en primer lugar la fase Quito (400 - 700 d.C.), después, San Pedro II (700-1000 d.C.) y por último, San Pedro III (1000 - 1600 d.C.).

Asentamiento y centros arqueológicos de importancia: Aldeano. Asociada con la tradición temprana de Alto Ramírez, durante las dos primeras fases mantiene tradiciones comunes con ésta, como la construcción de montículos ceremoniales y la edificación de estructuras circulares domésticas, además de contar con ciertas influencias del estado Tiwanaku. En la tercera fase, se distinguen algunos centros, como en el Desierto de Atacama, el Pukara de Quito y Solor, en el curso medio del río Loa, se registra Lasana (fase Lasana II), y en el curso alto del río Salado se sitúa el Pukara de Turi.

Su cerámica presentó diferencias notables con las otras culturas del norte de Chile comprendidas por el dominio de Tiwanaku, más emparentadas con el repertorio del estilo La Aguada del NOA, aunque con características propias. Esta cultura presenta tres fases cronológicas diferenciadas en su estilo: la primera, establecida por la fase Quito, se define por piezas monocromas con base de engobe rojo. A partir de la segunda fase, denominada San Pedro II, ya se presenta la cerámica más destacada de esta cultura, definida por piezas ceremoniales halladas en los enterramientos como ofrendas funerarias. Su característica principal generalmente se define por la monocromía del color negro o grisáceo y el fino pulido de la superficie (cocción reductora). Los recipientes muestran formas sencillas de botellas, platos y tazones decoradas con incisiones lineales formando campos geométricos, aunque cuentan con otros diseños de definición figurativa y particularmente estilizada, como la figura de la llama. No obstante, la representación más destacada para nuestro estudio, comprende recipientes globulares o botellas en los que se ilustran en su cuello rostros modelados de características antropomorfas de forma muy esquemática.

**Fotografía:** 512.

Cultura **LAS ÁNIMAS** (Período Medio o de Integración Regional, entre el 600 y 1000 d.C., Andes Meridionales), al noreste del territorio chileno, en las tierras bajas y costa, abarcando desde el río Copiapó por el norte hasta el Limarí por el sur, en la actual región de Atacama.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas. Heredera de la tradición Mollé. Los rasgos culturales generalizados de los grupos Ánimas, corresponden a poblaciones independientes, de carácter aldeano, regidas bajo el mando de líderes y especialistas religiosos, aunque todavía no registran grandes diferencias sociales.

Su cerámica fue mayoritariamente monocroma, finamente pulida, aunque algunas vasijas fueron decoradas con motivos geométricos con engobes blancos, rojos y negros, o incisos, acompañando éstas a los enterramientos definidos por túmulos artificiales. Las representaciones reflejan influencias estilísticas de los desarrollos culturales trasandinos, en especial de la Cultura Aguada del noroeste argentino. Las formas características de su cerámica fueron escudillas de paredes altas y evértidas, de interior negro pulido y exterior decorado con diseños geométricos. A partir de esta época, la policromía se incorpora definitivamente en la iconografía de la cerámica.





Complejo **ARICA-AZAPA**, Tradición Altiplánica (Período Tardío o de Desarrollo Regional, establecida entre 1000 y 1450 d.C., Andes Meridionales), Chile, la distribución geográfica de este complejo comprende las actuales regiones de Tarapacá, Arica y Parinacocha, en las tierras bajas de Arica hasta la costa pacífica, sumando los valles occidentales del norte de Chile y los valles del sur del Perú, particularmente en Caplina, Sama y Osmore. Incluye también ciertas regiones como en su extensión al sur de Pisagua, en diferentes enclaves del litoral, y hacia el altiplano la distribución alcanza el cabeceras de los valles de la pre-cordillera.

Agrupación social: Jefaturas (agrupación de diferentes comunidades). De marcada estratificación social.

Asentamiento: Aldeano. Conformadas las comunidades agrícolas, tanto en las quebradas, como en los oasis interiores o en asentamientos costeros.

La cerámica Arica poseía una gran calidad técnica de solida identidad, presentando una decoración policroma de diseños antropomorfos, zoomorfos y geométricos. Su forma más empleada siguió siendo el vaso kero, ya que los anteriores habitantes de la región fueron los Cabuza y Maytas (bajo la hegemonía de Tiwanaku), conservando características estilísticas y culturales del altiplano. Se advierten dos estilos diferentes, además de comprender uno de transición (originarios de la región de Arica de las tierras bajas):

- Estilo **San Miguel** (determinado como fase inicial o temprana a principios de la ubicación del complejo Arica en el 1000 d.C., -Arica I-): Presenta diseños geométricos policromos en rojo y negro o negro sobre base blanca. Los recipientes se determinan por diferentes formas, como grandes vasijas globulares de base plana con asas verticales y cuello estrecho, destacando los keros y las vasijas con figuras modeladas en su borde superior y los recipientes escultóricos de formas antropomorfas o zoomorfos.

- Estilo **Gentilar** (-Arica II-, comienza aproximadamente en el 1350 d.C.): Define una mayor calidad en sus cerámicas al anterior estilo, contando con finas y delgadas paredes. La forma más empleada muestra jarras globulares o achatadas de cuello dilatado. La decoración se presenta con variados y estilizados diseños, la mayoría con representaciones geométricas, aunque también se mezclan con formas antropomorfas y zoomorfos, definidos los motivos en negro, blanco y rojo sobre el fondo natural.

- Estilo **Pocoma** (definido como estilo de transición final). Estas cerámicas muy pulidas presentan diseños distribuidos en paneles y separados por líneas verticales sobre el fondo de color rojo.

- En la región de Azapa la cerámica rojo sobre negro se define como estilo **Chilpe**, contemporáneo con el estilo costero de Gentilar. Chilpe se considera como estilo post-Tiwanaku, identificado también con la tradición Collao del altiplano boliviano, y relacionado con la expansión de la cultura Colla de afiliación Aymara alrededor del 1300 d.C., iniciando en la región de Azapa la inclusión del pueblo indígena Aymara, en los territorios Chilenos.

Complejo **TOCONCE MALLKU**, Tradición del Desierto (Período Tardío o Periodo de Desarrollo Regional, entre el 1000 y el 1450 d.C., Andes Meridionales), ocuparon las tierras del Norte chileno en la región de Antofagasta establecidas en la Puna y el altiplano sur de Bolivia.

Agrupación social: Jefaturas.

Asentamiento: Aldeano. Los centros se constituyen por hogares de piedra construidos con planta rectangular, conformando desde pequeñas aldeas a otras con mayor número de viviendas (alrededor de doscientas). La característica más distintiva de los asentamientos Toconce se precisa por separar tres de los espacios clave para estas agrupaciones: el área de vivienda propia, las chullpas o recintos funerarios y las construcciones para el almacenamiento.

En el arte cerámico de este complejo se incluye en la tradición cerámica de negro sobre rojo, observando ejemplares de fabricación local, como los grandes cántaros globulares, monocromos y generalmente sin decoración, definidos como -LiKan Ordinaria-, incluyendo en este repertorio jarros y platos. También se encuentran las piezas recubiertas nombradas como -Likan Rojo-, con un baño monocromo de engobe rojo, generalmente definidas por la forma de un cuenco, incluyendo otro estilo caracterizado por piezas negras pulidas denominado -Hedionda-, decoradas con diseños geométricos por la parte interior del borde de la pieza. Aunque no son comunes destacan algunas cerámicas modeladas con figuras antropomorfas y zoomorfos. Además de incluirse entre sus registros piezas de origen foráneo producto del intercambio con poblaciones del altiplano boliviano y del noroeste argentino.

Cultura **COIPIAPÓ**, Tradición del Desierto (Período Tardío o de Desarrollo Regional, entre 1300 y 1450 d.C., Andes Meridionales), establecida en la zona costera y tierras bajas, en lo que es hoy la Región de Atacama, al norte de Chile.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas. Distribución aldeana. La identidad cultural y particular de la sociedad Copiapó, es fruto en cierto sentido tanto del desarrollo propio como por su dinámica interacción con otras agrupaciones (heredera de la cultura Las Ánimas).

En su cerámica destacaron las grandes vasijas o cántaros de superficie anaranjada con rostros modelados y motivos geométricos pintados en rojo o negro. Además de destacar las escudillas (platos hondos), decoradas en negro sobre fondo rojo, diseñando figuras geométricas, rostros humanos y por todo motivos de camélidos muy estilizados.

Cultura **DIAGUITA** (Período Medio y periodo Tardío o de Desarrollo Regional, entre el 600 y el 1500 d.C., Andes Meridionales), desarrollada en el Norte Chico de Chile, presente en los territorios centro-norte chilenos, de ambiente semiárido extendiéndose entre la cordillera Andina y las costa del Pacífico, abarcando desde el río Copiapó al norte hasta el Choapa en el sur, comprendiendo las regiones de Atacama al sur, Coquimbo y norte de Valparaíso.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas. (Heredera de la cultura Las Animas). Esta sociedad se organiza en pequeñas aldeas independientes dirigidas por líderes de la comunidad; ya que pese a su pertenencia a la misma cultura, cada agrupación mantiene su propia autonomía.

La manifestación artística más conocida de esta cultura fue la cerámica, caracterizada por diseños geométricos repetitivos casi indecifrables, aplicados en dos colores sobre una base de otro color, generalmente en blanco la base, y en rojo y negro los diseños (estos diseños pudieran asociarse al consumo de plantas alucinógenas). Encontrándose vasijas de distintas formas como ollas, urnas, jarros-pato, cuencos y escudillas, aparte de recipientes con aplicaciones antropomorfas o zoomorfos, o recipientes de forma humana. En muchos casos estas vasijas presentan motivos con la imagen del felino o representan personajes humanos con atributos de este animal. Formas y decoraciones parecen ceñirse a

cánones formales fuertemente estandarizados, divididas actualmente las diferentes épocas culturales en las que se observan cambios estilísticos en diferentes fases cerámicas.

**Fotografías:** 441-845.

Cultura **PITRÉN** (Período Tardío, entre el 600 y 1550 d.C., Andes Meridionales), concentrados en una amplia área del centro de Chile, entre el río Bío Bío y la ribera norte del lago Llanquihue, a ambas vertientes de la cordillera de los Andes y al oriente de la cordillera de Nahuelbuta, integrando zonas costeras. Asentados en las actuales regiones de Araucanía y Los Lagos.

Agrupación social y asentamiento: Tribus semi-sedentarias (de carácter igualitario).

Su cerámica es la más antigua de la región y en la mayor parte de los casos sigue algunas tendencias estilísticas de las primeras cerámicas desarrolladas al sur de los andes como las superficies principalmente monocromas, destacando los tonos oscuros y el énfasis en las decoraciones modeladas. Incluyendo la decoración de la técnica en negativo. Esta cerámica exhibe gran variedad de formas, que representan desde sencillas botellas globulares a otras más elaboradas, especialmente los jarros con formas de animales, de calabazas o de seres humanos. Produjeron también unas vasijas asimétricas, conocidas como *Ketru Metawe* o “Jarro Pato” (que todavía se realizan por los grupos mapuche y que poseen un fuerte simbolismo relacionado con la mujer casada).

**Fotografía:** 513.

Cultura **VERGEL** o **Kofkeche** (Período Tardío, entre 1100 y 1550 d.C., Andes Meridionales), asentada en el centro-sur de Chile en los valles centrales de clima templado y en la zona de la costa del pacífico, en la región conocida como zona araucana.

Agrupación social y asentamiento: Tribus semi-sedentarias (de carácter igualitario). Organizados en pequeños grupos familiares, mantienen también relaciones sociales con otros grupos cercanos, formando entre ellos unidades socioculturales mayores.

Su cerámica más característica radica en las grandes vasijas utilizadas como urnas funerarias. Estos recipientes se presentan en diferentes tamaños, decorados con engobes con diseños geométricos, y en algunos casos con trazos en relieve esquematizados de rostros antropomorfos. La presencia de cerámica ritual, se desarrolló también con los jarros que simulan la forma de patos (*ketru metawe* en idioma mapudungun), decorados con motivos geométricos en rojo o negro sobre engobe blanco, o simplemente engobados de rojo. Fabricando también con barro pipas ceremoniales, que definen diferentes formas modeladas, registrando comúnmente la forma de camélido. Durante los últimos siglos de su desarrollo, en estas sociedades asentadas en los valles y en la costa de la Araucanía según se manifiesta presentaron una interacción mayor con otras culturas, como por ejemplo se registra con los Pitrén, apreciando cierta relación estética entre ellas. En la zona meridional, la cerámica de El Vergel fue variando hacia un nuevo estilo conocido como Valdivia, que mantiene los mismos elementos decorativos pero organizados desde otro ordenamiento (lo que al parecer ocurrió ya en tiempos coloniales y en respuesta a las influencias españolas).

**Fotografías:** 843-844.

Cultura **CONDORHUASI** (Período Temprano, entre 350 a. de C. y 650 d.C., Andes Meridionales), situada al noroeste de Argentina (NOA), en los territorios centrales y hacia el sureste de la actual provincia de Catamarca, en los valles de Santa María al norte, Hualfín en el centro, y al sureste en Campo de Pucará.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas, establecimiento aldeano.

La cerámica Condorhuasi, de gran belleza y excelentes técnicas de elaboración y decoración, se distingue en dos fases, la más antigua llamada “Río Diablo”, de manufactura más tosca (con desengrasante de arenas gruesas y medias), definidas por cerámicas ceremoniales generalmente de forma redondeada o cuerpo recto, y asa horizontal, que en muchos casos poseían la forma de frutos domésticos, como el zapallo (calabaza), decoradas con motivos geométricos generalmente incisos, aunque también se incluyen algunos recipientes escultóricos antropomorfos o zoomorfos. El color de esta cerámica es de un naranja oxidante, o grisáceo o negro, debido a las diferentes cocciones, oxidante o reductora. La segunda fase se identifica por el estilo policromo, llamado Condorhuasi Clásico o Tricolor, contando con un buen número de representaciones escultóricas, destacando las figuras escultóricas con aspecto relativamente antropomorfo, en posición sedente o gateando (esta postura de a cuatro patas, que pudiera estar relacionada con el carácter religioso de la figura del felino). Cuando la forma presenta carácter zoomorfo, las más comunes muestran la representación del felino, camélidos (llamas, vicuñas...), armadillos o quirquinchos y otros animales del entorno; Incluyendo también la representación de seres sobrenaturales, en los que se combinan cabezas antropomorfas y zoomorfas, manifestando la idea de dualidad. Las representaciones humanas no poseían un carácter realista, las cabezas se presentan desproporcionadas, de cuerpos cilíndricos y robustos, con brazos acusadamente pequeños y grandes piernas cónicas, incluyendo escenas de más de un personaje, aunque en menor proporción. Se cuentan como características además, las figuras de cuerpo alargado y cuello esbelto, representándose en la base de estas un rostro en relieve, con boca y pico, sugiriendo un aspecto antro-ornitomorfo. Las figuras se cubrían con motivos geométricos negros delimitados con engobe blanco, destacando sobre el fondo rojo uniforme de la base, posteriormente pulidas, aunque también se incluyen piezas solo con engobe rojo, o combinando el tratamiento alternado de bicromía de engobes: blanco sobre rojo, rojo sobre blanco, todas ellas también pulidas. La decoración en negativo no es usual, pero también se dio. La composición de la pasta de la arcilla presenta como desengrasante arenas finas y mica. En las decoraciones aparecieron también elementos naturalistas, como jaguares u otros diseños zoomorfos, con cuerpos andróginos de aves o mamíferos con rostros distorsionados por la mezcla de caracteres irreales. Incluyendo la denominada forma de “zepelín”, definiendo imágenes diferentes, como por ejemplo garras. En cerámica también se realizaron pipas o adornos corporales, como el tembetá labial.

**Fotografías:** 366-367-386-422-443-601-629-669.

Cultura **CIÉNAGA** (Período Temprano, 100 d.C. hasta el 550 d.C., Andes Meridionales), Noroeste Argentino (NOA), asentada en la región central de Catamarca a orillas del río Hualfín como centro originario, aunque también incluye en su área de dispersión, al sur de la provincia la región de Campo de Pucará e incluyendo el norte la provincia de la rioja, al norte de Catamarca comprende el valle de Santa María, incluyendo también territorios de la provincia de Tucumán y parte de Santiago Estero.

Agrupación social y asentamiento: Jefaturas, establecimiento aldeano.

La cultura o estilo Ciénaga presenta una gran variedad de tipos cerámicos, definidos la mayoría de ellos por decoraciones de diseños geométricos, y con un gran sentido de equilibrio y fino acabado. De forma generalizada, predomina una cerámica gris-negrucza con decoraciones incisas (cocción reductora). Pero también se incluyen piezas de arcilla anaranjada y engobe oscuro (morado), y otras que fueron bañadas en engobe crema sobre el cual se dibujaban trazos geométricos negros y figuras zoomorfas. Los motivos decorativos fueron figurativos o geométricos (predominando el punteado, de puntos incisos, pequeños, agrupados y repartidos hasta el límite de la forma sugerida en incisión; el "peinado" y las líneas rectas que componen ángulos escalonados o cuadrículados, incluyendo también el símbolo la cruz, motivo iconográfico presente en muchas culturas precolombinas de América). Los zoomorfos incluyeron a monos y vizcachas (roedor), aunque los más comunes fueron las llamas y los felinos, o quizá una mezcla entre ambos, ya que estaban trazados de manera muy esquemática, al igual que sucedió con las figuras humanas. Las formas escultóricas más comunes se determinan como recipientes en los que se incluyen diferentes formas, antropomorfas, zoomorfas, o híbridos (destacando la figura del felino). También se han hallado pipas cerámicas con decoraciones incisas y con formas escultóricas. En esta cultura temprana ya definen la costumbre de enterrar en recipientes o urnas de cerámica los restos de cuerpos infantiles como parte del ritual funerario (entierro secundario), aparecen en menor cantidad, recipientes modelados con representaciones de felinos, siendo más frecuente para este cometido, la conformación de recipientes modelados de forma antropomorfa, que no alcanzan una medida mayor de 40 cm. de alto, presentando asas horizontales de forma recta o cónica, aunque también se encuentran urnas funerarias de gran tamaño sin trato escultórico, con diseños geométricos, en su mayoría lineales. La mayoría de sus piezas íntegramente conservadas proceden de las tumbas.

**Fotografía:** 368.

Cultura **CANDELARIA** (Periodo Temprano y Medio, extendiéndose desde el 1/100 d.C. hasta el 1500 d.C., Andes Meridionales), al noroeste del NOA, ubicada en la región de las actuales provincias de Salta y Tucumán (en las llamadas selvas occidentales, aunque también se incluyen en los valles de Santa María y Tafi).

**Agrupación social y asentamiento:** Jefaturas, establecimiento aldeano.

Las cerámicas candelaria se constituyen pesadas, cocidas tanto en oxidación como en reducción. Entre las figuras escultóricas fueron frecuentes las imágenes de una fauna poco realista o de seres fantásticos, que combinan rasgos humanos y animales, destacando la representación ave-humano. Las formas definen cuerpos rechonchos, apéndices para las extremidades, decorados con incisiones empleadas para delimitar rostros y detalles anatómicos, con diseños rítmicos y geométricos. En las representaciones antropomorfas, hay ocasiones en las que se indica el género, incluyendo decoración corporal o abalorios (en las primeras fases incisas, y en las más tardías, se incluyen toques de engobes, aunque poco definidos), en algunos casos, definiendo escenas, como parejas abrazándose. Como dato, esta tradición ilustra en el rostro de algunas piezas antropomorfas, debajo de sus ojos líneas verticales y paralelas a modo de tatuaje inciso. Lo más particular de este estilo fueron las urnas de gran tamaño empleadas para inhumación (funerarias), de forma globular, cuello estrecho y con tapadera, disponiendo sobre la forma de la urna un cuenco invertido, denominado puco. Las dimensiones de estas piezas miden entre 50 y 140 cm, manufacturadas con paredes muy delgadas aún las de gran tamaño. Estas urnas carecieron de una decoración pintada, empleando bandas geométricas en zigzag formando ángulos incisos, en las que fueron comunes las aplicaciones de pequeñas figuras modeladas, o bien rostros antropomorfos en relieve. La superficie se presenta de color gris rojizo o negruzco. También fueron característicos los vasos efigie, de superficie pulida y decoración grabada, modelada o pintada con un criterio similar a las urnas, empleando también asas zoomorfas.

**Fotografías:** 369-434-826.

Cultura **LAS MERCEDES** (Período Temprano, 100 d.C. hasta el 700 d.C., Andes Meridionales), ubicada en las sierras de Sumampa y Guasayán al occidente de la provincia de Santiago del Estero, en la zona denominada «Mesopotamia».

**Agrupación social y asentamiento:** Jefaturas, establecimiento aldeano.

La cerámica asociada a este grupo cultural presenta diferentes tipos de decoración, con formas sencillas. Incluyendo piezas que representan figuras o recipientes escultóricos con formas antropomorfas o seres con facciones de saurio, denominadas "draconiformes". Contando con piezas de color grisáceo o negruzcas horneadas en cocción oxidante y con decoraciones incisas, relacionadas en forma y decoración con el grupo de la Ciénaga; otras se muestran con un recubrimiento de engobe granuloso (cerámica molida) en color rojizo y pulidas, aunque también se encuentran en color negro con las mismas características; lisas o con diseños geométricos grabados o pintados con engobe blanco. El más destacado de los estilos decorativos, se denomina Vaquerías, que presenta cerámicas decoradas en tricromía, con la base del fondo en rojo y definiendo diseños geométricos en blanco y negro, definidas por diferentes formas aunque la mayoría cumple la función de urna funeraria, estas piezas se definen por la representación del rostro antropomorfo en relieve bajo pero sobre todo destaca la prominencia de la nariz en ángulo hacia arriba en forma de L), definida como ganchuda.

**Fotografía:** 370.

Cultura **LA AGUADA** (Periodo Medio o de Integración Regional, entre el 450 d.C. al 800/1000 d.C., Andes Meridionales), (Periodo Temprano: 200 - 450 d.C.), NOA, extendiéndose desde el valle de Ambato sobre una gran parte del centro y sur del noroeste argentino, desde la Puna por el norte hasta alcanzar el norte de la provincia de San Juan por el sur (en las actuales provincias de San Juan -zona norte-, Catamarca, La Rioja, y de Salta y Tucumán en los valles Calchaquís).

**Agrupación social:** Esta sociedad se conforma como agrupaciones de señoríos rurales, organizados en jerarquías hereditarias, además de destacar el papel de los chamanes. A través del tiempo el poder se consolida, gobernados por cacicazgos teocráticos, en lo que su legado se manifiesta a través de fuertes lazos con otras culturas.

**Asentamiento y centros arqueológicos de importancia:** Los patrones de asentamiento en los sitios arqueológicos relativos a La aguada indican estructuras aldeanas, similares a las construidas en el periodo Temprano (en piedra y adobe), aunque los cambios significativos se revelan con el aumento de la arquitectura pública y ceremonial. La planificación arquitectónica comprende diferentes construcciones, tanto de tipo residencial, como religioso. Encontrando sitios arqueológicos con funciones diferenciadas, entre estos centros podemos citar un buen número de pequeños recintos rectangulares con habitáculos distribuidos en las quebradas del este de Catamarca, o los extensos núcleos residenciales de La Ciudadita, Pajano, y Tuscumayo (cercanos al salar de Pipanaco, al oeste del cordón de Ambato), o bien, al comprender funciones rituales, como en La Rinconada (depto. Ambato), donde se sitúa un gran montículo rodeado de otras edificaciones, en el departamento Capayán donde solo se registran montículos ceremoniales, o las monumentales estructuras escalonadas de varios niveles situadas en diferentes enclaves de las cumbres del cerro Ambato.



La representación Aguada, se diferencia según la zona en la que se localice, pero entre ellas se definen también por la uniformidad estilística de su decoración, con iconográficas similares. La cerámica de esta sociedad demuestra cierta continuidad con culturas del anterior periodo, como ocurre con la cultura Ciénaga, ya que su representación quedo integrada como estilo (según -Willey, 1971- la complejidad iconografía de Aguada parece derivar del estilo cerámico Ciénaga del período temprano-), confundiendo en ocasiones, aunque en este periodo el estilo es mucho más elaborado. Esta variedad de estilos comprende diferentes zonas, destacando unas más que otras, entre ellas, las representativas piezas policromadas en negro y rojo sobre base crema, o las pulidas negro sobre rojo, de los valles del oeste, mientras que en el valles centrales se acentúa la presencia de diseños policromos sobre base crema o blanca, aunque sobresalen las piezas en tricromía definiendo el color de la arcilla la base de los diseños en rojo y negro excelentemente decoradas y pulidas, aunque la más destacada de todas, generalizadas en todo su territorio fueron las piezas negras intensamente pulidas generalmente de color grisáceo o negruzca (cocción reductora), presentándose como cerámica ritual, en todos los casos definiendo diseños geométricos y/o figurativos. Estas cerámicas se definieron por un altísimo dominio técnico, en negro bruñido con diseños incisos en el barro (de línea fina), resaltando en muchos casos el dibujo recibiendo la incisión con engobe blanco. Encontrándose figuras escultóricas cerámicas con carácter de recipiente, de formas antropomorfas, caracterizadas con ojos oblicuos, con extremidades estilizadas, decoradas con diseños incisos a modo de tatuajes corporales o faciales, en algunos casos asexuadas y desprovistas de vestimenta, aunque también existen pequeñas figurillas de aspecto plano, dotadas de vestimenta, o desnudas, si bien en este caso el color del barro es amarillento rojizo, de carácter más tosco, con peinados y tocados complejos, donde el rostro se define por un perfil acorazonado o cuadrangular, definiendo los rasgos del rostro boca delimitada por hendidura, ojos ovoides y cejas grandes en relieve, nariz prominente aunque también ojos y cejas son incisos, generalmente se presentan en postura erguida y estática aunque en menor proporción se incluyen figuras sedentes, dotadas de un mayor movimiento y realismo, incluyendo a parejas humanas (también se han hallado piezas similares talladas en piedra). En la decoración de las piezas cerámicas aparte de la geometría, se dibujaban figuras humanas como guerreros de frente portando dardos o estolinas, individuos con una gran máscara felina, cabezas trofeo, o el personaje recurrente que sostiene una hacha y una cabeza degollada entre sus manos (Dios degollador andino). Entre las figuras zoomorfas destacaba, con mucho, la del felino, apareciendo multitud de interpretaciones, a veces muy lejanas del modelo original, que sin duda respondían a aspectos mitológicos y religiosos (en ocasiones asociados con figuras humanas de guerreros, otras con símbolos de cabezas triangulares, o desnaturalizados con forma de reptil), otras representaciones zoomorfas definen esquemáticamente a aves, llamas, monos, serpientes u otros animales del entorno.

**Fotografías:** 514-515-556-557-607-619-652-671.

Cultura **SANAGASTA** o **Angualasto** (Período Tardío o Período de Desarrollos Regionales, entre 850 y el 1480 d. C., Andes Meridionales), NOA, su territorialidad abarca la zona occidental de las actuales provincias de La Rioja y norte de San Juan.  
Agrupación social y asentamiento: Jefaturas, establecimiento aldeano-urbano.

Su cerámica se caracteriza por una pasta arcillosa de no muy buena calidad, incluyendo en sus representaciones escultóricas piezas figurativas zoomorfas o antropomorfas generalmente diseñadas como recipientes, aunque su mayor distinción se observa en su gráficos abstractos, creativos y de excelente estética generalmente definidos por formas geométricas y determinados por la tricromía de los colores negro, blanco y rojizo. El color de la base del fondo se conforma por el de la arcilla al natural definiendo la decoración con los diferentes tonos de engobe (el más empleado es el negro) o bien se aplica una base de engobe crema o rojiza a la que se añaden también los otros colores (en tricromía o bicromía), con múltiples registros. Destacando entre sus mejores piezas cerámicas la representación de grandes recipientes caracterizados por una mayor finura de las paredes y por las mejores decoraciones, destinados como urnas funerarias (de párvulos) generalmente de boca amplia, paredes oblicuas y base globular, y dos asas planas en horizontal o mamelones a ambos lados. Estas urnas llevan asociadas a ellas la forma del puco, presentándose como grandes cuencos destinados a tapar la urna, ambas piezas suelen poseer una decoración similar. Cuando se presentan las dos piezas, urna y puco, alcanzan tamaños superiores al metro de altura. Junto con los registros arqueológicos de las urnas también se presentan formas globulares de tamaño inferior que incluyen en ocasiones apliques tridimensionales como mamelones y representaciones zoomorfas.

Cultura **BELÉN** (Período Tardío o de Desarrollos Regionales, entre 1000 y el 1450 d.C., Andes Meridionales) NOA, ubicada en los valles de Huafín, Abaucán, el bolsón de Andalgalá y en el extremo del salar de Pipanaco, en los departamentos de Belén y Tinogasta en la actual provincia de Catamarca.

Agrupación social y asentamiento: Cacicazgos, de distribución tanto de carácter aldeano como urbano.

Las cerámicas más representativas de Belén fueron las urnas funerarias, destinadas para la inhumación de cadáveres infantiles (cenizas), y en este caso pudieran también incluir la de adultos (sin llegar aún a una conclusión definitiva). En general estas urnas se componen de tres partes: base con forma de cono truncado, cuerpo globular-recto, y cuello cilíndrico de ala extendida al exterior, comprendiendo un tamaño general y aproximado de 20-30 cm, de ancho y alto similar, contando con dos asas horizontales apostadas en cada extremo en la zona baja del cuerpo, y en la parte superior de éste en el mismo eje de las asas protuberancias generalmente en forma de pezón o similar, incluyendo otros relieves, entre los que también se encuentra alguna figurilla antropomorfa adosada al recipiente, no obstante, estos apéndices no siempre se incluyen. En algunas ocasiones se presenta en relieve la definición de un diseño pautado y esquemático de forma acorazonada y en su interior ojos a modo "grano de café" destinada esta forma el zona central de la pieza, si bien pudiera parecer un rostro antropomorfo las últimas investigaciones lo definen como la representación d una lechuga o un búho. La decoración pintada incorpora figuras geométricas o zoomórficas (contando con animales característicos de la región, aunque la percepción se llegue a alejar bastante de la realidad, algunos de ellos integrados como animales o seres míticos), las imágenes más comunes presentan espirales angulares, diseños de manos escalonados, serpientes bicéfalas, la cruz andina, y la cuadrícula (cuadrados alternados); todos ellos pintados en negro, y juntos a ellos, aunque en menor proporción incisos, sobre la base engobada de color bermellón, y toda la pieza bien pulida (incluyendo un bajo porcentaje de piezas con tricromía ampliando el tercer color con puntos crema, además de otras, decoradas con negro sobre base crema). Estas urnas se relacionan con otra pieza cerámica, denominada puco, con carácter de recipiente abierto y ovalado (plato o tazón), decorado de igual forma, tanto en su interior como exterior, su función se destina a tapar las urnas que se presentan en las tumbas. Estas piezas fueron cocidas en hornos de atmosfera oxidante, aunque también se encuentran otros recipientes de estética negruzca, cocidos en atmosfera reductora.

**Fotografías:** 827-840.

Cultura **SAN JOSÉ** (Período Tardío o de Desarrollos Regionales, 1000-1450 d. C., Andes Meridionales), NOA, al este de Catamarca.

Agrupación social y asentamiento: Cacicazgos, distribución en poblados aldeanos y centros urbanos.

La cerámica San José mejor conservada se define por las urnas funerarias destinadas al enterramiento de párvulos, se presentan en grandes y altos recipientes de base globular, paredes semirrectas hasta el ancho del cuello, generalmente volteado, y dos asas en la parte inferior (a cada lado), muchos de ellos decorados con una extraordinaria estética, con diseños geométricos, incluyendo figuraciones zoomorfas o antropomorfas muy esquemáticas, en policromía utilizando el rojo, negro y blanco (como base engobada), o bien en bicromía en rojo de base y negro para los diseños. La decoración de las piezas es simétrica de un lado y otro. Incluyendo además el puco como tapadera de la pieza, también decorado. Según la zona de procedencia y el período estas piezas presentan semejanzas con otros estilos contemporáneos, como ocurre con la representación sobre el cuerpo de estas grandes piezas, algunas sin presentar decoración, incluyendo rostros en relieve de similar constitución a los de Belén, mientras que otras mantienen grandes similitudes con el estilo más típico de Santa María, al emplear las características que esta cultura muestra en relieve esquemático de ciertas partes del cuerpo humano (ojos, nariz y cejas en V, brazos, y manos que sostienen un cuenco). La pasta de arcilla utilizada por esta cultura es de gran calidad, fina y consistente. Las urnas funerarias de San José destacan por su dimensión, incluyendo el puco invertido como tapadera, llegando algunos de estos recipientes a medir entre 1 m. y 1'5 m.

**Fotografía:** 841.

Cultura **SANTA MARÍA** (Período Tardío o Período de Desarrollos Regionales, entre el 1200 - 1470 d.C., Andes Meridionales), NOA, dispersándose desde el valle que lleva su nombre en la zona norte de Catamarca a zonas limítrofes, comprendiendo los mayores registros en los valles de Yokavil y El Cajón, y hacia el norte comprendiendo las provincias de Salta, principalmente el valle Calchaquí, y al este en la provincia de Tucumán, como en el valle de Tafí.

**Agrupación social:** Cacicazgos diferenciados, definidos como sociedades complejas, en lo que la estratificación social es evidente. Algunos de estos grupos cuentan con un fuerte poder comarcal-regional.

**Asentamiento:** Esta sociedad registra tanto poblados aldeanos, como centros urbanos que cuentan con una elevada población.

La representación Santamariana contempla un extraordinario catálogo de piezas cerámicas con rasgos escultóricos. La mayor complejidad se caracteriza por su amplia variedad representativa de urnas cerámicas (para el entierro de párvulos), definidas por un patrón particular que las hace reconocibles, adquiriendo la forma del recipiente la representación del cuerpo antropomorfo, aunque según la zona, muestran diferencias plásticas, tanto en el modelado como en su decoración. También se encuentran recipientes con apliques modelados antropomorfos o zoomorfos, definiendo en muchos de los casos rostros humanos o de felinos; además de incluirse la forma íntegra del cuerpo figurativo en estas piezas, encontrando también figuras escultóricas antropomorfas y zoomorfas, aunque en su mayoría se presentan pequeñas, también se cuentan figuras de tamaño medio. Las urnas más típicas realizadas por esta cultura se pueden definir por la forma de su estructura, que se divide en tres partes básicas: base globular, cuerpo globular o recto y cuello alto de ala abierta, donde se representa el rostro antropomorfo, con una altura de las urnas aproximada de 60 cm (aunque con bastantes variables). Generalmente su planta se presenta ovalada y presentan dos asas horizontales, cada una a un lado de la pieza en la parte baja del cuerpo, estructuradas las piezas en su composición formal como dos mitades simétricas, presentando la misma forma del relieve y decoración pictórica a ambos lados de la pieza. La decoración más generalizada se define por una base blanca de engobe, pintadas en negro y rojo. Combinando en muchos casos la decoración pintada de los engobes, con el relieve. En el diseño de la pieza destaca un rostro de rasgos antropomorfos (situados como decimos a los dos lados de la pieza), con cejas y nariz en el mismo trazo (en forma de V), ojos a cada lado de esta forma y boca con dientes marcados, incluyendo en muchas ocasiones brazos y manos extendidos hacia arriba. Los espacios libres se decoran repletos de elementos geométricos en este caso siempre pictóricos ("horror al vacío"), y en el caso de que las piezas presenten relieve, éste generalmente incluye la definición de nariz y cejas, ojos, y boca, incorporando brazos a modo de cordón hasta reunirse en el centro de la pieza con las manos que sostienen un pequeño cuenco. Las imágenes decorativas pictóricas más comunes incluyen diseños geométricos combinados con formas zoomorfas y antropomorfas esquemáticas incluyendo también el carácter geométrico; como otras culturas desatacan en sus diseños la forma en espiral, la serpiente bicéfala, la cruz, círculos, motivos escalonados, rombos o cuadrados alternados. Aunque la forma más común de las urnas funerarias de Santa María se representa como hemos definido, también se incluyen otras formas, poniendo de ejemplo a las denominadas de "tres cinturas" incluyendo otras variables similares, que presentan sobre la forma típica diversos estrechamientos, como si fueran rodetes superpuestos cada uno encima del otro. La evolución cronológica de estas urnas, se definen por seis fases diferenciadas integrando los cambios presentes en la forma y en la decoración, aunque también mantienen diferencias según el lugar de origen (comprendiendo a su vez estilos diferentes).

**Fotografías:** 516-819-822-823-825-842.

Cultura **ABAUCÁN** (Período Tardío o de Desarrollos Regionales, 1000 a 1450 d. de C., Andes Meridionales), NOA, ubicada en el Departamento Tinogasta al sur oeste de Catamarca en el noroeste argentino y zona limítrofe de Chile.

**Agrupación social y asentamiento:** jefaturas, asentamiento aldeano-urbano.

Esta agrupación cultural presenta urnas funerarias de similar forma y decoración a las registradas en Santa María, aunque con una característica muy significativa y especial que las hace inconfundibles, y es su grandiosidad, ya que en algunos casos estas piezas llegan a medir los dos metros de altura. Desafortunadamente la mayoría de los entierros Abaucán han sido excavados asistemáticamente y sin control, las hipótesis barajan la posibilidad de que albergar cadáveres de adultos, en posición erguida, no obstante son meras suposiciones, ya que la investigación aún no ha concretado datos ciertos sobre esta cultura, además de ser pocos ejemplares cerámicos los que se conocen.

Cultura **AVERÍAS** (Período Tardío o de Desarrollos Regionales, 1200 a 1600 d.C., Andes Meridionales) NOA, situada en la zona occidental-central en la llanura chaqueña argentina de la provincia de Santiago del Estero.

**Agrupación social y asentamiento:** Jefaturas, asentamiento aldeano-urbano.

Esta cerámica se registra como estilo Chaqueño, definida por su calidad en cuanto a forma y diseño, recibiendo influencias tanto del anterior período en relación con la cultura Sunchituyo, ubicada en este caso en la zona occidental, como influencias contemporáneas fuertes de la zona andina. Incluyendo entre el volumen de sus formas representaciones "dracoiformes" y otros seres de esencia fantástica del estilo Sunchituyo, y cierta semejanza en la manufactura de su decoración, en el caso de Averías, la tonalidad es mucho más viva empleando rojo, negro, blanco y crema, con diferentes combinaciones, la más destacada con engobe crema como base y diseños en rojo y negro, o bien base en rojo pulida y decorada con negro, en este caso nombrada como estilo Famabalasto. Entre sus formas escultóricas representan tanto figuras antropomorfas como zoomorfas, incluyendo a su vez, seres híbridos o sobrenaturales, con decoración generalmente geométrica y sencilla. A su vez, también presentan urnas con dibujos míticos de carácter bastante abstracto e incipiente intención pictórica representativa.

## ÁREAS, ZONAS Y REGIONES CENTRALES Y MERIDIONALES DE SURAMÉRICA, Y LITORAL ATLÁNTICO.

El vasto territorio central y oriental de América del Sur al que nos remitimos en esta relación agrupa a destacadas áreas que abarcan la división territorial transversal al este de la cordillera montañosa de los Andes. La mayor parte del territorio actualmente está comprendido por la nación de Brasil, pero también se incluyen como integrantes de este magnánimo territorio a los países de: Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Perú. Estas diferentes áreas y zonas cuentan con una amplia muestra de sociedades primigenias, que también fueron muy variadas en el tipo de conformación social establecida, integrando en estos territorios, tanto a grupos de bandas o tribus nómadas, tribus sedentarias, jefaturas simples, o bien, jefaturas estratificadas. No obstante, la congregación de este extenso territorio se relaciona estrechamente con el área Amazónica cardinal, asociando a esta área los orígenes de algunas de las agrupaciones socioculturales que poco a poco se fueron extendiendo hacia los límites meridionales como a otros lugares mucho más distantes. Para situarnos un poco mejor en el terreno, a groso modo pudiéramos dividir esta territorialidad en cinco demarcaciones principales (exponiéndolas a continuación, de sur a norte y del este al oeste) (ver mapa, pág. 212), aunque esta superficie presente científicamente otras regiones geográficas más determinadas:

- 1)- Las grandes llanuras interiores ubicadas al sur del continente, con estación fría de clima templado-frío y zonas de clima extremo; integrando en estos territorios de meseta el área oriental más austral: la Patagónia (lindando al occidente con el área Fueguina, situada al sur de Chile).
- 2)- Tierras bajas meridionales, que abarcan el cauce de los grandes ríos incluidos en la cuenca del río La Plata, con desembocadura al sur del océano Atlántico (considerado este cauce después de la Amazonia, como la segunda red hidrológica más grande del mundo, abarcando territorios de Bolivia, Paraguay, Argentina, Uruguay y Brasil), los mayores tributarios de esta cuenca son los ríos: Paraguay, Paraná y Uruguay. Estas tierras bajas también se definen como zonas selváticas centrales y semi-selváticas o “Mata atlántica”, regiones boscosas, y de llanuras. Muy relacionadas con el área de Selva Atlántica, en esta agrupación se incluyen las áreas geográficas: del Gran Chaco y la Pampa.
- 3)- Tierras altas al este de la zona interior continental, desde donde nacen algunos de los grandes afluentes orientales del Amazonas, y la cabecera de la gran cuenca hidrográfica de la Plata, entre otros ríos. Establecido este territorio en la zona central y longitudinal del área de Selva Atlántica.
- 4)- En la zona oriental del territorio: el litoral Atlántico y regiones interiores; establecidas en el área de Selva Atlántica (en portugués definida como “Mata Atlántica”, abarcando el territorio oriental de Brasil), en la línea costera, y zonas interiores de sabanas (de clima seco) definidas estas regiones como “sertão”-cerrado brasileño-.
- 5)- Tierras bajas al sur del área Amazonía nuclear, comprendiendo estos territorios zonas de selva tropical o sub-tropical, de clima templado y estación seca. Incluidas estas regiones en el área meridional amazónica, contemplando al oeste el área de los llanos de Mojos, la macro-región central de Mato Grosso, y parte noroccidental de la Selva Atlántica.

Al igual que en otras áreas del continente, en el conjunto de estos territorios también se han encontrado indicios fehacientes de estar habitado en épocas arcaicas, asociados a pequeñas tribus o bandas recolectoras y agricultoras. Aunque existen diversos lugares disgregados en todo el territorio, se encuentra una mayor concentración de registros arqueológicos tempranos en la zona centro-oriental brasileña: entre los actuales estados de São Paulo, Río de Janeiro y Minas Gerais, como también se registra en la cuenca del río Uruguay, tanto en el estado brasileño de Río Grande do Sul, como en Uruguay. Asentadas en la diversidad de regiones que enunciamos a lo largo del tiempo (y dependiendo de cada grupo, abarcando tanto etapas pre-cerámicas, como agroalfareras), de manera generalizada se distribuyen de forma semi-sedentaria o sedentaria grupos culturales diferenciados que carecieron de complejidad social, algunos de ellos presentando una destacada territorialidad y permanencia en el lugar.

No obstante, en cada una de estas áreas, zonas y regiones las diferentes culturas primigenias que se desarrollaron se caracterizan por poseer como hemos dicho una amplia variabilidad sociocultural, contando también con cambios dinámicos en su organización, ya que no solo se presentan estados sencillos (definidas estas sociedades como “marginales”), sino que también se desarrollan agrupaciones culturales de mayor complejidad; claramente traducidas en el arte producido de cada lugar. Si bien, se resuelve como una constante que las culturas primigenias del litoral, incorporaran el mar, la playa, aves y peces, en minimalistas zoolitos de piedra; en las regiones del interior se encuentran imágenes de arte rupestre que presentan generalmente animales y hombres, reflejando la lucha por la supervivencia de aquellos tiempos, adaptados al hábitat de la selva tropical y atlántica; mientras que las sociedades ubicadas en los territorios “exuberantes de vida”, asociados a las tierras bajas, reflejan sus prácticas artísticas de forma generalizada en la manipulación de la arcilla, y con ello, la evidencia cerámica.

Durante todo el periodo primigenio, en las dos áreas más australes del continente americano, Fueguina (al sur de Chile), y Patagonia (sur de Argentina), se distribuyeron tribus nómadas que carecieron de la tecnología cerámica. En tanto, en el caso las áreas geográficas del Gran Chaco y la Pampa, diferentes culturas primigenias asentadas en estas grandes planicies ya incluyen en algunos casos la práctica cerámica; si bien, muchas de ellas se mantienen socialmente en el estado igualitario de



bandas y tribus hasta la llegada de los europeos (exhibiendo a su vez frente a ellos una fuerte resistencia). El nombre genérico de estos grupos indígenas se define como pámpidos, término que agrupa a diferenciados grupos étnicos, asociados a grupos de cazadores-pescadores y recolectores. Los límites naturales del área Chaqueña son las prolongaciones de las serranías que parten de la meseta del Mato Grosso hacia el norte, las sierras sub-andinas hacia el oeste, los ríos Paraguay y Paraná hacia el este, y hacia el sur el río Salado (comprendiendo territorios centro-sur occidentales de Brasil, centro-sur orientales de Bolivia, oeste de Paraguay y norte de Argentina). Este área también puede presentarse con tres divisiones geográficas: el Chaco Boreal (al norte del río Pilcomayo), el Chaco Central (entre los ríos Bermejo y Pilcomayo) y el Chaco Austral (al sur del Bermejo); cada una de estas zonas, con diferenciados registros climatológicos y medioambientales, distribuyéndose los pueblos primigenios en diversos ambientes como la región del Gran Pantanal, las llanuras del El Cerrado, la región semi-árida del Chaco paraguayo, serranías adyacentes al altiplano andino, etc. El Gran Chaco cubre una superficie aproximada de 600.000 km<sup>2</sup>, definida como una llanura boscosa con un leve declive hacia el sudeste, es decir, desde las sierras sub-andinas hacia los ríos Paraguay y Paraná (contando con una amplia variedad geográfica y climatológica, tropical-subtropical); indicando a su vez que algunas de las sociedades asentadas en este territorio también se definen como agroalfareras. Por otro lado, al sureste del territorio chaqueño, se encuentra el área Pampeana, incluyendo en sus territorios el curso bajo y desembocadura de la cuenca hidrográfica del río La Plata, circunscribiendo la zona más al sur de Brasil, Uruguay y centro-este de Argentina, limitando al oeste con las serranías pampeanas argentinas, al este con el Océano Atlántico y al sur con la meseta patagónica. Esta región de estepa y sabana de clima subtropical comprende también dos subregiones: la pampa húmeda y la pampa seca (al sur); instalándose en ellas diferenciadas culturas primigenias (entre ellas, registrando en algunos casos la práctica cerámica). Presentando aquí también a las diferentes regiones de la franja del litoral Atlántico, donde se destaca el asentamiento asociado a la conformación de grandes concheros o Sambaquis, notorios en el paisaje (donde se encuentran registros de la presencia humana y sus prácticas culturales, entre ellos, el enterramiento de los difuntos, o como en algunos casos, muestras cerámicas, aunque poco relevantes), de grupos de pescadores-recolectores que basaron su práctica de subsistencia en la explotación de recursos marinos, localizados en lugares medioambientales estratégicos, como estuarios, por lo que su modo de vida se desenvuelve de forma semi-sedentaria. La ocupación de estos territorios costeros data aproximadamente de 4000 años a. de C. (mientras que otros datos adelantan su antigüedad a 8000 años atrás); en lo que gran parte de estas sociedades mantuvieron a lo largo del tiempo estados sociales y estructuras igualitarias.

Haciendo mención de que en toda esta amplia y diversa territorialidad citada, y de forma generalizada, en el caso de que se registre, la producción de la cerámica parece definirse meramente por su función utilitaria. No obstante, a continuación describiremos a ciertas agrupaciones sociales establecidas en el conjunto de estos territorios, para definir los registros cerámicos más distinguidos; destacadas por su complejidad social, y que incluyen ciertas relaciones con la temática de nuestra investigación.

Dejando a un lado el marco divisorio del territorio en áreas y zonas geográficas de esta gran franja continental, citamos en este espacio al diversificado y ampliamente propagado grupo cultural **Tupi** (relacionado con la diáspora Tupi), también nombrados como **Tupiguaraníes**; asentados durante el periodo primigenio en grandes áreas del interior de este a oeste, al norte desde el cauce principal del Amazonas, y al sur ubicándose en la gran área comprendida por el río de La Plata y afluentes, además de incluir una amplia dispersión en los territorios del litoral Atlántico (aun presente esta etnia en diferentes regiones del subcontinente). La gran extensión territorial que alcanzaron los Tupi es sorprendente, si bien, se puede llegar a establecer que existieron migraciones periódicas por diferentes motivos, entre ellos los medioambientales, el aumento de la población y la búsqueda de nuevos territorios cultivables, pero también se pueden percibir el reflejo de conductas expansivas, aunque también mantuvieron con estas migraciones los antiguos asentamientos, de tal modo que su territorio fue ampliándose poco a poco. No obstante, los Tupi no se determinan como una sociedad individualizada sino que compone una agrupación cultural diversificada, como bien indica Francisco Silva Noelli:

*“La palabra Tupi se aplica a un conjunto lingüístico que incluye aproximadamente 41 idiomas, propagándose hace varios milenios, a lo largo de la zona este de América del sur (Brasil, Perú, Bolivia, Paraguay, Argentina, Uruguay). De los 41 idiomas, dos han sido los que con más frecuencia se mencionan desde la llegada de los europeos, el guaraní y el Tupinambá. El término Tupi también se utiliza para referirse a los hablantes nativos de estas lenguas. Desde el siglo XIX los investigadores se han interesado por el fenómeno Tupi. Hoy en día existe un consenso sobre los dos puntos siguientes. Primero, que hubo un centro común de origen, desde el cual los Tupi se dispersaron. En segundo lugar, que las diferencias Tupi se deben a los distintos procesos históricos y culturales pero a pesar de ello mantienen diversas características comunes. Aunque aún no hay consenso en cuanto a -donde- se localiza el centro de origen y por -donde- transitaron sus rutas de expansión”<sup>137</sup>.*

En las últimas décadas los mayores estudios científicos sobre los orígenes y migraciones de los Tupi vienen determinadas en diferentes publicaciones por las claves definidas por Betty J. Meggers y Donald W. Lathrap, y los posteriores estudios de José Brochado (los más completos y de referencia a día de hoy), que indican una expansión mucho más temprana a la reconocida en estudios más antiguos, que la situaban en fechas cercanas a la conquista europea. Para la determinación de los

<sup>137</sup> SILVA NOELLI, Francisco. “The Tupi Expansión” (capítulo 33), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 659. (Texto traducido: L. Rueda).

datos actuales, estos se vinculan a diferentes campos de estudio (lingüística, arqueológica, etnografía, etc.), permitiendo afirmar que los tempranos movimientos migratorios Tupiguaraní fueron generados desde la región amazónica, entre 3000 y 2000 años atrás, aunque la primera etapa proto-tupi se establece en torno a 5000 - 3000 años atrás según aporta el lingüista Greg Urban<sup>138</sup>. El posible origen proto-Tupi, aunque aún este en discusión, en la actualidad se determina como viable la precisión de demarcarlo en la región central que abarca los afluentes meridionales del Amazonas, desde el cauce medio-bajo del río Tocantins, al este, hasta comprender al oeste la cuenca del Madeira y el curso medio-bajo del Guaporé (concentrando en esta zona del estado brasileño de Rondônia una mayor agrupación lingüística); limitando por ello el origen del establecimiento de los Tupis a algún lugar de este territorio. En lo que a su vez, según expone Silva Noelli, también se baraja la hipótesis de que el origen de la lengua Proto-Tupi se pudiera llegar a relacionar en tiempos remotos con los proto-caribe, según indican ciertas conexiones en su leguaje, surgiendo la conjetura, de que pudieron integrarse dentro de la misma familia lingüística o bien originarias de un estado cultural común.

La cronología de la diáspora Tupi comprende a principios de nuestra era comunidades muy distanciadas, establecidas no solo en el Amazonas, sino abarcando territorios al sur, concentrándose en mayor proporción en las cuencas del río de La Plata y afluentes, en estos casos asociadas a sociedades Guaraníes, expandiéndose estos grupos a través del curso de los ríos Paraná, Paraguay, y Uruguay, desde la Amazonía hasta la desembocadura del Plata; y en las zonas del litoral Atlántico y ríos costeros, relacionándose aquí con asentamientos Tupinambá (comprendiendo registros tempranos en los estados brasileños de Piauí, São Paulo y Río de Janeiro), dispersándose desde la desembocadura del Amazonas, y de norte a sur continuando el recorrido de la línea de costa hasta el trópico, ascendiendo posteriormente hacia las tierras del interior por el recorrido rivereño de los ríos Atlánticos. Entre estos dos grupos primigenios distinguidos (Guaraníes y Tupinambá), no parece concretarse que surgiera el uno del otro, sino que partieron de la misma raíz social originaria (proto-tupi), para desarrollarse después como grupos diferenciados. No obstante, la distribución Tupiguaraní se percibe desigual, ya que algunos de los hallazgos arqueológicos se concretan aislados al registrar sus fechas (determinadas en el laboratorio), pudiendo indicar de esta forma asentamientos de mayor movilidad, mientras que otras secuencias comprenden un registro permanente y continuo en el tiempo; aunque también se hace necesario incrementar en algunas regiones las investigaciones sobre los Tupi, para así llegar a un mayor entendimiento. Por el momento, según indica Francisco Silva Noelli, se percibe un mayor registro cultural en el sureste, noreste y centro de la costa de Brasil en torno al 500 - 1000 d.C., mientras que *“las escasas dataciones de los registros de Argentina, Uruguay, Paraguay y Bolivia son todas posteriores al siglo X [...]”. En Perú y sus regiones vecinas brasileñas, la cerámica se asocia con los Kokáma, Omáguá y Kokamiya aunque todavía es necesario un estudio detallado*<sup>139</sup>, si bien, también parece registrarse en el suroccidente del territorio que a finales del Periodo Tardío las poblaciones de la etnia Chané establecidas en el Chaco boliviano y zonas de piedemonte, fueron expulsadas por los guaraníes repartiéndose pródigamente por este territorio, creando por ello en esta etapa primigenia nuevas dinámicas de interrelación entre las tierras bajas orientales con los valles interandinos. Propagado el tránsito y dispersión de las agrupaciones Tupi por todo el territorio central del subcontinente americano.

Los Tupisguaraní fueron pueblos sedentarios, divididos en numerosas tribus independientes entre sí y a veces rivales, organizadas en aldeas de agricultores y pescadores, contando con un buen dominio de los cultivos; diferenciándose ya en su evolución y organización social al instituirse como jefaturas o cacicazgos, incluyendo agrupaciones que formaron grandes asentamientos complejos. Estas unidades sociales además parecen registrar con otras culturas relaciones diversificadas, tanto de alianzas e intercambios como de guerra. Estos grupos se mantuvieron como cultura después de la llegada de los europeos, pero sobre ellos también se efectuaron grandes cambios territoriales y culturales, diezmando a su vez a la población. Según los cronistas del siglo XVI y XVII, los grupos Tupiguaraní practicaban una amplia variedad de rituales, muchos de ellos, inconcebibles para la mentalidad occidental de aquella época (como lo fueron las ceremonias relacionadas con la antropofagia, o en relación a nuestra investigación, la práctica común de la sepultura o enterramiento en elaboradas urnas cerámicas).

Ahondando en la representación cerámica, la tradición arqueología Tupiguarani manifiesta una buena manufactura (de paredes delgadas), decoradas las piezas con diseños de trazo fino en bicromía (rojo y blanco) (foto n°: 517), además de incluir también en sus registros el modelado digital denominado «corrugado» (caracterizado por una ornamentación rítmica y en relieve, al presionar con los dedos sobre la forma) (foto n°: 815); determinando entre ellas variaciones formales, más relacionadas con cada agrupación cultural, pero sin llegar a perder las características generalizadas de la cerámica Tupiguarani. A su vez, en relación a las hipótesis científicas actuales que basan sus aportes en la evidencia arqueológica tupí, y según esclarece Silva Noelli, estos registros presentan elementos estrechamente vinculados con las secuencias culturales establecidas en la Amazonía Central, principalmente con aquellas sociedades clasificadas por el tipo de decoración cerámica asociadas a la Tradición Policroma. Para un mayor entendimiento, a continuación exponemos las propias palabras del investigador Francisco Silva Noelli:

<sup>138</sup> URBAN, Greg. “A história da cultura brasileira segundo as línguas nativas” (artículo), en - AA. VV. *História dos Índios no Brasil*. Manuela Carneiro da Cunha y Francisco M. Salzano (eds.), [pp. 87-102]; São Paulo: FAPESP/SMC/Cia das Letras, 1992. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>139</sup> SILVANOELLI, Op. cit., *The Tupi Expansion...*, p. 663. (Texto traducido: L. Rueda).

“Brochado (1984, 1989) propone como hipótesis que los Proto-Tupi aparecieron cuando los creadores de la Tradición cerámica Guarita (de la Tradición Policroma Amazónica) se dividieron, en algún lugar en la Amazonia Central. Basándose en conjeturas de la lingüística histórica, consideró la diferenciación de los lenguajes y de la cerámica como resultado de la división temporal y espacial de los Proto-Tupi, causada por el continuo crecimiento demográfico en el corazón de la Amazonia. Esta división vincula a la cerámica guaraní con la Amazonia occidental y los Tupinambá con el oriente Amazónico. La expansión se percibe en dos periodos, el primero junto a los ríos principales, y el segundo colonizando los afluentes más pequeños. [...] Brochado dedujo que la cerámica Guarani dentro de la tradición Guarita perdió técnicas decorativas -modelado, escisión e incisión de líneas finas y prolongadas- durante las expansiones hacia el sur de las afueras de la Amazonia, a través de la Ríos Madeira y Guaporé (1984; Brochado y Lathrap 1982). Los cuencos con los bordes evertidos y engrosados desaparecen; y otras marcas decorativas en el cuerpo y en la boca fueron reemplazadas de la tradición de Guarita. Nuevos recipientes en forma de cono resultaron del contacto con los ceramistas del este de Bolivia y Perú. Esta característica cerámica Guarani -tanto arqueológica como histórica- tiene un contorno complejo, de sofisticado talle y/o segmentación horizontal; corrugado o pintado, que se ilustra en las urnas cerámicas de enterramiento secundario”<sup>140</sup>.

Respecto a las investigaciones de Noelli, éste destaca como firme teoría la hipótesis de José P. Brochado, al proponer que la agrupación de los Tupinambá surge en la parte baja del Amazonas y desde este origen se fueron expandiendo al seguir la línea de costa Atlántica hacia el sur; en lo que Brochado relaciona ciertas formas de la cerámica Tupinambá con la fase Marajoara (jefaturas complejas, baja Amazonia, Tradición Policroma), aunque los Tupinambá no incluyen formas antropomorfas o la característica decoración de la Tradición Policroma, relaciona ciertas formas abiertas, como las de boca ovalada o cuadrangular, o la concentración de los diseños en policromía en los bordes revertidos y engrosados, sugiriendo entonces que la cerámica Marajoara pudiera derivar de la representación Tupinambá; no obstante estas hipótesis aún necesitan de más estudios destinados a la tradición histórica tanto de los Tupis como a las culturas amazónicas para poder llegar a una conclusión más precisa.

A lo largo del Periodo Colonial, diferentes pueblos Tupi se fueron extinguiendo, como aconteció con los Tupinambá, otros grupos sin embargo aún permanecen, como es el caso de los Guaraní, destacados en la actualidad por su presencia como grupo indígena (agrupados dentro de la familia lingüística Tupi-guaraní); con una presencia dominante en gran parte de la Amazonia meridional, el litoral brasileño y en la cuenca del río Paraguay, y con un menor porcentaje en la zona central de Brasil y zona oriental de Bolivia. En la cerámica actual Guarani, aunque la tradición arqueológica dejó de representarse tal como muestran los registros, también se observa que presentan ciertas relaciones estéticas, ya que a través del tiempo como es lógico han generado nuevas representaciones, y aunque su manufactura se concibe más pobre, mantienen en cierta medida relaciones con la representación tradicional que caracterizaba a los grupos primigenios Tupi.

No obstante, hay que decir que la presencia Tupi no fue exclusiva de los territorios en los que se instalaron, eso sí, en muchas de las excavaciones arqueológicas se llega a percibir como los Tupi desplazaron a otras culturas, al registrar diferentes indicios estratigráficos. Este indicativo bien se refleja en regiones del litoral Atlántico, contando con una buena muestra de hallazgos arqueológicos de otras comunidades agro-alfareras anteriores a estos pobladores. Como indica Marcelo Dantas: “se puede decir que el proceso de sedentarización, tomado en el sentido del establecimiento paulatino de grupos humanos conocedores de la cerámica y de las prácticas agrícolas, que surgen en el litoral a partir de los Sambaquis y los campamentos costeros, incrementándose con los asentamientos Aratu y Tupiguaraní. El crecimiento demográfico en el litoral empujó a las poblaciones hacia el interior de los territorios, percibiéndose cada vez que se rompía el equilibrio entre el consumo y la obtención de alimentos”<sup>141</sup>. En esta relación, hay que decir que la denominada tradición **Aratu** también tuvo un fuerte peso en la zona del litoral, en lo que estos grupos fueron desplazándose hacia zonas del interior al incursionar los Tupis en sus territorios. La cultura Aratu se establece en territorio brasileño entre los años 600 y 1300 d.C., presentes en el litoral del Nordeste, desde los estados de Sergipe a Espíritu Santo, Rio Grande del Norte, Piauí, Pernambuco y Bahía, antes de la ocupación Tupi. Debido a la expulsión Tupi, la sociedad Aratu emigra hacia otros lugares del noreste, sudeste y centro-oeste, como São Paulo y Minas Gerais. Según se indica en diferentes investigaciones este grupo étnico primigenio se llega a relacionar con el grupo Jê, que pertenece a la categoría lingüística del tronco Macro-Jê (actual). La sociedad Aratu se caracteriza en sus registros por mantener una economía agrícola y ceramista (basándose en la dieta de mandioca, maíz y legumbres, al igual que los Tupis), formando aldeas arquitectónicamente circulares en lugares elevados, con una alta tasa de población y prolongadas ocupaciones en el tiempo. Lo más característico de esta sociedad en relación al ritual funerario se muestra con la presencia cerámica de grandes urnas en las que se incluye la sepultura primaria de los cadáveres. No obstante, en las zonas del litoral noreste aparte de las sociedades Tupi y Aratu, también se consolidaron otros grupos menores, desapareciendo mucho antes de la llegada de los portugueses y españoles.

<sup>140</sup> SILVANOELLI, Op. cit., *The Tupi Expansion...*, p. 661. (Texto traducido: L. Rueda).

Referencias: -BROCHADO, Jose P. 1984, *An Ecological Model of the Spread of Pottery and Agriculture into Eastern South America*. Ph.D. dissertation. Department of Anthropology, University of Illinois, Urbana-Champaign. // -BROCHADO, Jose P. 1989. *A expansão dos tupi e da cerâmica de tradição policroma amazônica*. *Dédalo* 27 :6582. São Paulo. // -BROCHADO, Jose P. / LATHRAP, Donald W. 1982, *Chronologies in the New World: Amazonia*. Unpublished manuscript. On file at the Department of Anthropology, University of Illinois at Urbana-Champaign. Illinois.

<sup>141</sup> DANTAS, Marcelo; GUIDON, Niède; MARTIN, Gabriela; y PESSIS, Anne-Marie. *Antes: histórias da pré-história* (catálogo), Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília (CCBB), Brasil (exposición: 12 de octubre de 2004 al 9 de enero de 2005). Rio de Janeiro: 19 desing/Editora, 2004, p. 22. (Texto traducido: Laura Rueda).

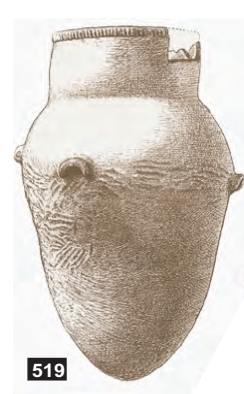


Ahora bien, entre las sociedades complejas asociadas a la diáspora macro-regional Tupiguaraní establecida en el periodo tardío primigenio, también se manifiestan agrupaciones culturales distintivas en las zonas adyacentes al cauce principal del río Amazonas, en los afluentes meridionales de esta cuenca, manifestándose a través del registro arqueológico de los asentamientos y la representación cerámica, como se perciben en la región sudeste del Amazonas (Xingú - Tocantins), en la zona central (Tapajós y Madeira) o en otras regiones amazónicas, tanto de la zona central como en la occidental (en estos últimos casos, registradas en la siguiente sección dedicada al área Amazónica).

Por otro lado, en la parte occidental, en correlación con las áreas: Central Andina y Amazónica, se establece una zona interregional denominada **Omagua**, que también define a una de las agrupaciones lingüísticas tupi-guaraní; no obstante, esta región se determina con este calificativo al nombrar en las primeras crónicas coloniales como Omaguas a diferentes culturas asentadas en las tierras bajas centro-orientales de los Andes. Esta determinación geográfica establecida en torno al cauce de los afluentes occidentales y meridionales del Amazonas, comprende en las diferentes sociedades que se ubicaron en estas regiones la importancia fluvial (para el desplazamiento y la base de su subsistencia), asociadas a su vez con lugares elevados de tierra para el cultivo, distribuidos en terrazas y terraplenes, y plataformas de terreno para los asentamientos. Ciertas agrupaciones relacionadas con la familia lingüística Tupiguaraní residieron en estos territorios, destacando a los Omagua y a los Cocama (relacionados también con otras culturas agrupadas en esta investigación relativas a otras áreas culturales, como la Amazonía o norte del Noroeste Argentino). Al sur del territorio, durante el horizonte Medio ubicado en el primer milenio de nuestra era (designado como Periodo de Desarrollo Regional Temprano), se establecieron diferentes sociedades en las tierras bajas al oriente de los Andes, donde se registran planicies inundables, que además de comprender estados igualitarios también registraron entidades políticas más complejas, concentrando asentamientos de mayor extensión, percibiéndose un importante incremento de población. Como puede sugerirse en los sitios arqueológicos de este periodo distribuidos en el oriente boliviano, como en Chiquitos y en Mojos, contando con sociedades que registran amplios asentamientos junto a camellones, terraplenes, montículos y otras obras tecnológicas asociadas con la implantación de cacicazgos agrícolas.

El área de los **Llanos de Mojos** (o Moxos), también se integra en las investigaciones dentro de la amplitud del área Amazónica, aunque en nuestro caso lo hemos querido destacar como región diferenciada ya que esta sabana inundable presenta también estrategias culturales distinguidas. Si bien, lo importante a enfatizar en este territorio es que en el último periodo primigenio se registraron importantes cacicazgos (Periodo Tardío o de Desarrollo Regional, entre el 800-1000 d.C. hasta la colonización española), que fueron evolucionando hasta alcanzar en algunos casos, grandes y complejos asentamientos, y como exponen Claudia Rivera Casanovas y Matthias Strecker: “*con poblaciones estimadas de varios miles de personas y una jerarquía social reflejada en la existencia de jefes, chamanes, artesanos, comunarios y esclavos. Aunque aún faltan estudios regionales que permitan a entender los procesos sociopolíticos así como también estudios detallados a nivel de sitio que den luces sobre la estructura social de estas sociedades*”<sup>142</sup>.

Para situar mejor los desarrollos sociales acaecidos en la extensa zona de los Llanos de Mojos, debemos indicar que esta territorialidad comprende la región sur-oriental de Perú, una parte del territorio centro occidental de Brasil y una gran extensión de Bolivia (zona central y norte); si tan solo se admira el paraje, en esta zona de tierras bajas ya se percibe su modificación paisajística, definida desde tiempos primigenios. Destacando de nuevo las palabras de Adine Gavazzi:



-517- Decoración policroma primigenia típica en las piezas ceremoniales **Tupiguaranis**. // **Llanos de Moxos**. Registros arqueológicos cerámicos del investigador sueco Erland Nordenskiöld (1913), Beni (Bolivia); -518- Hallazgos cerámicos descubiertos en el sitio de Montículo Velarde (Cercano a la ciudad de Trinidad), datado entre el 600 y 1.500 d.C.; ilustración de piezas decoradas con pintura de engobe y apliques modelados pertenecientes al estilo cerámico: Montículo Velarde Inferior (600 - 700 d.C.). -519- Estilo cerámico: Río Palacios (datado entre el 1.000 y 1300 d.C.), Ilustración de urna apoda de gran dimensión sin decorar, destinada a enterramiento primario.

<sup>142</sup> RIVERA CASANOVAS, Claudia, y STRECKER, Matthias. “Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia. Introducción y Bibliografía” (artículo). *Ibero-Bibliographien*, n° 3, 2005, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, p. 15.

“Moxos <sup>(1)</sup>, un territorio de más de 110, 000 km<sup>2</sup> que se extiende entre el río Beni y el Río Blanco, caracterizado por la presencia de montículos y terraplenes artificiales, utilizados para mantener tierras emergidas en época aluvial y fertilizar los cultivos en ambiente acuático. La inmensa extensión es el resultado de un lento proceso organizativo del territorio [...]. Las vías de agua canalizadas y las cuencas hídricas artificiales se alternan con una trama lineal de montículos periódicamente inundados y utilizados como islas de cultivación. La conquista y la colonia no han eliminado completamente esta práctica agrícola, en función desde al menos 2700 años y originariamente asentada por una variedad de etnias distintas <sup>(2)</sup> [...]. Al ocupar toda una región las lomas no se circunscriben a un único destino de uso, sino que forman junto con las canalizaciones una trama informe de paisaje drenado, donde es posible construir, cultivar y moverse a través de terraplenes, plataformas, áreas cultivadas, residenciales y ceremoniales públicas. La forma generalizada por esta vasta obra constructiva expresa la estructura de un tejido de malla variable de acuerdo a las estaciones, en que algunos canales aparecen diseñados según una progresión geométrica poligonal, produciendo rutas comparables a los meandros de las expresiones artísticas en cerámica y tejidos. Un ejemplo de red hídrica de este género son los canales de Rizados e Ignaciano en el río Mocoví, en los que la proliferación geométrica es de tipo hexagonal, como para la figuración de las cerámicas Loma de Perro Muerto <sup>(3)</sup>. La permanencia de -pattern- visuales en diferentes escalas dimensionales es un rasgo común de la visión amazónica del espacio, capaz de reproducir la progresión fractal de una gran diversidad de formas”<sup>143</sup>.

Así mismo, en el cómputo global de estos territorios, debemos matizar que los grupos relacionados con la familia lingüística Tupiguaraní no fueron los únicos pobladores que manifestaron asentamientos urbanizados y actividades regidas por una organización compleja. Por lo que cambiamos de tercio y nos desplazamos de nuevo hasta los territorios centrales del interior del subcontinente, en la periferia del sur del Amazonas, donde se distribuyen las cabeceras o las cuencas altas de los ríos Paraguay, Tapajós, Tocantins o Xingú; para dar cuenta que en estas regiones también se establecieron un buen número de sociedades que se relacionan de forma generalizada con la familia lingüística macro-arahucana (Arawak) y otros grupos relacionados. Según indican las crónicas coloniales en estas zonas habitaban sociedades con una elevada densidad de población, que practicaban la actividad agrícola intensiva y poseían una organización sociopolítica de jefaturas, agrupadas como confederaciones regionales. Los trabajos de investigación de Michael J. Heckenberger<sup>144</sup>, indican que la expansión Arawak se manifiesta de forma expansiva en estos territorios con asentamientos de sociedades relacionadas en sus prácticas y costumbres con estos grupos circuncaribes en torno a la mitad del primer milenio d.C., manteniéndose a lo largo del tiempo, alcanzando en muchos casos la época actual (como por ejemplo sucede con los grupos indígenas actuales: Terena, Kiukuro o los indígenas del Ato Xingú). Los registros arqueológicos de estos territorios muestran como estas agrupaciones primigenias organizaban el territorio a través de importantes centros urbanos conectados entre ellos por redes de caminos, además de incluir a otros asentamientos satélite y la extensión de sus cultivos, instalados en grandes espacios de selva y sabana. No obstante, al llegar la colonización occidental europea en el caso de los grupos que manifestaban una compleja organización política y cultural, se precipitan a estados sociales más sencillos, entrando en decadencia, hasta llegar a desaparecer en muchos casos tras el paso de los siglos, pero como hemos indicado otros grupos aún se mantienen, resistiendo algunos patrones básicos primigenios (-como se percibe en las aldeas actuales distribuidas en la región del alto Xingú-, tales como la urbanización circular de sus viviendas en torno al espacio público central, las distribución agrícola en el paraje, u otras actividades que se remontan a la época primigenia, asociadas con la diáspora Arawak).

Para terminar, en lo referente a toda esta extensa y diversa congregación de territorios, nos detenemos en los registros cerámicos más destacados asociados al asentamiento durante el periodo primigenio de los diferentes grupos sociales que hemos citado, donde la complejidad social ya es manifiesta, aunque en relación a nuestro estudio, su actividad alfarera no llegue a ser del todo reseñable. No obstante, aunque en la mayoría de las sociedades donde se registran cerámicas, estas de manera generalizada se asocian con la función utilitaria, también se contemplan en algunas sociedades cerámicas más elaboradas destinadas a la función ceremonial. En el caso de la tradición Tupiguaraní, como ya indicamos su característica más destacada es su refinado acabado, asociadas tanto al corrugado como con la sofisticada decoración de engobe rojo y blanco, relacionada como hipótesis, con los estilos cerámicos de las tradiciones amazónicas: «Inciso-Punteado» y «Policroma». Por otro lado, en el cómputo de las diferentes sociedades complejas asentadas en diversos parajes: tanto en la zona de los Llanos de Mojos (fotos n°: 518, 519), como en la zona Omagua, o en las diferentes regiones ubicadas al sur del territorio amazónico, se hace común en el registro de las piezas más elaboradas, los diseños pintados en policromía, como también se incluyen pequeños apliques modelados sobre los recipientes (relacionados también con los estilos cerámicos citados del área Amazónica). Además, en todos estos casos de manera repetitiva se registran urnas funerarias realizadas en cerámica, la mayoría de ellas conformadas como grandes recipientes (destinadas en muchos casos al enterramiento primario, aunque el secundario también se reconoce habitual), algunas de ellas decoradas con diseños elaborados (pero que sin embargo, su representación no se llega a catalogar dentro de la imagen escultórica); no obstante, también se han encontrado aparte de apliques modelados sobre recipientes, figurillas de carácter ceremonial, generalmente asociadas con la imagen femenina, aunque de igual manera su aporte en el campo escultórico, no llega a ser plausible, ni destacado.

<sup>143</sup> GAVAZZI, Adine. *Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Lima: Apus Graph, 2010, p. 266.

Referencia (pie de pág.): <sup>(1)</sup>Moxos o Tierra baja de Mojos, Erickson (2000), Calandra y Salceda (2004: 155-163), Barba (2003). // <sup>(2)</sup>Los Moxo, los Bauré, los Cayuvava y Chapacura (Calandra y Salceda 2004: 156). // <sup>(3)</sup>Barba (2003).

<sup>144</sup> HECKENBERGER, Michael J. “Amazonian Mosaics: Identity, Interaction, and Integration in the Tropical Forest” (capítulo 47), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, pp. 954- 955 -957 -958. (Texto traducido: L. Rueda).

## ÁREA AMAZÓNICA.

El extenso territorio que ocupa el río Amazonas y sus afluentes, agrupa a diferentes países, la mayor parte se extiende por Brasil, pero países como Perú, Ecuador o Colombia integran territorios amazónicos en torno a un tercio de su extensión total, a Bolivia le sucede de igual manera aunque en este caso gran parte de su territorio queda definido por los Llanos de Moxos (descrito en la sección anterior). En menor proporción, Venezuela y las diferentes Guayanas, abarcan esta área en sus regiones meridionales. De nuevo, al comprender una vasta extensión, ésta se agrupa en zonas más reducidas: como la Alta Amazonia, que congrega a aquellas sociedades presentes a partir de las regiones orientales andinas y los diferentes afluentes que conforman el inicio del río Amazonas, al igual que se establecen culturas primigenias en su curso medio (Amazonia Central), y la Baja Amazonía, comprendiendo el cauce bajo hasta alcanzar la desembocadura y regiones limítrofes.

La Amazonia ha sido durante mucho tiempo un área desconocida, y aun lo sigue siendo, tanto en referencia a las culturas que habitan actualmente sus márgenes como a las culturas arcaicas que poblaron estas tierras. El impulso de la arqueología amazónica ha sido desfavorable en gran parte por motivos de dificultad de acceso, pero también por prejuicios relacionados con el desarrollo de esta área tropical, tanto de época colonial como contemporánea. La relación histórica de siglos pasados no incursionó en ella, atribuyéndola una escasa trascendencia social, imaginada más bien como fuente inagotable de riqueza y de población escasa, aunque como ya hemos visto en el anterior apartado las investigaciones en los últimos años han dado un salto cuantitativo, para dar cuenta de que este área representa las primeras manifestaciones sociales evolucionadas, contando con los primeros indicios de tecnología cerámica y el origen del desarrollo iconográfico más temprano de América (registrados en los *sambaquis* de Pedra Pintada y Taperinha, y posteriormente con la tradición Mina, asociados al curso medio-bajo y desembocadura, respectivamente). Este extensísimo territorio manifiesta en el cómputo del periodo primigenio estar poblado de manera generalizada por agrupaciones recolectoras-agricultoras, distribuidas en pequeñas poblaciones (comprendiendo en la mayoría de los casos la movilidad de sus asentamientos, mudando sus poblaciones para renovar las tierras de cultivo -de roza-, pero no fue solo éste el factor que implica sus traslados sino otros motivos como lo fueron por ejemplo la rivalidad por el territorio). No obstante, las sociedades amazónicas no solo se establecieron como comunidades igualitarias disgregadas en bandas o tribus, nómadas o semi-sedentarias, sino que en ésta amplitud territorial se dieron diversas estructuras de poblamiento con diferentes estados evolutivos, contando con el paso del tiempo con estratificaciones sociales o diferencias de rango hasta llegar a alcanzar en algunos casos fuertes jefaturas institucionalizadas.

Cuando las sociedades primigenias de la Amazonía se caracterizan por la práctica de asentamiento semi-sedentario o el sedentarismo, colonizan vastas áreas de la región y cultivan alimentos base, como la mandioca y el maíz, asociadas estas comunidades con las regiones ribereñas, definido este rico ecosistema selvático y de llanura aluvial con el término portugués de «várzea»; registrando en muchos de los casos su presencia arqueológica a través de las denominadas «terras pretas» (tierras negras), relacionadas con el vestigio aleatorio de registrar elevaciones artificiales de tierra; reconociéndose básicamente por el rastro material de la cerámica. Si bien, este hecho se debe a que toda el área comprende un clima caluroso y sumamente húmedo, de modo que muchos de sus registros socioculturales se han perdido por las condiciones del medio (por descomposición material). Esto sucede por ejemplo a la hora de estipular la conformación de las aldeas, ya que lo más posible es que se construyeran con materiales perecederos, por ello, en la mayoría de los casos no se contemplan indicios arquitectónicos, aunque el aporte etnográfico ilustra ciertas preferencias fundamentadas en la tradición, pudiendo definir en cierto modo antiguas costumbres primigenias, entre ellas, la edificación principal y más típica presente en todos los territorios que abarca la Amazonia, definida por la “maloca”, como lugar comunal y ceremonial (aunque en cada cultura y región su arquitectura presenta características diferenciadas), registrada en cierta medida la constancia de esta construcción desde épocas tempranas, sobre estos espacios Adine Gavazzi aporta lo siguiente: “*La morfología de la maloca amazónica resulta sorprendentemente estable y simple, cuando es comparada al número y a la diversidad de culturas que hacen uso de este modelo por al menos 3000 años. [...] La resistencia de este modelo al tiempo y a las agresiones occidentales consiste en la simplicidad de un modelo constructivo que no se limita a proveer un refugio colectivo, sino que cumple las principales funciones productivas y sociales a través de un centro físicamente visible que articula las actividades de la comunidad. La función ceremonial es principal y determinante pero separable de muchas otras actividades. Esta presencia a la vez de funciones en un solo edificio refleja la mirada indígena sobre la realidad de la selva, también ella cargada de una multiplicidad de elementos visibles e invisibles, materiales e inmateriales en la percepción de la realidad*”<sup>145</sup>, como centro físico y simbólico del mundo o de la propia cosmovisión comunitaria. No obstante, en los sitios arqueológicos también se definen otros espacios ceremoniales, como la reiterada construcción de montículos, en los que se han hallado una importante muestra de cerámicas asociadas con los rituales (escenario de ceremonias elaboradas, entre ellas las funerarias). En estos recintos desde fechas tempranas también se data el hallazgo de pipas tubulares para fumar sustancias relacionadas con las conductas chamánicas, costumbre que se reconoce en todo el territorio, definiendo a su vez al chaman como importante figura de poder. Entre las muestras artísticas de carácter ceremonial o suntuario, se registran pocas variantes, ya que muchas de ellas fueron perecederas, como sucede con el arte plumario, las tallas de madera, tejidos, cestería u otros objetos de características “exóticas”; si bien, en algunos hallazgos los restos han sido descubiertos en estado fósil.

<sup>145</sup> GAVAZZI, Op. cit., *Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados...*, p. 268.



Respecto a estos indicativos, se puede constatar que la cerámica se presenta a día de hoy como el arte más representativo y fehaciente en las comunidades amazónicas primigenias (aunque su deterioro también resulta evidente en muchos casos). De tal modo que estas sociedades se han agrupado científicamente y de manera cronológica por las piezas arqueológicas encontradas y producidas en cerámica; al compartir estéticas similares entre distintas regiones, cuencas hidrográficas, zonas o áreas (datos que pudieran llegar a relacionarse tanto por los intercambios constantes, como por una posible base mitológica genérica, que llega a mantener referencias estilísticas comunes, como una identidad colectiva interregional o macro-identidad). Aunque en esta relación, también hay que destacar que entre los estudios asociados a este territorio, se contempla repetidamente la agrupación etnográfica de la lingüística, en este caso, asociadas a tres grandes familias: Tupi, Arawak y Caribe, que determinan la distribución étnica de las zonas. El sistemático estudio de los registros cerámicos amazónicos editado por Betty Meggers (1961), clasifica a partir de las particularidades técnicas y decorativas a diferentes agrupaciones sociales por la similitud estética de su representación cerámica, agrupadas por Tradiciones, identificadas como cinco en esta época, aunque a día de hoy la quinta tradición constituida por el estilo -Aristé- se establece como cultura diferenciada, adscrita a dos de estas tradiciones cerámicas. La decoración de las piezas fue la premisa determinante para esta clasificación: «Rayado en Zonas», «Borde Inciso», «Inciso y Puteado» y «Policroma», localizadas de forma diseminada por las diferentes zonas: de la alta, media y baja Amazonia, como se indica más detalladamente en el cuadro en gris de la siguiente página.

En los textos siguientes iremos describiendo a las culturas amazónicas más destacadas, o al menos en aquellas de las que se tienen indicios identificativos y de valor para nuestra investigación, determinados por la agrupación cultural y evolutiva de las tres regiones básicas definidas por el curso de sus aguas. La implicación evolutiva de las culturas tempranas de estas zonas ya se han presentado con mayor definición en el apartado anterior (Págs. 161 / 174), por ello prestamos atención al horizonte cultural que comprende un notable desarrollo social, diferenciadas estas sociedades por su complejidad social y generalmente asociadas a la «Tradicción Policroma», aunque también se destacan a otras culturas que se desligan de esta clasificación cerámica y que cuentan con desarrollos sociales distinguidos. Estas agrupaciones agroalfareras ya se determinan por un elevado número de población, y muestran claras distinciones de rango y rituales complejos. La mayoría de los hallazgos cerámicos se registran bajo cúmulos de *-terras pretas-*, destinados al asentamiento de la población, aunque los mayores registros suntuarios se han descubierto en muchas ocasiones bajo montículos elevados o cavidades reservados a las ceremonias y a los entierros funerarios. A su vez, en ciertas sociedades se encuentran cerámicas de gran complejidad técnica, que denota que fueron producidas por manos especialistas, tanto la cerámica de uso como la ceremonial. Probablemente estas piezas fueron incluidas en contextos ceremoniales, donde la intensificación de los rituales y las ceremonias fueron legitimando las nuevas estructuras sociales, definidas como centros de poder locales/regionales. Tanto las piezas cerámicas más elaboradas como otras muestras artísticas, fueron probablemente usadas como símbolos de prestigio y poder entre los jefes, chamanes y/o elites. La mayor parte de las culturas ceramistas que presentamos a continuación incluyen como característica notable entre sus costumbres funerarias la disposición de los restos de los difuntos en piezas o urnas de cerámica definidas en su conformación por imágenes figurativas, generalmente destinadas a albergar entierros secundarios.

Para terminar con esta introducción sociocultural e histórica de la amplia territorialidad amazónica, debemos indicar que de forma continua se registran incursiones, colonizaciones, inmigraciones o emigraciones de diversas sociedades. Como es el caso de las diferentes oleadas paulatinas de grupos Arawak o Tupi, estableciendo con ellas dependencias y reestructuraciones culturales que surgen al confluir con el contacto de los diferentes caudales del territorio amazónico y otras zonas colindantes. Destacamos también el caso del estado Incaico, al tener en principio gran interés en conquistar la región oriental cercana a Cuzco, situada en la Selva Alta o Ceja de Montaña de la Alta Amazonía, y más tarde cuando el imperio se amplía definiendo a esta “provincia” como *Antisuyu*, que corresponde a los territorios concentrados en la falda oriental de los Andes, definiendo una línea de control integrada por diferentes pucaras (fortalezas), además de establecer en su territorio diferentes colonias (como fue el caso de las culturas amazónicas: Chachapoyas y Cosanga). Principalmente el interés de los Incas por estos territorios residía en sus recursos naturales, como la hoja de coca y el oro, indispensables para los incas, aunque también quisieron obtener para su propio sistema de intercambio una amplia variedad de materias exóticas (como plumas valiosas, algodón, cacao, vainilla, maderas finas, tintes vegetales, plantas y hierbas medicinales, etc.); la relación entre los pueblos amazónicos instalados en las zonas altas y los incas se desarrolla a través de intercambios controlados, aunque también con incursiones armadas, que hicieron alzarse en armas a estas sociedades amazónicas, no obstante, sobre el llano amazónico, de mejor acceso, los incas tampoco ejercieron dominio pleno, sino que sus entradas terminaron en fracaso o en conquistas temporales. Si bien, también se registran cerámicas en esta zona amazónica datadas en los s. XV y XVI d.C., cuyos rasgos son propios de la época inca, como es el caso de los estilos: Granja Sivia (Ucayali superior) y Aspusana (afluente del Huallaga).

En relación con las cuestiones amazónicas primigenias y la llegada de la colonización occidental, y aunque los estudios científicos aun necesitan de mayores registros, entre los datos de las últimas investigaciones se concluye que gran parte de las sociedades que definimos a continuación basaron su determinación social en el último periodo como jefaturas complejas y estructuradas (resultado de una rápida transformación, pasando de ser pequeñas sociedades tribales a mostrarse como grandes cacicazgos rivales), centralizando el poder en su producción y en los rituales; no obstante aún quedan grandes cuestiones por aclarar, como por ejemplo de cómo se fueron formando hasta llegar a este estado social, o bien si esta complejidad se define por diferentes estatus sociales pero que no llegan a implicar jerarquías dominantes. Estos estudios, pueden a día de hoy entablar ciertas asociaciones, al permanecer aun en esta zona un buen número de sociedades indígenas

actuales que mantienen aún costumbres adscritas a la “concepción tribal”, aunque teniendo siempre presente el trascurso del tiempo y los cambios acaecidos, estas conductas sociales únicamente ilustran en cierta medida ciertas justificaciones. Como bien argumenta Cristiana Barreto en su investigación, hay también que tener muy presente que al llegar el Periodo Colonial a estos territorios, se produjeron en las sociedades indígenas contemporáneas a esta época fuertes cambios reestructurales en sus prácticas y costumbres culturales, percibiéndose aquí el detrimento de los cacicazgos agrícolas hacia una nueva reorganización social más sencilla:

*“El abandono de la práctica de enterramientos en urnas funerarias conforme a los demarcadores de identidad de los poderes regionales son evidentemente compatibles con aquello que relacionamos en base a los cambios socio-políticos que padecieron los cacicazgos amazónicos tras los primeros años de colonización, que diezmaron a la población y reintegraron a los poderes regionales en redes de comercio y guerras coloniales, reorganizando sus propias identidades socio-políticas (Porro, 1994, Whitehead, 1992). Whitehead puntualiza que durante la colonización, determinadas sociedades amerindias del noreste de América del Sur, las cuales representaban poderes regionales bastante centralizados acabaron “tribalizando” por haber sido reducidas demográficamente y militarmente o por haber establecido relaciones de dependencia política y económica con los gobiernos europeos. Además, las documentaciones aportan que se crearon nuevas identidades étnicas y tribales gradualmente formadas por la lenta y tenue expansión y convulsión de los Estados coloniales; concluyendo que ningún grupo indígena moderno de este área puede tomarse como ejemplo de los modelos pre-coloniales existentes [...]. Con todo ello, se hace necesaria cierta prudencia al comparar aquellas culturas que la arqueología revela y las sociedades que el etnógrafo observa, principalmente en lo concerniente a sus identidades culturales, que cuenta con una historia transformada entre el pasado pre-colonial hasta la actualidad, pudiendo recuperarlas a través de testimonios materiales que reflejan estos cambios de identidad, especialmente en los estilos de sus propias cerámicas”<sup>146</sup>.*

Ahora bien, después de esta pequeña descripción generalizada de los acontecimientos culturales amazónicos, enumeramos a partir de aquí a aquellas culturas que actualmente destacan por sus registros cerámicos.

<sup>146</sup> BARRETO, Cristiana (Nunes G. de Barros). “Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga” (investigación). Programa de Pós-graduação em arqueologia -Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo-, Línea de investigación: Representaciones simbólicas en arqueología. São Paulo, 2008, pp. 119-120. (Texto traducido: L. Rueda). Referencias: -PORRO, Antonio. 1994. Social Organization and Political Power in the Amazon Floodplain: the Ethnohistorical Sources. In (org) *Amazonian Indians from Prehistory to the Present. Anthropological Perspectives*, editado por Anna Roosevelt, pp. 79-94. University of Arizona Press, Tucson. // -WHITEHEAD, Neil. 1994. The ancient Amerindian policies of the Amazon, the Orinoco, and the Atlantic Coast: a preliminary analysis of their passage from antiquity to extinction. In *Amazonian Indians from Prehistory to the Present. Anthropological Perspectives*, editado por A. C. Roosevelt, pp. 33-53. University of Arizona Press, Tucson.

**-Horizontes Culturales cerámicos de zonas septentrionales y centro-orientales de Sudamérica.** Clasificación arqueológica definida en base al tipo de decoración cerámica utilizado por sociedades agroalfareras en el territorio septentrional del centro y oriente de Suramérica. Esta clasificación agrupa a diferenciadas fases culturales establecidas en los territorios de la alta, media y baja amazonia, contemplando también el curso del río Orinoco y territorios colindantes, de Venezuela y las Guayanas.

**1º- Tradición «Rayado en Zonas»** (ubicadas la mayoría de estas fases culturales en torno al primer milenio a. de C., aunque existen dataciones tempranas ubicadas ya en el 1800 a. de C.). Repartida por todo el territorio amazónico. Esta cerámica se caracteriza por una decoración con líneas incisas aisladas, o como define su nombre repartida por zonas, generalmente registrando una incisión ancha que delimita la superficie de la pieza, incorporando el diseño de finas líneas paralelas o cuadrículas, a veces pintadas con engobe rojo.

**2º- Tradición «Borde Inciso».** Se sitúa generalmente en el bajo y medio Amazonas, también denominada como «Inciso y Modelado» o «Barrancoide»; originaria del cauce medio del río Orinoco, relacionada con grupos Arawak (registrada en el Amazonas aproximadamente entre el 1 - 900 d.C., aunque existen dataciones mucho anteriores en regiones Circuncaribe y las Guayanas). Estas cerámicas se caracterizan por presentar borde ancho y labio plano producido por engrosamiento interior, con lo que resulta una sección transversal marcadamente triangular. Decoradas generalmente con líneas incisas anchas, recubiertas en muchas de las ocasiones interior y exteriormente con engobe rojo. Incluyendo apliques modelados con forma zoomorfa, antropomorfa o híbridos. En algunos casos poseen algún que otro adorno inciso ocasional, como es el caso de la región de Solimões, presente esta tradición cerámica en este territorio hasta el s. XII (en la frontera Brasileña con Colombia y Perú).

**3º- Tradición «Inciso y Punteado»** (se desarrolla en mayor proporción entre 900 -1700 d.C.) Las sociedades que registran esta tradición habitaron en grandes áreas, a lo largo de las cuencas de los ríos Amazonas (medio y bajo) y Orinoco, así como en territorios Circuncaribes. La decoración más característica es la combinación de punzonado e incisión en bandas alternas, presentando en muchas ocasiones líneas incisas de trazo fino, paralelas y cercanas unas a otras. Además cuentan con adornos aplicados sobre los bordes o paredes de las piezas, algunos de ellos de bulto redondo, de características antropomórficas o zoomorfas, incluyendo sobre ellas la decoración incisa y/o el punteado, cuidadosamente diseñadas. Contando también con el engobe rojo como elemento común. Presentando una amplia variedad de recipientes cerámicos, incluyendo urnas funerarias de formato reducido o estatuillas rituales.

**4º- Tradición «Policroma»** (dependiendo las zonas, entre el s. V y XVI d.C.). El Horizonte cultural que comprende el estilo policromo se asocia con la aparición de complejas jefaturas, presente en todo el recorrido amazónico y la zona costera más oriental de las Guayanas (posiblemente originario de la Amazonia Central, como argumentan entre otros autores: D. Lathrap, E. Neves, A. Roosevelt o D. Schann). Estas cerámicas muestran generalmente gran complejidad técnica (con la hipótesis de que fueran producidas por especialistas), y presentan una decoración con un grueso engobe blanco como base sobre el que se trazaron diseños en rojo y negro, definidos por patrones decorativos recargados y de gran belleza, aunque también se combinan de forma alternativa, contando con la otra opción generalizada de base en engobe rojo. Según la región se presentan estilos diferenciados, pero su relación estética también combina con la policromía otros motivos lineales o geométricos asociados a incisiones, molduras en relieve y apliques escultóricos. Mostrando una gran variedad de formas algunas de ellas muy peculiares, desde esculturas antropomorfas, urnas funerarias, taburetes, pipas para tabaco, o gran variedad de recipientes.

## ALTA AMAZONIA

Este recorrido cultural comienza en los territorios comprendidos en la **Alta Amazonia** colindantes con el área Andina, asociada por ello a la zona más occidental del territorio amazónico, distribuido en las regiones orientales de los actuales países de Perú y Ecuador; esta zona agrupa diferentes regiones geográficas, tanto la ceja alta de los Andes orientales, bosque nublado, piedemonte y valles, y la planicie amazónica. En estas regiones se registran un buen número de sociedades agroalfareras relacionadas todas ellas con tres cuencas hidrográficas principales tributarias del Amazonas: el río Napo, el río Maraón y el río Ucayali (sumándose, claro está, el recorrido fluvial de sus afluentes).

### -Amazonia peruana-

Las diferentes fases culturales tempranas asentadas en las cuencas de los afluentes del Amazonas disgregadas en los territorios de Perú se engloban en diferentes tradiciones estilísticas, enumerando de nuevo a aquellas más destacadas, como lo fueron Tutishcainyo, Shakimu, Chambira y Hupa-ya-Barrancoide (ya expuestas en el apartado anterior, 2.1.1).

A continuación describimos de manera más amplia a la cultura **Chachapoyas**, desligada en muchos sentidos del desarrollo más generalizado del área Amazónica, distinguida en este territorio como una de las culturas que mayor complejidad cultural presenta en el periodo primigenio. En este caso, destacada en nuestra investigación no por sus registros cerámicos, sino por su relación con el barro crudo presente en sus costumbres funerarias (descritas ampliamente en el apartado 2.1.6.1, págs. 511-512, esquema: págs. 513/515). La reciprocidad que mantiene esta sociedad con las tierras altas andinas y su cercanía con las tierras bajas amazónicas hizo que integraran entre sus conductas una variabilidad compleja de relaciones culturales que se demuestran en la particularidad de sus registros y tradiciones. Ubicada en el ecosistema de Selva Alta su dominio comprende una gran extensión en la zona oriental del cauce del río Maraón, establecida por ello en la región del nororiente peruano que comprende el desnivel geográfico que va descendiendo entre cascadas, riscos y acantilados para ir alcanzando las zonas de bosques nubosos. En estos territorios amazónicos los Chachapoyas se fueron desarrollando culturalmente a lo largo de un largo periodo de tiempo, sin llegar a asociarse a la «Tradición Policroma», contemplando su mayor desarrollo entre el 800 d. C. y el 1470 d. C., y posteriormente colonizados por los Incas integrándoles en su territorio (después de una fuerte resistencia). Las poblaciones Chachapoyas en su mayoría se establecieron en la zona alta de los cerros, y se caracterizan por diseñar sus residencias en piedra con planta circular y techado conoidal (foto n°: 372) (similares a los bohíos de otras culturas de las tierras altas andinas); esta sociedad habitó en ciudadelas y otros asentamientos, dedicados a la agricultura y a la domesticación de animales, identificando en estos parajes selváticos la modificación recurrente del medio a consecuencia de la práctica intensiva agrícola. Las crónicas coloniales y los registros arqueológicos distinguen entre estas jefaturas posiciones estratificadas definidas por el rango social, agrupándose los diferentes cacicazgos en acontecimientos especiales, como cuando acaecían agresiones militares externas o bien para efectuar importantes ceremonias. Ahora bien, hay que reseñar que las conductas culturales Chachapoyas posiblemente variaron en gran medida al regir bajo el dominio incaico, según exponen Warren B. Church y Adriana Von Hagen:

*“La conquista Inca de Chachapoyas comenzó en el siglo XV durante el reinado de Topa Inca. La presencia Inca en Chachapoyas fue breve, pero intensa, transformando no sólo la religión, el lenguaje y los patrones de asentamiento, sino que también fueron reestructuradas las instituciones políticas y sociales. Los Incas reorganizaron las jerarquías sociopolíticas locales, elevando a algunos líderes locales al estatus de curaca y designando a un forastero como yana, que era el administrador apical [...]. Las autoridades Incas recibieron sus retribuciones con la aportación de los curacas, con la entrega de mujeres, y finos tejidos y otros objetos de valor. La estrategia política de los Incas despertó aún más la animadversión y las disputas entre los curacas conflictivos [...]. No sorprende, entonces, que esta gerencia incaica estuviera plagada de rebeliones. Irónicamente, la misma institución que reúne y gobierna a los autónomos ayllus en una provincia centralizada, pudo en última instancia haber avivado la identidad étnica Chachapoya”<sup>147</sup>.*

Como detalle, también indicamos que los incas apodaron a esta sociedad como -habitantes de las nubes- o -residentes en lo alto de las montañas- (que deriva de las palabras quechuas *sacha* y *puyos*), y por ello su denominación, contando además con las pintorescas anotaciones del cronista, Pedro Cieza de León, que los describe como “indios blancos” (según su exposición: esta cultura era más “agraciada” que las demás, -más altos, bellos y de tez clara-).



520

**Chachapoyas (800 -1470 d.C.):** -520- Recipiente antropomorfo (Pre-Inca). -521- Recipiente con rostro humano, decorado con el típico diseño escalonado.



521

El mayor centro de desarrollo de los Chachapoyas se establece en el valle del río Utcubamba, contando en esta región con una elevada proporción de habitantes, aunque su extensión cultural abarca un magno territorio. Si bien, la ciudadela de Kuélap se reconoce como el

<sup>147</sup> CHURCH, Warren B., y VON HAGEN, Adriana, “Chachapoyas: Cultural Development at an Andean Cloud Forest Crossroads” (capítulo 45), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 916. (Texto traducido: L. Rueda).



centro mejor conservado y más destacado por su magnánima fortaleza (difundida en 1843 por Juan Crisóstomo Nieto), ubicada al norte del territorio Chachapoyas en la vertiente del Utcubamba sobre la cumbre del Cerro Barreta (a 3000 m.s.n.m. e incluyendo en algunas zonas un desplome de 1000 m de altura, situada en provincia de Luya, depto. de Amazonas), rodeada por un gran muro de adoquines de piedra, con tres únicos accesos en forma de angostas entradas en embudo, distribuyéndose en el recinto más de 420 edificios circulares (destinados a viviendas o almacenes), además de incluir otras construcciones importantes (como el Templo Mayor, el Torreón, el tintero y el Castillo, o edificaciones rectangulares de la época Inca, como la Callanca). Sin saber aún el motivo, Kuélap fue abandonada y quemada poco después de la conquista española en torno al 1570. Diferentes hipótesis sobre su función y poblamiento aún están en duda, incluyendo entre ellas como la más reconocida de que Kuélap además de considerarse como un reducto defensivo, pudo ser un importante centro ceremonial y gran centro administrativo de la producción agraria, donde posiblemente residiera la jerarquía y los sacerdotes. No obstante, también se han descubierto otros lugares emblemáticos Chachapoyas (con más de un centenar de sitios), definidos también como ciudadelas, fortificaciones o asentamientos de menor nivel que se distribuyen en los actuales departamentos peruanos de San Martín, Amazonas y La Libertad. Así mismo, como indicamos, en nuestro estudio destacamos a la cultura Chachapoyas por el particular desarrollo de sus prácticas funerarias; estos registros contemplan osarios, sarcófagos y mausoleos donde incluyen a sus momias, muchos de ellos situados en barrancos y lugares inaccesibles, como sucede con los fardos escondidos en el interior de las estructuras antropomorfas realizadas con barro crudo policromado, que representan un modelo común. En la representación plástica de esta sociedad la cerámica no es significativa (fotos n°: 520, 521), destacando en mayor grado las representaciones en piedra, madera, mates pirograbados, o pintura mural, aunque sus mejores muestras artísticas se presentan en distinguidos y elaborados textiles (aún bajo la imposición colonial Inca su representación presenta costumbres propias y distinguidas).

Descendiendo en altitud en relación con los territorios emplazados en la Alta Amazonia, de nuevo completamos nuestra información con las palabras de Adine Gavazzi, para ubicarnos mejor en ellos:

*“Si la selva alta muestra un nudo de comunicación esencial para el desarrollo económico y social de la sierra, la selva de las tierras bajas en cambio, representa un territorio distinto, en el que el paisaje se confronta principalmente con el río. Tal área, denominada -Omagua- en la geografía de los Andes Centrales, permite el movimiento gracias a la presencia de inmensos ríos navegables y lagunas forestales, extendidas ininterrumpidamente sobre el frente occidental en torno a la conformación del Río Amazonas. La administración del territorio comprende en este caso el aislamiento de la tierra y del agua, para aumentar la superficie de cultivo y la formación de terrazas, plataformas, terraplenes que a menudo recomponen el ordenamiento del territorio. Esta práctica es antigua como la misma horticultura y el veloz proceso regenerativo de la selva no permite identificar una secuencia histórica completa, aunque tal tratamiento deja a veces rastro”<sup>148</sup>.*

Entre estos rastros geográfico-culturales, en las tierras bajas orientales de Perú se registran diversas fases culturales definidas por estilos cerámicos ya establecidos en nuestra era, relacionadas con culturas diferenciadas. De forma más centralizada, nos situamos en la región central, en el curso del río Ucayali, donde se registra en primer lugar a finales del siglo I d.C. la fase **Yarinacocha** y posteriormente la fase **Pacacocha**, entre el siglo VI y el VIII d.C. Según indican algunas investigaciones en esta región amazónica parece surgir en la fase **Yarinacocha** los primeros indicios de la «Tradicción Policroma», pero otros autores definen a estos registros como estilos independientes, aunque registren similitudes estéticas de tricromía en su decoración. Posteriormente y abarcando un mayor control sobre la cuenca del Ucayali, se establece la tradición **Cumancaya**, consolidado su desarrollo entre los s. XII y XV d.C., si bien ya se registra en torno al 800 d.C. en el alto Ucayali (contemporánea a la Tradición Policroma), incluyendo entre sus hallazgos una cerámica muy característica policroma e incisa y que influencia a otras sociedades que con el tiempo la adoptaron como tradición, diversificándose por gran parte de la Amazonia peruana (perdurando aún en la actualidad). Esta tradición parece surgir de la fusión de tres estilos: el Pacacocha, Sangay-Upano de Ecuador y el horizonte Corrugado (descritos estos dos últimos más adelante). Ahora bien, el Periodo Tardío en los territorios amazónicos de Perú, al igual que en otros circundantes, presentan un cambio importante en la estructuración social, surgiendo diversos movimientos poblacionales en los que se involucran agrupaciones culturales diferentes asociadas a cuatro familias lingüísticas: Arawak, Jibaros, Pano y Tupi. Relacionada con esta última agrupación y asociada de manera clara con la Tradición Policroma, se sitúa en el Ucayali medio la denominada fase **Caimito**, establecida entre los s. X y XVI d.C., destacando de estas jefaturas sus representaciones escultóricas en cerámica, definidas como recipientes con forma y rasgos humanos, además de incluir otras piezas con aplicaciones zoomorfas (principalmente de reptiles, batracios o especies acuáticas), acentuando la estética de sus urnas funerarias antropomórficas. A su vez, a finales del Periodo Tardío diferentes sitios arqueológicos, como es el caso del Zapotal, ubicado en la cuenca baja del Ucayali, presentan una confluencia estilística de diferentes tradiciones cerámicas, como pudiera ser la «tradición policroma corrugada» asociada a poblaciones minoritarias, mientras que la «Tradicción Policroma» se asocia a grupos de lenguas Pano y Tupi-guaraní, definidas por una mayor complejidad social (incluyendo entre sus prácticas rituales el enterramiento secundario en urnas funerarias bellamente decoradas).

Respecto a estos indicios cerámicos, los estudios científicos relacionados con las sociedades asentadas en el territorio oriental peruano relacionan la estética policroma con diferentes periodos, aunque el Horizonte Policromo se determina en el Periodo Tardío, asociado a sociedades más complejas; como a continuación cuestiona y expone Daniel Morales Chocano:

<sup>148</sup> GAVAZZI, Op. cit., *Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados...*, p. 264.

“¿De qué manera se manifiesta la tradición policroma en la amazonia peruana? La historia más antigua la encontramos en la fase Yarinacocha del Ucayali Central, en donde Donald Lathrap et al. (1985) la encuentra asociada a la cerámica roja, blanca y negra, más vinculada a Colombia, con una fecha bastante temprana de 90 años d.C., esta fase rompe la tradición Hupa-Iya que se vincula a la tradición barrancoide del Orinoco en Venezuela. Esta tradición Yarinacocha al parecer no trascendió, sólo existen dos sitios en el Ucayali y luego la secuencia se interrumpe con la presencia de la fase Panacocha (Meyers, 1967-1970), de amplia distribución en toda la cuenca del Ucayali y bajo Huallaga; según Meyers la tradición Panacocha marca la llegada de los grupos Pano hablantes, alrededor de los 300 años d.C., esta gente vivía en malocas, enterraban a sus muertos en urnas, cultivaba maíz y su cerámica es bastante sencilla, incluye cuencos y ollas redondeadas con base plana, a veces con simple engobe rojo y algunos adornos zoomorfos (Meyers, 1988). La verdadera influencia de la tradición policroma en el Ucayali ocurre más tarde entre los años 950 a 1300 d.C., cuando según Donald Lathrap (1970) existe una dispersión de la sub-tradición Miracangera cuyas fases más conocidas son la fase Napo y la Fase Caimito. Esta dispersión, según el mismo autor e incluso Meyers, señala la migración de los tupis en la Amazonia Superior; entre ellos los Omaguas, en el Amazonas, los Cocamas en el Ucayali y los Cocamillas en el Huallaga”<sup>149</sup>.

En la actualidad aún se mantienen comunidades Cocamas, y a su vez, según indica este autor las comunidades primigenias Shetebos que ocuparon la cuenca baja del Ucayali y grupos Shipibo-Conibo (posiblemente emparentados con los grupos Napo establecidos en este caso en la cuenca central del Ucayali), ambas agrupaciones emparentadas con la familia lingüística Pano, formaron una confederación destacada en todo el Ucayali, pero los Cocamas desplazaron a los Shetebos hacia el territorio Shipibo-Conibo fusionándose ambas sociedades (según manifiestan los datos históricos). Los actuales Shipibo-Conibo mencionados en esta investigación (cap. 3, -3.2-, págs. 800-801), habitan de forma extendida en la cuenca del Ucayali, manifestando entre sus costumbres primigenias mantenidas a lo largo del tiempo, bellas cerámicas policromas de excelente calidad y estética inconfundible.

### -Amazonia ecuatoriana-

A día de hoy, el desarrollo temprano de sociedades agroalfareras es mucho más destacado en la Alta Amazonia ecuatoriana, como ya hemos reflejado en el anterior apartado (2.1.1.1), al registrarse ya en el Periodo Temprano del Formativo el complejo ceremonial de Santa Ana-La Florida (3000 - 2000 a. de C.), asociado a la cultura Mayo-Chinchi (provincia de Zamora-Chinchi); además de incluir en territorio amazónico a otras agrupaciones sociales tempranas, como Pampay (Alto Pastaza), o aquellas más tardías asociadas al Periodo Tardío del Formativo, definidas por las fases culturales de Sangay (Valle del Upano, provincia de Morona-Santiago), Yasuni (Napo), entre otras, que cuentan con diferenciados desarrollos evolutivos según la región. En el periodo posterior, estas sociedades tempranas se establecen dentro del Periodo de Desarrollo Regional, más emparentadas con influencias de occidente (desde las tierras altas y bajas), aunque también registran la custodia de asociaciones legítimas con la Amazonia, manteniendo un constante intercambio cultural y comercial entre las diferentes zonas geográficas. De forma aproximativa este periodo se establece entre el 500 a. de C. y el 500 - 700 d.C., caracterizándose estas sociedades por elevar su población y distribuir el poder político de forma jerarquizada bajo el dominio de jefaturas, prácticas agrícolas en camellones y sistemas hidráulicos con canales y reservorios, asentamientos urbanizados asociados al ceremonialismo complejo, red de caminos, prácticas funerarias en las que se registran numerosas ofrendas y un arte cerámico destacado por su elegancia. No obstante estas costumbres en cada región amazónica de Ecuador se desarrollan de forma desigual, manifestándose esta complejidad en mayor grado en los valles altos de la zona oriental Andina y el piedemonte, y no en la planicie, quizá por ello, en muchos de los casos, este tipo de sistema cultural desaparece precipitadamente a favor de nuevos movimientos sociales, motivados en cierto sentido por cambios ambientales y climatológicos. Por lo que a partir de estas fechas se percibe en estos territorios una clara voluntad de romper con las asociaciones occidentales para dirigir de nuevo sus miras a influencias generadas en la Amazonia, no obstante el intercambio comercial sigue manteniéndose entre las diferenciadas regiones ecuatorianas. En la representación cerámica del Periodo Tardío de todo el territorio oriental ecuatoriano domina la estandarización estética del Horizonte Corrugado asociado probablemente con diferentes etnias, aunque en determinadas regiones también se registran otros estilos o tradiciones de importancia.

En los territorios centro-orientales de Ecuador se registra una cultura que presenta destacadas construcciones elevadas, asociadas a ambientes de habitación y ceremoniales, establecida en el valle del **Alto Upano**, comprendiendo esta región una secuencia cultural de ocupación muy extensa, emplazados en la actual provincia de Morona-Santiago. Los primeros habitantes del lugar se relacionan con la tradición Sangay, entre el 700 y el 200 a. de C.; la siguiente fase se define como **Upano**, comprendiendo sus inicios entre el 500 - 200 a. de C., identificando en ella mayor complejidad socio-cultural,

<sup>149</sup> MORALES CHOCANO, Daniel. “Reconstruyendo algunos aspectos socioculturales de artefactos excavados en el bajo Ucayali-Perú” (artículo). GUAPINDAIA, Vera; y PEREIRA, Edith (coords.), *Arqueología Amazonica 1*. Volumen I. Museu Paraense Emílio Goeldi -MPEG-; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN-; Secretaría de Estado de Cultura do Pará -SECULT-Belem (Brasil); ed. Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010, pp. 379-380.

Referencias: - LATHRAP, D. *The Upper Amazon*. London: Thames, New York: Hudson Praegu, 1970. // -LATHRAP, D.W.; GEBHART-SAYER, A.; MESTER, A. M. The roots of the Shipibo art style: three woves on Imiriacochoa os there were Incas. *Journal of Latin American Iare*. V. 13, n.2, p. 225-271, 1985. // -MEYERS, T. P. Reconocimiento arqueológico en el Ucayali Central. *Boletín del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*. Lima, v. 6, p. 5-7, 1967. // -MEYERS, T. P. *The late Prehistoric at Yarinacocha, Perú*. Ann Arbor: University Microfilms, 1970. // -MEYERS, T. P. Visión de la Prehistoria de la Amazonia superior. In: *Seminario de Investigaciones Sociales en Amazonia*, 1. 1988, Iquitos: CETA, 1988. 248 p.

además de comprender ya espacios urbanizados. La base alimenticia de los Upano recae en el maíz y la yuca, completando su dieta con la pesca y la caza. Los asentamientos referenciaron la ocupación en zonas rivereñas de barrancos comprendidas por el río Upano (instalándose en “terrazas geológicas” situadas hacia el interior del terreno), y según indican los estudios científicos llegaron a agruparse en aldeas con una alta densidad de población. La diferenciación cultural de los Upano radica en la distribución espacial de sus hogares y templos situados sobre grandes tolas alargadas, tanto rectangulares como ovaladas (construidas con arcilla), en torno a un patio central; conectados los diferentes asentamientos a través de redes de caminos, principales y secundarios. A su vez, esta sociedad mantiene intercambios con otras culturas, como con Cosanga Pillaro, o con las sociedades de la serranía ecuatoriana, Puruhá y Cañari, a través de la ruta comercial que unía la selva y la serranía. A diferencia de otras culturas los Upano no trabajaron los metales, en su lugar desarrollaron una cerámica de alta calidad estética. Contando con recipientes de variadas formas, de color beige claro o café oscuro, decoradas las piezas con diseños geométricos con incisiones y trazos de engobe rojo, incluyendo en las formas abiertas el interior bruñido de negro brillante; en la última etapa de esta fase cultural se observan decoraciones con la técnica del negativo, visualizando diseños en rojo y negro. Entre estos recipientes destacan las grandes vasijas para la elaboración de la “chicha” (bebida de maíz fermentado), además de otros cuencos de mayor calidad y decoración que posiblemente se destinaron albergar la chicha en ceremonias rituales y festivas. Estos recipientes se catalogan arqueológicamente por su decoración, definida su primera etapa por la de “bandas rojas entre incisiones”, establecida desde el 200 a. de C. hasta el 400 d.C., Cuando comienza a ser reemplazada por el estilo Kilamope, hasta alcanzar el 600 d. C. La fase cultural **Kilamope** aparece luego de la ocupación Upano, ubicada en sus mismos asentamientos. Este estilo cerámico comprende del mismo modo una amplia variedad de formas, destacando la incisión profusa y recargada de motivos geométricos, aunque también presenta otras técnicas, como la impresión cordelada y la pintura con engobes en positivo y negativo (relacionada posteriormente con la cerámica peruana de Cumancaya). Los últimos registros de Kilamope en la cuenca alta del Upano se determinan por un acontecimiento geológico, ya que los habitantes abandonaron el valle por causa de una fuerte erupción del volcán Sangay. La región permanece deshabitada hasta que se distribuyen ciertos grupos de la cultura **Huapula** ocupando algunos de los montículos preexistentes (foto n°: 684), entre el 800 y 1200 d. C., incluyendo el destacado complejo monumental denominado “centro ceremonial Huapula” aunque también se define como complejo Sangay (ya habitado en esta fase), y construido por los Upano. Los Huapula presentan una población más reducida a las anteriores sociedades, comprendiendo a su vez la homogeneización estilística de la cerámica corrugada (foto n°: 523). Estos grupos fueron los antepasados de los pueblos indígenas Achuar y Shuar (asociados a la familia lingüística Jíbaro) que ocuparon esta región en el largo periodo temporal que se extiende hasta la actualidad (citados por su representación cerámica en el apartado 2.3.1.2). Ahora bien, los registros primigenios del Valle Upano no incluyen como tal representaciones escultóricas en cerámica, aunque en algunos recipientes elaborados de la agrupación Kilamope se definen relieves de figuras simbólicas (como la serpiente o batracios, asociadas en el entorno amazónico a la figura femenina) (foto n°: 522).



**Cultura Kilamope** (400-600 d.C.): -522- Recipiente decorado con incisiones, en relieve lagartos modelados y en su parte inferior rostros humanos. // **Cultura Huapula** (800-1200 d.C.): -523- Cerámica corrugada (complejo Sangay).

En el caso de las representaciones cerámicas asociadas a sociedades asentadas en el transcurso del río **Pastaza** y afluentes de éste (en las provincias de Morana-Santiago y Pastaza), comprenden recipientes con un repertorio de formas limitado pero de una decoración exquisita, definida por copiosos diseños geométricos, incisos/excisos y pulidos combinados en ocasiones con engobes, aunque la mayor característica decorativa es la incisión; actualmente se establecen tres estilos diferenciados: el achurado zonal, el Pastaza-Copataza, y el Pastaza-Kamihun. Estas agrupaciones sociales se distribuyeron por las diferentes regiones del río Pastaza en los primeros siglos de nuestra era hasta alcanzar el s. VII d.C. Algunas de estas agrupaciones disponen sus asentamientos en montículos pero en este caso definidos por la geología natural (posiblemente relacionadas estas elevaciones con la dispersión de grandes bloques al erupcionar algún volcán de la zona), acondicionados para poder habitar sobre ellos. Ahora bien, esta región en torno a los siglos VII y VIII comprende nuevas agrupaciones culturales definidas por el horizonte Corrugado (descrito a continuación), a excepción de la agrupación **Muitzuntza**, situada en el territorio que le da su nombre y por otras regiones vecinas, en la cuenca alta del Pastaza, fechados estos registros a partir de siglo XI d.C. (probablemente asociados al antiguo grupo etno-lingüístico zaparoane). La cerámica Muitzuntza se muestra pulida o decorada con engobes, con un escaso muestrario de formas generalmente de cuerpo globular encontrando recipientes ceremoniales decorados generalmente con diseños geométricos encadenados en bandas anchas en color blanco sobre una base engobada de color rojo; aunque también se registran otras decoraciones en menor proporción, con engobe rojo o blanco sobre la base natural, impresiones o incisiones, entre otras, incluyendo también cerámicas corrugadas. En ocasiones, los recipientes de mayor tamaño ilustran a través de los diseños geométricos la composición de rostros antropomorfos, tanto en el cuello como en la panza. Entre las piezas Muitzuntza más refinadas se incluyen urnas funerarias.



Por otro lado, la reconocible cerámica de las sociedades que se agrupan en el **Horizonte Corrugado** se registra ampliamente extendida en los territorios amazónicos del Periodo Tardío primigenio (a partir del 600-700 d.C.), asociada esta etapa a cambios profundos en el sistema cultural preestablecido, para redefinirse en base a reformuladas sociedades, como se puede diferenciar en las investigaciones de las diferentes regiones amazónicas de Loja, Zamora-Chinchipec o Upano. Citando en este caso la agrupación generalizada del corrugado referente a estas regiones, expuesta por Stéphen Rostain y Geofroy de Saulieu:

*“Se constatan las tendencias globales siguientes:- el abandono total de las tradiciones cerámicas anteriores así como de sus técnicas, modalidades decorativas y motivos principales;- una refundición de las estructuras de las vajillas que permite pensar en un cambio profundo de las prácticas. Globalmente, los conjuntos cerámicos son menos variados. Ciertas formas populares pertenecientes a los periodos precedentes (especialmente las botellas) son abandonadas, mientras que las vasijas de grandes dimensiones (que sobrepasan los 60 cm de alto), con o sin cuello se desarrollan. Se observa una ruptura con las vajillas de Los Andes ecuatorianos. Así también, formas como los recipientes con pedestal, los recipientes polipodos, los -keros-, los recipientes zapatiiformes que son populares en la cordillera, se encuentran ausentes de la Amazonía;- el abandono de la arquitectura monumental en caso de haber existido; - [...] el abandono de las antiguas redes comerciales que privilegiaban los materiales exóticos como las conchas marinas.*

*La organización de las ocupaciones y su intensidad permiten formular la hipótesis de que las estructuras sociales están más fragmentadas y son más temporales que antes, lo que corresponde definitivamente a ciertos modos de vida conocidos por la etnografía. El grupo etno-lingüístico jibaro es uno de los casos más típicos: horticultores con técnica de roza tumba y quema, sociedades acéfalas, habitantes dispersos, y guerras endémicas. De igual modo, se constata, una especie de horizonte decorativo a base de rollos de arcilla dejados de forma aparente en el exterior y que dan un efecto ondulado a la superficie cerámica (-el corrugado-), que recubre gran parte de la Alta Amazonía, sobre todo el sur y norte de la Amazonía ecuatoriana. Entre los dos sectores se desarrollan tradiciones cerámicas todavía poco conocidas en donde las modalidades del Corrugado parecen ser minoritarias y asociadas a cerámicas entre las cuales, algunas poseen superficies externas naturales, y otras pintadas. Al contrario del Policroma el Corrugado no puede ser considerado en todo lugar como una -tradición-”<sup>150</sup>.*

Aunque a día de hoy estas agrupaciones culturales se relacionan con diferentes etnias (atendiendo a una muy posible relación con los grupos lingüísticos Jibaro), las crónicas coloniales mantienen en cierta medida estas variaciones nombrando con diferentes apelativos a estos grupos indígenas, como por ejemplo sucede con los Bracamoros en Zamora-Chinchipec, o los denominados Paltas y Malacatos establecidos en la zona andina de la provincia de Loja; aunque exploraciones arqueológicas también indican la presencia de cerámica corrugada en las provincias ecuatorianas de Morona-Santiago, Pastaza, Orellana y Sucumbios, propagándose más allá de las fronteras actuales, por las zonas adyacentes amazónicas de Perú y Colombia. A través de las crónicas coloniales también se llega a determinar que estas sociedades se caracterizaban por agruparse en grupos familiares dispersos, y según indican: carentes de riquezas y fuerza política; confirmando a su vez en los sitios arqueológicos, que reflejan conductas sociales relacionadas con horticultores semi-itinerantes que basaron probablemente su subsistencia en el cultivo de la yuca y el maíz, distribuyéndose estos asentamientos en zonas en las que el elemento defensivo mantiene un peso importante para la elección del lugar. Ahora bien, como dato para nuestra investigación, en la región del Transcutucú al oeste de la provincia Morona-Santiago se han hallado además de cerámicas corrugadas, figurillas antropomorfas de estética realista, esquemáticas y sencillas, pero bien elaboradas, incluyendo a su vez recipientes con figuraciones adosadas a la forma.

Si bien, entre los registros arqueológicos no asociados con el corrugado, se establece la cultura **Cosanga Pillaro** (o Panzaleo), ubicada al norte de la vertiente oriental de los Andes ecuatorianos. Comprendiendo un extenso asentamiento en el lugar desde el Periodo Formativo hasta llegar la Conquista Española, no obstante su conformación urbana comienza en torno al 500 d.C., mientras que su mayor desarrollo cultural se percibe en el Periodo Tardío representados por cacicazgos regionales (a partir del 900 d.C.), (integrados posteriormente en la colonización Inca). Los asentamientos Cosanga se ubicaron en las laderas de las colinas, edificados en piedra, manteniendo cierto carácter fortificado; no obstante, los estudios sobre estas poblaciones no parecen indicar que registraran altas concentraciones de habitantes. Su práctica agrícola aprovecha los diferentes microclimas de la región, basando su dieta en el cultivo del maíz, yuca y camote, además de incluir la caza como sustento alimenticio. La representación artística Cosanga es destacada (en piedra, petroglifos, monolitos o estelas que simbolizan a sus deidades), pero sobre todo generan una excelente cerámica de paredes muy finas, incluyendo entre las piezas escultóricas creativos recipientes antropomorfos y zoomorfos. El intercambio de sus cerámicas con otras culturas lo demuestra (incluidas como bienes de prestigio en los enterramientos), principalmente registradas en otras sociedades de las tierras altas establecidas durante el Periodo de Integración, aunque sus contactos con otras regiones amazónicas también se percibe dinámica, manifestando entre sus prácticas habituales la comercialización de productos entre las tierras altas andinas y las tierras bajas amazónicas (asociadas estas conclusiones a los registros de diferentes sitios arqueológicos).

Más al este, la cultura **Napo** representa su afiliación a la Tradición Policroma, distinguida también por su complejidad social, ubicada en la región norte en la Alta Amazonia ecuatoriana al comprender la cuenca principal del río que lleva su nombre (además de situarse en los territorios colindantes de Perú), desarrollada en torno al 600 - 800 d.C. hasta permanecer en el primer periodo de la colonización española, aunque en el centro de esta región se desarrollan fases culturales anteriores, con Yasuní en el Periodo Formativo y Tivacundo en el Periodo Medio. Entre las hipótesis científicas se plantea que la cultura

<sup>150</sup> ROSTAIN, Stéphen, y SAULIEU, Geofroy de. *Antes. Arqueología de la Amazonía ecuatoriana*. Instituto Francés de Estudios Andinos -IFEA-, Instituto Panamericano de Geografía e Historia -IPGH-, Instituto de Investigación para el Desarrollo -IRD-, Quito (Ecuador): Kiru Graphics, 2013, pp. 129-130.

Napo (asociada a los grupos Omagua) se relaciona con las sociedades tardías del tronco lingüístico Tupi registradas en el Amazonas Central, remontando el río hasta ubicarse en las cuenca del río Napo (manteniendo a lo largo del tiempo frecuentes contactos con estos grupos emparentados, además de incluir intercambios con culturas de la zona andina, distribuyendo entre ellos materiales u objetos exóticos). Los agrupaciones Napo ubicaron sus viviendas sobre elevaciones de terreno cercanas al paso fluvial; definiendo su subsistencia con la práctica de una horticultura intensiva sobre todo en base a la yuca amarga y el maíz, en las fértiles riberas inundables, y completando su alimentación mayormente con la pesca. Los registros arqueológicos y referencias coloniales describen a esta sociedad como belicosa y expansionista (citados como Omaguas), con una organización social en cierto sentido compleja; a su vez, el ceremonialismo tanto festivo como el relacionado con rituales complejos ejerce un peso muy importante, sustentada la religiosidad por las prácticas chamánicas (relacionadas con el consumo de sustancias psicoactivas, como la bebida sagrada del *yagé*) (además de incorporar entre las pertenencias de chamanes y jefes, bancos de poder como piezas simbólicas). Las artes desarrolladas por los Napo fueron destinadas al comercio o incorporadas para su propio uso ceremonial, con estilos artísticos muy difundidos, como sucede con la cerámica, destacando sobre todo sus esculturas figurativas, tanto antropomorfas como zoomorfas, y su composición decorativa (en negro, rojo y blanco), observándose también en sus exquisitas urnas funerarias.

Según indican investigaciones arqueológicas, la estratégica posición aluvial de la cueca relaciona a los Napo con otras agrupaciones de las zonas: de la Alta Amazonia y Amazonas Central, también clasificadas en la Tradición Policroma, sugiriendo nuevas conclusiones sobre el control de estas vías fluviales, como aportan a continuación Rostain y Saulieu, relacionadas las sociedades de tradición Policroma con la expansión de la sub-tradición Guarita (Amazonas Central), y el grupo lingüístico Tupi:

*“Se halla material arqueológico bastante similar en diferentes regiones del Perú, en la cuenca media del Ucayali con la fase Caimito hacia el siglo XIII, y en Colombia con la fase Zebú que ocupaba las orillas del Maraón, en la confluencia del Napo y del Putumayo. La fase Napo se caracteriza por una cerámica singular de gran calidad, lo que sugiere la probable existencia de un arte de élite. [...] Si bien la hipótesis que hace de la cultura Napo una cultura con el eje en el comercio tiene pocas pruebas materiales, se basa sin embargo en dos observaciones: 1) La distribución de las diferentes culturas policromas en la Amazonia occidental sería la perfecta si se tratase de un proyecto de imperialismo comercial [...] los ríos escogidos presentan ventajas de primer orden para la circulación global: con establecimientos en el Napo, el trapecio colombiano y el Ucayali se domina en realidad todo el sistema del alto Amazonas al pie de Los Andes. En otros términos nada puede bajar de Los Andes sin pasar por sus manos, o la proximidad de sus canoas, especialmente la sal, cuyo mayor yacimiento se encontraba entre los ríos Ene y Perene, en la alta cuenca del Ucayali. -2) El Napo en particular está en contacto con una cultura arqueológica llamada «Panzaleo» o «Cosanga Pillaro», de la cual se ha comprobado que si bien su distribución abarca las altas tierras del norte del Ecuador actual así como también la llanura amazónica, la composición de la pasta muestra claramente un origen oriental; las micas son un mineral expandido en la llanura amazónica [...]. La distribución singular de esta cultura, asociada a las fuentes etno-históricas, tienden a mostrar que las sociedades de la región se habían especializado en los intercambios entre tierras altas y bajas”<sup>151</sup>.*

## AMAZONÍA CENTRAL

Siguiendo nuestro recorrido, ubicados ya en el curso medio del Amazonas en el actual territorio brasileño y regiones limítrofes colombianas, esta zona se define como **Amazonía Central**, en la cual confluyen tres de los afluentes más importantes de la cuenca, el río Madeira, el río Negro y el Solimões (Solimanes). La zona desde hace décadas comprende estudios científicos desde diferentes vertientes interpretativas cuyo debate principal se centraba en el origen, evolución y dispersión de las sociedades asentadas en el territorio, aunque estas investigaciones se definían de forma más generalizada para trazar una argumentación de índole plural amazónica, si bien, a partir de 1995 se conforma un equipo multidisciplinar para explorar de forma estratigráfica y sistemática diferentes sitios arqueológicos, partiendo desde la confluencia del río Negro y Solimões a otras regiones situadas en el cauce de estos ríos y del Amazonas medio, denominado “Projeto Amazônia Central”. Las investigaciones efectuadas para determinar a las sociedades agroalfareras primigenias asentadas en esta zona se basan en gran medida en el aporte cerámico para así trazar un esquema crono-tipológico, basado en las diferencias tecnológicas y estética decorativa de las cerámicas extraídas de los sitios arqueológicos, aunque también se reflejan de



524

525



-524- Recipiente con forma de felino, cultura **Cosanga**. Medidas: 38 x 36 x 23 cm. -525-Urna funeraria **Napo-Omagua** con representación masculina (encontrada en Limoncocha).

<sup>151</sup> *Ibidem*, pp. 116-117-124-127.

forma significativa otros aspectos, como los patrones de asentamiento, formación y tamaño de las ocupaciones. Por ello, se establecen cuatro fases culturales principales que se desarrollan en los últimos siglos antes de nuestra era y la actual, de la fase más antigua a la más reciente se sitúa: Açutuba, Manacupuru, Paredão y Guarita, aunque hay que decir que entre ellas existen etapas de contemporaneidad, comprendiendo la primera fase el periodo del s. III a. de C. al s. III d.C., la segunda entre el s. IV al IX; Paredão del s. VII al s. XII, y Guarita desde el s. IX al XV d.C. Las tres primeras fases se agrupan dentro de la tradición «Borde Inciso» («Inciso y Modelado» o Barrancoide), mientras Guarita se corresponde con la Tradición «Policroma». Es interesante destacar que el amplio territorio presenta en todo su conjunto un sistema macro-regional que entabla relaciones de dependencia comunes, aunque también se identifican entre las diferentes fases cambios importantes en la densidad de población, las costumbres en los asentamientos, variedad cultural y política, registros funerarios, etc.

Durante siglos, se establece el progreso evolutivo de la fase **Manacupuru**, en lo que la estética de sus cerámicas presenta decoraciones incisas y modeladas, conformándose posteriormente una nueva ocupación definida por la fase **Paredão**, relacionadas con influencias originarias de la cuenca del Orinoco, con la posibilidad de que estos pueblos se asentaran en la región, ahora bien en sus cerámicas se registran dataciones de las más tardías asociadas a la Tradición «Borde Inciso»; manteniendo ambas fases relaciones durante los últimos siglos del primer milenio, como asentamientos diferenciados. A su vez, los registros arqueológicos de ambas fases culturales se asocian a *-terras pretas-*, convocando en ellas una amplia acumulación de cerámicas (destacando sin embargo la mejora tecnológica y de manufactura de la producción Paredão), además de registrar un patrón similar en la distribución espacial de sus asentamientos, manteniendo una ordenación de sentido circular o semicircular con un espacio público o plaza en su centro (y aunque la fase Paredão presenta montículos artificiales, las nuevas investigaciones los vinculan más a contextos habitacionales que funerarios). La cúspide del crecimiento demográfico en la zona Central Amazónica se sitúa entre s. VII-XII d.C., reflejando este dato por la envergadura que registra el tamaño de los sitios arqueológicos y un proceso de formación de *-terras pretas-* más intenso, durante las ocupaciones Manacupuru y Paredão. Las observaciones referentes a Paredão indican una alteración intensiva del suelo en los terrenos cercanos a los asentamientos, establecidos en el curso principal de los ríos, para así gestionar el sistema agrícola y la canalización del agua de estos humedales; a su vez, entre sus registros se manifiestan algunos sitios de mayor envergadura que pudieran considerarse como grandes centros regionales (como Lago Grande, Açutuba y Hatahara), incorporando además el registro cerámico de urnas funerarias. A partir de 1100 d.C. hasta 1500 d.C. se constata un cambio en el registro de ocupación, relacionado con la hegemonía de la fase **Guarita**. Claide de Paula Moraes aporta en el siguiente texto ciertas hipótesis sugeridas en actuales investigaciones que determinan relaciones y divergencias entre las cerámicas de las tres últimas fases culturales de la Amazonia Central, como la influencia o expansión inter-regional con otras sociedades:

*“Las fechas y los trazos estilísticos de la cerámica sugieren un largo periodo de interacción entre la fase Paredão y Guarita. Esta interacción puede haber sido el resultado de procesos de cambio ocurridos dentro del grupo responsable de los vestigios de la fase Manacupuru en función de la llegada de pueblos productores de cerámica Guarita, cambiando, entre muchas otras cosas, el modo de hacer cerámica, dando inicio a la producción material que hoy asociamos a la fase Paredão. Algunos datos nos llevan a considerar una elevada posibilidad de que una cultura distinta se relacione con la fase Guarita. La distribución de la cerámica policroma Guarita y otras fases relacionadas con pequeñas diferencias estilísticas, aunque con muchas más semejanzas que diferencias, se pueden observar desde las proximidades de la desembocadura del río Madeira hasta el río Napo. Donde particularmente las urnas funerarias se muestran muy semejantes. Por otro lado, la fase Paredão, que se concentra en las proximidades de Manaos, presenta algunos trazos semejantes a la cerámica Konduri, y tal vez, también con la de Santarém. Este escenario puede haber sido una elección reiterada de diferentes rutas elegidas por los pueblos hablantes del tronco lingüístico Arawak y Tupi al situarse en la Amazonia Central”<sup>152</sup>.*

Las nuevas investigaciones han abierto la hipótesis de que la fase Paredão se relacione con los grupos de lengua Arawak y Guarita con el tronco lingüístico Tupi. En lo que respecta a su distribución, la identificación de estructuras defensivas en los sitios arqueológicos en la periferia de las áreas de asentamiento de los diferentes grupos Paredão y Guarita, se asocian a conflictos armados motivados por la expansión Guarita entre las diferentes etnias.

La amplia territorialidad Guarita se define por asentamientos dispersos (de formación lineal) relacionados con mudanzas del lugar de menor prolongación que las anteriores fases y en ocasiones sin relación con *-terras pretas-*. Los enterramientos son directos o de carácter secundario en urnas funerarias registradas bajo montículos o abrigos naturales. Como ya se ha indicado, la fase Guarita se relaciona con una rápida expansión hacia los territorios occidentales asociados con agrupaciones culturales relacionadas con la Tradición «Policroma» (establecidos en Colombia, Perú, y Ecuador). La interpretación de los relatos coloniales sobre estas regiones distribuidas en el cauce medio del Amazonas indican que estas agrupaciones habitaban en grandes aldeas y el poder estaba regido por caciques que comandaban confederaciones regionales, guerreros y de cierto parentesco lingüístico, destacando que sus cerámicas policromas llegaban a compararse con la calidad de las cerámicas españolas. La fase Guarita se incluye en el periodo de mayor estratificación social del territorio, presentando diferentes estilos cerámicos regionales repartidos por la cuenca central. A continuación, Cristina Barreto analiza diversas conclusiones

<sup>152</sup> PAULA MORAES, Claide de. “Aldeias Circulares na Amazônia Central, um contraste entre fase Paredão e fase Guarita” (artículo). GUAPINDAIA, Vera; y PEREIRA, Edithe (coords.), *Arqueologia Amazonica 2*. Volumen II. Museu Paraense Emílio Goeldi -MPEG-; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN-; Secretaria de Estado de Cultura do Pará -SECULT-. Belem (Brasil): ed. Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010, pp. 600-601. (Texto traducido: L. Rueda).



de esta fase, contando con los aportes de Eduardo Neves: “*Neves acredita que la introducción de estas cerámicas policromas esta correlacionada con cambios en el patrón de ocupación humana del área, probablemente vinculados a conflictos bélicos, con mayores desplazamientos en los grupos de menor población, y la construcción de estructuras defensivas en los poblados, como fosos y empalizadas [...]. Este complejo cerámico parece haber perdurado hasta el contacto y fue asociado a los Omagua y Cocama descritos por los primeros cronistas del Amazonas. De acuerdo con Neves [...], los yacimientos indican movimiento y dispersión de la Amazonia central en dirección al alto Amazonas y Solimões*”<sup>153</sup>. Esta “cultura” o sub-tradición aun cuenta con muchos interrogantes a la hora de definir sus costumbres socio-culturales, en parte por la complejidad que entrañan los registros arqueológicos en estas regiones selváticas, ya que muchos de ellos se encuentran en ínfimas condiciones debido a la erosión sufrida, no obstante, la mayor proporción de las cerámicas mejor conservadas se han hallado en depósitos construidos a una profundidad considerable, rescatando magníficas piezas entre las que se encuentran las destacadas urnas funerarias antropomorfas (descritas en la pág. 381, y en el subapartado 2.1.6.2, págs. 529-530 y 544).

### -Medio-Bajo Amazonas-

Ahora bien, según indica Claide de Paula Moraes se contempla la posibilidad de que diferentes agrupaciones Paredão como posible escape a la beligerancia Guarita emprendieran corriente abajo el curso principal del río hasta llegar al de medio-bajo Amazonas, para dar origen a las cerámicas Konduri y Santarém (relacionadas ambas culturas con los grupos Arawak). La fase **Konduri** se registra en torno a los siglos IX y XVI d.C., en la región donde se sitúa la actual ciudad de Parintins, al oriente del estado brasileño de Amazonas, mientras que la agrupación cultural Santarém, definida con este nombre al registrar sus primeros registros cercanos a esta ciudad (ubicada a la izquierda de la confluencia del río Tapajó con el Amazonas, en la zona occidental del estado de Pará), comprende un extenso territorio, desde aproximadamente la región de Itacoatiara hasta el Xingú, aunque su mayor centro poblacional se sitúa en la demarcación de la ciudad de Santarém.

La cultura de **Santarém** actualmente también se determina en correlación a los grupos **Tapajó** primigenios, registrando en mayor medida el término de cultura Tapajó, establecidas estas sociedades en el curso medio-bajo de río Amazonas y afluentes. Las cerámicas del estilo de Tapajó se incluyen dentro del Horizonte «Inciso y Punteado», aunque la riqueza de sus piezas ceremoniales se caracterizan como un fenómeno cultural singular y aún sin definir, ya que estas cerámicas son difíciles de clasificar tanto temporal como geográficamente, datadas aproximadamente desde el 1000 d.C. hasta una fecha incierta, aunque se suele determinar el final del periodo primigenio en el 1500 d.C. Estas sociedades pasaron de ser pequeñas comunidades agroalfareras a jefaturas jerarquizadas establecidas en grandes aldeas durante la conquista europea, con una economía basada en una agricultura compleja y en el intercambio, llegando a la conclusión de que esta sociedad fue en el Periodo Tardío una “nación” grande y poderosa. En cuanto a su asentamiento, Sánchez Montañés indica que: “*Se han localizado centenares de sitios donde la acumulación de desechos de ocupación dejó el suelo tan inusualmente negro en comparación con el estéril terreno circundante, que el término «terras pretas» se ha convertido en sinónimo de la cultura Santarém*”<sup>154</sup>. Michael J. Heckenberger aporta en este caso ciertas conclusiones culturales expuestas por la científica Anna Roosevelt (1999), en relación al mayor centro arqueológico registrado:

*“El trabajo de campo de Roosevelt en los alrededores de la ciudad de Santarém [...] le lleva a establecer que el sistema gubernamental fue aún más complejo y con mayor población que los cacicazgos de Marajó, además de caracterizarse por una agricultura intensiva cultivada en terrenos elevados en las llanuras aluviales, así como el uso significativo de las ecozonas de bosques y humedales. [...] Santarém fue la capital de un sistema político altamente estratificado y tributario. En Santarém, Roosevelt encontró “una serie de yacimientos complejos que incluían montículos bajos, fosos, alijos de estatuas y recipientes de finas cerámicas, y grandes depósitos de tierras negras [y]... basurales en el piso de las casas comunales con forma de campana”, destacando que ella concluye que el sitio es “complejo y de escala urbana” [...]. En base a su trabajo de campo en gran parte inédito, ella estima que en su apogeo, en el periodo terminal precolombino, el sitio se extendió sobre una superficie aproximada de 16 km<sup>2</sup>, aunque al igual que en otras partes de la Amazonia, la distribución de las áreas de ocupación probablemente se extendiera”*<sup>155</sup>.

En el conjunto cultural de los Tapajós las prácticas chamánicas formaron parte importante de las tradiciones, incluyendo elaboradas y complejas ceremonias. Los recursos etnográficos dan bastante crédito a la hipótesis de que los habitantes nativos de estas tierras no practicaran entierros de ninguna clase, y por ello, no produjeron ni se registran urnas funerarias. Desde este sentido ceremonial, Denise Maria Cavalcante Gomes recopila distintas aportaciones y conjeturas científicas (como las de A. Roosevelt) relacionadas con las costumbres y simbología de los Tapajós: “*Roosevelt al considerar a Santarém un cacicazgo guerrero, de centralización política moderada, interpreta la iconografía cerámica, basándose en el predominio de animales feroces como los jaguares, los jacarés, las serpientes y las aves de rapiña, como una metáfora para simbolizar el carácter guerrero y expansionista de los Tapajó [...]. Aun así, un examen más detallado de la iconografía de los Tapajó indica el predominio de los signos relacionados con la estructura del cosmos, las relaciones simbólicas con los animales y las narrativas mitológicas, que se organizan en torno al chamanismo [...]. La cerámica ceremonial de los Tapajó pasa, entonces, a ser vista como una tecnología chamánica objetual que sirve de mediadora entre los seres humanos y no*

<sup>153</sup> BARRETO, Op. cit., *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária ...*, p. 87. (Texto traducido L. Rueda).

<sup>154</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *Arte indígena sudamericano*. Madrid: Alhambra, 1986, p. 235.

<sup>155</sup> HECKENBERGER, Op. cit., *Amazonian Mosaics: Identity, Interaction, and Integration ...*, p. 952. (Texto traducido: L. Rueda).

humanos, activando relaciones entre los planos cósmicos por medio de la acción ritual<sup>156</sup>. Como en las demás culturas amazónicas su producción artística se define por obras cerámicas, incluyendo excelentes figuras escultóricas y piezas miniaturizadas; además destaca la presencia de dos tipos de recipientes figurativos, pautados por una normativa que muestra exuberancia decorativa de estética escultórica, denominados «vasos gargallos» y «vasos cariátide» (descritos en las págs. 381-382), las conclusiones científicas estiman que estas piezas no se definieron por un fin utilitario sino que formaron parte de los rituales chamánicos, en lo que las hipótesis de diferentes investigadores los relacionan con la quema o inhalación de alucinógenos. Entre los estudios arqueológicos se han realizado comparaciones, presentando semejanzas estilísticas entre las cerámicas de Santarém y piezas venezolanas (Arawak), que posiblemente se produjeran, debido al dinámico intercambio de recursos y de difusiones ideológicas entre estas zonas, o bien por una posible emigración, aún por determinar.

## BAJA AMAZONIA

Continuando cauce abajo presentamos ahora los registros culturales observados en la **Baja Amazonía**, que cubre el curso bajo del Amazonas y su desembocadura (estuario que incluye un archipiélago con algunas islas de gran extensión, destacando a Marajó). Los primeros desarrollos sociales establecidos en diferentes regiones del bajo Amazonas se asocian a agrupaciones de proto-agricultores y horticultores, que integran ya prácticas cerámicas como registra la temprana Tradición Mina, no obstante los desarrollos tempranos más destacados se dieron en los territorios insulares de Marajó y Caviana, incluyendo además de Mina las fases evolutivas de Ananatuba, Mangueiras y Formiga (descritas en el apartado anterior).

A partir del periodo denominado como fase **Marajoara**, desarrollado entre el 400 y el 1400 d.C., esta sociedad agroalfarera presenta uno de los primeros ejemplos estéticos en incluir sus registros cerámicos dentro de la Tradición «Policroma», siendo la representación Marajoara la más representativa de todas las sociedades agrupadas a esta etapa cultural. En este periodo se produjo en los territorios de la Baja Amazonia un nuevo movimiento social y regional, intensificándose la población y con ella la producción y el almacenamiento de productos, en lo que estas actividades fueron dirigidas por cacicazgos que centralizan el poder, y que con el tiempo se tornan más estratificados. Los Marajoara establecen sus asentamientos (en muchas ocasiones conformados como grandes poblados) en una gran extensión en la desembocadura de este territorio, aunque sus mayores registros arqueológicos se concentran en la gran isla de Marajó (establecidos en el interior, principalmente en zonas habilitadas de *-terras pretas-*, conformadas como montículos, básicamente en las regiones orientales, ya que la parte occidental comprende grandes áreas inundadas o bien selvas frondosas de *-terra firme-*, no obstante, la región este se caracteriza como sabana y también presenta planicies inundables aunque en este caso estacionales, siendo propicias para los recursos de cultivo y recolección que utilizaron estas sociedades). Su economía se basó por lo que

parece en la agricultura intensiva y en la pesca, y a su vez establecieron redes de intercambios entre regiones distantes (pautada generalmente por vía fluvial, como sucede en otras culturas amazónicas), estimulando así un comercio inter-regional que hizo fortalecer su liderazgo y el sustento de su poder político. Debemos indicar que aunque sobre esta fase cultural se ha destinado una buena cantidad de estudios, no llegan a poder precisar ciertas conclusiones de manera fehaciente, sobre esto Denise Pahl Schaan apunta que: *“es posible que otras agrupaciones de montículos, todavía no estudiadas, revelen diversos cacicazgos principales o formaciones sociales con distintos niveles de complejidad. Los datos preliminares indican la ausencia de un centro político supra-regional, sugiriendo entonces un sistema de alianzas entre cacicazgos compatible con modelos políticos de interacción emparejados”*<sup>157</sup>. Entre estas conjeturas, se contempla como acertada la conclusión de que para garantizar la cohesión política y social también se realizaban intensas prácticas rituales, regidas posiblemente por el poder de los chamanes; además de construir montículos elevados de gran dimensión para conmemorar ceremonias complejas y enterramientos, en cada comunidad (aunque también existen montículos más pequeños, que pudieran determinar una menor importancia caciquil, asociados a comunidades más pequeñas, sin

**Cultura Marajoara (400 - 1400 d.C):** -526- Aplique antropomorfo dispuesto sobre una urna funeraria marajoara con forma cilíndrica. -527- Detalle de urna funeraria decorada en policromía, incisiones y apliques modelados antropo-zoomorfos. Alt. 81 cm. Hallada en la isla de Marajó. -528- Detalle de rostro antropomorfo en relieve presente en urna funeraria globular policroma, estilo Joanes Pintado.



<sup>156</sup> CAVALCANTE GOMES, Denise Maria. “Os contextos e os significados da arte cerâmica dos tapajó” (artículo). GUAPINDAIA, Vera; y PEREIRA, Edithe (coords.), *Arqueologia Amazonica I*. Vol. I. Museu Paraense Emílio Goeldi -MPEG-; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN-; Secretaria de Estado de Cultura do Pará -SECULT-. Belém (Brasil): Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010, p. 217. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>157</sup> SCHAAN, Denise Pahl. “The Nonagricultural Chiefdoms of Marajó Island” (capítulo 19), en *The Handbook of South American Archaeology*; Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 354. (Texto traducido: L. Rueda).

llegar a precisar a día de hoy este dato ). Progresivamente, en la isla de Marajó la fuerza de las jefaturas y sus habitantes poco a poco entran en decadencia, la última etapa marajoara se registra a partir del 1100 d.C. disminuyendo de forma notoria la población y la distribución de los poblados, al igual que sucede en las otras islas cercanas, revertiendo en todos los campos culturales, como se registra en su producción artística. Desvaneciéndose entre los s. XIV y XV d.C.

En los registros Marajoara destaca la majestuosidad de sus cerámicas, definida su decoración mayormente por relieves, bajorrelieves, incisiones y modelado, resultando patrones decorativos recargados y de gran belleza; incidiendo en los diseños de las urnas funerarias, generalmente de estética antropomorfa (agrupadas en distintos estilos, aunque las más numerosas son las Joanes Pintado), además de las particulares tangas asociadas al ritual funerario (foto n°: 603), gran producción escultórica generalmente asociada a la figura femenina (al igual que sucede con las urnas), además de contar con una amplia muestra de objetos y recipientes cerámicos. No obstante, en la última etapa marajoara su producción cerámica se va redefiniendo, a más modesta y menos elaborada; desapareciendo en este periodo final el registro de sepulturas en urnas cerámicas.

Cercana a la cultura Marajoara se desarrolla la cultura **Aruãs**, que comprende mayormente sus poblaciones en las islas de Caviana y Mexiana (ubicadas al norte de la isla de Marajó), aunque también se registran asentamientos de forma puntual en Marajó y en la costa meridional de Amapá, cuando los marajoara entran en declive antes de llegar la colonización occidental. Esta cultura registra un posible origen de grupos étnicos procedentes del noroccidente de las Guayanas (de lengua Arawak), ubicándose en estas regiones en el Periodo Tardío primigenio y además de comprender el Periodo Colonial europeo; reduciendo de manera progresiva su población, para desaparecer, conservadas sus costumbres hasta el s. XIX. Esta sociedad no llega a caracterizar el poder que adquiere la cultura Marajoara, pero también registra el establecimiento de jefaturas, incluyendo entre sus costumbres ceremoniales la incorporación de urnas cerámicas en sus rituales funerarios, algunas de ellas antropomorfas, aunque menos elaboradas que otras sociedades, en ellas se muestra un particular y distinguido sentido creativo. Ahora bien, en una de estas islas también destacan los registros cerámicos de otra cultura, al este de Caviana y en la costa centro-sur del estado brasileño de Amapá se distingue la denominada cultura **Caviana**. Por el momento en la última zona citada se dan los únicos registros arqueológicos rastreados de reciente identificación, aunque otras piezas que no llegan a precisar su origen sugieren la permanencia a esta cultura (procedentes de saqueos o de iniciales excavaciones arqueológicas no documentadas), todas ellas muestran un estilo específico y característico, que representan urnas funerarias antropomorfas de estética policroma finamente decoradas. (Ampliada la información referente a estas culturas destacadas por sus registros cerámicos, en el esquema gris, págs. 382/384, y subapartado: 2.1.6.2).

En el territorio sur de Amapá, en este caso comprendiendo la margen norte de la desembocadura del Amazonas, las investigaciones arqueológicas registran los primeros indicios humanos de carácter precerámico en torno al 3750±110 AP (en la -Serra do Laranjal- en un abrigo rocoso conocido como -Buracão Laranjal-), si bien, la conformación de poblados sedentarios en esta región se conoce y estipula a día de hoy a partir de los inicios de nuestra era. Este territorio cuenta como hemos indicado con algunos asentamientos puntuales de las culturas amazónicas anteriormente citadas, no obstante, se destaca en esta región como núcleo originario a la manifestación cultural de Mazagão, incidiendo también en los registros posteriores de la sociedad Maracá, contemporáneas en el último periodo primigenio. En esta región continental el medio se caracteriza por una densa selva tropical con abundante fauna terrestre y acuática, comprendiendo zonas de tierras bajas y algunos afloramientos rocosos. Los hallazgos relativos a la cultura **Mazagão**, sugieren que su estado aldeano inicial se conforma a principios de nuestra era, asociada a la Tradición Inciso-Punteado. Mazagão, delimita su frontera cultural hasta el río Araguari, aunque comprende mayormente su hábitat en las cuencas de los ríos Jarí, Maracá y Vila Nova, tributarios del Amazonas; abandonando estas regiones rivereñas a inicios de la colonización europea, por lo que parece, a mediados del XVII (ligada a la tradición Aristé en el Periodo Colonial, emigrando progresivamente a estos territorios norteños). Aunque poco estudiada, los estilos cerámicos de Mazagão evolucionan formalmente hasta surgir al fin de su secuencia histórica nuevas representaciones estéticas. Entre sus prácticas culturales más destacadas se incluyen, como en otras culturas contemporáneas a ella, el enterramiento de sus difuntos en urnas funerarias. En el mismo territorio de Mazagão, también se ubica la cultura **Maracá**, establecida en el cauce del río Maracá y sus afluentes (principalmente en la región central). Las investigaciones actuales aún no llegan a precisar bien su asentamiento y desaparición, comprendiendo probablemente su origen en la época inicial de la conquista europea, hasta alcanzar el s. XVII. Sobre estos dos grupos Rostain aporta que: “*Los intercambios entre las dos culturas parecen puntuales, aunque la alfarería Mazagão imita a veces ciertas formas cerámicas del estilo Maracá, cuya cultura es principalmente conocida por las necrópolis que dejaron urnas cilíndricas con representaciones de hombres o mujeres sentados sobre un banco [...], o de animales realistas*”<sup>158</sup> (recopiladas estas urnas desde finales del s. XIX). Los asentamientos de la cultura Maracá se distribuyen cercanos a las riveras, sobre -terras pretas- (donde se registran cerámicas domésticas), mientras que los cementerios se localizan distantes y situados en las zonas más altas, tanto en cuevas como abrigos rocosos. No obstante, los mayores registros arqueológicos documentados se ubican en los márgenes del -Igarapé do Lago-, afluente del Maracá (registrando las viviendas en un entorno establecido como inundable tanto estacional como permanente), además de contar con otros refugios de habitación en grutas cercanas a los cementerios donde se dispusieron las urnas funerarias, ubicados la mayoría de ellos (cementerios y refugios) en la macizo rocoso del Laranjal, que confirman la importancia del lugar y su categorización para la investigación arqueológica.

<sup>158</sup> ROSTAIN, Stéphen. “Que hay de nuevo al norte. Apuntes sobre el Aristé” (artículo), en *Revista de Arqueología*, vol. 24, nº 1, 2011, [pp. 10-31], Sociedade de Arqueologia Brasileira, p. 22.



Más al norte, es destacable el establecimiento de otra importante sociedad primigenia registrada en los territorios comprendidos por las Guayanas Orientales, asociada en mayor medida a las tradiciones cerámicas de origen amazónico (las Guayanas Orientales abarcan al estado brasileño de Amapá, antiguamente definido como Guyana Brasileña, y la zona oriental de la Guyana Francesa). El litoral Atlántico de las Guayanas orientales al igual que el territorio de la Baja Amazonia registra una orografía de escasa altitud conformada por planicies inundadas, lagos, y ríos que desembocan en la vertiente Atlántica, emergiendo algunas elevaciones boscosas. Actualmente en este territorio no existen registros de asentamiento humano antes del periodo cronológico situado entre el 600 - 650 d.C., aunque tampoco se descarta una ocupación anterior, a partir de esta fecha la región se relaciona con el establecimiento de la cultura **Aristé** hasta alcanzar su periodo final en torno al 1700 - 1750 d.C. Según indica Rostain: “*se desarrolló sin conocer ruptura ni influencia exterior alguna, sus estilos cerámicos fueron progresivamente de la tradición Incisa-Punteada hacia la tradición Policroma, originadas las dos en el bajo Amazonas. Las huellas más notables de la cultura Aristé son el uso de urnas funerarias con decorados antropomorfos y policromos elaborados, al igual que la importancia concedida a la vida ritual, especialmente presente en el número elevado de sitios ceremoniales*”<sup>159</sup>. Los registros arqueológicos sugieren que los Aristé se rigieron por jefaturas distribuidas en clanes diferenciados, aunque relacionados. Esta cultura presenta tres etapas diferenciadas que bien se definen por sus registros cerámicos, y son: Aristé Antiguo (600 - 1100 d.C.), Aristé Reciente (1100 - 1600 d.C.) y Aristé Final (1600 - 1750 d.C.). Estas agrupaciones practicaron una agricultura de quema y roza, completando su dieta alimenticia con la caza, la pesca y la recolección. En las etapas: Reciente y Final, se crearon mayores alianzas con otros grupos vecinos, incluyendo a su vez la práctica compleja de diferenciadas ceremonias, presentando entre sus registros elevaciones del terreno, abrigos rocosos, cementerios ubicados en grutas o cámaras subterráneas, asociados estos lugares a conjuntos megalíticos presentes a la zona meridional de esta cultura; en lo que todos estos espacios rituales se sitúan relativamente cercanos a las poblaciones.

El registro de la cultura Aristé ya se difunde a inicios del siglo XX (con la aportación de Emilio Goeldi y Aureliano Pinto Lima Guedes en el sitio de Cunani), entre otras investigaciones posteriores, pero no es hasta finales de este siglo cuando se precisan estudios más profundos, entre estos científicos el arqueólogo Stéphen Rostain destaca por sus aportaciones, tanto de investigación como divulgativas; incluyendo a continuación el aporte de sus propios reconocimientos de la región Aristé sumados a las nuevas investigaciones<sup>160</sup>: “*La extensión de los sitios de hábitat, la fuerte densidad de necrópolis y abrigos rocosos ocupados, la diversidad de innovaciones cerámicas locales, serían un indicativo de que el bajo Oyapock fue un foco de desarrollo Aristé particularmente denso. La presencia de colinas litorales y el interés estratégico de la bahía de Oyapock, han jugado un papel estabilizador de las poblaciones. Así, durante la época colonial, los jefes de las confederaciones pan-tribales de Amapá septentrional habitaban en esta región, la misma que probablemente fue un centro político importante*”<sup>161</sup>. Los registros artísticos de esta cultura también destacan por sus representaciones cerámicas, y como ya hemos indicado presentan los mejores ejemplos en urnas funerarias antropomorfas, que incluyen una decoración policroma esmeradamente diseñada, considerando la época del Periodo Reciente Aristé como la mejor etapa artística y creativa (tanto por su calidad, como por la variación de formas y grafismos). La prolongación del periodo final de los Aristé, bien entrada la fecha de la conquista europea, queda reflejada en sus cementerios, que además de incluir algunas muestras de lozas o cuentas de vidrio europeas muestran hallazgos cerámicos de renovada caracterización, registrando un acercamiento estilístico en comunión con la estética Mazagão y Arauquinoide, determinados estos estilos exógenos por las inmigraciones acaecidas en el territorio Aristé al trasladarse hasta estas regiones otros grupos de origen sureño o desde el oeste, para incorporarse a estos cacicazgos. Sobre estos indicativos, Rostain aporta una importante pincelada aclaratoria sobre los diferentes acontecimientos culturales que se registran durante el Periodo Colonial Europeo tanto en la Guyana Oriental como en la Baja Amazonia:

*“Si bien los Aristé ocuparon un territorio frecuentemente visitado por los Europeos desde los primeros momentos de la conquista, estuvieron menos afectados por este contacto que las comunidades del bajo Amazonas. Esta última región, representó desde muy temprano una posición territorial importante entre portugueses y otras naciones europeas, atravesando numerosos conflictos. Las enemistades entre grupos indígenas se exacerbaban y el golpe epidémico fue verdaderamente violento en la desembocadura del Amazonas, en donde la demografía amerindia decayó más rápidamente que en la costa de las Guayanas. Esto explica la desaparición de las culturas Mazagão y Maracá en el Sur del Amapá poco después de la conquista europea. La llegada europea condujo a migraciones dado que numerosos grupos huyeron de las persecuciones. De esta manera, las poblaciones abandonaron las Pequeñas Antillas, el delta del Orinoco y el bajo Amazonas, para instalarse en Amapá. Esta mezcla cultural, perturbó la estabilidad de los Aristé. Agrupamientos de etnias y mezclas estilísticas se efectuaron y dieron lugar al nacimiento de las comunidades híbridas reconstruidas, entre las cuales podemos citar a los Palikur actuales, en el Norte del Amapá”*<sup>162</sup>.

Para terminar, debemos remarcar lo que anteriormente venimos indicando, ya que hoy por hoy, quedan muchas incógnitas referente a los pueblos que habitaron el área Amazónica, aun así en este nuevo siglo parece haber un creciente interés por estas culturas, destinando nuevos recursos e investigaciones científicas a este territorio tan diverso y multiétnico.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 29. // <sup>160</sup> Stéphen Rostain dirige entre 1988 y 1991 los registros Aristé en la zona fronteriza de las Guayanas: Francesa y Brasileña (publicados los resultados en 1994), concentrando gran parte de la investigación en el curso bajo del río Oyapock, y las colinas de Ouanary (Montagne Bruyère, Monts de l’Observatoire y Trois Pitons). Los últimos estudios se constatan a través de L. Vidal y Gerard Collomb, publicados respectivamente en 1999 y 2003, y las actuales incursiones en Macapá (Amapá) por Mariana Petry Cabral y João Darcy de Moura Saldanha.

<sup>161</sup> ROSTAIN, Op. cit., *Que hay de nuevo al norte. Apuntes sobre el Aristé...*, p. 17. // <sup>162</sup> *Idem*.



**Asentamiento:** Aldeano-semiurbano. Las viviendas y edificaciones se realizan en piedra (cuidadosamente superpuestas), y su urbanización se establece sobre plataformas o terrazas, con paredes amuralladas de altura considerable, montículos escalonados, tolas y edificios con forma oval asociados a estelas, y plazuelas y callejuelas que comunican las edificaciones entre ellas.

Su cerámica se caracteriza por la resistencia y finura de sus paredes (entre 5 y 2 mm) conseguida por una tecnología particular a base del «paleteado» (descrito en el capítulo 1, pág. 112), y desgrasante de mica, denominado este mínimo grosor como "cáscara de huevo". Generalmente, las "chispas" brillantes de mica aparecen salpicadas en la superficie de los recipientes, dándoles una apariencia de reflejos o destellos esparcidos de forma casual, la pasta presenta generalmente un color ocre o café claro, o crema-anaranjado. Las formas de los recipientes son variadas, distinguiéndose las vasijas grandes de cuerpo globular, con cuello y boca estrechos y cerrados, generalmente de base convexa, además de otros recipientes que se asientan sobre una base anular. Entre los recipientes también destacan las compoteras o recipientes de pedestal alto o bajo a manera de copa o cáliz, en las cuales el brillo de las partículas de mica es más llamativo. La decoración de las piezas no suelen presentar engobes como base sino el color natural del barro, y los diseños se pintan en bicromía definiendo motivos en rojo o en blanco, aunque también se evidencia la decoración negativa sobre el fondo natural. Entre los motivos generalmente se definen rayas paralelas que se entrecruzan, o trazos de puntos a modo de dos líneas paralelas en la zona de los bordes, aunque también es frecuente un ribete en relieve entre el cuello y la panza del recipiente. Entre las piezas más representativas de los Cosanga se incluyen recipientes escultóricos antropomorfos, la forma de su parte inferior es globular y su parte superior viene definida por el modelado de una cabeza con pintura facial (en color rojo o blanco), ojos redondos impresos por un molde de canuto. Aparentemente este personaje muestra un estado de meditación, rezo o éxtasis, algunas de estas representaciones muestran un pequeño abultamiento en una de sus mejillas creando la simulación del acto de masticar coca. Además de esta representación, se incluyen recipientes escultóricos con forma zoomorfa.

**Fotografías:** 427-524-600.

## ORIENTE DE PERU (ALTA AMAZONIA).

Cultura **CHACHAPOYAS** (Periodo Tardío, Alta Amazonía, entre el 800 d. C. y el 1470 d. C., incorporándose esta cultura posteriormente al estado incaico), situada en el nororiente peruano en el ecosistema de Selva Alta, distribuidos de norte a sur en la cuenca derecha del río Marañón y limitando su territorio al occidente del río Huallaga, desde la región de Bagua hasta el río Chontayacu; comprendiendo el sur del departamento peruano de Amazonas, espacios del extremo oriental del departamento de La Libertad y las regiones del noroeste del departamento de San Martín.

**Agrupación social:** Cacicazgos complejos (estratificados). Agrupados en diferentes comunidades autónomas, identificadas como posibles *lactas* o como *Ayllus*, lideradas a su vez por la figura principal del cacique (compartiendo entre ellas idioma y costumbres).

**Asentamiento:** Los Chachapoyas se distribuyen mayormente en las zonas altas del territorio, en asentamientos aldeanos o ciudadelas (de carácter urbano), su urbanización comprende edificios de piedra (consolidados con argamasa, y rematados con enfoscado de adobe y su pintura posterior), de planta circular y alto techado vegetal en forma de cono, generalmente distribuidas las viviendas sobre terrazas conectadas por escaleras y rampas, indicando una alta concentración de este tipo de edificios asociados a otras construcciones complejas incluyendo en alguno de estos recintos solidas murallas y torreones; conectados los diferentes asentamientos y ciudadelas por caminos locales y regionales, muchos de ellos empedrados.

**Centros arqueológicos de importancia:** El centro mejor conservado y de mayor complejidad lo comprende la ciudadela-fortaleza y centro ceremonial de Kuelap, contando también con Revash y Pajatén, como los más conocidos; a su vez, por su extensión, después de Kuelap, también destacan: Caserones, Purunllaqta de Cheto y La Jalca; entre otros tanto asentamientos de importancia arqueológica como: Carajía, Vira Vira, Yalapé, Olán o Leimebamba.

En cuanto a la cerámica Chachapoyas no se registran grandes desarrollos representativos ya que la mayor parte de los hallazgos arqueológicos se definen por cerámicas utilitarias y domesticas de estética sencilla, tosca y oscura, no obstante existen diferentes estilos aunque el más característico es el denominado Chipurik, asociado a la cerámica ritual y relacionada con la estética amazónica (aunque también relacionada con estilismos característicos de la zona de Cajamarca), estas piezas muestran una decoración definida por una base de engobe blanco para el fondo y engobe generalmente negro para la definición de los trazos pintados con motivos geométricos, incluyendo franjas de línea fina o más gruesa; escalonados asociados a trazas verticales, horizontales y perpendiculares, y puntas de flecha; cuadraturas perpendiculares, zigzags, etc. (posiblemente asociados con su simbología). La decoración del estilo Chipurik además de presentarse en recipientes con sentido funcional también se registra en recipientes escultóricos tanto antropomorfos como zoomorfos, adoptando en ambos casos la representación íntegra de la figura o bien el registro de la cabeza como elemento diferenciador. Esta tradición con la conquista inca incorpora rasgos representativos de estilo incaico.

**Fotografías:** 372-520-521-808-809-810-811-812-813-814.

Cultura-fase **CAIMITO** (Tradición Policroma, Alta Amazonía, s. X y XVI d.C.), se ubica en la región central del oriente peruano en los márgenes del río Ucayali, en la región amazónica del curso medio del Ucayali.

**Agrupación social y asentamiento:** Jefaturas. Distribuidos como poblaciones aldeanas, sobre montículos o depósitos de escasa altitud (entre 30 - 40 cm), contando en algunos registros arqueológicos con grandes poblaciones (posiblemente de varios centenares de individuos).

La fase cultural Caimito se integra dentro de la agrupación cerámica de la Tradición Policroma extendida por toda la amazonia, pero también relacionada a su vez con la etapa anterior y contemporánea de la Tradición cerámica Cumancaya, establecida en gran parte del territorio oriental peruano (que surge como consecuencia de la conjugación de tres estilos amazónicos tempranos e intermedios: Pacacocha de Perú, el Sangay de Ecuador y el Corrugado de Bolivia, comprendida esta tradición entre el s. IX y XVI d. C.). Las cerámicas de la fase Caimito presenta la policromía típica de la tradición policroma en la que se incluye, definidas por decorar las piezas con una base de engobe blanco sobre la que se pintan los diseños en rojo y negro, o bien pintados en blanco sobre base roja, aunque también se distingue de forma generalizada la definición de trazos incisos como forma decorativa. Las decoraciones más elaboradas se definen en piezas de recipientes de sección cuadrada o sobre platos, aunque también se incluyen otras formas, combinando diseños incisos de línea ancha con la escisión de pequeñas zonas, combinadas con finas incisiones. Estos recipientes también presentan en su decoración apliques en relieve que indican rasgos antropomorfos y otras definiciones geométricas, además de representar formas zoomorfas de la fauna local, como anacondas y tortugas. Entre las esculturas rituales más destacadas se encuentran figurillas conformadas por la imagen de una rana o un sapo incluidas como ofrendas funerarias (esta



representación zoomorfa también se representa en ocasiones como pedestal de recipientes con la parte superior en forma de cuenco). Además, las piezas ceremoniales que se caracterizan por cumplir la función de urnas funerarias también destaca la representación figurativa antropomorfa, definiendo generalmente recipientes escultóricos de forma cilíndrica, donde las extremidades y los genitales se presentan en relieve.

## BRASIL (MEDIA Y BAJA AMAZONIA)

Cultura-fase **GUARITA** (Tradición Policroma, Amazonas Central, s. VIII y XVI d.C.), Brasil, establecida esta sub-tradición en un amplísimo territorio, a lo largo de los ríos Amazonas y Solimões, y sus afluentes, entre Silves (Miracangüera) donde confluyen el Amazonas con el río Negro, hasta el medio y alto Solimões, (incluyendo registros en los afluentes como el Madeira, Uatumã, Negro, Japurá y Caquetá) comprendiendo mayormente el estado brasileño de Amazonas, y departamentos amazónicos de la zona fronteriza con Colombia.

Agrupación social: Confederación de cacicazgos (regionales).

Asentamiento: Grandes centros de carácter aldeano-semiurbano (distribuidas las viviendas en formaciones lineales).

La cerámica Guarita se muestra como representante típica de la tradición policroma, definida su decoración por pintura de engobe rojo y negro sobre la base blanca, o en rojo sobre blanco, pero también es característica la incorporación decorativa de profundas incisiones grabadas aunque con un toque expresivo y suelto (a diferencia de otras culturas que muestran un trazo más medido). Las agrupaciones sociales Guarita representan diferentes estilos cerámicos según la región donde se ubiquen. Entre sus recipientes se incluye un rasgo característico de los estilos ubicados en el Amazonas Central, definido por recipientes abiertos con reborde recargado de adornos modelados, muchos de ellos asociados a piezas ceremoniales (que pueden incluir rasgos zoomorfos y humanos). Entre los hallazgos cerámicos también se incluyen figurillas antropomorfas de posible sentido ritual, con las características decorativas del estilo policromo. Entre los recipientes que presentan una estética escultórica destacan las urnas funerarias que se definen por figuraciones antropomorfas, las formas presentan un formato acampanado más ancho en su parte baja donde se define una base globular incluyendo bajo ella un pedestal; acentuando la figuración de un rostro de facciones finas sobre el que se destaca el tocado o peinado, en su mayoría representado en relieve y que incluye a la altura de los lóbulos dos volutas en espiral o en círculo, llegando a presentar también en ciertos estilos la representación de una cobra (el estilo Miracangueras en algunos casos presenta el modelado tridimensional de un ave sobre la cabeza del personaje). A su vez, según el lugar de origen el estilo puede variar, definidos por diferentes formatos. Entre ellos el más representativo queda representado por la incorporación de la cabeza en la tapadera semiesférica de las piezas y las extremidades se presentan sobre el cuerpo del recipiente en relieve o bien los miembros inferiores en tres dimensiones (desde las rodillas a los pies) y los brazos y manos en relieve unidos al recipiente, aunque también se representan pintados, otras urnas exhiben el rostro modelado en la parte superior del cuerpo de la urna y el tocado en la tapadera; u otras variaciones que incluyen las representación de rostro tanto en el cuerpo como en la tapadera, aunque también se presentan urnas funerarias que no definen la imagen antropomorfa, decoradas eso sí con diseños geométricos similares a las que exhiben relieve. El tamaño de las urnas varía entre los 25 cm y los 80 cm de alto.

Los **estilos** hallados a día de hoy de esta sub-tradición se reparten por toda la región central del Amazonas: los más tempranos se presentan en la zona comprendida entre Manaos y Itacoatiara, donde confluye el río Amazonas con la cuenca baja del río Negro (incluyendo los ríos Manacapurú, Codajás y Coari). Definidos estos estilos como Miracangüera y Guarita (registrados a partir del siglo VIII d.C.), mientras que los desarrollos culturales asociados a esta fase en el territorio amazónico occidental que comprende el curso medio y alto del río se desarrollaron a partir del s. XII, agrupando los diferentes estilos de: Tefé (medio Solimões), São Joaquim y Pirapitinga (alto Solimões), Zebu (región de Leticia, Colombia) y Nofurei (en el río Caquetá, en Araracuara, Colombia).

**Fotografías:** 820-852.

Cultura **SANTARÉM** o **Tapajó** (Horizonte Inciso y Punteado, Baja-Media Amazonía, entre el 1000 y 1550 d.C.?), Brasil, ocupa un extenso territorio flanqueado por lagos interiores y la extensa zona aluvial del Amazonas y sobre todos los afluentes que desembocan en él, desde el río Xingú hasta la región de Itacoatiara, aunque la mayor concentración de registros se concentran a la altura de la desembocadura del río Tapajós, y el curso principal del Amazonas.

Agrupación social y asentamiento: Confederación de cacicazgos. La distribución de los centros según parece variaba en extensión e índice poblacional por la importancia que adquiriera cada uno, incorporando aldeas satélites a otras de mayor concentración (centros urbanos). El centro arqueológico situado en las cercanías de la actual ciudad de Santarém, se considera como la capital primigenia de esta sociedad.

Las cerámicas del estilo Tapajós o Santarém son difíciles de clasificar temporalmente. Las piezas generalmente se presentan en el color natural del barro, crema o tostado, aunque en ocasiones se incluyen decoraciones con pintura roja y/o amarillenta. Entre los recipientes rituales se encuentran dos formas características: la primera, una especie de botella con cuello reducido, denominada vaso gargallo, que incluye ornamentaciones incisas adicionales en el cuello y en la base en forma de pedestal, incluyendo sobre la forma base (que puede incorporar en ella una representación humana abstracta y sincrética) en la que se incluye el modelado de protuberancias de figuras zoomórficas, como caimanes, aves o batracios de sentido escultórico adosados a la forma, aunque también se integra como forma principal una figura zoomorfa que incorpora sobre ella otras representaciones zoomorfas. Entre los vasos gargallo se observan dos representaciones más comunes, una que muestra la forma estandarizada de dos cabezas de caimán bastante estilizadas y ornamentadas como figura principal sobre las que se aplican otras formas zoomorfas como aves y monos de mayor realismo, o bien el otro recipiente que incluye sobre la forma central dos cabezas de ave muy estilizadas, con pocos relieves adicionales; en ambos casos, a cada lado de las proyecciones principales aparece la figura en bulto redondo de una rana o un sapo, además de contar con dos perforaciones horizontales bajo el ala de las figuras mayores, cercanas a la base. El otro tipo característico de los modelos cerámicos de tapajó es un recipiente en forma de cuenco ancho, poco profundo y de pared en vertical, sostenido por figuras humanas muy esquemáticas (llamadas en muchos textos cariatídes), que a su vez se apoyan sobre un pedestal decorado por incisiones en motivos de trazos cortos y curvilíneos (el pedestal tiene forma de carrete); alrededor del cuenco se disponen las figuras en relieve, de seis a ocho distribuidas de forma simétrica, que representan generalmente tucanes con el pico hacia abajo, y otros animales del entorno natural amazónico, posicionados tanto de cara al exterior como de cara a la pieza; al igual que las piezas gargallo, estas incorporan cuatro perforaciones verticales. Aunque también se encuentra un amplio muestrario de piezas escultóricas tridimensionales y de factura hueca que representan a mujeres y hombres (de implícito carácter ceremonial o de poder) o recipientes escultóricos antropomorfos de sentido realista, contando con piernas y brazos tridimensionales, o bien otros recipientes escultóricos de esencia más abstracta en los que pueden conjugarse figuras zoomorfas y antropomorfas, aunque generalmente definidas

por un patrón de simetría y de opuestos, pero más sencillos que las piezas gargallo o cariátides. Como detalle, también se concentran piezas cerámicas de pequeña dimensión (incorporando en algunos casos silbatos), además de incluir en las piezas cerámicas funcionales, pipas para fumar tabaco.

**Fotografías:** 389-401-426-536-588-637-651.

Cultura-fase **MARAJOARA** (Tradición Policroma, Baja Amazonía, entre el 400 y el 1400 d.C.), Brasil, localizada en el curso bajo y desembocadura del río Amazonas, comprendiendo los territorios de la isla de Marajó, y ciertas regiones de las islas de Caviana y Mexiana (establecidas al norte de Marajó, cercanas y más pequeñas en territorio), y territorio continental aledaño, establecidos al norte del estado brasileño de Pará.

**Agrupación social:** Cacicazgos. De poder estratificado (posiblemente establecido por una elite social conformada a raíz del parentesco). Entre las hipótesis se baraja la idea de que estos cacicazgos se rigieran cada uno como centros independientes y autónomos (compitiendo posiblemente entre ellos).

**Asentamiento:** Las aldeas Marajoara se concentran generalmente cerca del curso del agua (como ríos o lagunas), establecidas las residencias sobre montículos artificiales de pequeña elevación, con forma circular u oval, largos y estrechos (por lo que se intuye en los registros arqueológicos, las viviendas pudieron ser comunales). Otros montículos se asocian a prácticas ceremoniales y enterramientos.

Las cerámicas de esta fase cultural generalmente se definen por su decoración policroma, con una base espesa de engobe blanco y definiendo los diseños decorativos en rojo y negro, incluyendo la técnica del altorrelieve, relieve, bajorrelieve, escisión e incisión, y apliques modelados. No obstante también se presentan piezas cerámicas en bicromía, algunas de ellas muy pulidas. La decoración más elaborada se presenta con doble engobe, con una primera capa como fondo base de color blanco, cubierta por una segunda capa de engobe rojo, en lo que los diseños se esgrafían cuidadosamente para descubrir el blanco del fondo. La representación marajoara se muestra considerablemente formalizada, contando con una amplia variedad de repertorios bien definidos. El contraste de color expuesto en los diseños delimita a las sintéticas formas, todo el contorno de las piezas cerámicas está decorado, combinando diseños repetitivos con otros emparejados de a dos incluyendo en ellos cambios notables, la combinación más frecuente es la simetría ortogonal, definida básicamente por dos o cuatro cuadrantes equilibrados (con uno o dos ejes de simetría), que incluyen la "representación desdoblada", donde la figura principal presenta el eje en la mitad de esta representación, simétricas de lado a lado. Entre las piezas de carácter ceremonial (halladas la mayor parte en los enterramientos) se incluyen un buen número de recipientes escultóricos, aunque las más representativas se definen por urnas funerarias, otros recipientes también muestran diseños similares a los de las urnas, en estos casos la representación humana queda definida por el recipiente, ilustrando la forma antropomorfa únicamente en relieve dando énfasis a la caracterización del rostro, a diferencia de otras culturas amazónicas, definidas estas piezas marajoara por una estética de mayor abstracción simbólica. No obstante, la figura humana también queda definida por un gran número de piezas escultóricas femeninas, además de pequeñas estatuillas o ídolos, ligadas a la reproducción y a la fertilidad. Estas figuraciones escultóricas pueden representar a mujeres embarazadas en la tradicional posición de parto de estas sociedades, aunque en diferentes estudios actuales se vinculan a la característica intrigante de su parecido con la forma fálica, quizá, queriendo combinar en un mismo objeto características de ambos sexos. Su decoración también registra la decoración típica de la fase marajoara, donde se realizan los órganos reproductivos o atributos femeninos, mostrándose con una decoración enfatizada, tanto por su relieve o por estar pintados en colores más fuertes. Algunas de estas figurillas femeninas de menor dimensión contienen fragmentos cerámicos en su interior que parecen definirse como sonajas. Entre las formas escultóricas también se incluyen piezas claramente definidas por la representación del sexo masculino. Como ya hemos dicho, las piezas más representativas del estilo marajoara se muestran con las **urnas funerarias**, estas quedan representadas tanto en formas globulares como cilíndricas, asociadas a su vez a un cuenco dispuesto sobre la parte superior de la urna a modo de tapadera, dispuesto tanto invertido como sobre su parte convexa; su decoración se muestra saturada en el diseño, incluyendo además de formas geométricas intrincadas otros personajes antropomorfos, zoomorfos o híbridos (posiblemente emparentados con la mitología). El tamaño de las urnas oscila desde 20 cm. a más de un metro de altura, si bien, existe una gran variedad en las formas y en la decoración de las urnas funerarias marajoara, y aunque no se llega a contemplar una clasificación arqueológica de tipología específica, si se pueden agrupar en diferentes estilos generalizados (incluyendo en ellos también sub-estilos).

- En el **primer grupo**, se registran las más abundantes, definiéndose por la caracterización de la figura antropomorfa femenina como figura principal, denominadas como **Joanes Pintado**, definidas por un modelo femenino de características similares (que pudiera representar una figura mitológica), que se representa simétrica a ambos lados la pieza, partiendo el eje vertical (desde el centro de la figura), combinando en su decoración saturada trazos geométricos, antropomorfos y zoomorfos. La forma generalizada de las urnas policromas Joanes Pintado queda determinada en tres partes, cuerpo globular, cuello más estrecho donde se representa el rostro femenino y ala superior volteada; incluyendo en algunas de estas representaciones apliques modelados con mayor dimensión; a su vez, también se presentan urnas que presentan formatos más ovalados, aunque en menor número.

- El **segundo grupo** estilístico, representa la menor variabilidad en formas y diseños, del cuerpo globular y base plana, y cuello recto o inclinado hacia el exterior, variando poco su dimensión (entre 35 y 45 cm), con pocos elementos en relieve, manifestando sobre el cuello dos ojos que pudieran representar la forma estilizada de dos escorpiones o la cabeza de una cobra, incluyendo más abajo una forma triangular u oval definida como la boca; en este caso las superficies se presentan pulidas, y los trazos de los diseños finos y precisos, con delineaciones dobles o triples. En el cuerpo de la urna generalmente se presenta un rostro sonriente (estas urnas posiblemente fueran representadas como una versión más simplificada del primer estilo).

- El **tercer estilo** se define por formas cilíndricas o bien semi-globulares (con la parte superior tubular y la inferior adquiriendo una forma más globular), su característica principal queda definida por el alargamiento del cuello cilíndrico con aplicaciones decorativas incisas y excisas, incluyendo apliques modelados definidos por dos figuras principales, una de ellas representa a un reptil con las cuatro extremidades extendidas (interpretado por la investigadora Denise P. Schaan como lagarto o jacaré) y la otra representación de mayor complejidad, se define por un rostro cuadrado emergiendo de él otros miembros; estas dos figuras generalmente se incluyen a ambos lados de la pieza, simétricamente dispuestas; incluidas tanto en la parte superior combinadas formando un rostro; en la zona central ocupando toda la extensión de la pared de la urna, o representadas en la parte inferior junto con cobras entrelazadas. Estas urnas quedan determinadas con el nombre de Ararí. En este caso también se encuentran urnas que cuentan con diseños similares pero contando con formatos distorsionados de la forma generalizada.

- Por último, la agrupación del **cuarto estilo**, corresponde a la identificación del **tipo Pacoval Inciso**, definidas por dos formas básicas, la primera de base conoidal truncada, registrando en muchas de ellas la forma antropomorfa, presentando a la altura del cuello un estrechamiento que conforma una cabeza humana; estas representaciones se decoran con finos diseños, recubriendo todo el perímetro de la pieza con

patrones geométricos encadenados (con formas en Z o S), definiendo los detalles del cuerpo con incisiones o relieves, resaltando mayormente ojos, boca, ombligo o pezones, conformada la imagen de la nariz con formas en T o V, el sexo femenino representado con un triángulo invertido o un rectángulo con una hendidura, las extremidades se definen por la representación lateral en relieve de los brazos en forma de cobra, y las piernas a veces con un mayor relieve situados sobre la base inferior, o bien incisas registrando dos grandes espirales. El otro sub-tipo antropomorfo, tiene un formato de cuerpo tubular y base redondeada, presentando también la cabeza en la parte superior del cuerpo, o bien incluyendo en la tapadera la representación de la cabeza.

- A su vez, también se registran tangas realizadas en cerámica como elemento destacado dentro del ceremonial funerario y asociado al cuerpo difunto, depositadas estas piezas junto a las sepulturas. Su diseño se presenta con forma triangular y cóncava, adaptadas a la fisonomía femenina, con orificios en sus extremos, para ceñirlas con cordones, presentando algunas de ellas rastros de desgaste; en la mayoría de los casos se presentan cubiertas por engobe rojo o bien del color del arcilla, aunque también se encuentran otras más elaboradas, de base blanca y pintados los complejos diseños en rojo y negro. Además de las urnas, tangas y las figuras escultóricas, los marajoara produjeron en cerámica gran cantidad de artefactos, de formas y funciones muy variadas, destacando algunas de ellas como los peculiares taburetes (de poder), pipas o tabillas para el consumo de tabaco u otras sustancias, grandes palanganas, recipientes de planta cuadrada o en forma de "S", entre otras piezas ceremoniales, incluyendo a su vez piezas de uso doméstico que se caracterizan también por diseños homogéneos y formas estandarizadas, por ello, todos estos ejemplos demuestran la incorporación de ceramistas especializados en el cultura amazónica Marajoara.

**Fotografías:** 439-526-527-528-603-612-650-747-821-846.

■ Cultura **CAVIANA** (Periodo Tardío, Baja Amazonía, aprox. entre el 1000 y 1500 d.C.), Brasil, ubicada a día de hoy al este de la isla Caviana en la desembocadura del amazonas (estado brasileño de Pará) y en la costa central del estado de Amapá.  
Agrupación social y asentamiento: Cacicazgos. Establecimiento aldeano.

De esta cultura únicamente se conocen figuraciones antropomorfas representadas en urnas funerarias. Estos recipientes se registran como dos tipos cerámicos diferenciados, por un lado, aquellos que se definen por la forma globular de la pieza, incorporando sobre ella una tapadera semiesférica en la que se ilustran los rasgos humanos en relieve (cejas, ojos, nariz, boca y orejas), sobre el cuerpo del recipiente se define por cordones en relieve, brazos y manos adosados a éste, aunque también otros recipientes definen en mayor grado la figura antropomorfa diferenciando las extremidades inferiores y el sexo masculino en posición sedente. El segundo tipo, muestra de forma más realista la representación masculina, en este caso, sentados sobre un banco rectangular con las extremidades inferiores representadas en tres dimensiones y con los pies apoyados en el suelo; brazos y manos se presentan en relieve adosados a la forma cilíndrica-tubular del cuerpo en relieve o bien con mayor volumen, apoyando las manos sobre las pantorrillas, destacando a su vez los genitales por medio de protuberancias en relieve, y presentando a modo de botón el ombligo. La figura completa se registra con la tapadera posicionada sobre el cuerpo del recipiente, caracterizando la cabeza la forma esférica o semiesférica en la que también se incluyen la identificación del rostro y otros elementos en apliques modelados, algunas de estas piezas definen en su parte posterior una forma vertical dentada asociada a la representación de la columna vertebral. En algunos de estos recipientes se muestran agujeros en la parte superior del cuerpo y en la inferior de la tapa, que pudieron servir para anclar y sellar las dos partes. Las piezas presentan una excelente grafía en policromía (aunque no todas), generalmente decoradas por un engobe blanco como base aplicados sobre ella motivos refinados y elaborados de línea fina y gruesa distribuidos por todo el conjunto del recipiente, destacando el color negro, aunque también se incluye el rojo. Las urnas funerarias tienen una altura aproximada entre 40 y 70 cm.

**Fotografías:** 436-831-849.

■ Cultura **MARACÁ** (Periodo Tardío y Colonial, Baja Amazonía, entre s. XIV-XV? d.C. y el s. XVII? d.C.) establecida al sur del estado brasileño de Amapá, en las márgenes del río Maracá que desemboca en el mismo estuario del bajo amazonas frente a la isla Grande de Gurupá, comprendiendo sus mayores hallazgos en la zona acuifera de Igarapé do Lago, afluente norte del Maracá. (Brasil).  
Agrupación social y asentamiento: Cacicazgos. Establecimiento aldeano.

Las cerámicas escultóricas de la cultura maracá se conocen principalmente por los registros encontrados de urnas funerarias figurativas, clasificadas en dos tipos: el más frecuente representa figuras masculinas o femeninas, en postura sedente y de aspecto cilíndrico, y el otro, con forma de animal cuadrúpedo. Aunque también fueron hallados recipientes cilíndricos con tapadera discoidal que no incluyen la representación figurativa. La forma de las urnas antropomorfas es similar, variando su dimensión entre 20 y 85 cm de altura; éstas se pueden dividir en tres partes diferenciadas: la tapadera que corresponde a la cabeza, el cuerpo caracterizando al recipiente funerario (donde se depositan los restos óseos), y el banco, base de la figura. La cabeza generalmente adquiere la forma conoidal con la parte superior plana (aunque también las hay globulares) y los apliques casi siempre se representan en alto relieve, en lo que el rostro se define por cejas y nariz rectas, y ojos y boca, generalmente definidos por una forma rectangular, en algunos casos identificando los dientes mediante incisiones, y a veces representando en relieve un mentón o adorno; rodeando a su vez el rostro por un aplique o rodete prolongado que parece caracterizar un tocado, en ocasiones éste se conecta con la nariz alargada diseñando una T. La cabeza-tapadera encaja en su parte más ancha perfectamente sobre el cuerpo cilíndrico, en el que también se realzan a modo de protuberancias y rodetes diferentes apliques, destacando a su vez en la parte inferior el ombligo y el sexo (femenino o masculino); en la parte posterior también destaca un relieve en vertical con incisiones horizontales que pudiera representar la columna vertebral. Algunas piezas presentan una franja alrededor de la cintura o/y otro en la parte superior del pecho en forma de U o V. La forma básica de las extremidades también se presenta cilíndrica; los brazos ubicados en la parte delantera tienen los codos hacia adelante, apoyando las manos sobre las rodillas, sobre ellos hay adornos en relieve alrededor de la muñeca y parte superior del brazo; de igual forma se presentan las piernas, flexionadas y con pies planos sobre el suelo, con las pantorrillas abultadas, sugiriendo ligaduras al incluir en algunos casos franjas en relieve bajo las rodillas. El banco sobre el que asienta el cuerpo, de la base rectangular y las patas también definidas por esta forma, registra en la mayoría de las ocasiones una figura zoomorfa, en un lado la cabeza (a la derecha) y en el otro la cola del animal en posición erguida. En el caso de representar urnas zoomorfas, su tamaño también varía (de 19 a 34 cm de altura), la cabeza puede ser triangular o circular, definiendo en altorrelieve: cejas, ojos, nariz y boca, con cierta apariencia humana; el cuerpo y las cuatro patas se representan robustas, incluyendo el detalle de las garras modeladas y cola en su parte trasera, presentando sobre el lomo del cuerpo la tapadera (circular). Los dos tipos de urnas incluyen en muchos casos, pequeños orificios, tanto en el borde superior del cuerpo como en la parte inferior de la tapa, a intervalos regulares, además de incluir restos de resina en las superficies de unión (posiblemente selladas y amarradas firmemente). Todas las urnas, antropomorfas y zoomorfas, se



cubrieron con engobe, presentando en muchas ocasiones motivos geométricos sencillos en policromía (blanco, negro, amarillo y rojo); diseñando generalmente en línea fina los motivos en blanco y negro; el amarillo fue el color más utilizado, sirviendo como base. En la delimitación del rostro únicamente se utiliza el amarillo, y los diseños que rodean la tapadera no incluyen el rojo. No obstante, la sociedad Maracá además de estas cerámicas ceremoniales presenta también otros recipientes; mientras que las urnas se incluyen en los cementerios (en cuevas), éstas se presentan en los lugares de vivienda, asociadas al uso doméstico, pulidas y sin decoración, aunque algunas presentan en la parte superior del recipiente incisiones y/o engobe rojo y blanco, definidas por trazos de líneas paralelas o motivos triangulares sencillos, incluyendo en algún caso ilustraciones antropomorfas y zoomorfas. La arcilla utilizada en todas las cerámicas contiene chamota (por ello su aspecto rugoso), aunque la mayoría de ellas se presentan pulidas en su superficie; como dato destacado, algunas urnas funerarias fueron restauradas en esta época primigenia (al concebir grietas en las representaciones), utilizando la misma resina selladora que anteriormente hemos citado.

**Fotografías:** 100-818-829-850-851.

## **GUAYANAS ORIENTALES (BAJA AMAZONIA) (Oriente de Guyana Francesa y Guayana Brasileña -estado de Amapá-).**

Cultura **ARISTÉ** (Periodo Medio, Tardío y Colonial, Baja Amazonia, entre el 600 y el 1750 d.C.), establecida desde el río Araguari situado al este del estado brasileño de Amapá, hasta comprender su extensión más occidental por el río Approuague y la Isla de Cayena, situados en la zona nororiental de la Guyana Francesa.

Agupación social: Cacicazgos (manifestando cada unidad su propia identidad, aunque adscritos a un conjunto cultural homogéneo).

Asentamiento: Los Aristé se ubicaron tanto en las zonas altas de la ribera de los ríos como sobre las colinas, distinguiendo, tanto pequeñas aldeas familiares como otros centros aldeanos o semi-urbanos que albergaron a comunidades más numerosas.

Esta cultura registra tres etapas culturales, que incluyen en ellas diferenciados estilos cerámicos.

- La etapa cultural de **Aristé Antiguo** (600 - 1100 d.C.), se relaciona con la tradición «inciso y punteado», definida por el tipo Ouanary Entallado, que se divide en tres variedades: Bruyère, Patagaïe, Moustique (básicamente diferenciados por el desengrasante de diferentes chamotas). La mayoría de las piezas cerámicas se definen por la función domestica (budares, cuencos globulares, platos hondos, ollas, etc.), aunque también se incluyen piezas ceremoniales registradas en los enterramientos, destinadas como urnas funerarias de enterramiento secundario, generalmente con forma de cuerpo globular y parte superior troncocónica, depositadas junto a otros recipientes ceremoniales, además de tablillas y pequeñas placas cerámicas (posiblemente destinadas al consumo de sustancias, como tabaco). Las piezas que están decoradas muestran incisiones rectas o curvas, sucesión de puntos, muescas, peinado, impresiones digitales, a veces representando composiciones muy elaboradas, incluyendo el aplique de engobe de color blanco, negro o rojo (la tricromía es raramente utilizada, reservándose a las piezas funerarias).

- La etapa cultural **Aristé Reciente** (1100 - 1600 d.C.), queda determinada por la «tradición policroma». Las piezas domesticas incluyen una amplia representación de formas (budares, ralladores, cuencos, platos, escudillas, damajuanas globulares con la parte superior vertical, ollas globulares con la parte superior ancha, etc.). El tipo representativo de las cerámicas ceremoniales se nombra como Infierno Policromo (con desengrasante de tiestos molidos). Las cerámicas rituales incluidas en los enterramientos cuentan también con un buen número de formas, entre ellas cuencos con perfil compuesto, ollas carenadas o platos hondos de sección cuadrangular, y algunas formas ya reconocidas del anterior periodo. De igual forma, las piezas más destacadas se representan en las urnas funerarias depositando en ellas las cenizas del cadáver (enterramiento secundario). Tanto las urnas como las ofrendas funerarias en un alto porcentaje de los registros se definen por una decoración policroma de engobes en pintura roja, blanca, negra, y alguna vez amarilla, con motivos geométricos elaborados que cubren el conjunto de la pieza, con diseños reticulados, escalonados y curvos (espirales, franjas onduladas, virgulas, etc.), incluyendo representaciones zoomorfas o antropomorfas aplicadas sobre las piezas o bien modeladas en relieve, ambas técnicas decorativas exquisitamente definidas. Las formas de las urnas funerarias son bastante complejas (con base conoidal truncada, cuerpos semi-globulares que se dividen horizontalmente por rodetes), destacando su exquisitez en el trazo decorativo, y presentan en la parte superior del recipiente un rostro antropomorfo esquemático modelado (únicamente representado en un lado de la pieza), y a menudo incluyendo las extremidades esquemáticas a modo de rodete en relieve; estas urnas se asocian a su vez a cuencos convexos que se emplean como tapadera de diámetro más amplio que la parte superior de la urna. Entre los hallazgos cerámicos de los registros arqueológicos de las colinas de Ouanary, en la región de la bahía del río Oyapock, además de encontrar el tipo de Infierno Policromo, en el que se incluye el registro de un fragmento de figurina antropomorfa hueca, a su vez, presenta una cerámica original que difiere a las de las formas convencionales, aparentemente ligada a la tradición Incisa-Punteada incluyendo en algunos casos apliques zoomorfos, denominada estilo Caripo Kwep (con desengrasante de cenizas de madera).

- La etapa **Aristé Final** (1600 - 1750 d.C.), está marcada por nuevas influencias étnicas, evolucionando por ello en sus registros hacia nuevas piezas que renuevan el estilo decorativo del Aristé Reciente, difiriendo de ellas notablemente, más cercanas a los estilos Mazagão y Arauquinoide. Las piezas ceremoniales diversifican su forma; ciñéndose las urnas funerarias a recipientes cuadrangulares, pluri-lobulados o globulares con cuello recto, su decoración está a menudo diseñada por una franja horizontal que limita el cuello y sobre ella se incluyen otras líneas rectas, almenadas, angulosas, raramente curvas, generalmente pintadas en negro sobre base blanca. Incluyendo en los cementerios junto a estas piezas objetos europeos. Las urnas funerarias registran en este caso en su interior huesos de un cadáver generalmente decorados con pintura.

**Fotografías:** 824-847.

### **2.1.3- Creencias y poder: soberanos, chamanes, y dioses.**

En este largo devenir histórico, los pueblos originarios al igual que establecieron diferentes bases de organización social también fueron consolidando sus propios sistemas de creencias, desarrollando vínculos significativos con su entorno. Todos ellos (y aun los que sobreviven al paso de la historia), alimentan sutiles mecanismos de comunicación visual, mediante la elaboración de complejos y simbólicos lenguajes, que volcaron en diferentes materiales como es el caso de la representación artística en cerámica escultórica.

En América, ya en épocas tempranas cuando las mujeres y los hombres se establecen como colectivos y formalizan sus creencias, éstas tienen como misión fundamental mantener el orden del universo. El sol, la luna, el cielo, las estrellas, las constelaciones, la lluvia, la tierra, el mar, las montañas, la noche, el día, entre otros fenómenos naturales o elementos del medio ambiente caracterizaban a sus dioses, destinando los mayores esfuerzos por atender a sus divinidades a través de los ritos. Para el indígena no era concebible la realidad sin mito y viceversa, estableciendo la creencia generalizada que de sus actos dependía el día a día de la vida y de la muerte. En principio, las primarias creencias, y más tarde la religión como tal para los pueblos nativos de estructura compleja, no era una parte limitada en su vida sino que cada acción debía pasar por la elaboración de un rito (definidos según sus doctrinas por los ritos de costumbre que determinaban lo conveniente), para cada acto del individuo o de la comunidad necesitaban invocar la intervención de los dioses, y más adelante, sumándose a estos ritos, también se debían a sus antepasados, héroes y soberanos.

Los mitos y leyendas de cada grupo nativo son historias que reflexionan sobre el misterio y el sentido de los seres humanos, y los demás elementos (tanto seres vivos como lo inerte) relacionándose entre ellos, e interactuando sociedades y cosmos. El mito como tal, puede incorporar hechos históricos, pero lo que brinda su esencia fundamental es una explicación al entendimiento y al razonamiento de los individuos de una comunidad, a través de una versión “sagrada”. Si el relato del mito se considera una verdad y realidad sacralizada, por consiguiente la mitología de una cultura viene a ser su historia sagrada y suprema. La simbología y el origen de los mitos de la diversidad de los pueblos americanos conllevan gran variedad de significados. Por ejemplo, la Tierra es deificada desde los comienzos de las civilizaciones: la que da vida, rige los ciclos cósmicos y los hace coincidir con los ciclos de mujeres-hombres, pero también es mitificada como divinidad madre, determinando la misión en el mundo de cada ser. Se le atribuye también el sentido del equilibrio, signo de la armonía entre hombres-mujeres, seres animados y de lo inanimado. Todas estas ideas continúan existiendo en el imaginario de los pueblos indígenas, hasta nuestros días, ya que en muchas sociedades a día de hoy, aunque con otras connotaciones implantadas a lo largo de los siglos, siguen manteniendo costumbres que muestran pleitesía a la Madre Tierra (tanto relativas a la religión cristiana, como con nociones de las diferentes doctrinas de las culturas indígenas).

Según la cosmovisión de cada cultura, ésta se divide en diferentes espacios y se establece de una determinada manera, pero podríamos considerar tres niveles básicos, que en la mayoría de las sociedades nativas americanas se consideran principales. Por un lado está el «*inframundo*» estipulado como aquel lugar sagrado que se estima como mundo primordial, es decir aquel lugar en el que moran los creadores que dieron origen al mundo y todo lo que se encuentra sobre él, tanto mujeres y hombres, como animales y plantas, además de incluir cualquier elemento y formación de la naturaleza, todo ello regido por la “energía vital” que administra el orden y el balance del universo. En el segundo nivel fluye este dinamismo hasta el considerado «*mediomundo*», o todo aquello que existe sobre la faz de la tierra, no obstante la continuidad de la vida de los seres que lo pueblan está sujeta a los designios de los habitantes de los otros mundos paralelos, «*inframundo*» y el «*supramundo*». El último nivel representado por el «*supramundo*», está habitado por aquellos seres divinos y heroicos, cuyos actos y cualidades trascienden la común y cotidiana mundanidad de los seres del mundo de los vivos; ellos vigilan, guían, protegen y hasta castigan a quienes habitan el mediomundo, convirtiéndose en figuras de veneración, adoración, temor y respeto.

Del mismo modo, entre las diferentes sociedades primigenias también se pudieran establecer dos paradigmas diferenciados referentes al conjunto de valores de las creencias, definidos el primero por la magia y el segundo por la religión; según como se establezca cada una de estos conceptos en cada cultura pueden entre ellos relacionarse o bien distanciarse. Para un mayor entendimiento sobre estos dos términos a continuación exponemos la explicación propuesta por Julián P. Gómez Augier y Mario A. Caria, reflejando lo siguiente:

*“De acuerdo a Hoebel y Weaber (1985) la religión y la magia son conceptos basados en la forma en que el individuo se comporta en relación con las fuerzas sobrenaturales en las que cree. Constituyen dos formas de la objetivación externa de las creencias. La distinción entre ambas reside en la valoración de las fuerzas motivadoras que se hallan detrás de lo sobrenatural. ¿Está el individuo subordinado al capricho y la voluntad de los seres sobrenaturales? Si la respuesta es afirmativa, las relaciones del individuo con estos seres serán de naturaleza religiosa. ¿Puede el individuo, en determinadas circunstancias, controlar y dominar las fuerzas sobrenaturales? Si la respuesta es afirmativa, las relaciones entre el individuo y lo sobrenatural serán de naturaleza mágica. Lo que distingue a la religión de la magia no es la bondad de una o la maldad de la otra, sino el estado mental del creyente y sus comportamientos correspondientes. Ésta es la diferenciación que estableció Frazer (2006). En el estado mental religioso, el individuo reconoce la superioridad de los poderes sobrenaturales de cuyas acciones depende su bienestar. La actitud del creyente es principalmente de sumisión y respeto. La conducta seguida es de súplica, petición y apaciguamiento mediante la oración, las ofrendas y los sacrificios. La diferencia entre estos dos enfoques (magia y religión) de lo sobrenatural tiene tremendas consecuencias sociales. El énfasis religioso en el sobrenaturalismo conduce a la subordinación del pueblo a los dioses y al poder de los funcionarios del culto: el chamán y el sacerdote. Algunas religiones organizadas emplean siempre una cierta cantidad de magia en sus rituales”<sup>163</sup>.*

Ahora bien, debemos comentar que en América la diferenciación de los estados sociales de las comunidades tiene también mucha relación con el tipo de organización dogmática con la que se sustentan. En este estudio no se hace hincapié en las conductas socio-culturales ni en las manifestaciones representativas registradas en el groso conjunto de las sociedades determinadas como bandas o tribus distribuidas en estos territorios durante el periodo primigenio, aun así estas agrupaciones pudieron regirse por lo que parece por creencias relacionadas con los principios de la magia. Cuando las sociedades se organizan de manera estratificada, el reconocimiento de lo religioso y los personajes asociados a esta concepción, mantienen un papel privilegiado en la sociedad; de forma generalizada en los territorios de América Latina aquellas culturas que se relacionan con la organización socio-política de cacicazgos o jefaturas el aspecto chamánico es predominante (estando los humanos, animales y otros elementos de la naturaleza inmersos en el mismo sistema cosmológico), relacionado este concepto con la magia, por lo que la esfera del poder se sustenta por la práctica chamánica, en estos casos ya definidos por ceremoniales complejos, que ejercieron en este tipo de sociedades un peso muy importante, incluyendo, y sustentando sus costumbres con ceremonias tanto festivas como aquellas más relacionadas con lo ritual, aunque en la mayoría de los casos el computo de todas ellas queda definido por complejas creencias (apelando en gran medida a restablecer el sentido y orden de la comunidad). Ahora bien, en el computo plural de las sociedades primigenias de América al entrar la condición jerárquica, las creencias de manera generalizada adoptan el carácter de religión, sí bien este concepto es indefinible al incluir lo intangible e irracional, también funciona dentro de un contexto lógico y sistematizado, constituido por las tradiciones del pensamiento y la cultura (sentimientos, vida, muerte, dioses, etc.), reflejados muchos de estos conceptos en las muestras materiales registradas en el campo arqueológico. La religión en estas sociedades, como decimos no solo estratificadas sino también jerarquizadas, queda establecida como parte primordial de la esfera vivencial, integrándose ideológicamente en la cultura y en la política (constituidas por la unidad de la creencia de un orden sobrenatural), asociándose a su vez otros tantos elementos que conforman una sociedad. Definidos entonces los registros de la cultura material como parte importante para desarrollar y divulgar su propia simbología y conexión con la práctica sociocultural. Dejando claro aun así, como indican Jimena

<sup>163</sup> GÓMEZ AUGIER, Julián P., y CARIA, Mario A. “La simbología prehispánica e histórica del Noroeste Argentino y su relación con los cambios paleoambientales” (artículo). *Anales del museo de América*, n° 17, 2009, [pp. 96-105], Madrid: Museo de América, p. 100. Referencias: HOEBEL, E. y WEAVER T. (1985): *Antropología y experiencia humana*. Omega, Barcelona. // FRAZER, J., 2006 (1890): *The Golden Bough*. Fondo de Cultura Económica, México.



Roldán y María M. Sampietro Vattuone, que: “No es posible hablar de una separación marcada entre las esferas de lo sagrado y lo profano o doméstico. Según Insoll (2004) la dicotomía inherente entre lo evidentemente profano y lo sagrado es una creación reciente. En las culturas antiguas esta división no estaba tan claramente representada, y por lo general ambas esferas se complementaban y en muchos casos se superponían”<sup>164</sup>.

En referencia a los términos dogmáticos, al igual que proponen algunos científicos en la clasificación social la propuesta de establecer renovados lenguajes más acordes a la situación diversificada de las sociedades complejas, es decir, a través de la terminología ya citada de sistemas verticales u horizontales, asociado el primer término con estamentos jerarquizados, o bien, el segundo, de carácter comunitario; el concepto de lo chamánico también se relaciona con esta nueva metodología ligada a los procesos del pensamiento de las diferentes sociedades amerindias primigenias, vinculándose en su mayoría con la práctica chamánica, remitiendo entonces esta costumbre también a dos nociones diferenciadas (asociadas con el estudio etnográfico), aquella que se refiere al «chamanismo horizontal», donde la figura del chaman queda definido por poderes que derivan de la inspiración y el carisma determinado por cada grupo (además de ser especialistas en este campo), relacionadas sus facultades con la transformación de su estado físico-psíquico (Humano, animal o híbrido) para así mantener beligerancias con las “fuerzas malignas”, en lo que sus principales interlocutores son los animales predadores (causa de la muerte y la enfermedad del colectivo); mientras que el «chamanismo vertical» se asocia a jefaturas o estados teocráticos, donde la figura del “maestro ceremonial”, o bien el jefe-sacerdote (como sucede en las culturas andinas o mesoamericanas) se vinculan con el poder político-religioso, como guardianes y representantes del conocimiento mitológico y religioso, concededores de las doctrinas teológicas y la conducción hacia los buenos preludios, en el proceso de reproducción de las relaciones internas del grupo (iniciación, nominación, funerales, etc.); no obstante, como indicamos, aunque la definición de lo religioso se enlace con estas conductas socioculturales, la magia también forma parte de lo ceremonial.

Entre estos preceptos asociados con las creencias, también es notable en Latinoamérica la necesidad de la **expresión artística** (y común a todas las sociedades humanas) ejemplarizada a través del uso de la cultura material, como medio para promulgar conceptos fundamentales mitológicos y religiosos (dirigidas en gran parte por el poder). En relación a nuestro estudio, ilustrados por medio de uno de los materiales más empleados por el conjunto de estas sociedades, la cerámica, materializado concretamente a través de la escultura. Entre la gran cantidad de registros encontrados en estos territorios se puede percibir ya desde las tempranas culturas una rica simbología plasmada en sus representaciones cerámicas; que sirven a su vez a los estudios destinados a estas sociedades primigenias, como una magnífica vía para conocer aspectos fundamentales de la organización social, la legitimación de la jerarquía y las concepciones religiosas. No obstante, como ya hemos podido apreciar, la producción de los objetos artísticos más destacados e incluidos dentro de la relación suntuaria, generalmente se destinan a una parte exclusiva de la comunidad, en la mayoría de las ocasiones reservadas a aquellas personalidades que tienen una relación privilegiada con lo “sobrenatural”, o bien con la élite social; por ello, de forma permanente, la imagen de las representaciones escultóricas en cerámica, reafirman la posición y el lujo de la élite, además de asociarse al mundo mitológico y ancestral, o al de los antepasados. Estas representaciones se convierten en vehículo transmisor de acciones simbólicas (presentándose tanto de forma realista como idealizada), al ser sus figuraciones y diseños, compartidos y comprendidos por todos los miembros de la comunidad, o bien se materializan estos indicativos en muchos de los casos a través de lenguajes recurrentes en la representación de diferenciadas sociedades, ligadas directamente con una cosmología regional o a mayor nivel territorial, supra-regional. Ahora bien, se debe tener en cuenta, como en este caso aporta Krzysztof Makowski que los objetos

<sup>164</sup> ROLDÁN, Jimena, y SAMPIETRO VATTUONE, María Marta. “Los cráneos trofeo Condorhuasi-Alamito (Catamarca, Argentina) dentro del pensamiento religioso andino” (artículo). *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 41, n° 2, 2011, [pp. 327-348], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 340.

Referencia: INSOLL, Timothy, 2004. *Archaeology, Ritual, Religion*. Londres: Routledge.

descubiertos y que hoy conforman las diferentes colecciones prehispánicas: “*nunca fueron concebidos como objetos de goce artístico, o como una ilustración de costumbres, a manera de recuerdo para la posteridad. En la mayoría de los casos, estos objetos fueron concebidos con la intención de que su forma figurativa actuase de manera mágica, y propiciase el feliz desenlace del ritual preciso, o que dotase a su propietario de un poder en particular*”<sup>165</sup>. Como ya hemos podido observar en los dos apartados anteriores, dentro de las representaciones de carácter suntuario, éstas se registran en mayor cuantía en los lugares destinados a los ceremoniales o en los enterramientos funerarios. Manifestándose entonces estas piezas en relación a sus atributos visuales como elementos simbólicos de diferenciados rituales, tanto como imágenes ilustrativas incluidas en los centros ceremoniales, residencias de la jerarquía o lugares públicos, ligados estos registros con el poder político-religioso; o bien, como ofrendas funerarias, depositadas y sepultadas junto a los cadáveres humanos u otros restos de enterramiento, con la probable intención de dotar de poderes y encaminar al difunto hacia “la otra vida” (o universo paralelo, poblado por los ancestros).

Para establecer una mayor entendimiento sobre las explicaciones anteriores hay que decir que la ideología mitológica o religiosa forma parte del sistema de referencia cultural, según nos indica el antropólogo Francisco M. Gil García sobre este tema:

*“Arranquemos de la proposición de que todo individuo (en el sentido de -agente social-) se encuentra inmerso en una racionalidad específica definida culturalmente, a partir de la cual desarrolla sus -acciones sociales-. En este sentido, imprimiendo un carácter intencional a las mismas, se conseguirá que dicha -práctica social- (eso que Pierre Bourdieu denomina -habitus-) tenga como consecuencia unos productos y unos resultados intencionales. De este modo, podríamos considerar la ideología como "la mayor herramienta en la creación de legitimidad, en la justificación de las relaciones de poder" (Moore, 1996: 172, trad. Propia). Desde el paradigma marxista se ha venido interpretando la -ideología- como la práctica de un poder dominante en la sociedad, que se sirve de lo simbólico para ocultar, enmascarar o desfigurar las relaciones sociales. Sin embargo, coincidiremos aquí más bien con Geoffrey Conrad y Arthur Demarest (1988: 17-18) en que las ideologías representan "un conjunto de ideas interrelacionadas que proporcionan a los miembros de un grupo una razón de existir. La ideología dice a esos miembros quiénes son y les explica sus relaciones con todos los demás, con la gente ajena al grupo, con el mundo natural y con el cosmos. También establece las reglas de actuación de acuerdo a estas relaciones". [...] Hablan de ideologías nos lleva directamente al contexto de lo político y a lo que quizás constituya su pilar fundamental: la identidad. Será a partir de esta idea como establezcamos el nexo entre la ideología y la religión”*<sup>166</sup>.

En una simplificación quizás excesiva se podría decir que la religiosidad es articulada por el *ethos* de cada pueblo, donde se agrupa el conjunto de creencias que aluden al orden de lo sagrado, y que se manifiestan a través de los ritos y las ceremonias. Por ello la clave de la acción política e ideológica de las sociedades primigenias establecidas en los territorios latinoamericanos está fundamentada desde el mito.

En la América primigenia cuando el poder se asocia a la religión y a su **institucionalización**, la actividad ritual pasa de un contexto íntimo a un carácter público, esto se puede percibir en los centros ceremoniales repartidos por todo el territorio, que fueron adquiriendo una dimensión tal, que se establecieron como el eje principal de las urbes. No obstante en estos centros además de desempeñar funciones rituales formalizadas (tanto rutinarias como excepcionales) también actuaron como centros administrativos. Las excavaciones sistemáticas producidas en el siglo XX, revelaban ya la profunda religiosidad desde épocas tempranas, en

<sup>165</sup> MAKOWSKI, Krzysztof. “Cuando aún no llegaron los Incas: templos, rituales y dioses de los Andes Centrales (2700 a.C. - 1470 d.C.)” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. -Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 37.

<sup>166</sup> GIL GARCÍA, Francisco M., “Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo hoy el espacio” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 10, 2002, [pp. 59-83], Madrid: Museo de América, pp. 61-62.

Referencias: BORDIEU, p. (1979): “Symbolic power”. *Critique of Anthropology*, 4: 77-86. // Moore, J. D. (1996): *Architecture and power in the ancient Andes. The archaeology of public buildings*. Cambridge University Press. Cambridge. // CONRAD, G. W. y DEMAREST, A. A. (1988): *religión e imperio. Dinámica del expansionismo azteca e inca* [1984]. Alianza. Madrid.

todo aquello relacionado con cada sociedad primigenia (espacios ceremoniales, ajuares funerarios, arquitectura pública, recintos habitacionales, representación artística, etc.). A su vez, **los ritos y las ceremonias** fueron los contextos de mediación entre los hombres, rigiendo en cada agrupación cultural sus propias creencias. Estas ceremonias estuvieron dirigidas por los chamanes o sacerdotes quienes eran los pilares del conocimiento religioso, pero también por el propio individuo o el colectivo de cada comunidad, establecidas estas prácticas desde la tradición. La representación de los rituales primigenios se llega a considerar crucial, caracterizados estos indicativos tanto desde la preparación del individuo o individuos que asistieran o dirigieran la ceremonia y la de los concurrentes (vestimenta, canto, danza, música, etc.) como por la disposición de los elementos necesarios para la realización del acto, contando con los registros materiales, como puede ilustrar la cerámica, totalmente imbuidos en el carácter ritual o ceremonial. En muchos de los casos, los estudios indican que la exhibición de estas conductas funcionaba como mecanismo de transmisión informativa para mantener vigentes una serie de conceptos y tomar posesión acerca de la dinámica de las relaciones sociales y de poder. Entre los ritos fundamentales de las culturas originarias de América se pueden señalar sin lugar a duda aquellos vinculados con el culto a los antepasados, nombrados como rituales funerarios (ampliando esta información en el apartado 2.1.6). A su vez, entre los conceptos religiosos que estamos resaltando, debemos decir también que ya desde el Paleolítico Superior, los pueblos indígenas profesaban la creencia de la existencia de otra “vida” después de la muerte (contando también con que estos contextos son válidos para todas las culturas humanas, desde los albores de la civilización hasta los tiempos actuales). Ahora bien, se debe incidir en que aún se desconocen muchos aspectos de la vida de estos pueblos primigenios, en unos casos más estudiados y en otros con pocos registros para su estudio, sabemos eso sí, que veneraban a sus antepasados, y en muchas culturas, preparaban a sus difuntos para la vida en “el más allá”, agasajados en la mayoría de los enterramientos con ofrendas, incluyendo entre ellas una amplia variedad de esculturas en cerámica, contemplándose actualmente como uno de los mayores aportes materiales y arqueológicos de documentación sobre las culturas estudiadas. Pudiendo llegar a decir que las prácticas sociales desarrolladas en los ritos funerarios permitían a estas culturas controlar en cierto sentido la experiencia de la muerte, en tanto, la forma que adoptaba el ritual, la disposición de los restos y las distintas clases de elementos depositados como acompañamiento u ofrenda, eran el resultado de una elección concreta que realizaba la comunidad. Dicha elección estaba orientada a la construcción de un mensaje dirigido por y para los vivos, donde se materializaban las creencias y los conceptos acerca de la propia mortalidad, las relaciones de poder existentes y la historia particular de una sociedad en un espacio-tiempo determinado.

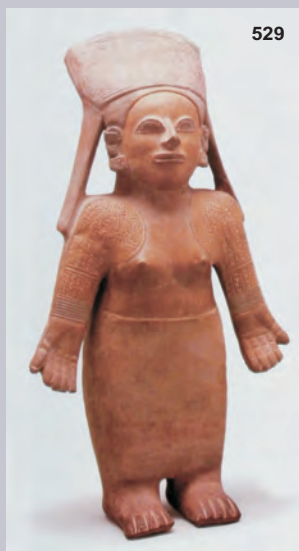
La representación escultórica en cerámica refleja una amplia variedad de elementos figurativos, tanto desde la composición sobrenatural como desde el realismo antropomorfo, zoomorfo o al contar con la presencia de determinados ejemplos de la naturaleza; todos ellos ocupando y reflejando un lugar muy importante en la espiritualidad de sus creencias. Los elementos simbólicos juegan un importante papel en los ritos, de ahí la necesidad de hacer imágenes sobrenaturales ya que inspiran temor a sus enemigos y súbditos así como la sensación de seguridad a la comunidad bajo su protección. De igual forma, además de las imágenes mitológicas, fue común la representación en cerámica de ceremonias individuales o grupales (festivas, litúrgicas, funerarias, fases sociales, etc.), incluyendo entre éstas, escenas escabrosas y sangrientas, como los sacrificios o el combate. Las guerras, por ejemplo se incluían dentro del conglomerado ceremonial, no solo concebidas como luchas entre las diferentes sociedades o gobernantes, sino como beligerancias entre dioses protectores o héroes, siempre enaltecidas desde el fundamento religioso, contando con gran cantidad de figuras escultóricas que representan tanto a héroes y a guerreros, como a cautivos o sacrificados. De igual forma, la manifestación de la figura del felino fue ampliamente representada, vinculada al poder pero también a las ceremonias rituales. A su vez, en muchas culturas primigenias el sacrificio se manifiesta como ofrenda (requiriendo en los rituales la vida de sacrificados o de sangre humana o de animal para enfrenar su paso al inframundo). Entre otras tantas representaciones que dotaron a la religión y a las creencias de un código de comunicación tan complejo, que en muchos casos nunca llegaremos a interpretar de forma precisa. Comentando entonces que en el sentido de las creencias y lo religioso, las esculturas cerámicas pueden ilustrar de forma evidente aquello de lo que se quería comunicar, como aquellas obras de personajes



individuales que indican adoración, éxtasis, o sitúan un instante representativo del ritual, o desde el realismo de las escenas grupales, mientras que por otro lado, fuera de nuestra comprensión actual, gran parte de estas representaciones primigenias entran a formar parte de la simbología representativa, no solo visibles en aquellas figuras antrozoomorfas de las que bien se percibe su relación con el lenguaje mitológico, sino que muchas piezas también incluyen símbolos ligados a las creencias, aunque a simple vista puedan considerarse meras representaciones artísticas o lúdicas, éstas forman parte del entramado religioso (por citar un ejemplo, personajes relacionados con el juego de la pelota mesoamericana, ampliamente representado). No obstante, dependiendo de la cultura y el territorio asociado, las representaciones cerámicas se adscriben a un sentido totalmente escultórico o bien el mensaje queda plasmado en la decoración del recipiente, abarrotando en muchos de los registros encontrados el perímetro de la pieza con grafismos extremadamente elaborados (como se registra por ejemplo en la Tradición Policroma amazónica, o en la decoración de las piezas de Santa María del Noroeste Argentino). Entre el grueso conjunto de las cerámicas escultóricas descubiertas hasta el momento, se pueden encontrar junto a la figura de seres sobrenaturales, reconocidas imágenes relacionadas con la mitología y los gobernantes que dan a éstos personajes un carácter semidivino, pero también se registran representaciones que aluden de forma más precisa a la apariencia de personajes relacionados con el poder, como dirigentes, elites y chamanes, vestidos y engalanados con atuendos que denotan un estatus elevado, así como servidores o cautivos que también apuntan a esta materialidad del poder.

**Poses de corte religioso en el acercamiento plural de las sociedades primigenias de Latinoamérica. Éxtasis representativo:** - La postura de meditación con las manos estiradas y palmas hacia adelante es típica en la representación escultórica de los territorios costeros andinos, en las sociedades establecidas en el periodo Formativo y de Desarrollo Regional (fotografías: 529 y 530). -La siguiente escultura (531) muestra a una «Cihuateteo», obras que fueron representaciones típicas en territorio mesoamericano, personificadas por mujeres con apariencia de estar muertas, por la expresión de sus ojos cerrados y boca abierta, asociadas tanto a mujeres que morían en el parto (cultura Mexica) o como a sacerdotisas vinculadas a los rituales de fertilidad y adivinación, por la simbología de sus tocados y demás adornos, pudiendo incluir en sus ceremonias rituales, cantos, bailes e ingestión de drogas (como puede percibirse en su rostros y posturas). - Por otro lado, las figuras mesoamericanas halladas en la costa del Golfo de México llamadas "caritas sonrientes" (532) son muy particulares por la expresión de alegría de sus caras. Estas imágenes representan a hombres, y sobre todo mujeres, generalmente en postura de pie, de gran cabeza con tocado y con los brazos alzados (algunas con los miembros articulados). Entre las hipótesis se han identificado como la imagen del dios de la danza, de la música y de la alegría (Xochipilli), pero también se estima que pudieron representar a sacrificados en los festivales según su calendario, que vestían y portaban símbolos de la propia divinidad. La alegría y buen humor de las víctimas era esencial para alejar los malos presagios y el infortunio, este estado se alcanzaba por medio del baile y el canto, pero sobre todo, por la ingestión de bebidas embriagantes y por el consumo de algún alucinógeno, como el «ololihqui», que produce placidez y euforia y físicamente provoca la reacción de alzar los brazos. Otro hecho característico es que se encuentran gran número de estas figuras mutiladas por la cabeza, parte de este suceso se puede deber al hecho del paso del tiempo, pero también existe la suposición de que sea una reproducción del ritual de la decapitación efectuado después del sacrificio de la víctima, pródigo en el ámbito mesoamericano, en el caso de la decapitación de las figuras esta práctica también formaría parte del ritual.

-529- Escultura de mujer de rango en postura de adoración. Cultura Jama Coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. Medidas: 9'8 x 38 x 14'5 cm. -530- Mujer en postura de adoración. Cultura Tolita-Tumaco, (600 a. de C. - 400 d.C.), Ecuador-Colombia. -531- «Cihuateteo». El Zapotal, Veracruz Central (300 - 900 d.C.), México. Alt.:138 cm. -532- Escultura masculina articulada. Cultura totonaca. Nopiloa, Veracruz (estilo fechado entre el 600 - 1519 d.C.), México. Medidas: 45 x 25 x 15 cm.

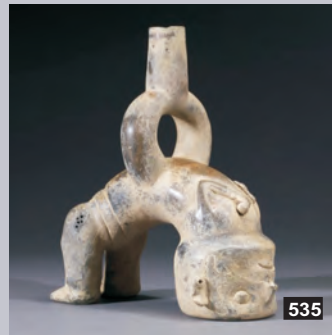




533



534



535



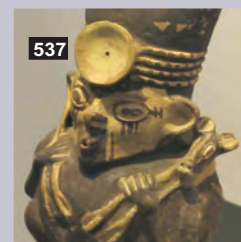
536

**Posturas emparentadas con la figura del chamán:** -533- Figura denominada El Acróbata. Cultura Tlatilco, altiplano central, (1200-400 a.C.) Mesoamérica, México. Dimensiones: 25 x 17'4 x 20'9 cm. -534- Botella silbato con representación escultórica de un personaje contorsionista, por su vestimenta se asocia a la figura del chamán. Cultura Chorrera (1300 y 300 a de C.), Ecuador. Medidas: 18 x 21 cm. -535- Recipiente-efigie con asa en estribo representando a un acróbata, realizado en arcilla de tonalidad marrón (Ox. Mg). Cultura Chavín (900 a. de C.- 200 d.C.), Perú. Medidas: 25'4 x 24'1 x 11'4 cm. -536- Escultura femenina con pintura corporal levantando el pie izquierdo hasta la boca, posible acróbata. Cultura Santarém (1000-1500 d.C.) Medio-bajo Amazonas, Brasil. Dimensiones: 14 x 10 cm.

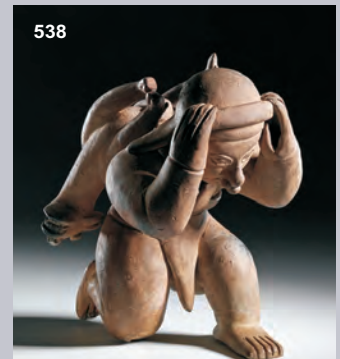
En los registros cerámicos encontrados en los territorios latinoamericanos se establecen **semejanzas representativas en culturas muy distantes**, relacionadas con la sacralidad y con el poder. Ahora bien, entre las esculturas cerámicas suntuarias se puede percibir de forma evidente la noción básica de un lenguaje religioso, como aquellas obras de personajes individuales que indican adoración o sitúan un instante representativo del ritual, o desde el realismo de las escenas individuales o grupales de personajes o imágenes míticas y/o de dioses (p.e. figuras antropo-zoomorfas), además de registrarse una amplia variedad de esculturas cerámicas donde se representan personajes asociados a las elites sociales (al distinguirse por atuendos, complementos, diseños corporales u otros indicativos relacionados con posiciones diferenciadas), destacando entre estas imágenes las figuras de los líderes, como jefes o soberanos o chamanes y sacerdotes. En todas estas representaciones se perciben lenguajes simbólicos innegables, caracterizados tanto por un sistema de comunicación diferenciado que forma parte de la representación de cada una de las culturas primigenias que poblaron Latinoamérica, como por imágenes más extendidas, dentro de los entramados regionales o interregionales (fuera de nuestra comprensión actual), vinculados con el poder, tanto político como religioso. Entre las representaciones comunes a diversas culturas se incluyen una amplia variedad de figuras similares (además de las posturas de adoración, expuestas en la página anterior): -La presencia de personajes exhibiendo posturas de **contorsionismo**, se incluye en la representación más acorde con sociedades formativas, aunque también se encuentra en culturas de épocas tardías. Entre estas poses, además de entrañar una dificultad física se puede contemplar en los rostros de los personajes la actitud de concentración y quietud, atribuyendo este tipo de imágenes a los chamanes, como características propias de las capacidades sobrenaturales que adquirían. -Por otro lado, ciertas representaciones, aunque sugieran actividades ordinarias, también expresan vínculos religiosos, como bien sucede con la representación de un **personaje cargando a sus hombros a un venado**. Esta imagen ha sido vinculada con el poder del hombre como cazador respecto a los demás animales, simbólicamente atribuyendo los poderes del gran felino a la figura del hombre. Además, la caza de este animal no solo se relaciona al sustento alimenticio, sino que su figura también se encuentra fuertemente asociada con la muerte y el paso al mundo de los muertos. - A su vez también hay posturas que se asocian con el poder, como es el caso de **personajes sentados en bancos o taburetes**, representados en la gran mayoría de los territorios latinoamericanos, aunque la postura sedente con las piernas cruzadas y los brazos apoyados sobre estas extremidades también denotan implicaciones con personajes importantes.

**Pág. Posterior (392). Posturas relacionadas con el poder:** -541- Figura en postura sedente. Cultura Taina (1200 - 1500 d.C.) Caribe, Isla de Santo Domingo. Posible representación del mítico gemelo Deminán Caracaracol, asociado a la imagen de una tortuga, como presentan los diseños en su espalda esgrafiados y en relieve. -542- Figura femenina en postura sedente con ligaduras que ciñen los muslos. Tradición Mirinday, estilo Santa Ana (1000-1500 d.C.), Venezuela occidental. -543- Escultura antropomorfa sentada sobre un pequeño banco representando la figura de un canastero (comerciante). Cultura Calima, Periodo I llama (1000 a. de C. - 1 d.C.), Colombia. Altura: 15'5 cm. -544- Figura masculina sentada sobre un banco asociada posiblemente a un dirigente o guerrero de estatus. Cultura Cauca (1100 - 1500 d.C.), Colombia. Dimensiones: 35'6 x 31'8 x 23'5 cm. Esta pieza manifiesta riqueza y poder por los abalorios y atuendo que presenta, sus extremidades inferiores abultadas reflejan el uso de ligaduras atadas debajo de la rodilla y el tobillo, en la parte posterior manifiesta la imagen de un lagarto, que pudiera representar un espíritu protector o alter ego. -545- Figura sentada. Cultura Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), costa ecuatoriana-colombiana. Decorada con engobes y nariguera de metal incrustada posteriormente. Altura 23 cm. -546- Una funeraria representando a un personaje de estatus portando un bastón de mando. Tradición Policroma, Cultura Napo (600/800 - 1500 d.C.), Alta Amazonia ecuatoriana. -547- Figurilla temprana sentada sobre un banco representando a un coquero. Sitio de Santa Ana- La Florida, Cultura Mayo-Chinchipe (3000/2000 - 300 a. de C.), Alta Amazonia ecuatoriana. El coquero es una de las imágenes más extendidas por el territorio andino, asociada a rituales ceremoniales y de poder, característica por el abultamiento en la mejilla (bolos) ocasionados al mascar la hoja de coca. -548- Típica representación andina denominada como "Coquero". Cultura Pasto o Carchi-Nariño (700 - 1532 d.C.) Tierras altas ecuatorianas-colombianas. Estilo Capulí o Negativo del Carchi (1100 - 1532 d.C.). -549- Sacerdote en postura de trance. Esta pieza sorprende desde el punto de vista estético ya que se caracteriza por situar bajo el labio inferior dos abultamientos esféricos que no se han encontrado en ningún otro registro arqueológico mesoamericano. Cultura Nayarit, estilo Lagunillas (pieza datada entre el 300 a.C.-400 d.C.), Occidente de México. -550- Figura de gran dimensión representando a un joven dirigente. Veracruz Central (250 - 800/900 d.C.), estilo Remojadas (pieza datada en el Clásico Temprano). Altura: 79 cm.

**Cazador con venado:** -537- Cultura Chancay (1000 - 1530 d.C.), Perú. Altura 27 cm. -538- Cultura Jama-Coaque (350 a. de C. a 1532 d.C.), Ecuador. -539- Cultura Cupisnique (1200 - 200 a. de C.), Perú. Altura: 25'4 cm. -540- Cultura Maya (Figura datada entre el 200 a.C.-200 d.C.), Mesoamérica, México. Dimensiones: 17'7 x 16'8 x 15'2 cm.



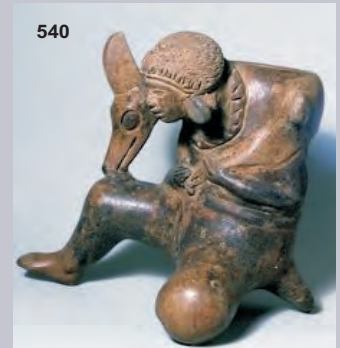
537



538



539



540





541



542



543



544



545



546



547



548



549



550

En relación con la organización social, hay que comentar que gran parte de las estructuras primigenias registradas en Latinoamérica se relacionan tanto con las redes de dominación como con el poder religioso, integrando en su conjunción al grueso de la población a través de mecanismos de movilización colectiva. La cúspide del orden social en los diferentes estados sociales complejos se representa por la figura del dirigente: **jefe, cacique o soberano**, adquiriendo su puesto en la mayoría de los casos por herencia de sus antepasados (incluyendo también a su familia, con la premisa de anunciarse como descendientes directos de los dioses creadores). Además en la mayoría de estas sociedades los roles políticos y religiosos fueron equivalentes, donde los gobernantes participaban plenamente en la vida ritual, y la “fuerza” de su poder político se legitimaba en términos mitológicos y religiosos, pues el soberano fue el intermediario entre los hombres y los seres sagrados; contando en sociedades más igualitarias con la figura del dirigente-chamán que establecía contacto con los mundos sobrenaturales, mientras que con la jerarquización estandarizada la figura del soberano se percibe como la reencarnación de un dios durante su periodo de vida, o a mayor escala de secularización, esta figura gobernante se distingue como personalidad principal poseedora de un estatus divino. Estos modelos asociados a la figura del poder se pueden observar a través de las diferentes representaciones registradas; manifestando en el caso de los grandes soberanos o monarcas su estatus sobrehumano a través de poderes mágicos personales, íntimamente conectados a determinados elementos de la naturaleza o/y a animales mitológicos con los que comparten carácter, poder y destino (incluyendo la transfiguración), además de identificar frecuentemente a los soberanos con determinados dioses, señalados en este caso como protectores o patronos del linaje gobernante. Con esto último queremos decir que mayoritariamente, cada pueblo reconocía como creador a un antepasado primordial, recibiendo de él sus atributos y condiciones, y aunque todos los miembros de una comunidad creyeran provenir del mismo antepasado divino, los gobernantes legitimaban su posición privilegiada basándose en su supuesta línea de descendencia mítica, ya que los hacía mucho más próximos a su hacedor. Suponiendo en estos casos, la cohesión efectiva de las entidades políticas conformadas por una sola etnia, pues la autoridad radicaba en el



supuesto parentesco jerárquico. No obstante, en el último periodo prehispánico también sucedieron agrupaciones pluriétnicas y cosmopolitas, relacionadas en estos casos con otro tipo de acciones políticas y sustento ideológico, desarrolladas en contextos mucho más amplios con la implantación de una nueva concepción del poder religioso. Cuando las sociedades se establecen y organizan como estados, como es el caso de Mesoamérica y del área Central Andina (no solo determinada esta conducta en el último periodo primigenio, sino desde culturas tempranas), se establece un alto séquito de representantes políticos y religiosos. Sobre estos indicativos Jean Paul Barbier expone que: *“Cuanto más se estratifica la sociedad tras completar su crecimiento, tanto más aumenta asimismo el número de asistentes de los que se rodea el cacique, llegando a integrar de este modo un verdadero clero o casta hereditaria. Los miembros de esta clase clerical, sin embargo, no se hallan exclusivamente dedicados a la meditación y al ejercicio del culto como si ocurre por el contrario en las grandes religiones. Entre sus funciones figura asimismo la ejecución de los numerosos ritos destinados a proteger a la comunidad o la tarea de apaciguar a los dioses y otras fuerzas sobrenaturales; ellos son, de hecho, los encargados de garantizar el equilibrio cósmico”*<sup>167</sup>.

Pero como indicamos, la máxima autoridad no solo recae en los líderes, caciques o monarcas, sino que también se considera al mediador entre el «supramundo» y el «mediomundo», el **chamán, hechicero o sacerdote** (aunque su significado en el campo semántico no llega a ser el mismo), como una de las máximas figuras representantes de la comunidad. Poseedor de un poder especial y determinante respecto a la religión y por tanto sobre los plebeyos, al entablar conexión con lo sagrado y lo sobrenatural. En las sociedades igualitarias o aquellas estratificadas pero de estructura horizontal, la visión del pensamiento chamánico otorga a todos los elementos de la naturaleza la pertenencia de alma, en cuanto a la figura del chamán se le atribuye diferentes cualidades, como la capacidad de comunicarse con los “espíritus” y con los muertos, sanar, detener a las fuerzas malignas o el poder de enfrentarse contra el enemigo. En cuando ya se determina el concepto de la religión y las sociedades se definen más estratificadas y jerarquizadas (chamanismo vertical), su ideología establece una comunicación directa con las deidades, estipulada principalmente por las ceremonias, y la figura del chamán-sacerdote, según indica Barbier, se desarrolla por sus facultades: *“capaces de interpretar los augurios y la voluntad de los dioses, establecer los calendarios en los que se señalan los días nefastos, efectuar las libaciones y sacrificios necesarios para calmar a los poderes del más allá y anular los efectos causados por una torpeza o por violación de un precepto”*<sup>168</sup>. Contenidos y repertorios que con el paso del tiempo se vuelven cada vez más ambiguos y difíciles de precisar, unificándose a su vez con los sistemas socio-políticos, además de entablar una relación dinámica con el avance de la ciencia. Como ejemplo, sociedades como la incaica, o Mayas y Mexicas, hicieron grandes avances en diferentes campos como en medicina, bioagricultura, en la observación astrológica, o en el cómputo del tiempo, entre otras materias, aunque se debe resaltar que la gran mayoría de estos avances en la investigación fueron desarrollados en base a la ideología religiosa.

A su vez, **el trance y las visiones** se constituyen como fuente de poder y elemento esencial en el sacerdocio, permitiendo con ellas la experiencia personal de diálogo con las fuerzas divinas en las ceremonias o rituales (en la mayoría de los casos vinculadas a encuentros con el inframundo y al culto de los antepasados). Los sacerdotes o chamanes a través de este control podían transportarse al reino de los espíritus, y así, lograban comunicarse o combatir con otras almas, o bien se comunicaban con los mundos mitológicos; no obstante, en relación a los poderes adquiridos por el chamán (y la receptividad de su entorno) también se incluye como elemento fundamental del ceremonial la ingestión de drogas alucinógenas, registrados estos indicativos en gran parte de las sociedades primigenias. Las prácticas chamánicas y la inclusión de diferentes drogas inductoras al trance tienen grandes vínculos con la tradición, por lo que en algunas regiones indígenas de las diferentes áreas latinoamericanas se siguen perpetuando hasta nuestros días. En las culturas primigenias de Mesoamérica se incluyeron en sus prácticas ceremoniales sustancias “sagradas” de renombre, como el cactus

---

<sup>167</sup> BARBIER, Jean Paul. *Guía de Arte Precolombino*. Milán: Skira, 1997, p. 96.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 95.

del “peyote” o *peyotl* (de la familia *Cactaceae*, conocida esta planta por sus alcaloides psicoactivos, entre ellos la mescalina), o también la extendida bebida alcohólica denominada “pulque” (obtenida por fermentación del jugo extraído de la planta del maguey o ágave), u otras sustancias como la datura y la psilocibina, que fueron muy utilizadas en Mesoamérica; en el caso de las áreas que se distribuyen en torno a la cordillera de los Andes fue muy extendido el uso del cactus “san pedro” (*Trichocereus pachanoi*) para estos propósitos ceremoniales, conocido su uso desde la temprana cultura Chavín, extrayendo de él un jugo que resulta alucinógeno o bien a través de su inhalación; también se registra propagado el empleo del “cebil” (*Anadenanthera colubrina*), fruto empleado por sus cualidades psicotrópicas en las sociedades andinas del sur, utilizando las semillas interiores de las legumbres de este árbol característico de zonas del altiplano (antiguamente utilizada como droga, al mascar la cascara de este fruto). Otro elemento natural con características visionarias muy empleado por los chamanes (tanto primigenios como actuales), es la “ayahuasca”, característica de las zonas amazónicas, que se ingiere como bebida durante una ceremonia donde el chamán guía el rito a través de sus icaros (canciones facilitadas por los espíritus de la naturaleza), en este caso la sustancia es un brebaje farmacológicamente complejo (en lo que entre otros elementos naturales, se utiliza como componente básico, la liana *Banisteriopsis caapi*), de escasa toxicidad y psíquicamente inhibidora, empleada para rituales médicos y/o religiosos, de revelación grupal o personal en la medicina tradicional de los pueblos nativos amazónicos. La base de la ayahuasca también fue utilizada en otras culturas fuera del entorno amazónico, fruto del intercambio entre las diferentes áreas, como se puede percibir en regiones andinas de Ecuador o Colombia, denominado el preparado como “yagé” (bebida sagrada); a su vez en los territorios septentrionales del centro y oriente de Suramérica (continentales e insulares) se emplearon alucinógenos o psicotrópicos como los “hongos” (*psilocybe*) o “semillas” de árbol (*anadenanthera peregrina*), generalmente administradas en polvo; entre otras tantas sustancias extendidas por los diferentes territorios, por citar alguna más, como el “ñoopo”, “yopo”, “aiuku” o la “Cohoba”.

Teniendo en cuenta que lo hoy se determina como droga (sustancia o preparado de efecto diversificado: estimulante, deprimente, narcótico o alucinógeno) de efectos “contraproducentes”, sin embargo para la sociedades primigenias estas plantas originarias de América, “alteradoras de la conciencia”, siempre han coexistido y se han integrado en las conductas sociales, tanto en la medicina natural, como empleadas en diferentes tipos de rituales o comúnmente utilizadas en acciones cotidianas. El aporte arqueológico ha determinado muchas de estas conductas, no sólo con la representación escultórica de figuras o personajes que adoptan o sugieren la imagen de su consumo, sino con objetos que se incluyen en la cultura material, como es el caso del hallazgo de gran cantidad de pipas realizadas en cerámica, o tablillas y tubos para la inhalación, diseñadas para el consumo de tabaco y otras sustancias alucinógenas, especialmente en territorios suramericanos; a la par de encontrar una variada muestra de recipientes para elaborar o consumir estas drogas en todos los territorios.

En cuanto a la cotidianidad de estas prácticas sociales y su consumo, tiene también mucho que ver con el carácter mítico asociado a estas sustancias, como ejemplo el tabaco (narcótico fumado o triturado para esnifar), o la planta de la coca, narcótica y estimulante, tan extendida en los territorios andinos (consumidas las hojas de coca tostadas y mezcladas con cal de conchas molidas), empleadas tanto para fines rituales como cotidianos (como el soroche o mal de altura). En lo que también debemos destacar, la importancia que manifiestan estas sustancias en relación con la representación artística, ya que al ingerir estas drogas se llegan a percibir ciertos patrones repetitivos, contemplados en las visiones, y que también quedaron plasmados en sus representaciones materiales, pudiendo observar el paralelismo generado entre las formas visualizadas en el trance y ciertos diseños artísticos, como puede registrarse en los elaborados grafismos que decoran muchas de las cerámicas suntuarias. Como por ejemplo se trasmite en muchas de las sociedades primigenias a través de uno de los patrones principales, la imagen de la serpiente, habitualmente asociada a diseños muy esquemáticos y lineales, que rodean las piezas. Respecto a estos indicativos, se puede llegar a la conclusión de que en ciertas sociedades las personas dedicadas a estas actividades también pudieron inducir su creatividad para representar sus diseños en base a la ingestión de estas sustancias.

Por otro lado, remitiéndonos de nuevo a la conformación y representación social de las diferentes figuras regentes, decir que **el papel de la mujer** y las funciones que asumía dentro del grupo fueron sin duda de relevancia. Se percibe que la figura de la mujer no deja de tener estima en la sociedad: tanto asociada al poder jerárquico como desde la importancia ritual, factores culturales que unieron de diversos modos la participación activa de la mujer en las sociedades indígenas primigenias. En relación con el concepto del poder, las representaciones escultóricas en cerámica son parte de los indicativos que muestran figuras femeninas que se caracterizan por mostrar índices de estatus o jerarquía, aunque no se puede llegar a precisar objetivamente su cargo o posición social debido a los muchos interrogantes que aún se tienen (y tendrán) de la mayoría de las culturas analizadas. Aunque, a lo largo de las últimas décadas se ha ido registrando la certeza fehaciente de que en algunas sociedades la mujer también ocupó diversos roles en cargos políticos y ceremoniales, en ocasiones de una alta posición. Los ejemplos son variados, obtenidos tanto del trabajo arqueológico, como sugiere el hallazgo de la “Dama de Cao” (complejo arqueológico El Brujo, Huaca Cao, Trujillo, Perú), considerado como uno de los enterramientos mejor conservados de la cultura Mochica, percibiendo en este personaje femenino una alta posición jerárquica, como noble dirigente y sacerdotisa principal (encarnada en el dios andino -*Chicopaec*-) (ampliada esta información en el subapartado 2.1.6.1, págs. 493-494). Además de contar con las fuentes escritas coloniales de diferentes lugares de Latinoamérica que relatan el poder de ciertas mujeres, algunas aludiendo a puestos dirigentes como el de cacique, presentando a continuación tres ejemplos: en Colombia las crónicas tempranas del siglo XVI describen que todavía era palpable la importancia religiosa y política de la mujer, como sucedió en el gran centro religioso de Finzenú, en el río Sinú, bajo la dirección de una cacica que ejercía su dominio sobre diferentes centros o poblaciones aledañas; en las tierras altas fronterizas entre Colombia y Ecuador se registra que en la destacada cultura Pasto o Carchi-Nariño (700 - 1532 d.C.), el cargo de cacique era de carácter hereditario, pasando al primogénito, y en ausencia de éste, el cargo se transmitía a su heredera; Costa Rica también cuenta con reseñas del siglo XVI: “...*el dicho Juan Vazquez de Coronado envió a pacificar la provincia de Botos, vino a esta ciudad y dexó la dicha provincia de paz y asentada en servicio de Su Majestad, dada obediencia por la cacica, señora de dicha provincia*” *Expedición de J.V. de Coronado a la provincia de los botos, 1563. Manuel María Peralta. 1883.259.*<sup>169</sup> recogida esta cita por la historiadora Patricia Fernández Esquivel.

No obstante, respecto a las conjeturas elaboradas por los estudios científicos en referencia a incluir a la mujer en actividades políticas y de dirigencia, aún son pocos los resultados fehacientes con los que cuenta hasta el momento la evidencia arqueológica y documental, aunque a través de los indicativos etnográficos, estos hacen suponer ciertas hipótesis relacionadas con sistemas políticos-religiosos primigenios y la idea de ocupar la mujer diferentes estamentos de posición basados en el matriarcado, como por ejemplo se postula como hipótesis en la sociedad amazónica de la fase Marajoara (Bajo Amazonas). La comparación de comportamientos similares desde el campo etnográfico entre los grupos indígenas actuales y las sociedades de los pueblos originarios, determinan ciertas similitudes que pudieron ocasionarse también en las sociedades primigenias; como indica Esquivel<sup>170</sup>, dando importancia al hecho de que el acceso a los puestos de dirigencia está regulado por el sistema de parentesco<sup>171</sup>, heredado desde la línea materna (aunque por ejemplo los estudios referentes al área de Mesoamérica estiman que en estas diferentes regiones no se dieron clanes matrilineales). En este sentido la herencia de cargos dentro de ciertos clanes primigenios plantea la hipótesis de que posiblemente pudiera favorecer a la mujer, ocupando entonces posiciones de prestigio similares a las de los hombres, siempre y cuando pertenecieran a la jerarquía. A su vez, los datos etnográficos atestiguan que la equidad entre hombres y mujeres en las funciones políticas y religiosas pudiera extenderse al ámbito

<sup>169</sup> FERNÁNDEZ ESQUIVEL, Patricia. *Mujeres de arcilla / Clay women*. San José (Costa Rica): Ludovico, 2005, p. 21.

<sup>170</sup> “*En las sociedades precolombinas, la mujer, en su papel de procreadora, se relacionaba con la continuidad familiar, la descendencia y la legitimidad del linaje; por tanto, la mujer en sí misma constituía un símbolo de continuidad y renovación del grupo social. [...] Para la mayoría de las culturas la maternidad es considerada uno de los papeles primordiales de la vida familiar y social*”. -Ibidem, p. 25.

<sup>171</sup> “*El parentesco y por tanto la herencia de cargos- sigue la línea materna; por eso no es extraño que a la madre y a la hermana mayor también se les asignaran funciones y que ostentaran el mismo nivel de importancia y reconocimiento social que los hombres con cargos*”. - Ibidem, p. 24.



doméstico y cotidiano de la población común<sup>172</sup>, de manera similar a lo que ocurre en las comunidades indígenas actuales; además de percibirse, ya que en algunos grupos se mantiene vigente la tradición de poner a cargo de la mujer ciertos cargos ceremoniales, con la presencia de chamanas, curanderas, sacerdotisas, guardianas de objetos sagrados y elaboradoras de alimentos rituales, conducta que no debió ser ajena en gran parte de las sociedades originarias. En ciertas culturas primigenias estos indicios se registran tanto a través de los indicativos arqueológicos como por el aporte documental en las imágenes de las representaciones figurativas (donde la figura femenina adquiere elementos que indican vínculos asociados con el poder y con lo religioso), pero respecto a estos asuntos de género, aún queda mucho por descubrir y estudiar.

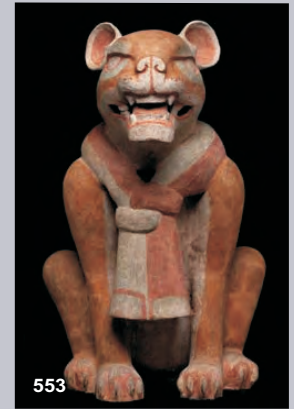
En cuanto a la apariencia de sus **dioses o personajes mitológicos**, cada cultura presenta su propia caracterización, aunque también existen rasgos de un pensamiento religioso común, que se registra como ya hemos comentado a partir de la evidencia material de figuras o representaciones con características similares muy difundidas en regiones o áreas extensas, que priorizan y aúnan un carácter deificado reiterado. Si bien, el repertorio de imágenes representadas de personajes sobrenaturales (a los que dotaron de poderes) se dividen claramente en dos categorías: la primera comprende aquellas deidades que se caracterizan por poseer una definida forma antropomorfa, aunque en algunos casos se distinguen ciertas diferenciaciones con los mortales (colmillos de felino, garras, pico de ave, alas, etc.), y la segunda, la representación de seres híbridos, combinando elementos del cuerpo o del rostro con características antropomorfas y zoomorfas. También en ocasiones se entremezclan características de diferentes animales depredadores (como pueden ser: jaguar, serpiente, ave) y otros atributos que remarcan la simbólica y la compleja parafernalia ritual. La representación de muchos de estos seres sobrenaturales que se identifican con atributos zoomorfos, se asocian generalmente con los animales míticos que infunden respeto, fiereza, fuerza y/o terror, o bien con figuras zoomorfas en lo que el sentido religioso de cada sociedad queda plasmado a través de la simbología de estas imágenes. Entre todos las representaciones zoomorfas, destaca la figura del felino (jaguar o puma), aunque también otros animales forman parte del imaginario colectivo de la mayoría de los territorios, como pueden ser la serpiente, el caimán o el cocodrilo (presentándose también la figura del saurio como imagen genérica) que rigen en los dominios acuáticos y terrestres; el cielo dominado por las aves, destacando entre estas representaciones las garzas o también las rapaces, como águilas, halcones o el cóndor asociados al “mundo de arriba”, o aquellas depredadoras que también dominan la noche, como ocurre con las aves nocturnas u otros mamíferos como el murciélago, generalmente asociadas al inframundo (relacionadas también con atributos chamánicos); de igual forma que sucede con la presencia de lagartos, sapos y otros batracios de fuerte simbolismo, pues son seres que se transforman o renacen, al igual que ocurre con otros seres vivos, como por ejemplo ciertos insectos como la mariposa o las propias aves, asociando su propia metamorfosis con diferentes estados de vida (vida, muerte, transformación, reencarnación). No obstante, dependiendo del espacio medio-ambiental en el que se instauraran cada una de las culturas, su representación particular queda así mismo relacionada con dicho ámbito, es decir, que por ejemplo aquellos grupos que habitaron regiones costeras mantienen entre sus figuras míticas seres pertenecientes al medio marítimo, en las zonas fluviales el medio acuático se registra en la plástica de forma preferente (destacando la representación de peces y aves acuáticas), o en el caso de sociedades asentadas en las cordilleras sus representaciones se asocian más con animales del entorno serrano.

Por su condición de máximos depredadores la presencia del **jaguar** y/o del **puma** en la mitológica y en la representación, es de destacar en todas las culturas latinoamericanas, desde México hasta Argentina. Estos felinos oriundos de América fueron temidos, pero también adorados, ya que su figura se asocia a los tres planos cósmicos, Tierra (fuerza vital), agua-inframundo y sol-cielo o supramundo. El hábitat del jaguar comprende los territorios pantanosos de América (desde California hasta Patagonia), la fisonomía real de este

---

<sup>172</sup> “Las mujeres participaban en la toma de decisiones familiares y comunales y compartían con los hombres las responsabilidades domésticas.[...] Pero la mujer también tenía sus actividades exclusivas; por ejemplo, para algunos pueblos de la zona de Guanacaste, los mercados, además de ser lugar de reunión, eran espacios básicamente femeninos, donde las mujeres controlaban las transacciones. Existían regulaciones que les impedían a los hombres de la misma comunidad entrar a los mercados”. - Ibídem, p. 28.

-551- Recipiente escultórico de un felino con decoración policroma post-cocción. Cultura Paracas (700 a. de C. - 1 d.C.), Perú. Medidas: 17'5 x 9'2 x 21 cm. -552- Felino divinizado. Cultura Jama Coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. -553- Puma de estética realista a escala natural, al cuello lleva anudado un paño que pudiera indicar cierta domesticación, figura policromada en blanco, rojo y azul. Cultura Zapoteca (Monte Albán II, 100 a.C.- 200 d.C.). Monte Albán, México. Medidas: 88'5 x 51 x 53 cm.



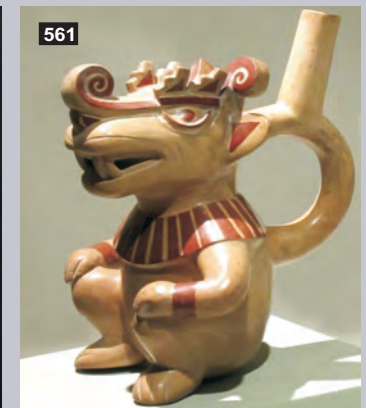
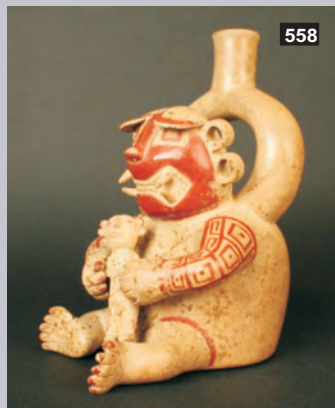
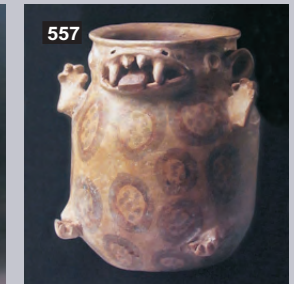
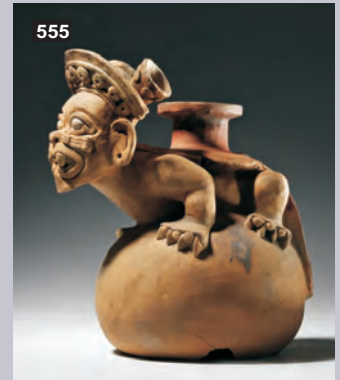
En las culturas indígenas americanas los **grandes felinos** (jaguar y puma), por su condición de grandes depredadores, representan las fuerzas más poderosas en su concepción del mundo (creadoras y destructivas). Su base mitológica y simbólica se asienta en la ferocidad que demuestra este depredador nocturno, gran cazador, temido y divinizado, en lo que multitud de sociedades le mostraron pleitesía, asociado también al agua (gran nadador), y al cielo estrellado por el diseño de su pelaje (jaguar). Los antecedentes de su culto se remontarían a culturas del período Formativo. Dentro de la estructura ideológica, su representación manifiesta múltiples variantes, incorporando características mitológicas propias de cada época y lugar, tal es así que la divinidad felina se identifica en mayor medida en los primeros periodos sociales con representaciones realistas, tornando esta imagen hacia una tendencia simbólica y estilizada, incrementándose con la evolución social su asociación con imágenes antro-zoomórfas, tanto de deidades como de héroes, soberanos o de chamanes, generalmente representados desde el concepto dual, entre la figura del felino, mostrando sus colmillos y garras y la configuración del rostro o cuerpo antropomorfo.

La figura del gran felino se manifiesta en todos los territorios latinoamericanos, mostrando a continuación algunas muestras de cerámicas escultóricas asociadas con diferentes culturas, incluyendo en este caso algunos ejemplos donde se pueden percibir variadas caracterizaciones estéticas y poses de esta representación tan destacada:

-En primer lugar presentamos dos imágenes de la cultura Tolita-Tumaco (Periodos Formativo Tardío y de Desarrollo Regional, 600 a. de C. a 400 d.C., costa ecuatoriana-colombiana), sociedad en la que se registra una gran variedad de representaciones escultóricas en cerámica: -554- Felino, modelado desde una figuración de carácter realista, mostrando sus colmillos y sus garras, y lengua extendida, este último aspecto suele asociarse en esta cultura con la virilidad y el poder masculino. Altura: 14 cm. -555- Recipiente escultórico de figura sobrenatural con aspecto de felino manteniendo también características antropomorfas (en lo que esta pieza pudiera representar el estado transitorio de un chamán).

-En el siguiente caso incluimos dos piezas cerámicas registradas en la cultura La Aguada (Período de Integración Regional, 450 d.C. al 800 - 1000 d.C., noroeste argentino): -556- Representación simbólica y dual del felino que se muestra a través de un recipiente escultórico con dos cabezas, que miran y se sitúan en direcciones opuestas, Altura: 18,3 cm. -557- Recipiente-jaguar, caracterizando el diseño del pelaje del animal y su ferocidad. Altura: 19'5 cm.

-En estas últimas cuatro imágenes presentamos la representación del felino en diferentes estados de caracterización asociadas a la cultura Mochica (Período Intermedio Temprano, 200 - 850 d. C., Andes Centrales). Esta destacada cultura de la zona central andina (costa peruana) se caracteriza por utilizar la cerámica escultórica como gran medio de expresión, con obras generalmente caracterizadas por la forma volumétrica de recipiente y con asa estribo: -558- Efigie-deidad de rasgos felinos sujetando a un bebe. Aunque visualmente los rasgos sean zoomórfos la postura de la figura y su ternura humanizan la obra. Medidas: 23 x 13 cm. -559- Representación naturalista de un felino devorando a una serpiente que simboliza el poder de este animal mitológico. Cocción reductora, medidas: 17 x 16 cm. -560- Imagen que representa la agresividad de un puma atacando a un prisionero (por su apariencia de posible alto estatus). Medidas: 21 x 27 x 19 cm (fase IV). -561- Personaje antropomorfo con cabeza de felino (posible dios o sacerdote).



animal manifiesta una envergadura que llega a medir los dos metros de longitud y una altura aproximada de ochenta centímetros de alzada, de pelaje color amarillo dorado con manchas negras en forma de anillo, mientras que el puma se diferencia por la uniformidad de su pelaje de color rojizo o leonado, con una proporción corporal similar a la del jaguar, habitando de manera extendida en las serranías y llanuras del territorio americano. La caracterización figurativa de estas representaciones en cerámica muestran poses de diferente índole, desde la agresividad, o desde su apariencia sosegada, remitiendo además, en cuanto a la imagen de su presencia, que ésta puede asociarse a un aspecto relativamente realista, hasta llegar a sintetizarse su representación en rasgos como ojos y boca, o mostrarse a través de diseños muy básicos como por ejemplo se revela al incluir en la representación sencillamente los círculos que simbolizan su pelaje (asociados a la figura de jaguar). A su vez, en muchas culturas primigenias se manifiesta que tuvieron al felino como deidad tutelar (guía principal de los viajes chamánicos, las iniciaciones y la transformación).

La deificación de seres o elementos naturales en el amplio conjunto de estas sociedades, se basa en el concepto de la transformación de un elemento en otro, tal y como ocurre en el medio ambiente a través del tiempo y del espacio, por ello, la caracterización de sus seres mitológicos o de sus dioses puede manifestarse en figuras antropomorfas, zoomorfas o híbridos, ya que poseen el poder de desdoblarse, multiplicar su ser (en formas complementarias y opuestas), y/o por supuesto, transformarse. Entre las imágenes más representadas en el conjunto de los territorios latinoamericanos, podemos considerar dos figuras como elementales: la figura femenina ejemplificando el poder de la Madre Tierra desde la capacidad innata de la fertilidad y la fecundidad, tan asociada a los ciclos de la vida, y la venerada figura del felino, depredador nocturno que se caracteriza por su fuerza y energía, vinculado a los diferentes niveles cósmicos. Si bien, ya hemos definido a groso modo la mitificación y caracterización simbólica del felino, debemos entonces también incidir en la imagen femenina, ya que ésta desde tiempos tempranos se asocia con el culto y símbolo de la **fertilidad** (aunque por el momento lo hagamos de forma escueta, ya que en el apartado 2.1.5 ampliamos esta información, pág. 430, esquema gris: págs. 431-432), su manifestación material se asocia en muchos de los registros con arcaicas figurillas, la mayoría de ellas realizadas en cerámica, aunque estas evidencias no solo se encuentran relacionadas con culturas tempranas, sino que las figurillas femeninas de cerámica fueron representadas a lo largo del todo el periodo primigenio, aunque más emparentada con estados sociales igualitarios o bien asociadas a sistemas de jefaturas, definida esta representación por una imagen mítica, relacionada a su vez en muchos casos con un patrón estandarizado. Tanto las figurillas como los ídolos forman parte del repertorio escultórico y cerámico de la gran mayoría de las sociedades presentes en estos territorios, incluyéndose su registro en la mayoría de los enterramientos o lugares ceremoniales, privilegiando con este dato su importancia cultural (aunque también se rodean las ofrendas de otras piezas con imágenes mitológicas y otras representaciones asociadas a las costumbres de cada cultura). Ahora bien, en lo que respecta a los registros arqueológicos obtenidos en su asociación con el carácter ceremonial, también se agrupan otras figuras mitológicas principales incluidas dentro de la definición de homogeneidad cultural y religiosa de las determinadas áreas, aunque su representación en estos casos abarca una menor territorialidad, relativas a un sustrato ideológico común con características y cultos similares.

Con el trascurso de los tiempos, como ya hemos matizado, diferentes sociedades de muy variado origen fueron capaces de establecer una unidad cultural fundada en torno a conceptos similares (consideradas macro-sistemáticas, aunque cada una de ellas debe ser estudiada en la pertinencia a su propia cosmovisión). Si bien estas conductas se pueden considerar como “universales”, aunando principios emparentados con el carácter agrícola, como puede ser la de facultar a todos los seres animados o inanimados de esencia, corazón o alma, como una interioridad inmortal que trasciende a los individuos. Por otro lado, fue muy considerado en estas culturas el principio de división, congregando en dos grandes grupos a todos los seres, opuestos y complementarios. De esta separación binaria y taxonómica de todo lo que existe, quedan divididos de forma esencial, por una parte, en aquello que se caracteriza por la predominante particularidad de: caliente, seco, masculino, luminoso y vital; y por la otra, se encuentra aquello cuya esencia se inclina a: lo frío, húmedo, femenino, oscuro y mortal. Destacando a su vez otros sistemas recíprocos, como se cuenta con el principio de



alternancia y los ciclos que dan continuidad al mundo, constituidos por el dominio de las fuerzas opuestas. Todos estos principios que aúnan los territorios de América, explican los procesos cósmicos como efectos de la acción regulada de seres sobrenaturales poseedores de poder de comunicación, voluntad, e intelecto.

En cuanto a los lugares sagrados de cada sociedad existen una amplia diversidad de ambientes o entornos, ejecutando muchas de las culturas primigenias sus ceremonias rituales en el paraje natural. No obstante, entre los lugares sagrados es destacado el valor de la cueva en el ideario común de la gran mayoría de las áreas culturales, recogiendo este lugar un significado fundamental y simbólico, donde las diferentes ideologías lo relacionan con el origen de la creación, además de llegar a percibirse la noción de ser éste un lugar donde lo humano y lo mitológico podía entablar contacto (coaligando al mediomundo con el inframundo). Presente este lugar sagrado no solo en el entorno natural o en las manifestaciones artísticas a través de su imagen, sino también vinculado a la construcción de edificios, incluyendo en ellos espacios o galerías subterráneas. No obstante, el origen mitológico del mundo también se relaciona con otros medios naturales, como por ejemplo se puede percibir de manera extendida entre las culturas amazónicas, asociado en este caso este paraje mítico con los espacios acuáticos (incluyendo no solo la cueva como lugar primordial sino vinculado también a otros ambientes hídricos). También ocupan un lugar importante en la mitología de estos pueblos primigenios otros lugares específicos del entorno, como pudieran ser las montañas (de gran valor en el lenguaje religioso), u otras ubicaciones del medio ambiente (lagos, ríos, volcanes, cerros, explanadas, cañones, etc.), o la presencia de determinados ejemplos de la naturaleza, asociados con la espiritualidad de sus creencias.

En el sentido simbólico-religioso, la observación constituye la fuente principal de su conocimiento, integrando en un importante número de culturas primigenias conceptos ampliamente extendidos; como el principio de **dualidad** (relativo a nociones de opuestos y/o complementarios), donde se relacionan conceptos y sistemas binarios, figuras mitológicas y los diferentes ejes cósmicos, en lo que a su vez se inducen a manifestarse en la representación, como sucede en la composición del diseño y las medidas (desde un sistema geométrico proporcional), o la integración de símbolos esenciales en su cosmología (como el ordenamiento vertical y horizontal). Como muestra, hacemos referencia al área de Mesoamérica y los Andes Centrales, ya que marcaron y representaron en mayor proporción y de forma más fehacientemente estas propuestas, junto a algunos ejemplos, para así en cierto modo situar y comprender terminologías, aunque debemos reincidir en que la dualidad no solo se revela en aquellas sociedades más “desarrolladas” sino que también permanece en la psique y en la manera de entender el mundo del groso conjunto de culturas primigenias latinoamericanas. María Teresa Uriarte ilustra a continuación el obsesivo modelo dual de las religiones mesoamericanas:

*“La dualidad es un concepto que desde hace tiempo ha quedado establecido como uno de los fundamentos mesoamericanos. Desde mi punto de vista, en la filosofía de los antiguos pobladores de este territorio, no sólo es buscar la dualidad como un balance armónico del universo y del hombre; en el pensamiento precolombino, se refleja la concepción del -uno- formado por sus opuestos complementarios, concepto que se manifiesta en la mayoría de sus símbolos. De las combinaciones de opuestos complementarios, Broda ha establecido por ejemplo la división del año en dos estaciones: la de secas y la de lluvias; las deidades tienen siempre un aspecto benévolo y uno destructivo; los artesanos son descritos con sus cualidades y sus defectos; la noche y el día se conciben como opuestos; el juego de pelota simboliza la lucha de los contrarios, en tal suerte que lo masculino se complementa con lo femenino, lo frío con lo caliente y lo húmedo con lo seco. Estoy convencida de que hemos perdido una parte de la imagen al quedarnos sólo con el concepto de la dualidad; creo que verlos como la idea de lo unificado por los opuestos es más cercana a la concepción de los antiguos mexicanos. Me inclino a pensarlo porque en las filosofías orientales, existe esta idea, figurada gráficamente en el símbolo del yin-yang. Quiero ahora acercarme a la integración más opuesta, la del fuego y el agua, concepto que permanece hasta el momento de la llegada de los españoles”<sup>173</sup>.*

---

<sup>173</sup> FUENTE, Beatriz de la.; STAINES CICERO, Leticia; y URIANTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Barcelona: Lunberg, 2003, p. 139-140.

Referencia (nota de pie)- Broda, 1987. // Broda, Johanna. “Templo Mayor as Ritual Space”. En *The Great Temple of Tenochtilan. Center and periphery in the Aztec World*. Los Angeles, University of California Press, 1987.

Por ello en Mesoamérica las imágenes de los dioses caracterizados por cosmogonías opuestas, a priori se relacionan por sus dobles cualidades. Por otro lado, contemplamos también los comentarios de María Jesús Jiménez Díaz en referencia a otras investigaciones y las suyas propias sobre los principios de la organización soci-cultural de las sociedades andinas, donde se recrea su cosmología a través de la estética y su materialidad:

*“El antropólogo Juan Ossio (1994) menciona los dos principios organizativos de la cultura andina [...]. Estos dos principios actuaron de forma simultánea y los encontramos de diversas formas en los variados vestigios de las sociedades desaparecidas, pero también en los descendientes actuales de aquéllas. Estos principios consisten en un sentido simétrico que se rige por la igualdad y la reciprocidad, y un sentido asimétrico, que explica la existencia de desigualdades y jerarquías en el orden de las cosas. [...] Dentro de estos principios organizativos se inserta el pensamiento dual, que es uno de los elementos más característicos de la cultura andina y que ve el mundo y sus múltiples componentes como una unidad compuesta por dos partes opuestas y complementarias. [...] Esta dualidad que era básica para comprender el mundo que habitaban, explica también la división entre el hombre y la mujer y, como ocurría con el propio medio ambiente, funcionaba el principio paritario, de igualdad y complementariedad por el que en la unión de las dos partes hacían posible la vida. Así, por ejemplo, Sophie Desrosiers (1992) ha demostrado que, al menos desde el Horizonte Medio (650-1000 d.C.) la oposición -Hanan / Urin (alto/bajo) se asoció a las ideas de Verticalidad / Horizontalidad y Hombre / Mujer, de la siguiente manera: Hombre = Vertical = Sierra // Mujer = Horizontal = Costa. No es de extrañar que encontremos esta dualidad simbolizaba en tantos aspectos de la cultura material”<sup>174</sup>.*

La representación dual de conceptos antagónicos y complementarios, se reconoce ampliamente en las esculturas cerámicas, tanto de forma reconocible como entre velada a través de la simbología, pero estas identificaciones no solo se reservan como ya hemos indicado a las culturas comprendidas por el territorio mesoamericano o andino, ni se revelan únicamente a través del modelado tridimensional, sino que también se definen en todo su arte cerámico como puede observarse a través de la decoración y los diseños (pictóricos, en relieve o incisos) que recubren las obras suntuarias realizadas en cerámica, o bien, las mismas formas cerámicas, quedando esta dualidad representada por la simetría o asimetría regulada, tan presente en la amplitud de las áreas, zonas y regiones de territorios latinoamericanos; como registran las diferentes tradiciones cerámicas, destacando la recargada decoración de la Tradición Policroma asociada a culturas amazónicas, la parafernalia pictográfica extendida en las culturas tardías del Noroeste Argentino, o los diseños de otras agrupaciones como los pueblos caribes, tupis-guaraníes, entre otros tantas manifestaciones representativas, que incluyen de forma recurrente este sistema de composición.

En relación a estos indicativos, y aunque ya se ha citado en la introducción del apartado 2.1.2 ciertas nociones respecto a la diferentes técnicas de decoración y su manufactura, debemos resaltar que tanto los grafismos como el empleo del color (con engobes o pinturas aplicadas post-cocción de diferentes materiales -en algunos casos de condición sagrada-), también tienen mucha relación con la representación cultural y su simbología, asociada como no con el entramado mitológico o religioso primigenio. Estas obras generalmente adoptan la forma de recipiente, aunque algunos de ellos llevan apliques de figuras adosadas a la forma, o bien, se caracterizan como recipientes escultóricos. En lo que a continuación, de nuevo ponemos de ejemplo algunas de las manifestaciones registradas en las dos áreas: Andina y Mesoamérica, por su valorada decoración cerámica. Como puntualización destacada, debemos indicar que, en relación con el campo artístico de las sociedades establecidas en el área de los Andes Centrales se establece cierto denominador común o de similitud en el diseño de las imágenes decorativas, como bien se llega a percibir en la decoración mural, el textil o las representaciones cerámicas, dispersándose esta genérica y distintiva estética en diferentes culturas

---

<sup>174</sup> JIMÉNEZ DÍAZ, M<sup>a</sup> Jesús. “Las raíces de la cultura andina” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. - Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, pp. 26-27.

Referencias: - OSSIO, Juan (1994): “Mitología y cosmovisión andina”. M. Curatola y F. Santiesteban (eds.), *Historia y cultura del Perú*. Universidad de Lima y Museo de la Nación. Lima. // - DESROSIERS, Sophie (1992). “Las técnicas del tejido ¿Tienen un sentido? Una propuesta de lectura de los tejidos andinos”. *Revista Andina* 19(1): 7-46. Cuzco.

a lo largo del territorio y del tiempo, desde la temprana cultura Paracas, o su sucesora, la cultura Nazca, como al mantener con el paso del tiempo una innegable relación decorativa con las grandes agrupaciones estatales de Huari o Tiwanaku, u otras culturas tardías regionales como Lima o Ica-Incha, para llegar a estandarizarse de cierta forma en el último periodo a través de los diseños relativos a la expansión incaica (del estilo imperial); jugando en estos casos en la representación cerámica con la caracterización de los símbolos, similitud de trazo (curvado), la abstracción y la simplificación de la imagen, o al intervenir de forma activa la policromía y la definición plana del color. De igual forma, en el Periodo Posclásico de Mesoamérica sobresale un estilo plural a todas las sociedades, al presentarse en diferentes territorios y de forma reiterada y generalizada en diferentes muestras artísticas (códices, murales, cerámicas, etc.) una estética iconográfica particular, donde se plasman de forma simbólica códigos complejos de la ética y filosofía, de la religión y la mitología, y los hechos históricos de estas sociedades mesoamericanas. En nuestro caso, destacamos las representaciones del valorado estilo cerámico Mixteca-Puebla o de -tipo código-, que sobresale por su elaborada y fina manufactura, como por su decoración, en excelente policromía y definidos sus diseños por una pictografía simbólica compleja de modelos normalizados (foto n°: 464). Sobre este tipo de representación la investigadora Gilda Hernández Sánchez aporta lo siguiente:

*“Durante el Postclásico Tardío (1250-1521 d.C.) en el centro y sur de México se elaboraron las vasijas policromas tipo código del estilo Mixteca-Puebla. Hoy se les llama así porque utilizan la misma técnica de representación de los códigos del grupo Borgia y los mixtecos. El estudio de una muestra grande de estas vasijas indica que los motivos pintados en ellas no fueron sólo decoración, sino una pictografía que refería a nociones asociadas a la práctica ritual mesoamericana. A través de complejos signos se aludía de forma breve, metafórica, repetitiva y usando pares de conceptos a acciones rituales. [...] En algunas, la pictografía se asocia a un contexto de luz, pues los complejos de signos aluden a temas vinculados al sol, la luz, el día y la festividad, y el fondo está pintado de color naranja. En contraste, otras vasijas llevan pictografía que las asocia a un contexto de oscuridad. En ellas los temas representados refieren a oscuridad, misterio, noche, el más allá, los dioses y los antepasados, y el fondo es de color negro. Esto sugiere que la pictografía dividía a las vasijas en dos clases, las ligadas a la luz y las ligadas a la oscuridad. Es probable que esta división se reflejara también en la práctica ritual. Las vasijas de luz pudieron usarse en ceremonias rodeadas de un ambiente de luz, mientras que las de oscuridad eran parte de ceremonias con un ambiente de oscuridad. Así, los mensajes pintados en las vasijas no sólo seguían algunas de las convenciones del lenguaje y escritura ceremonial, sino que también reproducían la estructura de la cosmovisión y práctica ritual mesoamericana”<sup>174</sup>.*

En estas cerámicas los diseños con frecuencia van relacionados con la forma del recipiente y con ciertas regiones de procedencia, en lo que también se registran patrones estandarizados (destacando entre ellos los complejos temáticos denominados: de banda solar, de águilas, y de flor y canto -emparentados con el concepto de luz-; y -con la oscuridad-: Tezcatlipoca y difuntos, humo y oscuridad, y pedernales animados). La amplia propagación de este estilo cerámico se logra en gran medida por las redes de intercambio y las alianzas de las elites (interculturales); entre las regiones que cuentan con un mayor registro de piezas del estilo Mixteca-Puebla se sitúa el valle de Puebla-Tlaxcala (especialmente en los complejos de Tlaxcala y Cholula), pero también se encuentran en otros tantos lugares de la Mixteca, los valles centrales de Oaxaca, el centro de Veracruz, y la cuenca Central de México. No obstante, esta dispersión representativa ubicada en el Postclásico también se relaciona desde hace algunas décadas con el Occidente de México, al registrar un buen número de cerámicas policromas con elaborados motivos de profundo simbolismo fabricadas a lo largo de la franja costera que va de Sinaloa al norte de Jalisco, integradas en la Tradición Aztatlán (600/900 - 1300 d.C.), en lo que algunos investigadores relacionan estas piezas con el estilo Mixteca-Puebla, al percibir diseños que muestran similitudes considerables (foto n°: 568), barajando diferentes hipótesis, aunque a día de hoy cualquiera de estas propuestas es prematura, ya que aún quedan en duda diversas incógnitas, como sucede con la reciprocidad de las emigraciones, influencias y difusión, o las relaciones comerciales o culturales establecidas entre los pueblos de Occidente, con el centro y sur de México y al norte con Oasisamérica.

<sup>175</sup> HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gilda. “Vasijas de luz y de oscuridad. La cerámica tipo código del estilo Mixteca-Puebla” (artículo), en *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol. 8, 2008. Warszawa (Polonia): Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Polonia, pp. 113-123.

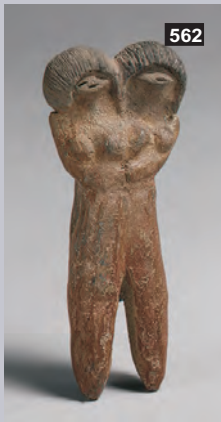


Al respecto, se puede decir que el sentido conceptual de la dualidad en la gran parte de estos territorios también recopila las nociones de **vida** y la **muerte**, ya que fueron consideradas complementarias e inseparables en relación con el orden natural, en lo que a su vez, dentro de estas creencias, ocupan un lugar fundamental los conceptos de **espacio** y **tiempo**. En muchas de las sociedades primigenias estudiadas se percibe que la alternancia de la vida y de la muerte, se definen como sucesos encadenados o ciclos sucesorios. Estas nociones conceptuales también pueden percibirse a través de las representaciones escultóricas o los diseños de las cerámicas. Nos obstante el mayor número de estudios sobre la mitología y cosmovisión de los pueblos primigenios americanos se destina de forma sustancial a las culturas complejas mesoamericanas y de los Andes Centrales, por ello a continuación dirigimos nuestra atención sobre estos conceptos citados desde la percepción de las investigaciones actuales para así poder entender en cierta manera su sistema de creencias, remitiéndonos de nuevo a la exposición de Jiménez Díaz, que comenta lo siguiente: “*En los Andes el tiempo y el espacio están íntimamente relacionados y ambos se expresan de forma circular. La tierra en la que el hombre vive (pacha) se divide en tres partes: -Hanan Pacha- la parte de arriba, el cielo, relacionada con lo sobrenatural y con el futuro, con lo que ha de venir; -Kay Pacha- esta tierra, sobre la que el hombre asienta sus casas y sus campos de cultivo, el presente -y Urin Pacha o Uk Pacha- lo subterráneo, lo que se relaciona con los ancestros, el pasado*”<sup>176</sup>, estos “tres hemisferios” tienen mucho que ver con la noción cíclica y la presencia del eterno retorno en la mitología andina. De igual forma que se puede percibir en Mesoamérica, ya que la máxima regularidad debía buscarse en el tiempo, aportando en este caso la información de Alfredo López Austin y Leonardo López Luján: “*el tiempo eran los dioses que circulaban por el mundo, invisibles, utilizando las vías rígidamente establecidas en la exactitud de un cosmos geométrico. Cada dios-tiempo -cada destino- poseía un carácter y una forma de actuar sobre los distintos seres mundanos. Su turno, su punto geográfico de aparición y su carga obedecían a un orden estricto. Por ello, la vida de los gobernantes y el gobierno mismo estaban ceñidos a los ciclos históricos y cósmicos. El devenir se interpretaba como el cumplimiento de los movimientos circulares, y el hombre estaba capacitado para conocerlo matemática y astronómicamente. La perpetuación del poder descansaba en el relevo cíclico*”<sup>177</sup>. El tiempo se consideró en Mesoamérica como una unión de los elementos divinos y contrarios, surgiendo ordenadamente a través de los cuatro árboles de colores que estaban en los extremos del mundo, y desde allí, dentro de cada tronco cósmico se producía la unión del fuego celeste y el agua del inframundo, y de la conjunción de estas dos sustancias opuestas y complementarias brotaba el tiempo (el encuentro de ambas materias también se precisa que tenía por símbolo la guerra).

No obstante, como venimos indicando, gracias a los avances de las investigaciones arqueológicas en otros territorios ya no se priorizan a las culturas desarrolladas en Mesoamérica o Andes Centrales como aquellas sociedades originarias en las que se manifiestan los primeros sistemas conceptuales y complejos relacionados

<sup>176</sup> JIMÉNEZ DÍAZ, Op. cit., *Las raíces de la cultura andina...*, p. 30.

<sup>177</sup> LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, COLMEX, FHA, 2001, p. 161.



Entre las principales inquietudes representativas de los indígenas primigenios americanos se observan imágenes que tratan conceptos como **la dualidad y el paso del tiempo**.

**-562-** Figurilla dual temprana, en su parte superior representa a dos figuras femeninas (con doble cabeza-pecho), mientras que las extremidades pertenecen a un solo cuerpo. Cultura Valdivia (datación de la pieza: 2300 - 2200 a.de C.), encontrada en la península de Santa Elena, Ecuador. Dimensiones: 8'9 x 3'8 cm. Representación poco común entre las figurillas de Valdivia. **-563-** Fragmento de brasero antropomorfo (Policromo). Cultura Mexica (datación: 1300 d.C., Posclásico mesoamericano), dimensiones: 18 x 22 x 9 cm. En esta imagen se reconocen tres pasos en los que el tiempo y el hombre se relacionaban estrechamente: el rostro central presenta a un joven; en medio, la vejez, y en el exterior con los ojos cerrados y una sonrisa, se alude a la fase de la muerte.

con la religiosidad, ya que por ejemplo a través de los registros arqueológicos más bien recientes se ha comprobado que la Amazonía también cumplió en el pasado remoto con el desarrollo de sistemas ideológico-religiosos complejos, extendiendo sus concepciones a otros territorios desde sitios tempranos, como es el caso de Santa Ana-La Florida (datado este centro arqueológico: entre el 2500 - 2000 a. de C.), donde se encuentran complejas edificaciones de carácter ceremonial, incluido en la tradición cultural Mayo-Chinchipe (Amazonia ecuatoriana). Exportando, hacia el oeste de su territorio muchos motivos y símbolos que hoy pueden percibirse en las cerámicas encontradas, tal es el caso de la iconografía del jaguar, la dualidad u otros conceptos mitológicos, como también representaciones figurativas y formas que posteriormente se registran en otras culturas, contemporáneas a ella, como en la costa ecuatoriana en la etapa final de Valdivia y en Chachalilla, o en las tierras altas en Catamayo; o bien asociadas ya a complejos sistemas de creencias, como ya se distingue en la cultura Chorrera (costa ecuatoriana), o en la cultura Chavín (sierra peruana). Ambas, Chorrera y Chavín, con gran influencia sobre otras culturas del territorio andino y nororiental de Suramérica, en lo que a su vez, también fueron contemporáneas a la expansión cultural de la tradición Olmeca establecida en Mesoamérica, desarrolladas durante los últimos siglos del segundo milenio y a lo largo del primer milenio a. de C. Estas destacadas sociedades tempranas manifiestan ya una rica, variada y vigorosa simbología representativa, incluyendo además de figuras vinculadas con el poder otras que contemplan a seres sobrenaturales, para definir de esta forma un panteón complejo de deidades con modelos tomados de la naturaleza, reafirmando ya con estas esculturas en cerámica la posición y lujo de las élites dominantes.

También debemos destacar, que la gran mayoría de las culturas agroalfareras primigenias de los territorios latinoamericanos desde tiempos tempranos hasta el periodo tardío, mantienen de forma predominante el culto generalizado a la fertilidad agrícola y a sus ancestros, aunque cada una de ellas estableciera diferenciados sistemas ideológicos y religiosos. Ante el hecho de establecerse en lugares de naturaleza hostil (volcanes, terremotos, huracanes, etc.) induce a estos habitantes a refugiarse en la religiosidad, encontrando una amplia difusión continental a lo largo de todo el desarrollo cultural prehispánico, en base al dialogo entre el medio natural y los seres superiores capaces de manejar esas fuerzas (fuera del control humano), convirtiendo a estas figuras en dioses y mediadores entre “el cielo y la tierra”, y crear el recurso ceremonial para satisfacerles. Dando de esta manera cuerpo e imagen a los diferentes mitos para así representarlos, al caracterizar a diferentes fenómenos naturales o conceptos de la vida como el sol, la luna, la lluvia, la muerte, entre otras tantas imágenes que se registran en diferentes áreas culturales, como otras imágenes más acordes con áreas más concretas (como por ejemplo sucede con el gran río Amazonas, representado a través de la simbología del mito de “la gran serpiente arcoíris”). Respecto a las representaciones materiales de carácter suntuario y ceremonial, se incluyen como elementos destacados de los rituales primigenios, pero también se pudiera decir que su estética forma parte de la cultura, como un todo unificado, en el cual la expresividad y la significación acompañan tanto a las dinámicas del desarrollo cultural como a su propia decadencia. A su vez, el reflejo de las diferencias sociales se ve reforzado en las prácticas ceremoniales, donde la posición privilegiada de los dirigentes, caciques o monarcas y chamanes o sacerdotes aseguraban la supervivencia del grupo, al ser considerados como los mediadores entre su comunidad y las fuerzas que conciben y manipulan el orden del cosmos (en muchas ocasiones identificados con vestimentas y máscaras similares a la imagen de sus figuras míticas). Según indican las investigaciones, mucha ideología e iconografía mitológica de las culturas primigenias se relaciona con el poder, además de otras prerrogativas sociales, en muchos casos exclusivas de los estatus privilegiados, aunque las creencias se conciben como parte compartida de la identidad de los grupos, en lo que los miembros de la comunidad muestran pleitesía tanto a sus dirigentes como a sus figuras míticas, a través de la subordinación y el culto, si bien, también hay que indicar que toda la colectividad participa de forma manifiesta en rituales colectivos, donde las ofrendas y las ceremonias festivo-religiosas marcan conductas convenientes, para así profesar el equilibrio y la prosperidad del grupo.

Analizando de nuevo y de forma más precisa la religiosidad de las destacadas áreas de Mesoamérica y los Andes Centrales, entre ellas mantienen concepciones del mundo diferentes, con características propias y particulares, pero como ya hemos observado aunque se encuentren lejanas geográficamente al mismo tiempo





564



566



568



570



565



567



569

también presentan conceptos similares que nos hacen suponer un posible origen conjunto de raíces culturales comunes, aunque posteriormente se produzcan dos cosmovisiones diferenciadas, de gran complejidad, profundidad y riqueza, establecidas entre los ámbitos de lo humano y lo divino. Al desarrollarse diferentes sistemas políticos desde la época formativa, en el caso de Mesoamérica en el Periodo Preclásico, y en los Andes Centrales desde el Horizonte Temprano, las sociedades de mayor complejidad se sustentaron por colectividades estratificadas, donde los dirigentes mantenían la gobernación de la población y los sacerdotes fueron los poseedores del conocimiento y los encargados de transmitir a la sociedad las normas y parámetros establecidos, personificando estas élites el poder político y religioso, mientras que la base de la pirámide social mantiene el fundamento del sistema económico y cultural. En estas sociedades el poder económico y la hegemonía ideológica se puede percibir a través de los registros de la producción suntuaria de cerámica, parte elemental, entre otros materiales, de los códigos representativos de valor que incorporan símbolos religiosos y políticos.

La representación escultórica de ambas áreas culturales estuvo plagada de una multitud de seres sagrados que podían manifestarse con cuerpo humano o de animal, aunque parece que esta último tipo de representación se registra de forma mucho más cuantiosa entre los vestigios arqueológicos andinos. Aunque en Mesoamérica las imágenes zoomorfas también se registran en su imaginario, estas suelen incluirse como complementos de la figura principal, asociada a un mayor carácter antropomorfo, aunque también se registres personajes de aspecto híbrido. Este tipo de representación mesoamericana se registra en las muestras cerámicas desde tiempos del Periodo Preclásico, empleando figuras simbólicas que van más allá de la simple representación de forma extendida y reiterada, asociadas con la fertilidad agrícola y su culto y con el poder, como sucede con la imagen de la serpiente bicéfala, u otros animales

-564- Botella zoomorfa del personaje mítico andino denominado el dios sacrificador o degollador. Cultura Chavín (900 a. de C. - 200 d.C.), Perú. Medidas: 32 x 20 cm. -565- Personaje mítico denominado "Dios Cangrejo", de carácter antropto-zoomorfo con brazos a modo de pinzas de artrópodo o crustáceo marino. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Costa norte Peruana.

-566- Divinidad-Búho de alto rango en actitud de oración. Cultura Mochica. Dimensiones: 24'5 x 14 cm. -567- Urna del Dios Xipe Totec (asociado con la fecundidad, la regeneración y el crecimiento agrícola). En la mano derecha lleva, a manera de cetro, un bastón de hueso y en la izquierda la cabeza decapitada del cautivo consagrado a su culto. Cultura: Zapoteca (pieza datada en el Clásico temprano entre el 200 - 500 d.C.). Monte Albán, Oaxaca, México. Medidas: 51'2 x 44'3 x 36 cm. -568- Tlaloc. Recipiente escultórico representando al dios de la lluvia en posición reclinada, presentando rasgos típicos de esta deidad, como en los ojos los círculos, bigote marcado y largos colmillos (aunque también pudiera representar a un guerrero-chamán asociado su atuendo a esta imagen). Posible estilo Mixteca-puebla, El Chantal, Colima (1200 - 1400 d.C.), Occidente de México. Medidas: 24'7 x 21 x 28'5 cm. -569- Pieza de gran dimensión del Dios murciélago emparentado con la muerte, la noche y el mundo subterráneo. Cultura Mexica (1325 - 1521 d. C.), México. (Museo del Templo Mayor, Ciudad de México). -570- Incensario con la imagen de Kinich Ajaw, o señor sol (en la que se complementan tres figuras diferentes). Cultura Maya (Pieza datada en el Clásico Tardío, 600 - 900 d.C.). Palenque, Chiapas, México. Medidas: 43'8 x 21'3 x 31 cm.



relacionados con el medio acuático como el caracol o las caracolas, o batracios, aunque también se representan modelos más esquemáticos y conceptuales asociados a esta simbología como es el caso de las imágenes cruciformes, indicando estas imágenes la recurrente interacción ideológica existente entre las sociedades mesoamericanas. No obstante, la representación mesoamericana de imágenes antropomorfas supera a aquellas de carácter zoomorfo, no solo manifiestas en representaciones de personajes reales (aunque fuera genérica), donde sobresalen la personificación de líderes, chamanes o sacerdotes u otros personajes de la elite social, que representan la estructura real e ideológica del poder en estas sociedades, en lo que además estos registros definen con estas figuras el acceso y el control del ritual de estas agrupaciones; pero la fisonomía humana también se asocia a la mitología mesoamericana, manifiesta en la amplia variedad de figuras escultóricas en cerámica en las que se representan. Mesoamérica comprende un panteón común de dioses principales en el cómputo de la religiosidad suprarregional preservado a lo largo del tiempo, que encarna la dualidad. Los nombres actuales de estos dioses fueron adquiridos de la lengua Náhuatl; destacando dos figuras como dioses supremos de la mitología mesoamericana, contando con la figura de «Quetzalcóatl» o Serpiente Emplumada, dios supremo creador de los hombres («Itzamná» para los mayas), identificada con Venus y con el agua pero también con el fuego divino; y el Dios de la lluvia o «Tláloc», «Chac» para los mayas o «Cocij» en la zona de Oaxaca (representado en la mayoría de los casos con dos círculos sobre los ojos y también con colmillos) emparentado también con el rayo y el tiempo. Aunque también destacan otros personajes mitológicos considerados como dioses principales como «Xipe-Totec» o dios desollado deidad ligada con la fertilidad de la tierra (ciclos, vida y muerte); «Huehuetéolt» o el Dios viejo vinculado al fuego y también señor del tiempo (de rostro anciano, sentado con las piernas entrecruzadas, espalda encorvada, y generalmente sosteniendo un brasero, también denominado Xiuhtecuhtli), la serpiente celeste Xihucóatl, el dios de la muerte «Mictlantecuhtli», la deidad de la fecundidad-fertilidad o «Quiauheteotl», o el dios del viento «Ehucatl», entre otras tantas divinidades, representadas con atributos y atavíos que permiten reconocerlos.

Ahora bien, en el área Andina, se califica a todas las sacralidades fundamentales objeto de veneración con el término de «huaca», que congrega una designación plural, como los lugares sagrados, astros, animales, humanos, ídolos, templos, tumbas, momias, etc., aunque hay que decir que el sol y la luna se manifiestan de forma generalizada como deidades principales. Entre las imágenes mitológicas más representadas a lo largo del tiempo y las diferentes culturas de las áreas: Central y Meridional de los Andes, sobresalen tres figuras como temática recurrente, ligadas y relacionadas con el culto solar: la diversa y variada representación del felino, otra, es el «dios de los báculos» o «personaje de los cetros», y la tercera el «dios degollador». Este último, se relaciona con la figura mítica de «Ai Apaec», relacionada a su vez en su concepto dual con «Chicopaec», el primero, que porta cabezas trofeo entre sus manos, sugiere la identificación con la figura deificada del felino como creador supremo con ciertos rasgos diferenciadores aunque de rostro y apariencia humana, de aspecto severo y rígido, relacionado con la reproducción del mundo (el científico Rafael Larco Hoyle, sostenía la hipótesis que «Ai Apaec», en lengua mochica significaba “Dios Supremo” o “Todo Poderoso”, discrepando otros autores más actuales en asociarlo con la luna que gobierna la noche, además de -señor de la vida y la muerte-), mientras que «Chicopaec», se relaciona con el mantenimiento de todo lo existente, incluyendo bajo su potestad la encarnación de los orígenes y los ancestros; ambas figuras relacionadas en su culto con los sacrificios, humanos o animales. Estas figuras míticas ya se registran en los Andes Centrales desde el Periodo del Horizonte Temprano, manifestándose también en otros periodos posteriores, hasta el Horizonte Tardío, como puede observarse en diferentes culturas, como Chavín, Paracas, Nazca, Mochica, Wari, Tiwanaku, o Chimú, entre tantas otras. Si bien, debemos indicar que en el territorio andino, como en este caso expone Krzysztof Makowski que: “*los cultos locales en los primeros siglos de nuestra era, parecen haber sido constituidos, cada uno de ellos, según principios diferentes, a juzgar por las iconografías comparadas moche, nazca y tiwanaco*”<sup>178</sup>, según reflejan las investigaciones de estas culturas, en Tiwanaku los dioses principales priorizan el aspecto humano, los Moche representan dioses de esencia

<sup>178</sup> MAKOWSKI, Krzysztof. “Cuando aún no llegaron los Incas: templos, rituales y dioses de los Andes Centrales (2700 a.C. - 1470 d.C.)” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. - Museo de América, enero-agosto 2006*-. Museo de América. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 51.

antropo-zoomorfa, definidos algunos de ellos como deidades principales o supremas, mientras que los Nazca en cambio ilustran en sus imágenes míticas a seres zoomorfos o criaturas con características sobrenaturales (asociadas con la tierra, el agua y el cielo), difíciles de sintetizar dada su amplia variedad de representaciones (diferenciada esta cultura en el desarrollo de su sistema cultural y religioso en relación al área Central Andina, ya que no se establecen dioses principales ni templos, más emparentados con las creencias relacionadas con los “espíritus” de la naturaleza, simbólicamente representados a través de imágenes zoomorfas, en lo que los chamanes se relacionaban con ellos como intermediarios, y la comunidad también se sumaba a los rituales, manteniendo la mitología nazca, un balance más natural entre el ser humano y el medio ambiente).

En relación a lo anterior debemos sintetizar que en ambas áreas los modelos religiosos determinados en periodos tempranos, con el tiempo y la evolución de las sociedades, prosiguen conceptualmente aunque se perciban más complejos, pudiendo decir que el eclecticismo se reconoce como el detonador común en la amalgama mitológica de culturas posteriores, apropiándose de ciertos conceptos mitológicos, pero también combinando y adaptándose a nuevos contextos simbólicos, además de incluir la veneración de nuevos dioses. En sendos territorios, la fuerte consolidación político-religiosa del último periodo prehispánico constata estos hechos, acumulando entonces imágenes míticas de culturas anteriores como renovadas simbologías, como en el caso particular de los Mexicas al incluir a nuevos dioses principales: como «Huitzilopochtli» (Dios Solar), «Coyolxauhqui» (luna y estrellas), «Alt-tlachinilli» símbolo de la guerra sagrada (emparentado con el agua y el fuego), o «Coatlicue», diosa de la vida y la muerte. De igual forma, los Incas también registran estas concesiones, como indica Ana Verde Casanova: “*aunque respetaron los cultos y deidades ancestrales (el felino, la serpiente, el ave, y el culto a las huacas, es decir lo sagrado representado en diferentes fuerzas y elementos de la naturaleza), impusieron los suyos: Viracocha (vinculado a los orígenes de la humanidad), Inti (el sol, Padre de los Incas y asociado al mismo), Quilla (la luna, ligada al tiempo y al calendario), Illapa (dios del trueno y del relámpago), Pachamama (diosa de la tierra) y Mamacocha (asociada al mar)*”<sup>179</sup>. Representadas de manera realista, o bien, insertas en lenguajes simbólicos, modelados o decorados.

Respecto a las áreas aledañas a Mesoamérica o Andes Centrales también se registran imágenes en cerámica alusivas a caracterizaciones mitológicas de las áreas ya citadas, al preservar gran parte de las culturas latinoamericanas sistemas de intercambio complejos y dinámicos. En territorio centroamericano se registran algunas imágenes míticas de esencia mesoamericana, aunque generalmente redefinidas en base a su carácter regional. En el caso de las zonas periféricas andinas, se mantienen en mayor grado estas determinaciones; como ejemplo, citamos la transformación del sistema cultural de diferentes zonas situadas en el área Meridional de los Andes. De forma generalizada en estas sociedades el esquema de creencias del periodo Formativo gira en torno a deidades relacionadas principalmente con el sol y la tierra, manteniéndose durante los diferentes periodos la prioridad mítica de estos conceptos y otros asociados a la simbología de cada sociedad, aunque durante el Periodo Temprano y Medio la representación figurativa e iconografía también muestra como temática recurrente la figura del felino, incluyendo a su vez como significativas en el lenguaje representativo las imágenes de «el sacrificador» y el «dios de los báculos», todas ellas ligadas al antiguo culto solar de abolengo andino (trasmitido desde los territorios noroccidentales), presentes tanto en las edificaciones ceremoniales como en las representaciones suntuarias, diseñadas desde una evidente afiliación andina temprana. Pero hay que comentar que durante el Periodo Tardío o de Desarrollo Regional la conformación del modelo religioso de estas sociedades meridionales se transforma de forma abrupta en consonancia con los efectos climatológicos (de extrema sequía) convergiendo hacia el culto al agua y la fertilidad agrícola, reemplazado su lenguaje representativo por un repertorio nuevo y diferente, como bien se registra en el Noroeste Argentino, como en este caso indican los investigadores Julián P. Gómez Augier y Mario A. Caria: “*La religiosidad parece moverse así de un culto principalmente solar a otro con foco en el*

---

<sup>179</sup> VERDE CASANOVA, Ana. “*Y llegaron los Incas!: Unidad en la diversidad*” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. - Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 21.

*agua y los fenómenos atmosféricos asociados a ella, como el rayo, las nubes, el trueno y la tormenta. Las creencias giran ahora en torno a "Deidades Propiciatorias de la Lluvia" en sintonía con las necesidades derivadas de la creciente escasez de agua y sólo circunstancialmente a temas de índole solar"*<sup>180</sup>.

En referencia a otras áreas, los estudios revelan que la transformación hacia otros sistemas de creencias también se diversifica en la mayor parte de las culturas tardías primigenias, a consecuencia de diversos y variados motivos, observándose una creciente inestabilidad política y cultural, motivada como ejemplo por los cambios ambientales producidos en la mayor parte de los territorios, o bien ejercida esta reestructuración al acoger a poblaciones multiétnicas. En aquellas sociedades complejas del periodo Tardío generalmente la representación en cerámica se estandariza y se reformula hacia una figuración más abstracta y esquemática; ahora bien, mientras que en las sociedades estatales la estética suntuaria de sus esculturas presenta intrincados lenguajes simbólicos, en los cacicazgos las representaciones más recurrentes se asocian con el poder, a través de figuras míticas (modélicas o asociadas a los clanes) o con personajes de la élite social o dirigentes (destacando la representación de personajes sentados sobre bancos, como sucede en el área Amazónica, Centroamérica, área Noroccidental y norte de Suramérica).

Como se puede percibir, en muchos de los registros arqueológicos materiales de carácter suntuario realizados en cerámica de las sociedades establecidas en las diferentes áreas primigenias de lo que actualmente comprende el territorio agrupado por los diferentes países de Latinoamérica, se llegan a establecer entre ellos relaciones de correspondencia estética y figurativa. Para terminar entonces con este apartado, citamos algunos ejemplos representativos, de otras áreas o culturas menos investigadas (además de las sugerencias del esquema en gris); por centrarnos en una zona delimitada, citamos en primer caso el registro temprano de las esculturas cerámicas de Cordorhuasi y Ciénaga establecidas en la zona del Noroeste de Argentina, quizá por su relativa cercanía, entre ellas cuentan con un buen número de piezas con similitudes decorativas, muchas de ellas asociadas a la figura del felino, o bien, al observarse también relaciones de semejanza entre Ciénaga y la sociedad contemporánea de Candelaria, de las que se puede destacar la decoración de algunos de sus rostros humanos, definidos por líneas paralelas y verticales bajo los ojos a modo de tatuaje inciso, no obstante, esta última práctica indicada no se restringe a una temporalidad delimitada, ya que debemos remitir que también fue difundida en la representación cerámica de diferentes culturas del territorio meridional andino hasta el Periodo Tardío (1000-1500 d.C.), definiendo posiblemente lágrimas, asociadas al agua y a la lluvia (denominado este diseño como «plañidera») (fotos n°: 516, 825, 826, 827). Ahora bien, a colación de esta información también podemos identificar que las influencias estilísticas acaecidas en gran parte de estos territorios según indican algunos científicos, llegan a mantener correspondencias estéticas no solo con representaciones localizadas entre sociedades más o menos cercanas, y relacionadas, sino con simbologías procedentes de otros territorios más distantes, como por ejemplo sucede entre los territorios andinos, con los amazónicos o aún más lejanos como de las zonas Circuncaribes, hasta relacionarse con representaciones mesoamericanas; comprendiendo en cierto sentido conjeturas loables al establecerse estas correspondencias a través de migraciones o bien intercambios recíprocos entre las diferentes latitudes. Por seguir manejando los mismos ejemplos indicados anteriormente, en el sentido de la representación, ciertas imágenes del territorio del Noroeste Argentino, llegan a establecer similitudes con los registros más septentrionales del centro-oriental suramericano, pero no solo asociadas las imágenes a ciertas posturas definidas en las figuras antropomorfas o zoomorfas, ya que se pudieran relacionar con conductas o influencias registradas en todo el continente, en lo que en ambos casos hipótesis viables indican que pudiera ser que fueran originarias de los territorios amazónicos, o bien, definidas en otros lugares y ampliamente extendidas en el repertorio o lenguaje común de las sociedades primigenias, pero entre estos casos citados también se cuenta con ciertos registros decorativos muy emparentados, como sucede con la imagen de las «plañideras», incluidas tanto en las representaciones del NOA, como en la zona occidental de Venezuela (aunque estas convergencias aún se presentan como conjeturas incompletas, con dificultad de dictar motivaciones estilísticas de mayor certeza).

---

<sup>180</sup> GÓMEZ AUGIER / CARIA, Op. cit., *La simbología prehispánica e histórica del Noroeste Argentino...*, P. 102.

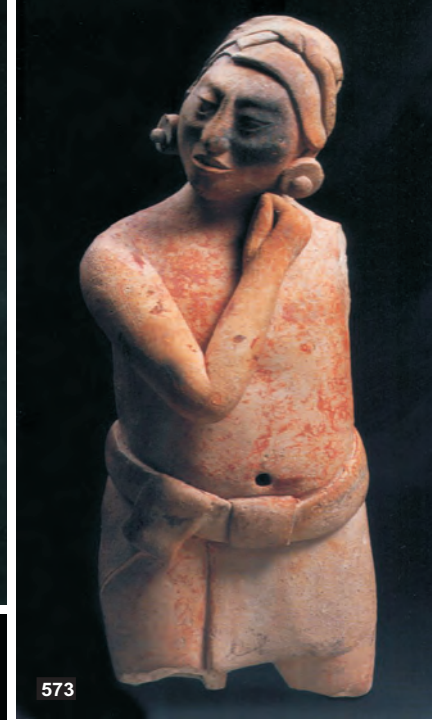
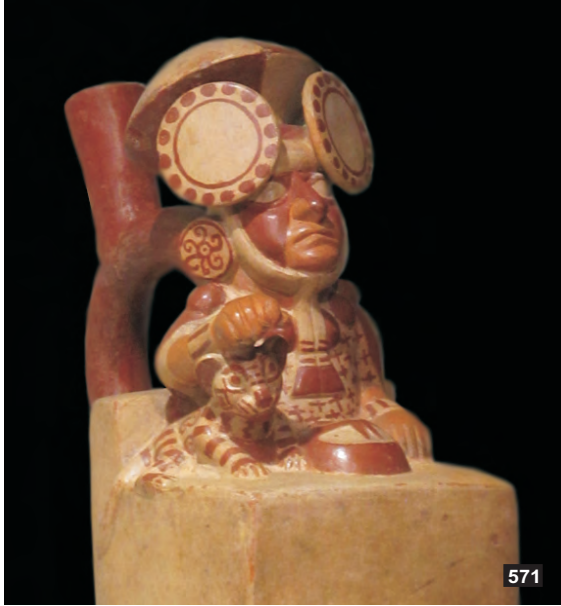


Ahora bien, antes de iniciar el siguiente apartado, debemos incidir que el sentido de la representación escultórica en cerámica se relaciona con el poder político y religioso ejercido en cada cultura, aunque como indica a continuación Felipe Ehrenberg: *“Las obras que hoy consideramos arte por su alto valor estético fueron concebidas como intermediarios en la difícil y fundamental relación entre los hombres y las divinidades [...] Los ritos, ya fueran individuales e íntimos, concerniendo a la vida familiar o a los momentos trascendentes de la persona, o colectivos, que aseguraban la cohesión y supervivencia de la comunidad, eran parte indisoluble de la vida de estos pueblos.[...] Su arte está íntimamente asociado a esta vida ritual y es por ello, a la vez que una fuente de placer estético, es una vía de conocimiento”*<sup>181</sup>. Percibiendo entonces, que estas obras en la mayoría de los casos, no fueron concebidas únicamente como objetos de goce artístico, sino que el propósito esencial de su figuración pudiera actuar como medio “mágico” para dotar al receptor de poderes particulares o propiciar una resolución conveniente. De ello, las esculturas se establecen como fuente visual de las creencias, desplegando en el individuo su goce “espiritual” y dotando a cada ceremonia de su pertenencia simbólica; registradas las piezas suntuarias de cerámica en centros ceremoniales (manifestado a través de la arquitectura el poder religioso), lugares sagrados, edificios públicos o privados, o bien, depositadas junto a sepulturas, como ofrendas funerarias. Si bien es cierto, que el mundo natural que les rodeaba era parte primordial en su cosmología y vida cotidiana, también las culturas crearon un mundo fetichista donde las ideologías y los mitos explicaban el diferenciado origen de la especie humana. La representación americana tiene una inconfundible tendencia orientada a la tridimensionalidad, integrando a su vez en la voluntad expresiva temas reiterados que derivan principalmente de mitos y creencias.

<sup>181</sup> EHRENBURG, Felipe. “Binomios y dualidades en trece tiempos: el sentido del cuerpo como un constante elogio” (capítulo), en - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Barcelona: Lunwerg, 2004, p. 53.

**Dioses, soberanos y chamanes: -571-** Recipiente o huaco con asa en estribo y base cuboidal, en su parte superior se presenta la escena de un dirigente de alto estatus apoyando su mano derecha sobre un felino. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. El tipo de ropaje y el curioso atuendo de la cabeza formaban parte de su indumentaria, ya que se han hallado ejemplares de tela similares y abalorios de metal en las tumbas. **-572-** Urna ceremonial que representa la imagen del dios de la lluvia, «Chan» para los mayas. Cultura Maya-Tolteca (900 - 1521 d. C.), Mayapán, Yucatán, México. Altura: 56 cm. Esta pieza denota una técnica muy elaborada en su modelado, decoración con engobes, y el característico azul maya. **-573-** Sacerdote (fragmento de figura). Cultura Maya (Período Clásico mesoamericano, 200 - 900 d. C.), Isla de Jaina, Campeche, México. Medidas: 18 x 9 x 6 cm. Generalmente, en otras culturas la representación de los sacerdotes se impregna de una mayor simbología, pero la cultura maya establece un realismo muy cuidado. **-574-** Personaje en postura de adoración. Resaltando la elaboración de su tocado o peinado que ejemplariza un status social considerable. Horizonte o cultura Chorrera (1300 - 300 a de C.), Ecuador. **-575-** Personaje de alto rango sentado en un banco de poder con las manos sobre la boca y con tocado con características felinas. Cultura Jama-Coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. Medidas: 44'5 x 21 x 24'8 cm. **-576-** Representación de deidad con atributos felinos y antropomorfos. Cultura La Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), Costa ecuatoriana-colombiana. Medidas: 73 x 39 cm. **-577-** Urna policroma con la imagen de un Sacerdote asociado a la figura del dios “Ave de Pico Ancho”. Cultura Zapoteca (Pieza datada en el Preclásico Tardío mesoamericano, 100 a. de C. - 200 d.C.), Monte Albán, Oaxaca, México. Medidas: 83 x 66 x 42 cm. **-578-** Brasero mexicana de los guerreros muertos dedicados o «cuahtecas», modelado a la manera que eran imaginados, armados y listos para el combate, y decorado en policromía de engobes. Cultura Mexica (1250 - 1521 d. C.), México. Dimensiones: 97'5 x 80 x 62 cm. A los guerreros que morían en la piedra de los sacrificios, los cuahtecas, al ir al más allá, habitaban en el país de las águilas, debido a que creían que su energía vital se encaminaba al firmamento para alistarse a las filas del ejército solar. Estos personajes combaten contra las fuerzas de la oscuridad diariamente, por el periodo de cuatro años, al término de los cuales regresarían a la tierra reencarnados en colibríes o mariposas. Esta milicia solar se representaba con una serie de insignias propias, como: vestuario y casco en forma de águila, garras que sobresalen de las piernas del personaje, del pico abierto sobresale el descarnado rostro del guerrero, los labios mutilados y los ojos fuera de órbita; los ornamentos que cuelgan de las orejas son manos humanas cortadas. Su función debió de ser la de acompañar a los recién sacrificados, a través de la gran columna de humo que generaban estos recipientes. **-579-** Personaje masculino sentado, de semblante serio y agarrando un incensario. Su vestimenta, las grandes orejeras y la escarificación de rostro y pecho indican un alto estatus, pero también es interesante la apreciación de que los adornos de sus hombros y lo que rodea el cuello pudieran ser cuerdas retorcidas, por ello esta representación también puede identificar a un noble cautivo destinado al sacrificio. La calidad de esta figura detallada fielmente elementos de los patrones de vestuario y textiles. Cultura de Veracruz, estilo Remojadas o Nopiloa (Pieza datada en el Clásico Tardío, 600-900 d.C.), México. Medidas: 17'4 x 12'6 x 11'7 cm. **-580-** Figura de sacerdote utilizando un “calero”. Cultura Mochica (Perú). Medidas: 20'4 x 18 x 14 cm. La ceremonia de mascar hojas de coca fue una práctica ritual andina desde la antigüedad. El recipiente contenía cal, que era extraída por medio de un palillo y se masticaba en la boca junto a las hojas, favoreciendo la extracción de los componentes alcalinos de la coca.

**Pág 410: -581-** Urna-recipientes con imagen de Cocijó (dios del agua y la fertilidad). Cultura Zapoteca (pieza datada en el Clásico Tardío mesoamericano, 600-900 d.C.) valle central de Oaxaca, México. Dimensiones: 45 x 40 cm. **-582-** Sacerdote de Tláloc. El Zapotal, Veracruz Central (250 - 800/900 d.C.), México. Altura: 47'5 cm. Representación de un oficiante caracterizado con prendas y atuendos simbólicos relativos a sus dioses, en este caso a la figura de uno de los dioses principales mesoamericanos: Tláloc. **-583-** Representación del dios Huehuetéotl o el Dios Viejo del Fuego en su típica postura, mostrando la imagen de un personaje de avanzada edad sentado con piernas cruzadas, encorvado, con torso flácido y vientre abultado, rostro con arrugas pronunciadas, barba y gran recipiente-brasero sobre su cabeza (decorado en relieve con cruces que aluden a los cuatro rumbos del universo y su centro, un círculo, residencia de este dios). Veracruz Central (250 - 800/900 d.C.), México. Dimensiones: 86'5 x 63 x 65'8 cm. **-584-** Escultura que representa a Huehuetéotl. Veracruz Central. El Zapotal (?) (Pieza fechada entre el 600-800 d.C.), México. Altura 58 cm. **-585-** Imagen de Mictlantecuhtli. Cultura Mexica (Pieza fechada en el 1480 d. C.). Procedencia: casa de las águilas del templo mayor, Ciudad de México. Cerámica, estuco y restos de policromía; 176 x 80 x 50 cm. **-586-** Gobernante, encontrado en el complejo arqueológico de las tumbas del Señor de Sipán. Cultura Mochica o Moche (200 - 850 d. C.), Perú. **-587-** Guerrero con vestimenta asociada a la figura del ave. Cultura Jama-Coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. **-588-** Figura masculina con los brazos recogidos y sentada en un pequeño banco, decorado con una corona y prominentes orejeras (con probabilidad representando a un importante personaje o chamán). Cultura Santarém (1000-1500 d.C.), Medio-bajo Amazonas, Brasil. Dimensiones: 32 x 24 x 22 cm. **-589-** Personaje de status en pose sentada. Cultura Maya (Período Clásico Tardío, 650 - 900 d.C., Mesoamérica). Posible ubicación del hallazgo: Isla de Huaymil, Golfo de México, México. Pigmentos postcocción, altura: 18'5 cm. **-590-** Chamán en postura sedente. Cultura Bahía (500 a. de C. - 500 d.C.) Ecuador.







581



582



583



584



585



586



587



588



589



590



## 2.1.4 - Hombre y mujer. La figura humana en el imaginario colectivo.

La representación de la figura humana fue fundamental en la plástica indígena antes de la llegada de los españoles. Las obras que en su simbología ideaban a la naturaleza y a los dioses, tienen en su mayoría rasgos estéticos antropomorfos de un profundo contenido religioso e ideológico, aunque también se registran un buen número de imágenes en las que se exhiben escenas asociadas a la cotidianidad de los pueblos primigenios; constatando eso sí a través de las obras la estética propia de cada cultura (incluyendo a su vez estilos de representación diferenciados). De esta forma, el individuo como tal, se reconocía en las imágenes casi siempre idealizadas, en los diversos papeles de una sociedad específica. Por lo que se puede suponer entonces que la representación sugiere para estas agrupaciones primigenias sucesos particulares para la memoria colectiva, emitiendo mensajes con significados concretos, tanto para la sociedad entera como para todos y cada uno de sus miembros; todo ello de acuerdo con los conocimientos y las creencias de cada época y sociedad, y según intervenga, en particular, el grado de apego y la voluntad expresiva de cada pueblo.

En líneas generales, se pueden conformar varias agrupaciones para definir los tipos de representación asociados a la imagen de la figura humana en el arte primigenio latinoamericano, como por ejemplo establece la prestigiosa investigadora mexicana Beatriz de la Fuente, sintetizadas en tres bloques determinantes<sup>182</sup>:

*“La representación que se refiere a la realidad visual.*

*La representación de la realidad que se aleja de sí misma y busca modificarse.*

*La representación que trasciende barreras humanas y se ubica en el mundo de las deidades.”*

En tanto, la representación escultórica en cerámica de **figuras antropomorfas** muestra en la mayoría de las culturas primigenias del territorio americano rostros que denotan cierta abstracción y cuerpos impassibles, si bien, la pluralidad de estas expresiones en ciertas sociedades se torna más humana y cálida, donde el perfil descriptivo adquiere mayores matices físicos, expresivos, y hasta psicológicos, aunque de igual forma estas representaciones no se manifiestan como retratos fieles a un personaje, sino como la reproducción de la realidad visible y generalizada, es decir como arquetipo o patrón preconcebido, en el cual no se prioriza la individualidad (aunque en determinadas culturas se llegan a relacionar la personificación de rostros o figuras con retratos reales de su tiempo). Con este mismo patrón común o arquetípico, pero desde otro sentido, se cuenta con la representación figurativa de otras sociedades en las que se reconoce una enérgica voluntad hacia la abstracción, donde la figura humana se simplifica y esquemática, al responder a una necesidad estética que hace que los detalles más expresivos y naturalistas de la imagen se eliminen de forma sistemática, reduciéndose a lo meramente esencial y característico de la fisonomía, dotando a la figura en muchos casos de un carácter irreal, como por ejemplo se puede percibir en muchas obras cerámicas en las que se manifiesta la “extendida” cuadratura de las cabezas o la mera presunción de los rasgos del rostro. De aquí puede partir otro nivel de expresión, pero también ligado en cierto sentido al carácter realista, que es la representación asociada a lo sobrenatural, como vehículo creativo entre lo sagrado y lo divino, como ya hemos podido apreciar en los anteriores apartados, mostrando en estas piezas escultóricas alteraciones significativas y alejadas de los rasgos naturales, aunque generalmente se dote a la figura de formas estructurales antropomorfas.

La evolución representativa en las sociedades agroalfareras y primigenias de América Latina manifiesta diferentes direcciones en su exposición estética, hablando de forma muy generalizada según se desarrolle el tipo de conformación social y en la época que se manifiesten, como analizamos a continuación. En las épocas más tempranas de aquellas sociedades que se caracterizan por emplear la tecnología cerámica como parte importante de su representación volumétrica, y aquellas culturas que siguen en el tiempo conformando agrupaciones de carácter igualitario (sin conformar su sociedad con estamentos jerárquicos), utilizan la figura

<sup>182</sup> FUENTE, Beatriz de la. “El cuerpo Humano: gozo y transformación” (capítulo), en - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Barcelona: Lunwerg, 2004, p. 32.

humana como símbolo de la identidad colectiva. Durante el Periodo Formativo, se registra la representación de figurillas femeninas en todos los territorios y agrupaciones culturales, vinculándolas las investigaciones específicamente, con conceptos asociados a la reproducción, cuyo imaginario se considera como la versión más temprana de la “Diosa Madre”. Las representaciones de las figurillas femeninas, también denominadas como diosas de la fertilidad, exaltan sus cualidades de género, presentándose con caderas abultadas, senos señalados y triangulo pubiano o sexo muy marcado. La mayoría de estas figuras escultóricas se realizaron en cerámica y representan de un modo genérico la desnudez; la mujer, desnuda y naturalidad, contrasta con el reducido número de figurillas masculinas registrado hasta el momento, además de señalar vestimenta, ya que en muchos de estos ejemplos se oculta el sexo masculino; asimismo se encuentran en épocas más avanzadas representaciones fáticas que simbolizan la continuidad de la vida, aunque siempre en menor número que las femeninas. Respecto a estos conceptos tempranos, básicos y simbólicos asociados con la fertilidad, el significado de lo femenino, se reconoce como el de receptor y creador, mientras que lo masculino, simboliza la simiente necesaria para la fecundación. No obstante, la representación de la figura femenina desnuda, relacionada indiscutiblemente con el culto a la fertilidad, se registra en todos los periodos y estados sociales prehispánicos, ya que esta figuración se concibe con una de las imágenes más recurrentes y significativas, por su mitificación en la cosmovisión indígena, ya señalada en el anterior apartado (haciendo de nuevo referencia sobre esta imagen, más delante en este apartado y con ya indicamos de forma más analítica en el inicio del subapartado 2.1.5.1). No obstante, en el cómputo del periodo Formativo, aunque dependiendo de las culturas, en este caso basándonos en aquellas más desarrolladas en su evolución social, se establece al avanzar el tiempo como norma general un mayor equilibrio genérico, con un número semejante de figuras masculinas y femeninas representadas en cerámica; distinguiendo situaciones tan directas como la diferenciación de género, con figuras de mujeres embarazadas o de parto, u hombres que en algunos casos muestran el sexo erecto y en ocasiones exageran su tamaño. Otra distinción sería la descripción de actitudes habituales y costumbres, también en relación con el género: como la crianza de los hijos, poses cotidianas, o la realización de trabajos. Con el tiempo, comienzan a integrarse además otras imágenes más complejas, según la voluntad creadora, referenciando condiciones sociales y jerarquías, o bien al enfatizar aspectos religiosos y culturales.

Cuando determinadas sociedades se establecen como jefaturas estratificadas o en algunos casos ya como estados, en estos tiempos la representación sigue expresando el concepto original de la identidad grupal, pero más marcado, con la idealización de un “modelo de belleza”, y como ya hemos indicado, surgen entonces patrones definidos y determinados en la representación escultórica de cada cultura. En las sociedades jerárquicas, la desnudez que caracterizaba a las figurillas tempranas, desaparece por el surgimiento de los modos de vida urbanos. Dotando a las figuras (al igual que a sus ciudadanos) de la vestimenta característica de la época, sumándose a esta caracterización los complementos y adornos corporales, que formaban parte del arreglo personal de la sociedad. Remarcando, que entre los mayores detectores en la distinción del carácter jerárquico de las figuras, el peinado y los tocados tuvieron una importancia destacable, ya que a través de su ornamentación recargada fueron ilustrados también simbologías religiosas o indicadores de poder, y que hoy, con los avances científicos se puede llegar a precisar la posición social del personaje, además de contar por su puesto con todo el elenco de elementos descriptivos presentes en el conjunto de la imagen. De forma generalizada, en gran parte de los territorios latinoamericanos a finales del milenio a. de C. y durante el primer milenio de nuestra era (d.C.) la creatividad representativa brota de forma espectacular, incluyendo en la mayor parte de las sociedades primigenias una amplia variedad de imágenes, cotidianas o totalmente imbuidas en la religiosidad, algunas de carácter antropomorfo y otras emparentadas con lo sobrenatural; en relación a estos indicativos se debe insistir que en gran medida el interés por la caracterización de imágenes se promueve notoriamente al resolver con su aporte la necesidad de acompañar a los rituales con estas piezas, en lo que las esculturas cerámicas de determinadas culturas adquirieron tal fama y prestigio, que fueron intercambiadas como productos de lujo en el entramado comercial intercultural. A día de hoy, las representaciones más valoradas en nuestra época, son aquellas vinculadas a las culturas que abarcaron en el caso de Mesoamérica y los Andes Centrales, respectivamente, el Periodo Clásico y el Intermedio Temprano, donde estas sociedades ya se establecían como estados, al igual que sucede en las sociedades vinculadas a la

conformación de jefaturas establecidas en Suramérica en los diferentes periodos de Desarrollo Regional de cada área, donde también se encuentran excelentes representaciones, durante el Periodo VI en el área de la Baja América Central, o en las representaciones del periodo Tardío en las diferentes áreas que no hemos nombrado, como sucede en el territorio amazónico, asociadas en este caso muchas de estas sociedades a la Tradición Policroma, o en el Periodo IV, del territorio central y oriental de Suramérica (insular y continental). Todas estas representaciones ya se caracterizan por una plenitud creativa y de maestría, conjugándose ambas nociones, dieron como resultado los valorados registros escultóricos en cerámica de las culturas primigenias.

Sobre esto, hay que decir que, en aquellas sociedades de mayor complejidad, ubicadas en épocas tardías generalmente establecidas a partir de los últimos siglos del primer milenio de nuestra era o durante la primera mitad del segundo milenio, antes de la llegada de los europeos, asociadas estas culturas en el territorio del área Noroccidental de Suramérica al Periodo de Integración, en Mesoamérica al Postclásico, o en los Andes Centrales a los periodos: Horizonte Medio, Intermedio Tardío y Horizonte Tardío, de forma generalizada la expresión plástica se torna hacia una representación más rígida, y carente de la expresividad y viveza comparadas con los periodos anteriores. Las esculturas siguen manteniendo su carácter antropomorfo, pero también forman parte del sistema de estandarización creado para cohesionar el imaginario colectivo de estas potentes jefaturas o poderosos estados, por lo que muchas de las figuras se realizaron en serie (generalmente elaboradas con la técnica del moldeado, y aunque los moldes fueron empleados desde periodos anteriores, su producción se magnifica), perdiendo en la mayoría de los casos la voluntad expresiva y creativa de aquellas piezas únicas, aunque también las hubo, en estos casos manufacturadas desde una perfección soberbia, destinadas eso sí a posicionarse en lugares importantes o reservadas para las más altas élites.

Con este escueto resumen analítico sobre la representación de la imagen antropomorfa en cerámica también se puede llegar a entender como la evolución cultural establecida en cada una de las diferentes áreas primigenias insertas en el conjunto de los territorios latinoamericanos se desarrolla de forma diferente. Por lo que la estética representativa de la figura humana también tiene mucho que ver con la cosmovisión y las costumbres de cada sociedad, y de la época en la que éstas estén inmersas. Contando a continuación con cierto aporte analítico de Cristiana Barreto, que aunque remita a los territorios de Suramérica también puede ilustrar lo acontecido en territorios más septentrionales. Sobre estas reflexiones, y a través del análisis de los apartados anteriores de este trabajo, se llega a percibir, en todos los casos, que las representaciones quedan inmersas tanto en contextos de cotidianidad, como en los sistemas de concesión del poder y las creencias:

*“Algunos antropólogos observan que la simbología asociada a los mitos que estructuran el universo de los pueblos indígenas de América del Sur se diferencian de acuerdo con el grado de jerarquización de estas sociedades. Roe (1982), por ejemplo, propone que en América del Sur, la tendencia hacia la -antropomorfización- del mundo es más fuerte entre las sociedades jerarquizadas y etnocéntricas de los Estados (en oposición a las sociedades tribales o cacicazgos). [...] Esta visión antropo-céntrica del mundo es aparentemente más sutil en cacicazgos complejos como la etnografía sugiere [...]. Entre los pueblos menos estratificados de la selva tropical, los símbolos naturales utilizados serían más generalizados, donde los humanos se mezclan con las criaturas míticas, animales y espíritus de una forma más igualitaria. [...] Ahora bien, no nos parece que se trate de identificar elementos de una estética diferenciada entre sociedades tribales u otra de sociedades más complejas, sino, llegar a entender cómo estos modelos mentales del mundo, presentes en la cultura material, expresan variaciones por la manera que estos mundos están organizados”<sup>183</sup>.*

Respecto a la representación escultórica en cerámica de cada cultura en muchas ocasiones puede reconocerse a simple vista, contando con estilos diversificados, y también con fases correlativas que definen tipos cerámicos diferenciados, asumiendo por ello una base cultural fielmente encauzada por patrones distintivos.

---

<sup>183</sup> BARRETO, Cristiana (Nunes G. de Barros). “Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga” (investigación). Programa de Postgrado en arqueología -Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo-, Línea de investigación: Representaciones simbólicas en arqueología. São Paulo, 2008, pp. 15-16. (Texto traducido: L. Rueda). Referencia: ROE, Peter G. 1982. *The Cosmic Zygote. Cosmology in the Amazon Basin*. Rutgers University Press, New Brunswick.



A su vez, la imagen antropomorfa en las obras cerámicas puede estar asociada tanto a recipientes escultóricos como a figuras tridimensionales, respecto a este tratamiento del modelado, se pudiera decir que el tipo elegido de manifestación escultórica también viene marcado por conductas características en la representación de las diferentes áreas, como ya hemos podido apreciar en las diferentes imágenes expuestas en este estudio. Por ejemplo, en el área de los Andes Centrales las representaciones de escenas o figuras individuales generalmente se incorporan a la forma del recipiente, de excelente manufactura y modelado, destacando entre los modelos recurrentes del territorio la reproducción del recipiente con asa estribo, repitiéndose desde épocas tempranas hasta las más tardías. En el área Meridional de los Andes la representación figurativa inserta en el recipiente también es la más extendida, aunque en estos territorios el modelado se presenta de forma más superficial, apoyándose estas obras en muchos casos en la decoración con engobes, para así dar más fuerza a la imagen. De igual forma esto sucede en los territorios orientales de Suramérica, de sur a norte, los recipientes ceremoniales en muchos casos adoptan la forma antropomorfa o bien se incluyen protuberancias con características humanas, alentadas estas cerámicas con motivos decorados, excisos, incisos o pintados. En el área Noroccidental de Suramérica las representaciones antropomorfas se vinculan tanto a figuras escultóricas (genéricamente denominadas como de bulto redondo) como a la forma del recipiente, incluidas en la representación de la forma cerámica o bien acopladas (una adherida a la otra), dependiendo eso sí de cada cultura, aunque generalmente relacionado el tipo de tratamiento representativo con zonas o regiones específicas del territorio. En el área de la Baja América Central los recipientes escultóricos también se registran en mayor número, aunque entre estas culturas sobresalen las ya citadas esculturas cerámicas de la tradición Gran Nicoya, definidos muchos de sus registros por la figura antropomorfa. En Mesoamérica sin embargo la tradición escultórica de modelar efigies sin asociarse a la estructura de un depósito cerámico es más recurrente, aunque también son frecuentes los recipientes escultóricos, o bien diseños donde la forma escultórica se acopla al contenedor tanto en alto relieve como a través de figuras tridimensionales. Con este análisis se llega a la conclusión generalizada en el cómputo de las culturas primigenias de América Latina de registrar en mayor proporción el concepto plástico de incorporar el recipiente como base de la forma figurativa (como ejemplo se registra en el esquema de las págs. 237/240); aunque también se debe destacar que la presencia de figurillas tridimensionales se registra durante todo el periodo primigenio y en todas las áreas culturales, generalmente asociadas a formatos pequeños, y por ello en muchos de los casos su manufactura se relaciona con una estructura interna maciza, no obstante, estos patrones que hemos indicado son conductas plurales a la hora de valorar en general el tratamiento escultórico, encontrando a su vez entre los registros obtenidos en las diferentes áreas, aunque asociados a regiones más puntuales y/o en menor número, representaciones en cerámica de bulto redondo.

Entre las manifestaciones cerámicas asociadas a la figura antropomorfa diseñadas sobre recipientes cerámicos, en este trabajo se recopila de manera más exhaustiva, la representación de esta imagen sobre urnas funerarias, ahora bien, esta temática queda reflejada en el apartado 2.1.6, donde se incluye el sub-apartado 2.1.6.2, nombrado como -Urnas funerarias antropomorfas-, analizando en él la presencia significativa de este tipo de representación vinculada a diferentes culturas y tradiciones primigenias.

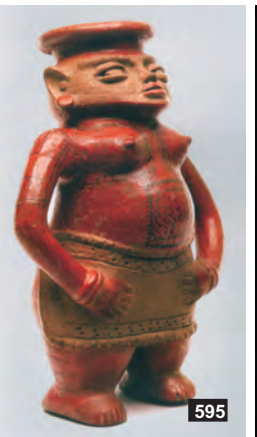
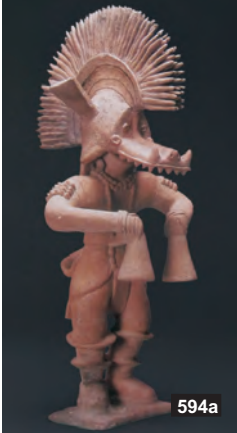
En relación al carácter representativo, la recopilación de registros materiales obtenidos en cada cultura ha propiciado informaciones detalladas, ahora bien en los casos donde la cuantía de manifestaciones artísticas es alta o bien el estilo de su representación es destacado, el análisis sobre su estética se recopila de forma más precisa en un buen número de investigaciones relacionadas no solo con el campo de la arqueología sino también con el artístico. Respecto a las representaciones primigenias que despuntan por su calidad creativa y estética, se encuentran en estos territorios a diversas sociedades que poseen un sentido más natural y expresivo respecto a los indicativos de género y actitudes cotidianas, de claro carácter realista y figurativo. Por ejemplo, en el área mesoamericana distinguimos por su expresivo estilo, casi caricaturesco, las piezas elaboradas por las tradiciones culturales de Nayarit, Colima y de Jalisco, distribuidas en el Occidente de México (al presentar imágenes de personas y de animales, asociadas a los aspectos del mundo que les rodeaba y facetas de la vida cotidiana, donde el culto parece manifestarse desde un carácter más simbólico), sin

embargo en otras zonas su estética representativa puede asociarse a figuraciones de carácter realista o bien quedar inmersas en lenguajes más abstractos, como la representación teotihuacana, inclinada hacia la síntesis y la esquematización, donde las formas se simplifican y rigidizan. Teniendo presente la vinculación creativa y cultural establecida en aquellos tiempos en el territorio mesoamericano, hacemos de nuevo alusión a las palabras de Beatriz de la Fuente, registradas en este caso en otra de sus publicaciones, la autora comenta que: *“no todas las culturas de Mesoamérica cobraron plena conciencia del desenvolvimiento del hombre en su ámbito terrenal. Los olmecas, los mayas, las culturas clásicas del centro de Veracruz, ocasionalmente los mexicas y alguna otra excepción de los pueblos de Oaxaca y del Occidente, sí revelan en el desarrollo del arte del retrato una dimensión más próxima al universo de la naturaleza. Dicha conciencia se acentúa en sociedades como la maya, donde las figuras se acompañan por el signo que les proporciona identidad: su "glifo nominal" [...] reafirmación de la idea del homocentrismo individual”*<sup>184</sup>, valorándose en cierta medida que en épocas avanzadas ciertas representaciones mesoamericanas, asociadas con monarcas u otros personajes de importancia, se identifican a través de sus rasgos por expresiones individualizadas, surgiendo por ello la conjetura de que fueran retratos del propio individuo. En Sudamérica también se reconoce un ideario escultórico basado en la esencia del realismo, contando con representaciones básicamente escenográficas, como presentan diferentes culturas establecidas en el área de los Andes Centrales, desde tiempos tempranos como sucede en las culturas Salinar y Vicus asentadas en la zona norte de Perú, o ya desde un sentido que pudiera describirse por sus vínculos con el poder, político y religioso, y también asociadas a una alta maestría de la representación figurativa, por su delicadeza, contando con la representación de sociedades generalmente ubicadas en la costa norte-central del territorio andino, como las culturas: Mochica y Chimú. En estas dos culturas también se encuentran representaciones que llegan a percibirse como retratos reales de personajes relevantes para estas sociedades, en ambos casos representando únicamente el rostro de la persona, definidas estas piezas como huacos retrato (insertos generalmente en la forma del recipiente con asa estribo) (fotos n°: 110, 502). En el área Noroccidental, son destacadas las imágenes escultóricas de carácter realista de las sociedades establecidas en los territorios costeros de Ecuador durante el periodo de Desarrollo Regional: como registran las culturas: Tolita-tumaco, Bahía o Jama-Coaque.

Ahora bien, si nos remitimos a las representaciones figurativas que no cumplen con la visión realista o con las proporciones de la fisonomía humana, sino que se basan en estilos donde prima el carácter más abstracto de la figura antropomorfa, destacan también un buen número de culturas, enumerando entre otras muchas, a los Quimbaya, Calima y Zenu o Sinú (de Colombia), Puruhá (Ecuador), Chancay (Perú), La aguada (Noroeste Argentino), Napo y Cosanga (Amazonas-Ecuador) o Santarém y Marajoara (Amazonas-Brasil). No obstante como ya hemos indicado la representación escultórica en cerámica no solo se vincula al modelado, sino que también forma parte de la diferenciación de estas piezas de la decoración que reúnen, como por ejemplo sucede en las culturas amazónicas agrupadas en la Tradición Policroma, asociados los diseños a trazos geométricos y figurativos generalmente en tonos de engobe: blanco, negro y rojo, pudiendo reconocerse como posibles diseños corporales o bien asociados con otros motivos insertos en el lenguaje representativo de estas sociedades, al igual que sucede en el área comprendida por las agrupaciones Tupi-guaraní (centro y sur oriental de Suramérica), en diferentes sociedades de los Andes Meridionales, como la cultura Santamaría (NOA), o la cultura diaguita (Chile), o por poner otro ejemplo, dando en este caso un salto geográfico muy notable hasta ubicarnos en el área de Oasisamérica, destacando los diseños ilustrados en las representaciones figurativas de la cultura Casas Grandes (Tradición Mogollón). O por último, al destacar la incorporación del color desde diferentes variantes en los registros escultóricos de cerámica, como sucede en el área de los Andes Centrales, con las culturas Nazca y Paracas, desarrollando su lenguaje representativo desde la forma escultórica de volumen redondeado y la integración perfecta entre el volumen y la pintura, reflejado en la virtuosa policromía decorativa, por otro lado, las culturas Virú y Recuey, desde un trato más escultórico donde la decoración completa las obras, o bien, los registros de Tiwanaku y Wari, donde la combinación

---

<sup>184</sup> FUENTE, Beatriz de la.; STAINES CICERO, Leticia; y URIANTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Barcelona: Lunwerg, 2003, p. 48.



**Vestimenta y tatuajes corporales:** -591- Minuciosidad en el modelado al describir los detalles del atuendo de este personaje masculino, con orejeras en forma de flor, elegante pectoral, tocado y prendas de vestir, representado de forma escultórica sobre la tapa de un incensario incluido en la tumba XXXVII, de uno de los templos de Copán. Cultura Maya (Pieza fechada en el período Clásico Tardío: 600 - 900 d.C.), Honduras. Medidas: 61 x 31 cm. -592- Figura de mujer con niño. Desde el período Clásico en Mesoamérica se imponen las tradicionales prendas de vestir que identificaban a las mujeres, el enredo y la falda cubría la parte inferior de los cuerpos, y el quechquémitl y el huipil, para la parte superior de su vestuario, completándose todo ello con peinados, tocados, maquillajes y ornamentos distintivos de su género. Veracruz Central (250 - 800/900 d.C.), México. -593- Figura masculina con indumentaria típica de Nayarit, vistiendo camisola de manga corta y portando un gorro cónico, nariguera y ristra de aretes. Cultura Nayarit (figura datada entre el Formativo Tardío y Clásico temprano: 200 a. de C. -200 d.C.), Occidente de México. Medidas: 60'4 x 36'5 x 29'7 cm. -594-a y b- Escultura de personaje portando máscara ritual (de caimán o cocodrilo) con penacho de plumas y colmillos prominentes, en las manos porta dos objetos conoidales (posibles hachas) relacionados con el juego de pelota. Al ser una figura de dimensión considerable pudiera asociarse su integración en algún ritual específico. Lo más característico de esta figura es que la máscara puede desprenderse, dejando la vista el rostro del personaje que lleva orejeras circulares y un elemento tubular en la nariz, además de completar su atuendo con un gorro que parece acomodar a la máscara. Cultura Colima (pieza datada entre el 100 a. de C. - 400 d.C.), Occidente de México. Altura con máscara: 46'4 x 21'9 cm, sin ella: 35'6 x 21'9 cm. -595- Figura femenina que por su pose, atuendo y pintura corporal denota alto rango, con una falda que le cubre desde la cadera a las rodillas. Tradición Gran Nicoya (pieza registrada en el Período IV Tardío, 200 - 500 d.C.), región Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. Medidas: 29 x 19 cm. -596- Figura femenina ricamente ataviada con falda larga, pecho descubierto con diseños representando posiblemente pintura corporal y grandes pendientes u orejeras. Cultura Zenú o Sinú (500 - 1550 d.C.), Antioquia, Colombia. Dimensiones: 27 x 11'8 x 7cm. -597- Mujer efectuando la acción de mascar coca, detallándose por el abultamiento de su mejilla (bolo), y cubierta con textiles de diseño escalonado, típico entre los tejidos nazca, en blanco y negro para el vestido, capa blanca sobre los hombros y la cabeza, y pintura corporal sobre el rostro. Cultura Nazca (1 - 700 d.C.), Costa sur de Perú. -598- Personaje moche de alto status, con larga túnica decorada con franjas, tocado y pintura facial (sosteniendo entre sus brazos a un ave). Cultura Mochica (200 - 850 d.C.), Perú. -599- Vestimenta masculina. Cultura Chancay (1000 - 1500 d.C.), Perú. Escultura de gran formato. -600- Recipiente escultórico con imagen de un personaje de estatus ataviado con pintura facial y vestimenta típica, con tocado y túnica o poncho con rayas verticales. Cultura Cosanga (1000 a. de C. -1530 d.C.), Alta Amazonia ecuatoriana. -601- Figura masculina que presenta una importante decoración de pintura corporal con motivos geométricos en dos tonalidades y con gran tocado sobre la espalda (postura poco habitual en las representaciones de esta tradición cultural). Cultura Condorhuasi (350 a. de C. - 650 d.C.), Noroeste Argentino. Altura: 27'8 cm. -602- Figura femenina decorada con detalles de vestimenta y pintura corporal. Tradición Gran Nicoya, tipo cerámico Papagayo Policromo (pieza datada entre los Periodos V y VI, 700 - 1100 d.C.) Guanacaste-Nicoya, Costa Rica.



pictórica y decorativa se aúna en la representación de sus piezas cerámicas (vinculados sus diseños pictóricos y policromos con los motivos presentes también en los textiles).

Ahora bien, entre la gran variedad de manifestaciones antropomorfas en cerámica se pueden encontrar escenas grupales, figuras individuales de cuerpo entero, o bien, piezas que representan de forma aislada partes del cuerpo (cabezas, manos, falos, pies, etc.). En cuanto a la representación de los rostros, no solo es recurrente en diferentes culturas la voluntad creadora asociada a manifestaciones realistas que mediante gestos bien definidos expresan emociones, o por el contrario encontrar en gran acucianta rasgos esquemáticos representados a través de trazos incisivos o protuberancias en relieve, sino que también se perciben patrones comunes a la hora de mostrar los rasgos de la cara en el cómputo general de los registros primigenios, como por ejemplo sucede a la hora de modelar los ojos, destacando el reiterado modelo denominado de “grano de café”, por el símil representativo con esta forma (modelado: realizando una forma ovoide acoplada en relieve en sentido horizontal, presionando sobre ella longitudinalmente con una herramienta para trazar la división de los párpados, o bien modelado el ojo a través de dos protuberancias con forma de “churrillo” alargado situados uno por encima del otro), como también es recurrente la representación de un arco doble en relieve y prolongada la unión para definir en la misma forma las cejas y la nariz (similar a una V).

Las esculturas cerámicas que representan la figuración de hombres y mujeres, sugieren también los modelos sociales de cada cultura y de cada época, en lo que la vestimenta y los adornos corporales revelan la implicación o no de estatus jerárquico y/o religioso. La **indumentaria** forma parte de las costumbres de cada cultura, percibiéndose en las representaciones la manera de vestir de cada género y clase social como distintivo, a través de las prendas que marcan cada caracterización. Y aunque sea obvio lo siguiente, decir que la climatología de cada lugar también condiciona el atuendo de cada sociedad, por lo que por ejemplo en aquellos parajes de ambiente cálido y tropical la vestimenta suele ser escasa, mientras que en las zonas montañosas se conciben vestimentas más elaboradas, no obstante a mayor nivel de jerarquización, el atuendo se configura más complicado, especialmente aquellas prendas destinadas a actividades ceremoniales, o bien vinculadas con la elite dirigente. En la misma línea, se percibe que en las diferentes épocas primigenias fueron importantes en estas imágenes otros complementos, como los peinados y tocados, u otros ornamentos representados como los pendientes u orejeras, narigueras, collares, pectorales, pulseras, brazaletes, tobilleras, entre otros arreglos corporales. En algunos registros además se incluye la incorporación sobre las piezas de cerámica de elementos de joyería, adornos plumarios, textiles u otros materiales.

Las figuras a su vez se complementan con decoraciones que se asemejan a **pinturas corporales o tatuajes**, formando parte en la mayoría de culturas primigenias del atavío de personajes que ocupaban cargos de alto rango, observaciones que a su vez se llegan a registrar en otras manifestaciones artísticas o bien a través del estudio de cuerpos momificados; aunque este tipo de diseños en algunas sociedades también se llega a percibir que se extendían al común de la población (según se estableciera su conformación cultural), si bien, en la mayoría de los territorios, la decoración corporal formaba parte fundamental de las tradiciones, como muestra de la pertenencia a una sociedad, como distinción tribal o étnica, o a su vez, según el diseño, también pudiendo determinar el grupo social. Por otra parte, los tatuajes también aportan información relativa a esa persona como individuo, especificando por ello a través de patrones preestablecidos sus propias etapas vitales (soltero-a, casado-a, etc.), u otro tipo de información relativa al contexto en el que estuvieran involucrados (duelo, guerras, rituales, ocasiones especiales, etc.). En la mayoría de los casos estos diseños se asocian con la representación simbólica, donde el color también se incorpora como parte importante del mensaje codificado. Respecto a la condición estética sobre el propio cuerpo, y el preparado y aplicación de las pinturas corporales en estas sociedades primigenias, generalmente obtuvieron la gama cromática de los pigmentos de minerales u otros colorantes vegetales, mezclándolos con grasas animales como aglutinante; dependiendo de la cultura se practicaron diferentes técnicas y procedimientos para su aplicación, definiendo por ello la pluralidad de estas representaciones, como ejemplos básicos: decorando únicamente el rostro, por secciones corporales o sobre todo el cuerpo, o conforme como se planteaban los diseños, tanto a través de las manos

como con otras herramientas, destacando el uso generalizado de sellos o pintaderas para este cometido (fotos n°: 413, 414). En el sentido estético es posible que la pintura corporal desde tiempos tempranos sirviera como vehículo en la socialización de estos pueblos al proporcionar en el mismo cuerpo una “vestimenta” de significado visual, equiparable en cierto modo al carácter representativo que poseen las vestimentas cotidianas, ceremoniales o jerárquicas, formulados estos diseños como canales de comunicación visual, tanto hacia el interior de su propia cultura, como para representar señales emitidas hacia el exterior; quedando estas tradiciones culturales bien ilustradas en las piezas escultóricas. Entre las representaciones cerámicas, en la generalidad de las sociedades, tempranas o tardías, los diseños corporales cargados de simbolismos mágicos y propiciatorios, de contenido religioso o mítico se asocian en mayor medida a la figura de chamanes o sacerdotes, mientras que la pintura corporal manifiesta en figuras asociadas a dirigentes o guerreros se nutren de signos simbólicos asociados con el prestigio y la identificación tribal.

Sumándose a los diseños corporales también se representan en las esculturas cerámicas otras costumbres primigenias vinculadas con el acicalamiento corporal, como la constricción en zonas corporales de las extremidades con ligaduras de bandas, la horadación en partes del rostro como los lóbulos de las orejas, la nariz, o labio inferior o superior para la inserción de los adornos (realizados en diversos materiales como metales, piedra, madera, concha o cerámica), o la mutilación dental, efectuado mediante el limado de los dientes. Así mismo, entre las características sociales más destacadas de los territorios latinoamericanos asociados a un gran número de culturas, fue distintiva la **deformación craneal** intencionada, acción que de forma generalizada se realizaba a los pocos días del nacimiento del recién nacido, comprimiendo la cabeza con bandas, tablillas, o discos circulares; contando con muchas muestras escultóricas que representan este hecho, en las que la cabeza adquiere cierta deformación tanto ovoidal, como rectangular y aplanada, según fuera la costumbre de esa cultura. Esta costumbre se producía al presionar el cráneo con diferentes métodos, como por ejemplo al oprimir las zonas laterales o todo el perímetro del cráneo, denominada esta práctica como deformación “circular” o “anular”, o bien de forma frontal, presionando la frente y la parte posterior, denominada como “tabular erecta”. Aparte del registro de esta práctica en los modelos artísticos, como bien se puede percibir en muchas de las figuras cerámicas, entre los hallazgos arqueológicos se han hallado gran número de cráneos con estas características, encontrados en todos los territorios latinoamericanos, desde las zonas septentrionales a las más meridionales y desde épocas bien tempranas, como por ejemplo se percibe en los registros momificados de la cultura pre-cerámica Chinchorro (registrada al norte de Chile y costa sur de Perú), u otras sociedades agroalfareras donde se llegan a asociar estas prácticas sociales presumiblemente con rangos sociales de estatus, relacionadas con: los Olmecas, Mayas, Teotihuacanos, Toltecas y Mexicas (de Mesoamérica), las tradiciones Gran Nicoya y Coclé (Centroamérica), Quimbaya, Sinús, Taironas, Tamalameque, Tolita-Tumaco, Bahía, Jama-Coaque, Manteño-huancavilca y Cochasqui (Noroeste de Suramérica), Paracas, Nazcas, Mochicas, Huari, Tiwanaku, Chimús e Incas (Andes Centrales), Llolleo, Molle o La Aguada (Andes Meridionales),o Marajoara y Santarém (Amazonas), entre otras tantas sociedades a las que se asocia la deformación craneana intencional como una distinción dedicada a los personajes de las élites, aunque también se reconocen culturas que incluyeron esta costumbre estética de forma más generalizada, extendiéndose a todo el colectivo como aportan algunos registros arqueológicos y crónicas coloniales, poniendo de ejemplo a dos sociedades que habitaron zonas selváticas, como los Napo (Amazonas ecuatoriano) y los Tupi-Guaraní (establecidos en el área Central y meridional de Sudamérica).

La caracterización de los personajes representados en las esculturas cerámicas muestran información precisa en relación al papel que ocupaban dentro de cada sociedad, transmitiendo por su elaborada refinación datos que ejemplarizan por ejemplo ropajes o tatuajes corporales, tan presentes en la vida y en los rituales de estas culturas, transmitiéndonos un buen material de estudio para los diferentes campos de investigación, como por ejemplo puede ser el campo de lo textil, tan arraigado al código de comunicación social y religioso. La representación en la cerámica aporta detalles importantes en cuanto a la descripción detallada de los personajes, desde el manejo consciente y preciso de los volúmenes al trascibirse a este material moldeable que también cuenta con otras técnicas decorativas (relieves, estampaciones, esgrafiados, etc.), sumando la

**Cerámica utilizada como vestimenta (para recubrir el sexo femenino - tangas-).** Estas piezas únicamente se han encontrado en la cultura Marajoara, y las investigaciones aún no han llegado a precisar su origen y uso (ornamento de uso o ceremonial). Dos tipos de tanga se registran, sin decoración, con engobe rojo o blanco, y decoradas, con diseños lineales y geométricos en rojo o negro sobre engobe blanco, siempre diferentes. Entre las hipótesis, éstas diferencias pudieran representar el prestigio social de la mujer, confirmando quizá con ellas la existencia de una élite femenina a la que se destinaban las decoradas; aunque también parece que se han encontrado en urnas de individuos masculinos, por lo que tal vez, se pudieran haber convertido en ofrendas funerarias de prestigio, o quizá, simplemente, como forma de demarcar el origen social de individuo, a partir de su asociación con grupos matriarcales, que se sabe con certeza, existían en las sociedades de Marajó. Si bien, muchas de ellas muestran indicios de uso.

**-603-** Tangas de cerámica decoradas en policromía. Tradición Policroma, cultura Marajoara (400 - 1400 d.C.), Procedencia: Isla de Marajó, Pará, Brasil.



603

presencia del color (a través de engobes u otros pigmentos postcocción), favoreciendo de esta forma al lenguaje descriptivo como ilustre medio para comunicar estas costumbres. No obstante, en lo concerniente a los indicativos relacionados con prendas de vestir, complementos faciales o corporales u otros ejemplos asociados a la “estética” de cada una de las culturas primigenias, no solo se registran en las esculturas u otras imágenes de carácter representativo, sino que también se han encontrado registros materiales de los propios objetos de los que también se percibe tal información, en el caso de los hallazgos cerámicos se registran en un buen número de culturas: como los citados sellos o pintaderas utilizados para la decoración corporal, o bien, cuentas y otros abalorios dedicados al arreglo personal, como narigueras, también llamadas *-septum-*, adornos labiales o *-tembetas-* (abalorio que se introduce a modo de botón bajo el labio inferior), pendientes o dilatadores de oreja, collares, pulseras o brazaletes. También se registran en cerámica objetos emblemáticos relacionados con determinadas culturas, como sucede en la cultura amazónica Marajoara, al encontrar entre sus registros un particular objeto relacionado con el atuendo femenino y con los rituales funerarios, definidos como tangas, que sirvieron para cubrir el sexo de las mujeres marajoara (y como acompañamiento entre los registros funerarios, descritas estas piezas en esta página y en el subapartado 2.1.6.2, págs. 523-524).

Continuando con la temática antropomorfa, desde las primeras sociedades hasta llegar el periodo colonial europeo, la **figura del hombre y la mujer** incluye en su representación la propia condición humana, contando con numerosos ejemplares cerámicos que muestran diferenciaciones de edad y sexo (bebés, niños, adolescentes, adultos, personas longevas), además de mostrarse tal cual, en su frágil condición humana, como se percibe con la representación de enfermedades de diferente tipología, registrándose figuras: de enanos, jorobados, enfermos, etc. Patologías que abundan en la iconografía de muchas sociedades primigenias, relacionando su presencia en muchos casos con la simbología mitológica, mágica y/o ritual (como por ejemplo sucede en Mesoamérica con la imagen del jorobado, asociada a lo sagrado y a las prácticas chamánicas). Relacionadas también con el carácter religioso, como ya indicamos en el anterior apartado se observan imágenes antropomorfas imbuidas en numerosos elementos simbólicos que los alteraban en diverso grado, como demuestra la representación de piezas bicéfalas (fotos nº: 357, 556, 562) o representaciones asociadas a simbologías de opuestos y complementarios, que pudieron caracterizar la dualidad entre la tierra y el cosmos, u otras tantas representaciones, como sucede con las figuras que denotan signos de deformación en la complexión anatómica, exagerándose cuando así se requería, por ejemplo excediéndose en el grosor de los muslos o en el contorno de la cabeza, además de contar con la propia imagen antropomorfa, a la también se agregan rasgos animales o vegetales, para remarcar mensajes de complejos contenidos simbólicos, particularmente cuando hay mayor lejanía con el dato natural.

La representación de la figura femenina en cerámica y su relación con la evolución de las sociedades, es tan abundante como múltiples las actitudes plasmadas, no obstante, en todas las épocas la mayoría de las representaciones se manifiestan desde el concepto genérico. Cuando se establecen las sociedades cacicales o los estados, las piezas que se realizaron muestran los cargos que la mujer desempeñaba dentro de las sociedades, desde la posición jerárquica hasta en la lucha contra pueblos enemigos, registrándose piezas que



presentan a la mujer como especialista, guerrera o cacique. En algunas figuras femeninas encontramos evidencias culturales propias, poniendo en este caso como ejemplo el caso de lo revelado a través de ciertas figurillas Huastecas, ataviadas con elementos del juego de pelota, indicador de la participación femenina en este deporte ritual, ya que en la mayoría de regiones mesoamericanas se llega a percibir como actividad exclusiva de los hombres (foto n°: 622). Como ya hemos analizado en el apartado anterior, la mujer formó parte del proceso de diferenciación social y de la consolidación de especialistas en actividades político-rituales, muestra de ello se refleja en la gran variedad de estilos cerámicos que retratan a mujeres en el ejercicio de diversos papeles; a su vez, la mujer desempeñó cargos importantes de manera complementaria a los hombres, aunque quizá por las conclusiones que han llegado a analizar los científicos, con una mayor tendencia a lo ritual que a lo político. Existen un buen número de figuras cerámicas que representan a mujeres en trance o meditación, portando máscaras y pieles de animales, o simulando rasgos faciales de animales como felinos o lagartos, características que tradicionalmente se han asociado con los ritos chamánicos o de curación, y por ello hace suponer que representan a mujeres con cargos ceremoniales de chamanas o curanderas. Respecto a la figura del hombre, ésta adquiere mayor protagonismo con el desarrollo de las sociedades asociadas a sistemas jerárquicos especialmente en las formaciones estatales, contando a partir de aquí con un mayor número de piezas que presentan la imagen de la figura masculina, ya que la posición del hombre generalmente ejercía el mayor poder en el estamento de las jerarquías, tanto políticas como religiosas. Estas figuras se representan ataviadas con toda la parafernalia relativa al proceso socio-cultural y de creencias en el que estuvieran sumergidas las sociedades donde fueron representadas. En relación al **poder**, las figuras generalmente se caracterizan por ilustran en ellas distintivos relacionados con la soberanía, contando con elementos significativos de cada cultura, a través de representaciones que pueden caracterizar objetos de poder, como por ejemplo sugieren los tocados y otros abalorios, bastones de mando u otras insignias, como elementos distintivos de autoridad, haciendo también referencia simbólica a los fundadores de la dinastía y a su respectivo origen sagrado, o a través de otros lenguajes diagnósticos que se perciben comunes entre regiones distantes como rasgos de distinción social, como ya indicamos en el anterior apartado con la figura sentada sobre un taburete o banco, o bien sentada con las extremidades flexionadas (vestidas o desnudas con sus atributos sexuales puestos de manifiesto de manera evidente, según la cultura con la que se relacionen), generalmente colocadas sus manos sobre las piernas o rodillas (postura que parece estar indicando una actitud de reposo, de escucha o de conversación), relacionadas estas figuras con el doble carácter civil y religioso, emparentadas con sociedades jerárquicas. No obstante, los estudios sobre esta postura y su vinculación con los bancos como objetos de poder, no solo se manifiestan a través de representaciones artísticas, sino que estos taburetes o bancos también se han registrado en excavaciones arqueológicas (algunos realizados en cerámica), enterrados junto a personajes que por sus características funerarias denotan la posición privilegiada de dirigentes, como sucede en cuantía en diferentes zonas de las áreas: Baja América Central, Noroccidente, Centro y oriente de Suramérica (insular y continental), y Amazonas, o bien de forma más puntual en algunas regiones de las otras áreas culturales que no hemos indicado (por citar algunos ejemplos: los -duhos- de las Antillas, asientos de piedra semejantes a metates de Centroamérica, los tronos de piedra en la costa de Ecuador, los sillones bajos de cerámica registrados en Colombia u otros tantos ejemplos de taburetes: circulares, de cuatro patas cortas o de dos tableros).

Ahora bien, aunque la representación de la figura humana en el imaginario americano en muchos casos se presenta desde la caracterización realista y natural, en otros muchos casos, las expresiones fisionómicas antropomorfas son encarnizadas o desalmadas. También existen representaciones de extraños seres, ya que entre las culturas indígenas americanas, tanto pasadas como contemporáneas, coexiste una numerosa variedad de mitos creados desde la transgresión, en el que destaca su valor cultural ocupando premisas del tabú y las creencias en las que residen, que pudieran definirse como seres sobrenaturales, pero que también adoptan características humanas, o una mezcla entre lo humano y lo monstruoso. Todas ellas son parte de las presencias del acervo popular, y de forma pertinente se han reproducido en cerámica. Por ello, hay que tener en cuenta, como ya hemos comentado en el apartado anterior, que el carácter religioso también está impregnado en la mayoría de las representaciones, aunque no se perciba. Como puede suceder al observar

piezas que hacen referencia a dioses y que adquieren en la mayoría de los casos el carácter básicamente antropomorfo, pero a raíz de su estudio se observa que poseen características propias de su simbología.

La representación de los personajes de **los mitos**, son dioses, y estos en mayor o menor grado adquieren la forma de seres antropomorfos, como ya indicamos en el anterior apartado, identificados como seres sobrenaturales con poder, voluntad y personalidad definida. Generalmente, a algunas de estas imágenes se las dota de mayor poder que a otras, en lo que las acciones de los dioses principales rigen todos los ámbitos del cosmos, mientras que la mayoría de los dioses se ven limitados a determinados ámbitos cósmicos, actuando de forma concreta y particular para aquello a lo que se les invoca. La especificidad de cada divinidad se expresa en la representación plástica por medio de un complejo código iconográfico, habitualmente descrito por rasgos distintivos en su fisonomía, y en sus atavíos y símbolos específicos asociados a su cosmovisión particular, mostrando no sólo sus atributos característicos, sino su ubicación y su función en el universo primigenio de cada momento determinado. No obstante, las figuras también presentan formas míticas zoomorfas, encarnándose en diversos elementos de la naturaleza, representando en su mayoría a seres complejos de aspectos sobrenatural, con alteraciones significativas y alejadas de los rasgos fisiológicos naturales. Constatando este carácter religioso, desde diferentes posturas y apariencias, tanto realistas como figuradas (humana, antrozo-zoomorfa, híbrida o sobrenatural), a partir no solo de la mera representación, sino de la propia vinculación cultural con el simbolismo contenido en la figura, extendiendo así su mensaje a aquellos receptores a los que se destinaban las imágenes. Anteriormente, en este apartado ya hemos puesto de ejemplo del código velado de los diseños corporales en relación con la figura del sacerdote o chamán, si bien en lo respecta a estos personajes las investigaciones también suelen relacionarlos con figuraciones que ocultan su rostro con máscaras, representados ya desde la época del Formativo, aunque este tipo de imágenes también pueden considerarse como representaciones de ciertas divinidades. Desde épocas tempranas, sabemos (gracias a la arqueología y la etnología) que en las sociedades indígenas americanas, ha coexistido la creencia en la capacidad de algunos individuos “mortales” de transmutarse en animal y apropiarse así de sus facultades, al igual que indicamos en el apartado anterior, son particularmente los chamanes quienes tienen esta virtud, aunque también hay que decir que cuando el estamento social queda aún más definido (en los últimos periodos sociales antes de la conquista europea) la transfiguración antrozo-zoomorfa puede asociarse a puestos dirigentes, héroes, o guerreros determinadas estas facultades por el carácter mítico-religioso de cada cultura. La imagen antrozo-zoomorfa fue recogida además como figura protectora y patrona en el entorno de determinados grupos. En muchas cerámicas se puede observar la transfiguración o personificación que recoge un animal en particular, como indicativo de relevancia asociado a determinados grupos culturales, argumentando por ello que estas imágenes se vinculan a cada clan como símbolo de conexión, acogiendo estas organizaciones sociales la figura y el espíritu de animales míticos personificados en seres humanos como parte del ritual y de la propia sociedad en sí. Aunque esta parafernalia, no solo se recoge como símbolo colectivo de una determinada sociedad, sino como símbolo para ciertas agrupaciones, como sucede por ejemplo en la época Posclásica mesoamericana de los Mexicas, donde las órdenes de guerreros profesionales (guardianes o mercenarios), fueron asociadas con animales míticos, vistiendo y simulando la apariencia de determinados animales (águilas, jaguares, coyotes, etc.), siempre relacionados a cultos religiosos propios.

En lo que respecta a las representaciones donde las figuras se muestran **desnudas**, sin otro acompañamiento más que aquello relacionado con la decoración corporal, considerándose en ellas de forma evidente el género de cada personaje, las investigaciones las relacionan de forma generalizada con el carácter ritual, aunque entre todos los registros siempre se pueden encontrar excepciones, relacionadas únicamente con la mera representación humana. La correspondencia de la imagen femenina con el concepto de la fertilidad se encuentra en todos los territorios latinoamericanos, destacando de manera sobresaliente el carácter femenino de la figura, ya que estas manifestaciones se relacionan con actividades de carácter mágico-religioso, incluidas en los ritos propiciatorios de la fecundidad. Las representaciones más comunes se asocian básicamente con dos tipos de posturas: la «figura femenina perniabierta» y la «figura femenina de pie», destacando en ambas la representación de sus atributos sexuales de manera remarcada, el abultamiento de los

senos, la voluptuosidad de sus formas, y la posición de las manos, sobre el vientre o el pecho (reforzando de esta forma este ideario conceptual), a su vez, también se registran algunas piezas en las que se representa únicamente el sexo femenino. En el caso de la figura masculina, la representación explícita de su imagen desnuda fue poco caracterizada en el general de las sociedades, aunque también existen casos bastante significativos, donde las representaciones muestran el miembro masculino de forma evidente, a través de figuras completas o bien con el diseño de piezas donde el sexo masculino se representa de manera aislada. A continuación ponemos el ejemplo de dos de las culturas primigenias de Latinoamérica destacadas por la naturalidad y realismo de sus piezas: la cultura Mochica (Andes Centrales) y la cultura Maya (Mesoamérica). Las esculturas de cerámica mochica representan a personajes con el miembro erecto, además de incluir figuras asociadas con la imagen de la muerte, como esqueletos humanos dotándolos de esta característica representativa, estas piezas según indican la mayoría de los investigadores pudieran asociarse al concepto de la virilidad y la fecundidad (donde el sexo masculino fecunda la tierra y da lugar al crecimiento de las plantas). De igual forma sucede en la cultura Maya a finales de la época Clásica y durante el Posclásico, donde el culto fálico tuvo mucha importancia (atribuido su origen especialmente a los grupos Quichés), revalorizando el carácter fálico como icono de las sociedades patriarcales, considerado no solo como órgano reproductivo, sino también como el símbolo del Sol que fecunda a la Tierra, exaltando de esta forma el poder de la masculinidad en el desarrollo de la vida; con representaciones de individuos con el pene erecto o imágenes fálicas, o hasta en la construcción de templos específicos, como “el templo de los falos” en Chichen Itza.

En cuanto a la representación de **la mujer y el hombre en pareja**, existen grandes muestras en cerámica escultórica donde se presentan escenas en las que los personajes se tocan, se peinan, se abrazan, o conforman conjuntos familiares, integrándose estas imágenes armoniosamente en el sistema ideológico-religioso para las que fueron elaboradas, incluyendo por ello momentos en los cuales el cuerpo humano representado plásticamente se vincula con el gozo y la sensualidad (fotos n°: 639, 642). Ahora bien, también es destacada la presencia de figuras en las que se exhibe de manera obvia las **relaciones sexuales**, representadas estas conductas en diferentes culturas primigenias, aunque debemos incidir en que la relación numérica de piezas de carácter sexual es mayor en las zonas costeras ubicadas al norte y en la Cordillera Andina Central. En Mesoamérica, también se dan estas posturas pero en menor proporción, no obstante se encuentran ciertas representaciones simbólicas que aunque no lleguen a exhibir el acto sexual de forma visual, se ha registrado una tendencia científica a interpretar la presencia de figuras que muestran parejas sobre esteras, a ubicar esta postura como símbolo del acto sexual<sup>185</sup>. La culturas mesoamericanas que reprodujeron escenas de carácter sexual de manera más evidente son la cultura Maya y las sociedades del centro de Veracruz, si bien estas conductas representativas se relacionan más que a la cotidianidad del acto, al asociarse con rituales; no obstante, en las tradiciones del occidente Mexicano (Nayarit, Jalisco o Colima), aunque también se constaten entre sus registros escenas sexuales, la mayoría de las escenas en las que aparecen parejas su conducta sexual se presenta de manera velada a través de la afectividad y la convención propia de estas sociedades.

En el área noroccidental de Suramérica se registran en diversas sociedades la representación de parejas, u otras figuras o recipientes asociados al carácter sexual, entre estas culturas el mayor número de registros asociado a representaciones de parejas se presentan en la zona costera de Ecuador y la frontera con Colombia, aunque cada cultura manifieste particularidades estéticas diferenciadas, la cultura Guangala por ejemplo registra parejas en actitud afectiva, mientras que la cultura Tolita-Tumaco manifiesta de forma más explícita el carácter sexual o erótico de sus representaciones, aunque según indican las investigaciones sobre estas exhibiciones figurativas, el sentido de su representación no posee un carácter extraordinario sino que posiblemente se representaran como otra escena cotidiana más, mostrando individuos aislados o en pareja, tanto tridimensionales como en relieve, como a continuación indica Sánchez Montañés: “*además de guerreros con enormes miembros erectos, hay toda una serie de escenas amorosas representadas de diversas*

---

<sup>185</sup> SOLÍS OLGUÍN, Felipe. “La figura humana y su carácter sexual en el imaginario mesoamericano” (capítulo), en - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Barcelona: Lunwerg, 2004.

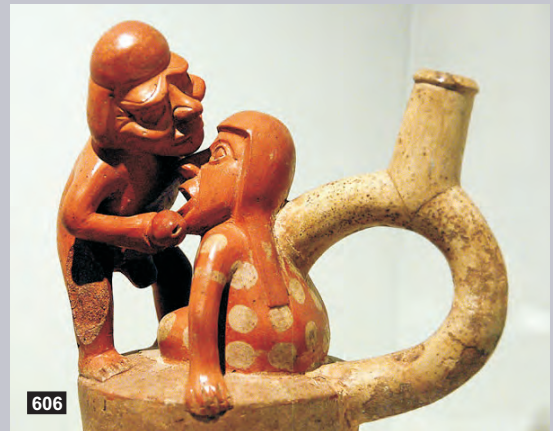




604



605

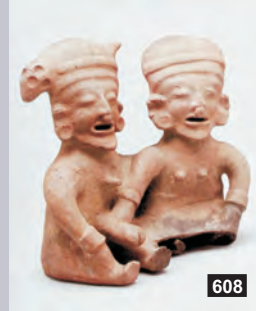


606

**Carácter sexual-** Las representaciones eróticas o sexuales son conocidas especialmente en el entorno andino, aunque también se dieron en otras culturas primigenias. Estas figuras se representan a través de diferentes conceptos asociados al imaginario indígena: desde la caracterización de los dioses de cada cultura, representaciones concisas del sexo femenino o masculino en relación a la fertilidad, o desde la naturalidad y el erotismo, pudiendo entenderse en estos casos dentro del contexto de reproducción de escenas de toda índole, escenificando los momentos más íntimos de la vida cotidiana, por lo que en realidad no serían más que expresiones simbólicas, rigurosamente codificadas, ligadas también a rituales ceremoniales.



607



608

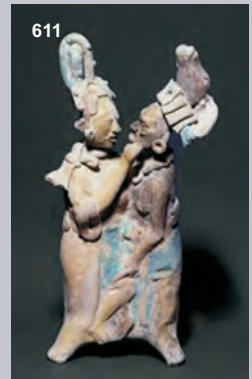


609

**-604-** Este recipiente escultórico se considera como una de las representaciones más tempranas que muestran de forma explícita a una pareja manteniendo una relación de carácter sexual, el hombre abraza a la mujer y esta toca los genitales al hombre. Cultura Salinar (1200 a. de C. - 100 d.C.), Perú. Dimensiones: 21'4 x 17'8 x 9'8 cm. **-605-** Escena sexual. Detalle de un recipiente escultórico mocheco con asa en estribo. En el arte mochica, las escenas realistas muestran a individuos o parejas practicando actos sexuales en diversas posturas, la más frecuente, es la del coito anal, como es el caso de la imagen que presentamos. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. Altura aprox: 30 cm. **-606-** Recipiente o huaco erótico representando una felación; el hombre tiene el pene en proporción exagerada, sus arrugas indican una edad avanzada y su atuendo parece representar a un sacerdote. Cultura Mochica. Dimensiones: 16'2 x 15'9 x 9'7 cm. **-607-** Escena de hombre y mujer abrazándose (de posible contenido erótico). Cultura La Aguada (450 - 800/1000 d.C.), encontrada en la provincia de La Rioja, Noroeste Argentino. Altura: 12 cm. **-608-** Representación escultórica de una pareja, donde la mujer hace una felación al hombre. Cultura Bahía (500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. Medidas: 28 x 30 x 15 cm. **-609-** Recipiente escultórico representado a una pareja consumando el acto sexual. Cultura Gran Nicoya, posible estilo: Cabuyal Policromo (1000 - 1550 d.C.), Región Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. **-610-** Pareja realizando el acto sexual. Cultura Colima (200 - 800 d.C.), Occidente de México. Medidas: 13 x 6 x 2 cm. **-611-** Pareja abrazándose, joven doncella y anciano que por su tocado lo identifica con un personaje de importancia. Cultura Maya (Pieza fechada en el Clásico Tardío mesoamericano, 650 - 800 d.C.) Isla de Jaina, Campeche, México. Dimensiones: 25'7 x 13'3 x 8'6 cm, pintura postcocción. Escena afectiva y erótica donde el personaje masculino levanta el faldón que viste con la mano izquierda y queda al descubierto su pene, mientras ella acaricia su mejilla con la mano derecha; algunos científicos asocian esta figura con la mitología maya del dios viejo y la diosa lunar. **-612-** Fallo de terracota. Cultura Marajoara, Tradición Policroma (400 - 1400 d.C.), Bajo Amazonas, Isla de Marajó, Brasil. Altura. 24 cm. Pieza hueca recubierta por un engobe marrón-rojizo con esgrafiados, presentando en la parte superior diseños antropomorfos, incluida en el estilo Arari. Esta figura debió de cumplir cierta función durante los ritos funerarios. **-613-** Pieza fállica Amazónica, hallada en el territorio de Beni (Amazonas boliviano). Cultura sin determinar. **-614-** Figura masculina prostrada y con pene erecto. Cultura Carchi-Nariño, estilo Capulí (pieza datada entre: 1100 - 1532 d.C.) Colombia-Ecuador. Decorada la pieza con la técnica del negativo. **-615-** Mujer sentada de nalgas y muslos voluptuosos con las piernas totalmente abiertas, enfatizando por ello su sexo, representación vinculada con la fertilidad y la reproducción. Cultura Nayarit (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Decorada con engobes y técnica del negativo. Medidas: 28'9 x 25'5 x 15'5 cm.



610



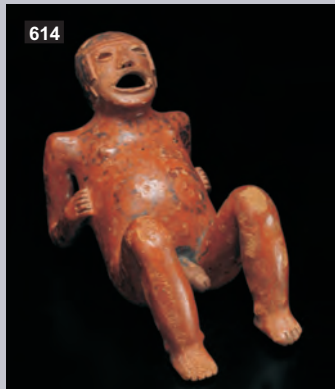
611



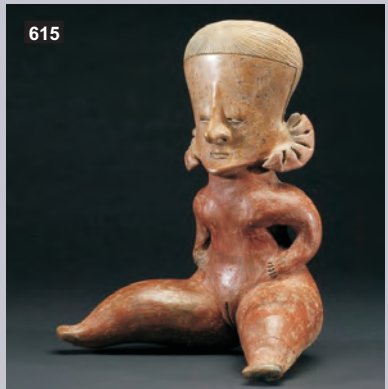
612



613



614



615

*maneras. Por ejemplo en los relieves parece mostrarse, a la manera de la tiras de un "comic", tres pasos relativos al acto sexual. En el primero, la pareja; la mujer avanza su mano hacia el hombre. Segunda, la aproximación amorosa; la mujer aparta su falda y el hombre se aproxima a ella mostrando su miembro de forma destacada. Tercera, el coito, generalmente en posición trasera y probablemente anal*"<sup>186</sup>. Como indicamos, otra de las áreas que presenta en cuantía piezas escultóricas en cerámica caracterizando la representación sexual o erótica se registra en los Andes Centrales, y más concretamente en las zonas costeras del norte de Perú, vinculadas a diferentes periodos y culturas, entre ellas las más destacadas se reconocen en Salinar, Lambayeque, Vicus, Virú, Moché y Chimú, en estos casos representados en sus conocidos y destacados "huacos eróticos", representando posturas sexuales o eróticas de forma explícita. Mayormente, la representación sexual de estas cerámicas aportan gran cantidad de imágenes relacionadas con diferentes posturas sexuales ampliamente ilustradas (penetración vaginal o anal, masturbación propia o felación de un personaje a otro, etc.), pero también se perciben conjuntos de parejas, que relacionan básicamente a la figura a la mujer en conductas sexuales que divergen de la realidad, como pudiera ser las relaciones físicas con esqueletos (asociados a la figura de la muerte), o con animales mitológicos o personajes de aspecto sobrenatural, si bien en todos estos casos, los científicos relacionan estas representaciones con la figura de dioses, o de Chamanes, asociando el poder reproductivo femenino con la unión del poder mitológico.

Ahora bien, podemos destacar entre todas estas representaciones aquellas asociadas con la cultura Mochica, ya que aunque, en los últimos años el avance de las investigaciones, los nuevos descubrimientos y las exposiciones sobre el arte mochica han aportado a nuestra sociedad contemporánea una renovada visión sobre esta sociedad, hace décadas fue básicamente conocida a nivel internacional en el mundo del arte, por la representación sin tapujos del arte escultórico erótico. Este tipo de figuras se pueden clasificar en cinco grandes grupos: el coito vaginal, reproducido en varias posturas; el coito anal, postura trasera y lateral (entre todas la más representada); las felaciones; escenas de masturbación, tanto femenina como masculina, y juegos eróticos mutuos; además de incluir escenas de cópula con caracterizaciones no humanas: cara a cara entre mujer y animal, o muertos representados a través de esqueletos que se muestran activos sexualmente, interactuando entre ellos y también con los vivos (posiblemente vinculando simbólicamente el mundo de los vivos con el de los muertos), aunque sobre estas representaciones aun es difícil pronunciarse. A su vez, se registran piezas escultóricas mochica en las que se reconocen relaciones homosexuales; en otros casos, también se registran figuras de hombres y mujeres donde se realza de forma evidente la forma del sexo (mostrando un enorme desarrollo de sus partes sexuales), o bien se presentan directamente los genitales aislados en piezas que llegan a asumir la función de recipiente, adoptando generalmente los conductos urinarios de la imagen la propiedad de vertedor; al igual que también se representa la copula de animales (foto n°: 420). Con todo este tipo de figuras, los científicos disciernen que los Mochica las pudieran utilizar en rituales relacionados con la fertilidad, por no ser nada extrañas y encontradas en grandes cantidades, al ser una sociedad que vivía en estrecha dependencia con la agricultura, donde la fertilidad de la tierra es esencial para asegurar la reproducción social (como se considera en otras sociedades vecinas). Aunque también se puede especular que esta cultura tratara la sexualidad bajo el propósito del placer y no de la pura reproducción (registrando por ello en cuantía obras en las que se presentan relaciones anales, masturbaciones y felaciones).

La actitud de representar escenas sexuales, mostrar piezas en las que el sexo reproductivo del hombre o la mujer es el eje central de la imagen, o el propio sexo con carácter individualizado, también se localizan en otras culturas, pero en estos casos ya se relacionan con circunstancias más puntuales. En estas obras de carácter sexual, se piensa a nivel general, que no habría que buscar complicadas interpretaciones, sino más bien, recordar la manifestación cotidiana de esas figuras, que no son más que una suma de prácticas en la propia dinámica social, integradas dentro de la amplia producción que destinaban a la representación estas culturas dotadas de la tecnología cerámica. Sobre estas conjeturas, el investigador Felipe Solís Olguín aporta

---

<sup>186</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte* Biblioteca Iberoamericana. Madrid: Anaya, 1988, p. 81.



que los pueblos primigenios: *“fueron muy cuidadosos en la forma y el fondo de sus relaciones interpersonales. Tal parecía, de acuerdo a los testimonios etno-históricos recolectados por los propios indígenas, sobrevivientes a la conquista, o bien por frailes evangelizadores del siglo XVI, que los habitantes de este continente dieron mayor importancia al lenguaje sexual hablado, que a las creaciones de carácter visual con esta estética, cuya presencia, en el voluminoso conjunto arqueológico, es definitivamente escasa y poco sustancial, en contraste con la infinita gama de expresiones antropomorfas”*<sup>187</sup>. Si bien, es cierto que este tipo de representaciones, aunque en su cantidad no superan a otras, han suscitado un mayor estudio e interés que otras piezas, y a su vez, se presentan en los museos y en las colecciones como piezas relevantes y como exponentes de las culturas primigenias latinoamericanas, esto es debido a que su carácter sexual las hace más codiciadas, por sus características morbosas y anecdóticas, pero simplemente se convierten en un reclamo, para poder manifestar otros aportes más vinculados a la costumbres de estas sociedades.

Para concluir, decir de forma escueta que entre las conjeturas que analizan las representaciones, se destaca que la figuración humana se muestra en todas las culturas originarias establecidas en los territorios de Latinoamérica, con ello, a través de la representación se da singular notoriedad a su propia imagen; marcando al reconocerse como diferentes, distancias con el resto de los seres que les rodean. Estas manifestaciones indican la evidencia del deseo de trascender del ser humano, como parte del mensaje representativo, adentrándose en la religiosidad y demostrándose en el arte.

<sup>187</sup> SOLÍS OLGUÍN, Op. cit., p. *La figura humana ...*, p. 27.



616



617



618



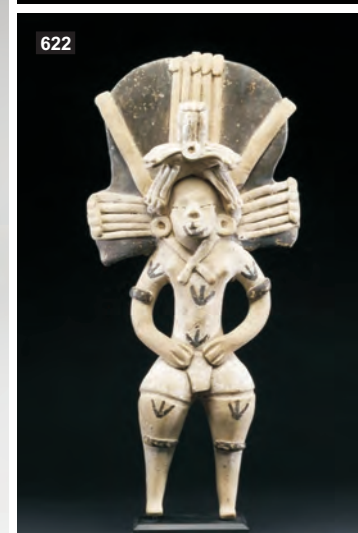
619



620



621



622



**Pág. anterior, 425: -616-** Estatuilla antropomorfa sentada, con penacho en la cabeza, ligaduras en las extremidades y cuenco en las manos. Cultura sin determinar. Procedencia: Región andina-amazónica de Boconó-Niquitao, Trujillo, Venezuela. Altura 29'2 cm. **-617-** Representación femenina sentada. Cultura Xochipala (Preclásico mesoamericano, 1600 - 100 a. de C.), Guerrero, Occidente de México. Pieza datada entre el 1500 - 1200 a. de C. Medidas: 11'1 x 8 x 7'3 cm. **-618-** Escultura masculina sedente ("retablo"). Cultura Quimbaya (700 - 1500 d.C.), Colombia. Dimensiones: 22'9 x 21cm **-619-** Figurilla femenina de pie. Cultura La Aguada (450 - 800/1000 d.C.), NOA. Altura: 13'2 cm. **-620-** Cabeza-retrato. Cultura Manteño-Huancavilca (1100 - 1530 d.C.), Ecuador. **-621-** Recipiente escultórico, figura femenina sentada. Tradición Mogollón, Cultura Casas Grandes - Pamiqué (Posclásico Temprano, Oasisamérica, 1100 - 1300 d.C.) Chihuahua, México. Dimensiones: 15'5 x 17 cm. **-622-** Figurilla femenina representada como una jugadora de pelota (de alto estatus). Cultura Huasteca (Pieza datada entre el 800 - 1300 d.C.), Golfo de México, Mx. Dimensiones: 39'4 x 17'8 x 7 cm.

**-623-** Mascara antropomorfa de cerámica, cuidadosamente modelada y detallada. Cultura Mixteca, estilo Cholulteca (Pieza datada en el Posclásico mesoamericano, 1250 - 1521 d.C.). Procedencia: Cholula, Puebla, México. Dimensiones: 19'5 x 18 cm. **-624-** Huaco escultórico representando a un hombre llevando una concha spondylus. Cultura Chimú (900 - 1470/1532 d.C.), Perú. Dimensiones: 23 x 17'7 x 12'4 cm. **-625-** Figura femenina postrada con diseños corporales esgrafiados. Cultura Sinú (500 - 1550 d.C.), Colombia. Dimensiones: 27'5 x 19'8 cm. **-626-** Figura mítica de Xipe Tópec. Cultura Mexica (datación pieza: 1500 d. C.), procedencia: Tlatelolco, Ciudad de México, Mx. Dimensiones: 15'5 x 5 x 3 cm. **-627-** Representación de un enano sentado (personas que se vinculan a las cortes reales y a lo sagrado en el ideario maya), caracterizado con un tocado floral, mejillas cubiertas con lo que parece ser una fina tela tejida y sobre su mano derecha posiblemente una vaina de cacao. Cultura Maya (datación pieza: Clásico Tardío mesoamericano, 600 - 850 d.C.), Campeche, México. Pintura post-cocción. Dimensiones: 20'3 x 12'7 x 15'8 cm.

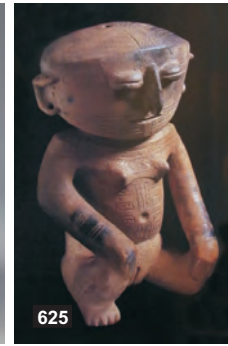
**Pág. Siguiente, 427: -628-** Escultura antropomorfa, "carita sonriente". Cultura totonaca (Clásico Tardío - Posclásico, Mesoamérica, 600 - 1519 d.C.), Coatepec, Veracruz, México. Medidas: 18 x 21 x 11 cm. **-629-** Detalle de fragmento de una escultura representando a un personaje masculino de posible estatus social (cabeza y parte de torso). Cultura Zapoteca (200 - 900 d.C.), Valle de Oaxaca, Oaxaca, Mx. Dimensiones: 37 x 19 x 16 cm. **-630-** Escultura-recipiente antropomorfo con extremidades globulares. Cultura Condorhuasi (350 a. de C - 650 d.C., -Fase Temprana-), Noroeste Argentino. **-631-** Cabeza. Cultura Napo, Tradición Policroma (600/800 - 1550 d.C.), Alta Amazonia ecuatoriana. **-632-** Figura femenina con enorme cabeza rectangular. Tradición Valencioide (1000 - 1500 d.C.). Región de la Hoya del Lago Valencia, Venezuela. **-633-** Figura femenina temprana, época donde ya se representan atuendos, abalorios y peinados. Cultura Machalilla (1450 - 850 a. de C.), Ecuador. **-634-** Escultura femenina de pie. Cultura Colima (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 75 x 42 x 12 cm. **-635-** Figura de gran tamaño denominada "El Creador" representando a un personaje arrodillado y con colmillos, vinculado con la fertilidad y el origen mítico de los gobernantes de Xochicalco, entre las hipótesis se discute si las dos extensiones que rodean la figura pudieran ser dos extensos penes o bien que el personaje estuviera sentado sobre una planta de Cacao. Cultura Tolteca (pieza datada entre el 650 - 900 d.C.), Xochicalco, Morelos, Mx. Cerámica decorada con estuco. Dimensiones 120 x 55 x 55 cm. **-636-** Recipiente escultórico representando a una mujer sentada y vistiendo larga túnica. Cultura Nazca (1 - 700 d.C.), Perú. Cerámica policromada y pulida. Dimensiones: 15'24 x 11'4 cm. **-637-** Figura femenina con recipiente para fines ceremoniales, con ornamentos y pintura corporal que indican un estatus especial. Cultura Santarém-Tapajó, Tradición Inciso y Punteado (1000 - 1550 d.C.), Medio-Bajo Amazonas, Brasil. Dimensiones: 28'5 x 23 x 31'8 cm. **-638-** Figura femenina. Tradición Gran Nicoya (pieza datada en el Periodo VI, 1000 - 1550 d.C.), Guanacaste, Costa Rica. Altura: 23 cm. **-639-** Pareja de hombre y mujer, entre las hipótesis pudieran representar un ritual de curación entre un chamán y su paciente. Cultura Jalisco (pieza datada en el periodo preclásico, 100 a. de C. - 200 d. C., Mesoamérica), Occidente de México, Mx. Cerámica cocida en reducción y pulida, dimensiones: 46'7 x 44'2 x 35 cm. **-640-** Efigie antropomorfa, posiblemente representando a la deidad mesoamericana Xochipilli. Cultura Mixteca (1250 - 1521 d.C., Mesoamérica), México. Dimensiones: 74'8 x 47 x 48'4 cm. **-641-** Detalle de figura masculina con deformación o enfermedad ocular. Cultura maya (pieza datada en el Clásico mesoamericano, 200 - 800 d.C.), Isla de Jaina, Campeche, México. Dimensiones: 16 x 5'5 x 3'9 cm.



623



624



625



626



627



**Pág completa, 428: -642-** Recipiente escultórico con escena familiar. Cultura Colima (Pieza datada en el Periodo Clásico mesoamericano, 200 - 700 d. C.), Occidente de México. Medidas: 17'5 x 17'5 x 19'5 cm. Junto a este texto, imagen de la pieza desde su visión trasera, donde se puede apreciar el vertedor del recipiente acoplado a la figura masculina.





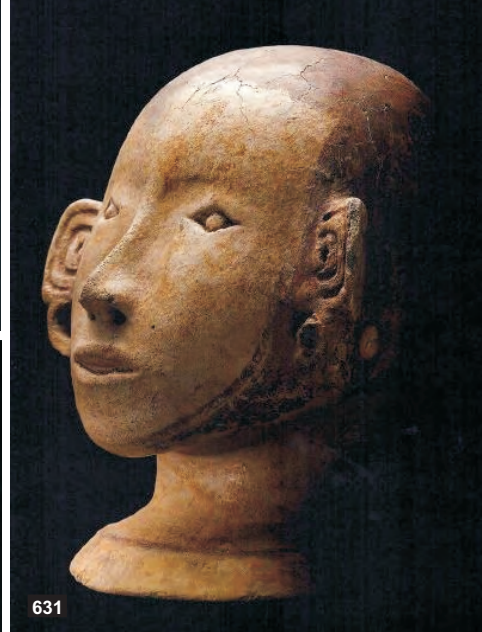
628



629



630



631



632



633



634



638



635



636



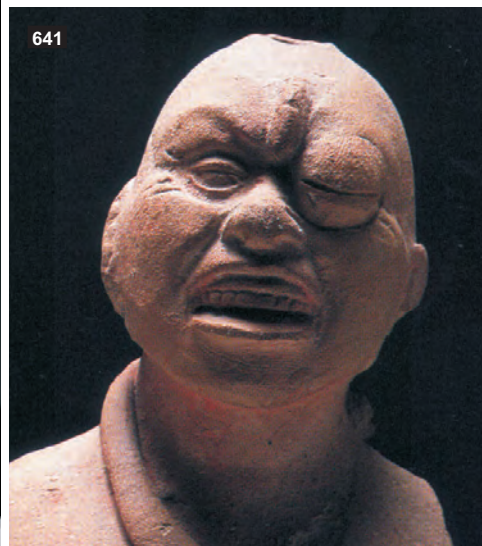
637



639



640



641







## **2.1.5- Vida y Muerte.**

### **La representación escultórica en cerámica como parte de los rituales.**

A través de los apartados anteriores, ya hemos podido configurar la evolución y desarrollo de las sociedades establecidas a lo largo del periodo primigenio o prehispánico en los territorios de Latinoamérica, a través de conductas y costumbres generalizadas, o bien, aportando detalles puntuales asociados a cada una de estas culturas, poniendo énfasis no obstante en esta recopilación en los registros escultóricos realizados en cerámica, incluyendo algún caso específico donde se manifiestan a través del barro sin cocer. Ahora bien, en este apartado se describen de forma más detallada algunas referencias o identificaciones de importancia, vinculadas con estas sociedades, y que a su vez se registran de forma notable en las representaciones cerámicas. La vida y la muerte, marcan en estas colectividades agroalfareras los ciclos de la existencia, tan vinculados con la cotidianidad como con su cosmología, factores determinantes que se manifiestan a través de infinidad de variantes, relacionados con el sistema sociocultural y de creencias al que se ajusta cada grupo.

#### **2.1.5.1- Vida y Ritualidad.**

La existencia de las diferentes sociedades primigenias de Latinoamérica, sobre las cuales venimos haciendo referencia en este extenso capítulo, se desarrolla en base a la ecología y la agricultura, revelando a su vez otras capacidades determinantes para la evolución, como por ejemplo sucede con la tecnología cerámica. A través de las investigaciones generadas en las últimas décadas, como ya hemos indicado a comienzos del capítulo y a lo largo de los apartados, las conclusiones de estos estudios se direccionan hacia el área Amazónica como lugar originario de muchos descubrimientos y actividades cruciales, en vez de atribuirse como se hizo en anteriores estudios de décadas pasadas al área de los Andes Centrales o Mesoamérica; por ello la mayoría de los investigadores ha cambiado su evaluación del pasado amazónico, para dar cuenta del origen de tecnologías o prácticas hoy en día reveladas a través de indicios tempranos, como sucede con la domesticación de plantas y la agricultura, la cerámica, la preparación de sustancias medicinales, o por poner otro ejemplo, ciertos diseños iconográficos recurrentes en el ideario americano, manifiestos a través de la cerámica. Si bien, anteriormente ya hemos indicado que los hallazgos más tempranos de cerámica que se reconocen actualmente, descubiertos en la Amazonía Central, en los sitios arqueológicos denominados, Pedra Pintada y Taperinha, no llegan a relacionarse con sociedades sedentarias. En relación a estas conductas tempranas se puede argumentar que aunque el comienzo de la domesticación de ciertas plantas en la Amazonia se percibe en épocas anteriores al 6000 y el 4000 a. de C., la relación del sedentarismo con el cultivo no tienen por qué corresponderse (al igual que sucede al establecer la relación de sedentarismo con el origen de la tecnología cerámica), ya que estas sociedades tempranas indican patrones semi-sedentarios o itinerantes, por ello, entre las conjeturas se pudiera dar como cierto que los precoces ensayos de la práctica agrícola o bien los cultivos más tempranos se prepararan para después de tiempo ausentes recogerse. Entre estos cultivos endémicos arcaicos se pueden considerar a dos tubérculos como de crucial importancia para el abastecimiento de las culturas americanas, la yuca o mandioca, y la batata (también conocida dependiendo en la zona en la que se cultive como papa dulce, boniato, o camote, entre otras definiciones). Avanzado el tiempo, y con bastante margen en su cronología, se registran diferentes agrupaciones amazónicas que ya presentan conductas relacionadas con la agricultura y el sedentarismo, como se percibe en la sociedad Mayo-Chichipe, asociada a su vez a uno de los asentamientos primigenios más antiguos, Santa Ana-La Florida, donde se concentra un gran complejo ceremonial construido en piedra, además de evidenciarse en este lugar el cultivo de la planta de la coca con dataciones anteriores al 2500 a de C., y una variedad domesticada del cacao, demostrándose a través de los registros obtenidos que esta planta fue cultivada en la Alta Amazonía en épocas anteriores a otras áreas, situando su génesis en torno al 3500 a de C. (ya que antiguos estudios daban a

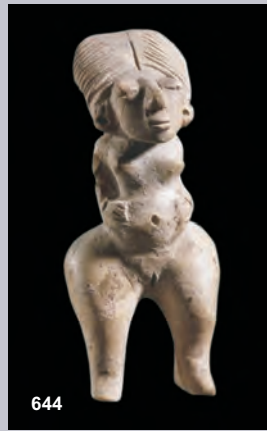
Mesoamérica y América Central como lugar originario de este cultivo, aunque tan presente en estos territorios, como cultivo de enraizadas costumbres). Ahora bien, en el entorno andino la manifestación del sedentarismo parece ser que viene asociada con la incipiente actividad agrícola, de origen amazónico o al experimentar estas sociedades con la genética de especies botánicas y así conseguir semillas indicadas para el cultivo, como pudo ser el caso del maíz, aunque aún en debate su origen, establecida la datación del cultivo de este cereal en torno al 5000 - 4000 a. de C. en estos territorios. No obstante, a través de la emigración o del intercambio estas prácticas agrícolas se van extendiendo a lo largo de los milenios anteriores a nuestra era para llegar a generalizarse la agricultura como base de vida de estas sociedades primigenias. Se puede suponer que la generalizada presencia del cultivo del maíz, adaptado tanto a climas fríos, húmedos, o cálidos, haya sido uno de los principales factores para que las agrupaciones culturales tempranas se establecieran de forma exitosa en otros medios fisiográficos, además de experimentar con las semillas cambios genéticos considerables que mejoran su productividad, completando la subsistencia con otros recursos, como la caza, pesca o recolección, su aporte alimenticio. En la dieta alimenticia de la mayoría de las sociedades primigenias latinoamericanas además del maíz, fueron también prioritarios otros alimentos, como la calabaza, el frijol, la patata o la yuca amarga (aunque en este caso este alimento básico se distribuye de forma generalizada en las zonas de tierras bajas al oriente de los Andes y Suramérica). No obstante, la práctica agrícola no solo es importante en estas culturas para obtener productos alimenticios básicos, sino que también se contribuye con otros aportes vegetales de importancia, como los condimentos, destacando el chile y ají, plantas medicinales o psico-activas, como el tabaco y la coca, fibras como el algodón, u otros usos diversificados.

En las sociedades tempranas agroalfareras ya se establece como unidad cultural una base firme fundada en torno a la práctica agrícola, en lo que además, no deja de ser llamativo el grado de madurez artística y técnica que poseen muchas de las agrupaciones culturales vinculadas al periodo Formativo como ya hemos indicado en el apartado 2.1.1. Los intercambios entre las diferentes áreas y regiones componen en cierta medida las costumbres de estas sociedades, divergiendo posteriormente, al definir idearios que con el avance del tiempo se conciben más complejos, en lo que cada cultura se revela a través de disímiles registros recopilados por la arqueología, como bien se manifiesta en la cerámica. Entre estas representaciones es destacada la presencia de figuras o símbolos asociados a los productos obtenidos de los cultivos.

A su vez, como venimos indicando, estas sociedades agrícolas pertenecientes a las diferentes épocas anteriores a la llegada de los españoles, poseen una vinculación profunda con la tierra, tanto en su organización cotidiana, como en su universo simbólico. Los cultos a la naturaleza aseguraban, según sus creencias, la perpetuación de plantas, animales y seres humanos, con los mencionados ritos de fertilidad, que se realizaban en esencia, para la subsistencia y la pervivencia del grupo. Para materializar estas ideas, de índole espiritual relacionadas con la simbología de la fecundidad y de la agricultura, se dan en fechas tempranas desde contextos culturales primarios, esculturas en cerámica de pequeña dimensión adoptando la imagen de la figura femenina; aunque como ya hemos comentado la representación de la mujer emparentada con la fertilidad, permanece presente en todas las épocas primigenias y modelos sociales diversificados. Estas figuras femeninas, se pueden definir a través de representaciones desnudas, generalmente de voluptuosas formas y presentando en todo su esplendor sus atributos femeninos de manera individual, como desde una simbología más soterrada, con poses u otros contextos condicionantes en relación con el género femenino, como manifiestan las figuras cerámicas de mujeres embarazadas, de parto o bien portando a niños, en su papel de procreadora y progenitora. Además se incluyen otras imágenes que simbolizan el vigor en estas sociedades del valor de la fertilidad y de la tierra, aun de forma más oculta, desde la simbología propia de cada cultura, implicando en ella otras figuras que no fueran meramente femeninas, como algunos animales o también plantas, o bien desde la representación de seres sobrenaturales. Las piezas escultóricas en cerámica que aluden al concepto genérico de la fertilidad han sido encontradas en relaciones muy diversas, desde contextos privados y familiares como en torno a espacios ceremoniales, además de registrarse en depósitos de restos o basurales, no obstante, estas piezas asociadas con la fertilidad también están relacionadas con el culto a los antepasados y en su mayoría, desde tiempos del Formativo, acompañaron a los difuntos en sus tumbas.



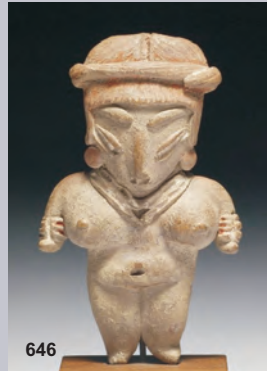
643



644



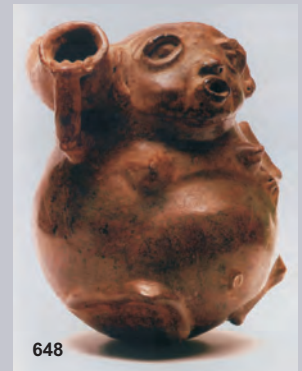
645



646



647



648

### La unión conceptual entre la vida y lo femenino.

En todas las culturas primigenias hay representaciones de mujeres con voluptuosas formas que manifiestan de forma explícita sus atributos femeninos, asociadas estas imágenes con la simbología de la fertilidad o la fecundidad; al igual que sucede con otras imágenes escultóricas donde la figura femenina se muestra con el vientre abultado (embarazadas), u otras escenas como mujeres de parto o posando con sus hijos lactantes.

-643- Grupo de figurillas femeninas de cerámica. Cultura Valdivia (4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. Dimensiones de izq. a derecha: 2 x 8'5 x 2'6 cm, 1'6 x 8'2 x 2 cm, 2'4 x 10 x 2'8 cm, 3'6 x 7'1 x 4'6 cm. -644- Figurilla femenina. Veracruz (900 a. de C. -250 d.C.), valle de Pánuco, Golfo de México. Altura: 8'4 cm. -645- Escultura de mujer pariendo. Jalisco (200 a. de C. - 600/900 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 28 x 16 x 38 cm. -646- Estatuilla femenina. Cultura Chupicuaro (500 a. de C. - 200/300 d.C.), pieza datada entre el 300-100 a. de C., procedencia: Guanajuato, México. Típica figurilla de Chupicuaro asociada a la fertilidad, de formas y contornos redondeados, rostros triangulares y ojos alargados (inclinados), y tocado. Dimensiones: 8'9 x 4.'8 x 2'5 cm. -647- Recipiente con forma femenina. Cultura Maya (datación pieza, 250-550 d.C.) Kaminaljuyu, tierras altas, Guatemala. Dimensiones: 28 x 16 cm. -648- Figura femenina. Gran Nicoya (datación pieza: 800 - 1200 d.C.), región Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. Dimensiones: 24,5 x 18 cm. -649- Figura femenina decorada con diseños policromos. Trujillo (1000-1500 d.C.), Venezuela occidental. -650- Figura femenina decorada en policromía. Cultura Marajoara, Tradición Policroma (400 - 1400 d.C.), Bajo Amazonas, Isla de Marajó, Brasil. Dimensiones: 21'5 x 13 x 24 cm. -651- Figura femenina con triangulo pubiano inciso, la base de la pieza tienen forma semilunar. Cultura Santarém, Tradición - Inciso y Punteado- (1000 - 1550 d.C.), Medio-Bajo Amazonas, Brasil. Dimensiones: 21'5 x 12'2 x 9 cm. -652- Figura femenina de pie. Cultura La Aguada (450 - 800/1000 d.C.), noroeste argentino. Dimensiones: 13 x 5 cm.

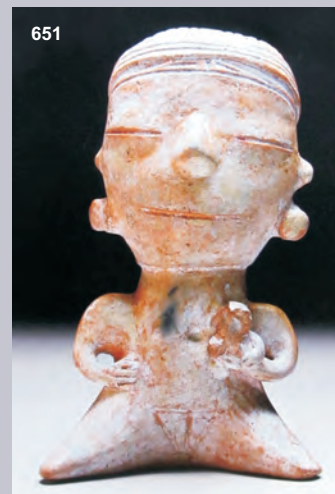
**Pág. Siguiete (432):** -653- Figurilla de mujer embarazada. Cultura Valdivia, Ecuador. -654- Escena de parto en la que la parturienta es asistida, el recién nacido figura en la parte inferior de la escena. Figura con sentido de recipiente creada por molde. Cultura Bahía (500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. Dimensiones: 16'8 x 12'8 x 18'7 cm. -655- Figura de pareja representando un parto, en la escena se percibe la tensión y el sufrimiento del acto. Cultura Carchi-Nariño (700 -1532 d.C.), Serranía entre Ecuador y Colombia. -656- Escena de parto asistido por dos mujeres sobre recipiente con asa en estribo. Cultura Moche (200 - 850 d. C.), Perú. -657- Mujer con niño. Cultura Bahía. Ecuador. -658- Maternidad. Cultura Sinú (500 - 1550 d.C.), Colombia. Dimensiones: 36'2 x 18'4 x 10'5 cm. -659- Maternidad (sonaja). Cultura Mexica (1250 -1521 d. C.). Procedencia: Ciudad de México. Dimensiones: 19'2 x 8'1 x 4'7 cm. Estas figurillas realizadas por molde se identifican con la diosa madre, utilizadas sobre todo en rituales domésticos, representando en este caso a una mujer cargando en su brazo derecho a una niña idéntica a la figura principal y en su brazo izquierdo a un niño. -660- Recipiente escultórico con escena de madre observando a su pequeño. Cultura Santa o Recuey (0 - 700 d.C.), Perú. -661- Figura de canastera, portando a su hijo lactante. Cultura Calima, Periodo llama (1000 a. de C. - 1 d.C.), Colombia.



649



650

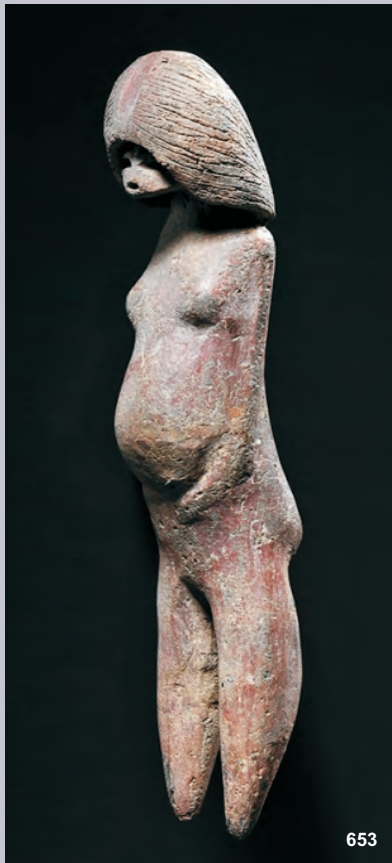


651



652





Para continuar con este análisis cultural y plural, de nuevo citamos los comentarios de Araceli Sánchez Garrido:

*“El hombre, protagonista absoluto de la cultura, es un ser social, y por ello, no se le puede reducir a ser un mero ejecutor, sino en que es más que todo eso, ya que está incluido en un **espacio ecológico**. [...] donde naturalmente desarrolla diferentes grados de complejidad, y estos grados forman sistemas sociales determinados, que a su vez, establecen relaciones de adaptación en un medio concreto. Dentro, y sólo dentro de este planteamiento, es importante el papel desempeñado por la tecnología, es decir cuando está inmersa en un entramado social de un grupo concreto. [...] Dentro de una misma sociedad, incluso del mismo entorno pueden manifestarse distintos tipos de adaptación y/o de explotación, ya que existen posibilidades múltiples en las respuestas al medio, del mismo modo, que varios grupos étnicos se adaptan y ocupan diferencialmente sus nichos respectivos en un mismo paisaje. [...] Partiremos de una evolución multilineal, considerando una evolución específica, en la que hemos de incluir los logros especiales, las condiciones ambientales y locales, así como un gran número de variables”<sup>188</sup>.*

Como ya indicamos en el apartado 2.1.4, el medio ambiente y los elementos de la naturaleza forman parte fundamental de la cosmovisión de estas sociedades, ya que de su inferencia se plantea la subsistencia y permanencia de cada sociedad. El territorio latinoamericano alberga gran diversidad de ecosistemas, alcanzando las culturas primigenias un desarrollo sostenible, al promover la necesidad de proteger y administrar adecuadamente su propio hábitat y otros recursos ligados con el medio.

En la diversidad de estos territorios se dan métodos de agricultura intensiva, en lo que aún puede observarse en la disposición de los cultivos o técnicas de irrigación asociadas a la logística prehispánica, como los campos elevados aun presentes en muchas regiones de Suramérica o las Chinampas en México (policultivo de alto rendimiento ubicado en isletas artificiales flotantes distribuidas en aguas dulces, poco profundas y pantanosas) u otros ejemplos utilizados en Latinoamérica. Entre estas prácticas primigenias se incluye el barbecho (cultivos temporales), como la agricultura de regadío, utilizando para este sistema de cultivo la irrigación por canales, acequias, diques, u otros tantos medios de captación y distribución de las aguas (implicando en la mayoría de los casos al colectivo, con el objetivo de superar la cosecha anual y alcanzar mayor producción por cosecha); para el desarrollo agrícola de las tierras bajas tropicales se da de forma generalizada la implantación de camellones o elevaciones de terreno sujetos a las inundaciones anuales (medio ideal para el cultivo pues conservan la humedad y los nutrientes del terreno, actualmente observado este método desde la cuenca de San Jorge en Colombia hasta los Llanos de Mojos en Bolivia oriental), las terrazas escalonadas de cultivo asociadas en gran medida al área Andina, aunque también extendida por otras áreas (construidas en las faldas o laderas de los valles y montañas), o en las zonas selváticas cultivando a través del sistema de “quema y roza”, los sistemas amazónicos de “várzea” (traducido del portugués al castellano como vega; cultivando en las márgenes inundables de los ríos para aprovechar la capa fértil depositada o limo), o bien a través de las ya citadas “terras pretas” (-tierras negras-, ricas en componentes orgánicos); entre otros tantos métodos que caracterizaron y definieron la evolución de estas culturas nativas, establecidas en privilegiados parajes naturales. El medio físico de los territorios a los que nos remitimos también cuenta con algunos espacios de difícil hábitat, pero aun así, acumularon sociedades ampliamente eruditas en el saber y de intelecto cooperativo. En relación con las prácticas de cultivo, hay que subrayar que cuando las sociedades alcanzan una alta concentración de población, generalmente la agricultura se configura como extensiva, donde se registra entonces el almacenaje y la acumulación de excedentes, el reparto a la población, y sobre todo, el intercambio y el comercio de su producción, a cambio de otros productos. Por ello, el control de las actividades y trabajos asociados a esta actividad principal y fuente de sustento, y en suma todo lo acaecido en torno a este medio, se relaciona tanto con el poder económico y político, como religioso.

En relación a estas prácticas, el éxito en las sociedades primigenias en su estrategia de adaptación y la efectividad de sus sistemas de producción, viene determinada por la capacidad de reinención y destrezas tecnológicas que van adaptando al medio en el que habitan. No obstante, el asentamiento de las sociedades

---

<sup>188</sup> SANCHEZ GARRIDO, Araceli. “El hombre y la sociedad americana: la difícil solución” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 1, 1993, [pp. 51-62], departamento de etnología, Madrid: Museo de América, p. 52.

agrícolas tempranas viene relacionado con la capacidad de fertilidad de las tierras donde se establecen, como se percibe en las regiones de llanuras o valles fértiles, o en aquellas regiones montañosas donde se caracterizan por tener suelos de gran riqueza, debido en muchas regiones a los aportes volcánicos de las cumbres periféricas y los diferentes cultivos altitudinales; definida también su economía por el pastoreo y la domesticación de animales. Ahora bien, también se reconocen en las diferentes áreas culturales, sociedades que se establecen en lugares donde su medio de subsistencia no solo se relaciona con la agricultura, sino que el aporte del propio medio conduce a prácticas de cultivo de menor intensidad, donde es posible hallar durante todo el año una amplia variedad de recursos naturales, como por ejemplo sucede en las zonas de mangar, bosques húmedos tropicales, o lugares establecidos cercanos a fuentes hidrográficas.

En estos territorios se pueden encontrar una gran diversidad de zonas ecológicas, al igual que sistemas sociales. Las culturas recopiladas en este estudio ejemplarizan la organización de cacicazgos fundamentados en la agricultura y en el intercambio de productos en base a dinámicas redes regionales o interregionales, o aquellas donde se intensifica de forma notable estas prácticas, generalmente caracterizada su gobernación como estados, como sucede en el área Mesoamericana o en los Andes Centrales. No obstante, la evolución de estas culturas no es comparable entre ellas, ya que cada una presenta conductas sociales diversificadas, como indica A. S. Garrido, pudiendo encontrar conductas similares entre culturas establecidas en diferentes áreas o bien encontrar sociedades que se distribuyen por ecosistemas similares y sus conductas sociales se perciben totalmente diferentes. Como ejemplo de la adaptación a ambientes específicos, ponemos el caso de la evolución surgida en las costas de Perú, el asentamiento temprano de estas sociedades se consolida en estos medios desérticos, en gran parte debido a la corriente de Humboldt<sup>189</sup> (al acumular ricos nutrientes, como el plancton y otros animales marinos); recolectados estos aportes del medio marino (como pescados y mariscos), siendo entonces la fuente principal de su alimentación; en lo que a su vez, también se encuentran en estas regiones andinas algunos oasis costeros con una fauna terrestre y avícola nada despreciable, mientras que el cultivo de alimentos servía como complemento, al igual que aportaba materiales para estas actividades (como redes u otras herramientas). Ahora bien, con el paso del tiempo, la agricultura se establece como principal sustento en estas regiones áridas al construirse complejos sistemas de irrigación y técnicas agrícolas adaptadas al medio, convirtiéndose estas sociedades en grandes potencias al administrar el agua a través de su poder, transformando lugares de extrema sequedad en auténticos vergeles.

Respecto a los indicativos del medio natural, también se consideran importantes los factores climatológicos y meteorológicos, determinantes para el asentamiento de estas culturas y su acondicionamiento, además de consolidarse como parte importante de sus creencias, ya indicado en el apartado 2.1.3, caracterizando por ello la mitología de estas culturas, tan vinculadas con la Tierra, con mayúsculas (como la gran madre de todos los seres), representados estos fenómenos naturales desde expresiones benévolas como malévolas, ya que sus dioses no solo representan al sol, la lluvia, la fertilidad, entre otros conceptos beneficiosos para el ser humano sino que también se materializan a través de imágenes que definen efectos dañinos, como el rayo, huracanes, etc.; ya que la grandiosidad del medio en estos territorios también acumula a lo largo de los tiempos un buen número de catástrofes naturales (erupción de volcanes, ciclones, lluvias torrenciales, sequías generalizadas, etc.). Por ello, las investigaciones cotejan indicativos que pudieron influenciar el comportamiento de las culturas primigenias por estos factores, como pueden ser las ramas de estudio relacionadas con la evolución social y el determinismo ambiental. Entre estas adversidades meteorológicas se reconoce como gran destacado el fenómeno denominado “El Niño”<sup>190</sup>, con mayor inclemencia en la costa Pacífica aunque en todas

<sup>189</sup> La corriente marítima de Humboldt, se determina por corrientes frías, que facilitan la existencia de una gran riqueza medioambiental, presente en las costas occidentales de América del Sur, bañadas por el Océano Pacífico incidiendo desde el norte de Chile hasta Ecuador.

<sup>190</sup> El fenómeno meteorológico de “El Niño” se ocasiona en la temporada del solsticio de verano del hemisferio sur, aunque no de forma anual sino cíclica), cuando se produce un mayor calentamiento de los océanos; consistiendo este fenómeno en un cambio en los patrones de movimiento de las corrientes marinas en la zona intertropical, al superponerse las aguas cálidas procedentes del hemisferio norte sobre las aguas frías de la corriente de Humboldt; provocando al colapsar ambas corrientes fuertes precipitaciones pluviales, perturbando en mayor medida a los territorios del norte y centro de Suramérica, tanto a las costas Atlánticas como en las del Pacífico (aunque afectan especialmente a estas últimas).



las regiones de la zona intertropical se han manifestado, con posible correlación, a lo largo de los periodos fuertes inundaciones, o también periodos de sequía extrema. No obstante los cambios climáticos acaecidos en territorio latinoamericano durante el periodo prehispánico no solo se relacionan con este fenómeno, sino que también se producen otros tantos procesos climatológicos (de mayor o menor importancia).

Según indican las evidencias, diversos cambios, tanto ambientales como socioculturales, marcaron los últimos siglos del primer milenio de esta era e inicios de segundo milenio. En la actualidad los estudios multidisciplinarios en muchos casos relacionan el colapso de muchas culturas con el efecto climático (correspondientes al MCA -*Medieval Climate Anomaly*-), y aunque este colapso aún no llegue a concretarse y entenderse bien, posiblemente los periodos de prolongadas sequías o bien los estragos por fuertes inundaciones afectaron a muchos territorios del continente, provocando la pérdida de la base agrícola, y con ella, el consiguiente desequilibrio social de muchas sociedades, que pudieron decaer y precipitar la desarticulación de las diferentes entidades políticas, algunas de ellas fuertemente establecidas (como pudo suceder con Tiwanaku, La Aguada, Los Mayas del Periodo Clásico, entre otras tantas sociedades); aunque otros autores desarrollan la hipótesis de que estas potencias pudieron también colapsarse en base a la opresión ejercida sobre el pueblo o por la propia sobreexplotación del medio, entre otras variantes. Como ejemplo, a continuación Stéphen Rostain y Geofroy de Saulieu analizan los cambios sociales y ambientales relacionados en este caso con las investigaciones actuales que indagan en el marco de la Cordillera Central Andina, tanto en su orientación oriental o amazónica como occidental:

*“en Los Andes peruanos, el período entre el 900 y el 1100 fue más árido que el precedente, a causa de una clara disminución de la intensidad del monzón sudamericano [...]. En cambio, los datos provenientes de muestras del lago Ayachi [...] en la provincia ecuatoriana de Morona- Santiago indican, en el mismo período, un aumento sensible de las precipitaciones: el nivel del lago sube y las huellas de cultivo de maíz desaparecen [...]. Es posible que los factores climáticos hayan tenido algo que ver con los cambios sociales que se constatan en aquella época, pero dada la insuficiencia de datos, a más de su carácter parcelario, es aún difícil establecer un nexo con alguna causalidad. Desde el punto de vista cultural, los cambios parecen haber sido bastante violentos. Resumiendo, se constata una acentuación de las diferencias culturales con Los Andes, cambios en los modos de ocupación del espacio y una recomposición de las tradiciones cerámicas correspondientes seguramente a cambios etno-lingüísticos. [...] En este período la alta Amazonía se “amazoniza” [...]. Estos cambios que se inician a fines del primer milenio ponen fin a desarrollos socioculturales que arrancan en el Formativo. [...] durante este período se borran totalmente; sus antiguos sistemas de valor y sus gustos estéticos desaparecen. Se abandona la arquitectura monumental [...]. Los intercambios culturales y artísticos, claros en las épocas anteriores, entre las tierras bajas amazónicas y los mundos andinos, no tienen ya la misma visibilidad arqueológica”<sup>191</sup>.*

Estos factores medioambientales se relacionan con el desarrollo de las sociedades agroalfareras, aunque se debe recalcar que el carácter religioso domina entre los aspectos sociales y culturales, ya que estos imaginaban que la complejidad de su entorno se debía a la multiplicidad de los dioses, pues éstos eran la causa oculta de los fenómenos. Los procesos naturales se explican por tanto, como una sucesión de las fuerzas sobrenaturales que se establecen en el mundo, y el ser humano se ve obligado a recibirles dignamente, con el ritual adecuado para cada uno de los dioses que manifiestan su poder sobre la tierra. Además, los individuos de cada comunidad deben contribuir con su esfuerzo, y aún hasta con su propia existencia, a la continuidad de los ciclos y a la renovación de las criaturas, por ello, el hombre o la mujer como tal se identifican como colaboradores de los dioses. Por consiguiente y paralelo al culto individual, el rito colectivo adquiere una proporción muy considerable, tanto a nivel comunal como estatal, estableciendo con estas prácticas significativas, la cohesión social y la determinación de la acción política.

La vinculación entre la vida y la Tierra se presenta desde los tiempos tempranos de estas sociedades hasta la evolución más compleja, como indica José Guadalupe Vargas Hernández:

<sup>191</sup> ROSTAIN, Stéphen, y SAULIEU, Geofroy de. *Antes. Arqueología de la Amazonía ecuatoriana*. IFEA - IPGH - IRD, Quito: Kiru Graphics, 2013, pp. 107-108-110.



662



663



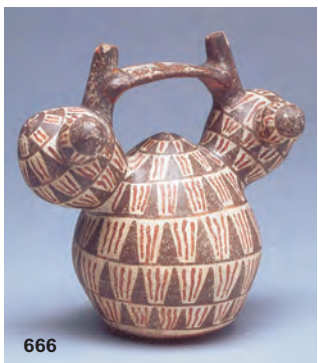
664



668



665



666



667



669



670



671



672



673



674



675



676



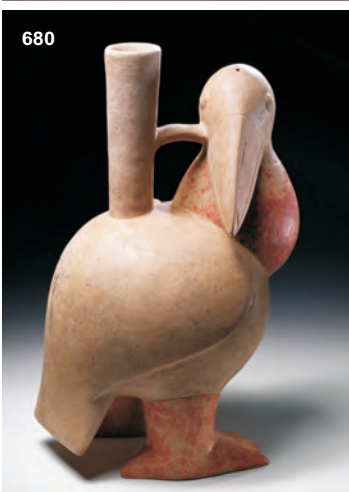
677



678



679



680



“Los Aztecas en el Valle de México, los Mayas de las tierras bajas tropicales de Yucatán, y los Incas de los altiplanos del Perú, reverenciaron el medio ambiente y a través de su relación exitosa con él, lograron un status alto entre otros nativos americanos. Sus religiones fueron una especie de animismo, el cual consiste de una creencia de que los objetos en el medio ambiente tienen almas. Blouet y Blouet<sup>(1)</sup> basado en el trabajo de Nelson<sup>(2)</sup>, quienes acertaron que la naturaleza es siempre considerada la fuente primaria de la contemplación temprana [...]. También el punto de vista cíclico de la existencia que formó una parte importante de la religión posterior probablemente tomó su dirección de la naturaleza, donde las estaciones vienen y van, y la vida sigue a la muerte. La naturaleza también sugiere una unidad, y la idea puede haber existido, también, que todos los elementos de la vida constituyen una parte intrincada de un todo. El escarabajo en la hoja y la nube que pasa son hermanos, en este sentido, partes de la misma absoluta identidad. Nelson concluye que esta vista es cercana a la idea panteísta de que el mundo es Dios y que los objetos en el medio ambiente tienen almas”<sup>192</sup>.

El concepto Tierra entonces entraña una terminología basada en todo aquello que engloba el medio natural, concibiéndose como sede de la fertilidad, definida en la cosmovisión de estos pueblos como significado unitario y de cohesión fundamental en el “pensamiento agrario”, ligado a dos conceptos primordiales que son: vida (germinación) y muerte (sepultura), asociados al desarrollo social, económico, político y religioso, acaecido en cada cultura.

Por ello, el repertorio de especies **vegetales** y **animales** representadas por las diferentes culturas primigenias es muy amplio. Generalmente, las variedades vegetales que se reprodujeron en cerámica tienen relación con especies endémicas de carácter alimenticio o agrícola, como el maíz, calabazas o zapallos, ají, legumbres, etc., pero también se incluyen representaciones o símbolos de otras plantas vinculadas a los rituales y a la mitología, como por ejemplo especies psicoactivas o alucinógenas. En relación con las imágenes zoomorfas, prevalecen los depredadores que cazan y matan a sus presas: jaguares, pumas, felinos, serpientes, saurios, orcas, arañas, halcones, águilas, cóndores, zorros, entre otros animales caracterizados por su vigor; también tienen una presencia importante aquellas especies cuyo comportamiento estacional los predetermina a simbolizar las fuerzas responsables del régimen de las aguas y la fertilidad en el mundo apartado, tanto asociadas al medio acuático como con lo terrestre y celeste. Como ya hemos comentado en el apartado 2.1.3, la imagen del felino adquiere un importante papel alegórico para la gran mayoría de las sociedades primigenias americanas, representado de norte a sur y de este a oeste en todos los territorios, pero la presencia de otros animales emparentados con el mundo mítico también fue ampliamente ilustrado (monos, aves nocturnas, batracios, murciélagos, etc), relacionados con los dioses y el supramundo e inframundo, prevaleciendo también la figura de la serpiente, que habita en el medio acuático y terrestre, relacionada con el agua, lo femenino y la fertilidad además de asociarse a las cuevas y espacios subterráneos. Pero también se incluyen tanto en las representaciones escultóricas como en la decoración de los recipientes una amplia variedad de animales asociados a su propio entorno, en lo que posiblemente también registren connotaciones simbólicas. Como curiosidad, la figura del perro en Mesoamérica estuvo muy presente en los ritos funerarios (como indicamos en el sub-apartado 2.1.6.1, págs. 482, 484, 490). Además, la figura de animales con connotaciones míticas también domina el cielo, definida su silueta sobre el fondo estrellado de la vía láctea.

<sup>192</sup> VARGAS HERNÁNDEZ, José Guadalupe, “Algunos mitos, estereotipos, realidades y retos de Latinoamérica” (artículo). *Historia Actual Online*, n° 3, invierno 2004; Guadalajara (Jalisco, México): Universidad de Guadalajara, p. 60.

Referencias (notas al pie): (1) Blouet, B. W. / Blouet, O. M., *Latin American and the Caribbean*. Indianapolis, 1982.// (2) Nelson, R. T., *Popol Vuh*. Boston, 1977.

**Plantas y animales:** -662- Recipiente decorado con diseños en relieve representando al cactus del peyote. Cultura Colima, (200 a. de C. - 600/800 d.C.), estilo Comala. Occidente de México. -663- Mazorca de maíz. Cultura Inca (1430 - 1532 d.C.), Perú. Altura: 5'8 cm. -664- Recipiente de dos caños con forma de calabaza. Cultura Topará (200 a. de C. - 100 d.C.), Perú. Medidas: 14'3 x 16'5 cm. -665- Escultura en forma de hongo, (800-300 a.C.), Costa Rica. -666- Recipiente policromo de doble caño con forma de cactus o Achira. Cultura Nazca (1 - 700 d.C. fase: 3-5), Perú. Medidas: 17'5 x 16 cm. -667- Recipiente ceremonial o *pajcha* con forma de ave sujetándose a una mazorca de maíz. Cultura Chimú, periodo Inca (1470- 1532 d.C.), Perú. -668- Mono. Cultura Jama-coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. -669- Armadillo. Cultura Condorhuasi (350 a. de C. - 650 d.C.), NOA. -670- Langosta. Cultura Nazca (datación de la pieza: fases III-IV, 300-600 d.C.). Dimensiones: 13'5 x 24'1 x 10'4 cm. -671- Recipiente zoomorfo con forma de batracio. En su decoración representa un ser híbrido entre felino y humano. Cultura La Aguada, estilo Ambato negro grabado (450 - 800/1000 d.C.), NOA. Largo: 19 cm. -672- Perro. Cultura Colima (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Medidas: 18'2 x 26'4 x 12'3 cm. -673- Foca. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: 15'9 x 24'1 x 15'9 cm. -674- Delfín rosado o bufeo. Cultura La Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), costa Ecuatoriana-colombiana. -675- Recipiente escultórico policromo con la imagen de la "orca asesina". Cultura Nazca (fase 3-5). Dimensiones: 17 x 9 cm. -676- Llama. Cultura Chancay (1000 - 1530 d.C.), Perú. Dimensiones: 21'1 x 40'3 x 16 cm. -677- kinkajú o perro de monte (*Potos flavus*). Cultura Tolita-Tumaco. Altura: 9'8 cm. -678- Roedor. Cultura Manteño-huancavilca (1100 -1530 d.C.), Ecuador. -679- Ave rapaz (vasija silbadora de doble silbato). Cultura Maya (pieza fechada entre el s. VII y IX), México. Altura: 21'6 cm, Ø: 12'7 cm. -680- Ave acuática. Cultura Chorrera (1300 - 300 a. de C.), Ecuador.



Así mismo, como venimos indicando debemos remarcar que las diferentes acciones que efectúan tanto hombres como mujeres, ya sea a través de los ritos o de la realización de objetos artísticos por su presencia o acompañamiento, se ven impregnadas de un profundo sentido religioso. “*Gracias a la carga expresiva y simbólica, el mensaje artístico se transforma en uno de los mejores medios de comunicación social, de cohesión y de integración cultural del grupo, y esto es particularmente llamativo en las artes nacidas y desarrolladas en toda la América prehispánica*”<sup>193</sup>, según las palabras de José Alcina. Pero intentar explicar en nuestro contexto actual situaciones rituales primigenias a partir de la evidencia material no es tarea fácil, ya que el pensamiento religioso de estos pueblos fue sumamente complejo y requiere de una cantidad importante y variada de evidencias físicas que permita interpretarlo contextualmente. Por ello, la inalterabilidad de los registros cerámicos que perduran con el paso de los años, y su vinculación representativa con este medio, hacen de la escultura en cerámica uno de los mejores medios para ir descubriendo estas costumbres.

Cuando las sociedades fueron incrementando su población y se establecieron en centros semi-urbanos o urbanos, la religiosidad necesito de un carácter mayor para llegar a sus destinatarios, por lo que se construyeron sitios dedicados exclusivamente a la actividad religiosa. De esta manera comienza a manifestarse la desigualdad social reflejada en el sistema de centralización del poder religioso, utilizando la noción arquitectónica para reafirmar y legitimar esta autoridad y el poder de los líderes. Entre las funciones de la arquitectura definida por las culturas primigenias, la actividad ritual parece haber sido una de sus principales destinos, evidenciada en muchos casos por la presencia de grandes y dimensionadas estructuras dedicadas a ello (plataformas elevadas, montículos, pirámides, centros religiosos, etc.). Por ello, **arte, urbanismo y cosmología** se unifican en las sociedades más complejas, ya que el concepto representativo se destina a expresar las relaciones de los humanos con el universo donde habitan. En este sentido, en la pluralidad de los territorios latinoamericanos se registra la distribución de agrupaciones numerosas, contando con centros urbanos de gran extensión, en ciertos casos conformados ya desde las épocas del periodo Formativo, asociada su conformación social según la cultura, tanto a jefaturas como a estados, no obstante, la mayor representación arquitectónica queda reflejada a través de los grandes estados primigenios, centralizando su poder en fastuosas ciudades. La evidente capacidad laboral necesaria para erigir los conjuntos arquitectónicos, indica la movilización de una gran cantidad de obreros y también artesanos, al igual que la autoridad para movilizar y dirigir el trabajo colectivo de estos contingentes, en lo que a una mayor complejidad urbanística, también era necesaria la capacidad de diseñar las edificaciones, planear el trazado urbano, o bien, ensalzar la sacralidad que deberían despertar los monumentos. Por ello, la trama y el diseño de las ciudades se somete a los criterios significativos de la ideología religiosa, a los mitos de origen y a los conceptos cosmológicos, incluyendo en estas pautas la distribución y la posición de cada uno de los edificios que componían las urbes (particularmente aquellos destinados a los diferentes rituales), relacionados con las posiciones direccionales del mundo (*axis mundi*), como podía ser la disposición de las entradas y salidas de la ciudad, el lugar destinado a sus templos, la disposición en estos lugares de las tumbas de los distintos miembros de la colectividad, o la propia posición de las ofrendas y del cuerpo del difunto.

Ahora bien, el monumentalismo colosal y la idea de perdurabilidad arquitectónica en la mayoría de estas culturas primigenias no se establece como un concepto asociado a su carácter ideológico (aunque esto también pudo deberse a las vicisitudes que entraña el terreno y por ello no llegar a aflorar este estilo de manifestación constructiva). Los modelos de asentamiento en cada región funcionaron de manera diferente, pero la mayoría de ellos se rigieron por dos factores básicos, por un lado, por la proximidad a fuentes de agua, y por el otro, situarse en enclaves estratégicos que favorecían su defensa. Debido a la amplitud del territorio que contemplamos, cada sociedad acomoda el desarrollo de su vida con el medio, en lo que los modelos arquitectónicos construidos por el hombre reflejaran la pertenencia según el lugar del habitat, erigiéndose en comunión con el paisaje. En la mayoría de las sociedades, construyen habitualmente lugares de culto ubicados en grandes plataformas elevadas de terreno, en muchos casos erigidas de forma artificial (circulares,

---

<sup>193</sup> ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Editorial Akal, 1990, p. 44.

ovales, rectangulares o pirámides truncadas). Estas acumulaciones de terreno fueron destinadas al festejo de ceremonias rituales, incluyendo además bajo ellos de forma generalizada la presencia de enterramientos funerarios. A su vez, la habitabilidad de los centros ceremoniales en muchas de las culturas estuvo reservada a la vivienda de chamanes o sacerdotes y a las familias de la jerarquía, pero el grueso conjunto de la población residía en aldeas dispersas, centros urbanos de menor importancia, o alrededor de los centros principales. Dependiendo de la cultura y la ubicación de su territorio, los materiales destinados a la construcción de los asentamientos se podían realizar con materiales perecederos, y por ello en la actualidad no se pueden registrar, o bien, se edificaron en adobe o en piedra, componiendo los espacios residenciales según la tradición de cada una de las sociedades, aunque la forma rectangular y circular de la planta de estas residencias fue generalizada. En el área Amazonia (como ya indicamos en la pág. 365), y en otras zonas selváticas del centro y oriente de Suramérica, se identifica la maloca como la construcción más extendida, esta edificación colectiva y ceremonial se diseña en cada región o cultura desde un planteamiento diferente, aunque representa una concepción similar, como centro común del colectivo, asociada su arquitectura con la cosmovisión de estos pueblos primigenios. A su vez, en el último periodo social primigenio la fortificación de los emplazamientos se presenta generalizada en la mayor parte de los territorios americanos. Los modelos de asentamiento y urbanización que tuvieron las sociedades ceramistas han sido registrados de forma descriptiva en el apartado 2.1.2 (y en cada sección territorial -esquemas en gris-), resumiendo por ello en este caso nuestro análisis para decir que el tipo de organización político-cultural determina la forma en la que se constituyen los centros poblacionales, contando con una gran diversidad de variantes, según indican los registros arqueológicos en las mismas épocas cronológicas se pueden encontrar comunidades de carácter igualitario con formaciones incipientes en la jerarquización o totalmente estratificadas como fueron los grandes estados. En el cómputo del periodo primigenio en estos territorios se han registrado tanto poblaciones aldeanas como urbanas, contando con un buen número de ciudadelas, cada una integrando en su planteamiento urbanístico procedimientos y tecnologías asociadas al medio donde se ubican y a las costumbres de cada cultura. En referencia a las formaciones políticas más poderosas, estas constituyeron grandes urbes, en lo que a su vez fueron modelos de organización política para otros centros de poder.

El deseo de monumentalidad en las construcciones primigenias se percibe en mayor grado en Mesoamérica y en el área Central Andina. Si bien, entre ambos territorios, la comparación arquitectónica de áreas tan dispares y alejadas puede ser difícil de precisar, pero también se pueden entablar ciertas conductas similares, como la reconstrucción periódica de edificios (con nuevas construcciones sobre otras sepultadas); la oposición de espacios ceremoniales tanto elevados (altares) como excavados (plazas o recintos); la decoración de las fachadas en pintura y escultura, y el predominio de colores vivos; la distinción de espacios ceremoniales asociados a enterramientos múltiples o unipersonales y su disposición en cámaras funerarias en la mayoría de los casos subterráneas, la construcción de nuevos edificios dedicados a dioses y soberanos, la ampliación de edificios asistentes y/o la elección de grandes monumentos escultóricos para señalar espacios rituales. Pero como no, entre ambas áreas se plantean diferenciados estilos arquitectónicos; por ejemplo en Mesoamérica el empleo de la piedra como material constructivo fue más utilizado, mientras que en la zona andina se emplea la piedra en las tierras altas frente al adobe de los desiertos costeros; no obstante, las diferencias más notables pudieran percibirse en relación a la interioridad y exterioridad conceptual de la representación arquitectónica.

Con todo, debemos incidir que el monumentalismo caracteriza a muchas de las culturas establecidas en Mesoamérica, percibiendo el espacio de la ciudad como un escenario gigantesco en el que llevar a cabo las ceremonias de afirmación del sistema político-religioso, con sus efectos de grandiosidad, fuerza, majestuosidad, sacralidad, y poder en suma, en los que descansa el consenso social respecto a las dinastías gobernantes. Por ello, en los centros o ciudades mesoamericanas su supremacía se evidencia a través de la riqueza de sus edificaciones; generalmente alrededor de la gran plaza se registran importantes obras arquitectónicas como templos y pirámides, altares, canchas de pelota y palacios. En su urbanización, las vías principales de circulación y los caminos están orientados en dirección y ángulos más propicios para contemplar a los templos principales, representados generalmente por pirámides escalonadas construidas en

pedra. Esta edificación principal se muestra como una superficie decreciente hacia lo alto, donde su geometría indica movimiento, dirección y ascenso, y se asocia al símbolo de la montaña (en relación con la tierra y con el cielo, implicando las nociones de la trayectoria vital y la depuración espiritual), definiendo a su vez a través de estas construcciones un magnífico diagrama de la sociedad estratificada. Las pirámides mesoamericanas fueron consideradas como la representación física de las diferentes esferas de la realidad cósmica, ubicadas por ello en la ciudad en su eje central, además de ser un lugar sagrado y esencial en comunicación con el universo. En su mayoría, se edificaron como santuarios dinásticos dedicados a los principales dioses y gobernantes, o bien dirigidos estos templos al culto a los antepasados, donde las familias reales eran enterradas en panteones, proclamando así la grandeza de los señores, su legitimidad dinástica y su parentesco con los antepasados divinos. Entre los complejos arqueológicos mesoamericanos establecidos en diferentes periodos cronológicos, podemos destacar la acentuada presencia de diferentes capitales clásicas, como en la zona de Oaxaca, Monte Albán, asociada con la cultura zapoteca (contando entre sus características arquitectónicas con el típico estilo zapoteco definido por taludes y tableros de “doble escapulario”), en el centro de México, la extensa y planificada metrópoli de Teotihuacán (foto n°: 689), asociada a la sociedad con el mismo nombre (donde se registra como innovación la técnica del talud-tablero), o el posterior impulso de la capital Tolteca de Tula, aglutinando a un alto porcentaje de población, como también sucede en la urbe de el Tajín, en la zona del Golfo de México, que concentra en la época del Epiclásico el poder político del centro y norte de Veracruz (su desarrollo urbanístico cuenta con un complejo ceremonial y de residencia para las elites, sobre diferentes niveles, contando con elementos arquitectónicos profusamente decorados). Dentro de las particularidades del Occidente de México, se hace común la edificación de plataformas circulares dedicadas tanto a espacios ceremoniales como residenciales (posiblemente destinadas a la jerarquía); como se registra en la diferenciada Tradición Teuchitlán, contando con estructuras de diferentes tamaños sobre las que descansaron sus edificaciones (denominadas popularmente como “guachimontones”, llegando a alcanzar los 125 m de diámetro y una altura de 17 m), rodeadas de patios concéntricos, difundándose este patrón arquitectónico conocido actualmente desde el Cañón de Bolaños, cruzando por el centro-norte de Jalisco hasta la región del Bajío, en los estados de Jalisco, Michoacán y Guanajuato (fotos n°: 703, 704). Posteriormente, la gran expansión de los Tarascos se centraliza en la capital de Tzintzuntzan, que cuenta en vísperas de la conquista española con una población de entre 25.000 y 35.000 habitantes, distribuidos en unos siete km<sup>2</sup>, erigiendo frente al lago su centro ceremonial sobre una extensa plataforma (de 440 m de largo por 260 m de ancho) donde se edificaron cinco templos asentados sobre cinco *-yacatas-* alineadas.

No obstante, entre todas las culturas mesoamericanas destacamos a la cultura Maya, como máxime representante de la conjunción arquitectónica y artística, alzando su mensaje político-religioso con mecanismos simbólicos, presente en sus construcciones a través del lenguaje escultórico; como bien quedan plasmados en los templos recubiertos de molduras, relieves y figuras, empleando el estuco y la prevalencia del color (de vivos colores también emparentados con su simbología). Como expone el antropólogo Miguel Rivera Dorado: *“no es posible comprender el arte maya sin tener en cuenta el sentido de las ciudades en las cuales se inscribía. Tanto desde el punto de vista de la monumentalidad de la mayoría de las obras mejor conocidas, como en lo tocante a los pequeños objetos destinados al uso suntuario, a la ofrenda religiosa o al ajuar funerario, el carácter de cualquier manifestación viene dado siempre por el ámbito urbano en el que adquiere su verdadero lugar”*<sup>194</sup>, trasladando por ello al plano horizontal la estructura vertical del cosmos. Ahora bien las investigaciones sobre esta cultura indican que aunque en cierto sentido enaltecen el deseo de perdurar, sus concepciones se contemplaron desde la provisionalidad (también debido al desamparo que poseían frente a las fuerzas de la naturaleza tropical, entre otros motivos), indicativos que se reflejan en el registro arqueológico, ya que se puede observar como remodelaron constantemente sus ciudades, en muchos casos con demoliciones parciales o ampliando sus edificaciones sobre las anteriores (foto n°: 796). Si bien, al remitirnos al carácter de obra monumental relacionada con la perpetuidad esta manifestación arquitectónica

---

<sup>194</sup> RIVERA DORADO, Miguel. “Algunas Consideraciones sobre el arte maya” (artículo), *Revista Española de Antropología Americana*, n° 31, 2001; Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 11.





681



682



683

**Arquitectura primigenia, ceremonial y urbana-** Ya desde los tempranos periodos primigenios la arquitectura ceremonial se conforma compleja en las diferentes culturas que habitaron los territorios latinoamericanos, con el paso del tiempo y la ubicación del lugar se contemplan determinados estilos arquitectónicos, estas edificaciones se construyen desde la variabilidad de tamaños y formas, adaptándose a una amplia diversidad de construcciones y alteraciones del paisaje, como: montículos de tierra artificial, plataformas circulares u ovaladas, plazas hundidas, terrazas artificiales, pirámides truncadas y escalonadas, recintos rectangulares u ortogonales complejos, etc. Las estructuras elevadas fueron las edificaciones ceremoniales que rigieron en la mayoría de las sociedades, estas construcciones se llegan a relacionar alegóricamente con la montaña, primordialmente las pirámides, asociado este concepto mítico con su opuesto: la cueva. Muchas de las estructuras arquitectónicas primigenias de carácter ceremonial fueron encubiertas o bien ampliadas por la sucesión de otras etapas constructivas, por ello actualmente son visibles aquellas que corresponden principalmente al periodo tardío prehispánico.

A su vez, las diferencias urbanísticas que existen entre los asentamientos de las diferentes áreas y zonas, en el caso de caracterizarse ya por establecer una organización social de cacicazgos o jefaturas difieren básicamente en la conformación de un ambiente aldeano o bien desde un carácter más urbano, pero en esto mucho tiene que ver la geografía del lugar; establecidos en muchos casos como extensos centros albergando un elevado porcentaje de población. En relación con las poblaciones de los diferentes territorios, también se registra la conformación de una compleja red de caminos, orientada al permanente contacto entre los núcleos urbanos más fuertes y los asentamientos satélite; no obstante, estas rutas vinculadas con la comunicación social pudieron regirse según el territorio, por vía acuática, a través de las redes hidrográficas, o conectados por caminos terrestres, algunos de ellos aún presentes (al realizarse con pavimentos de piedra). En el último periodo primigenio buena parte de los centros o ciudades se establecen en posiciones estratégicas, contruidos desde una estricta planificación defensiva. En todas estas culturas, la estética forma parte de un todo unificado en el cual la expresividad y la significación acompañan tanto a la dinámica de desarrollo de la vida social como a su decadencia. Una visión generalizada de la urbe primigenia a vuelo de pájaro resaltaría la sucesión de espacios cerrados - dedicados a la vida privada y laboral- y de amplios espacios abiertos, consagrados a las actividades públicas propias de la religión, la administración, el mercadeo y el esparcimiento.

Desde tiempos tempranos se utilizan diferentes materiales constructivos, empleando la **tierra** y la **piedra** de forma generalizada para consolidar los edificios de importancia, aunque los materiales percederos fueron también ampliamente utilizados tanto en la construcción de edificios ceremoniales como para contextos domésticos o residenciales en todo el periodo prehispánico.



684



685



686



687



688



689

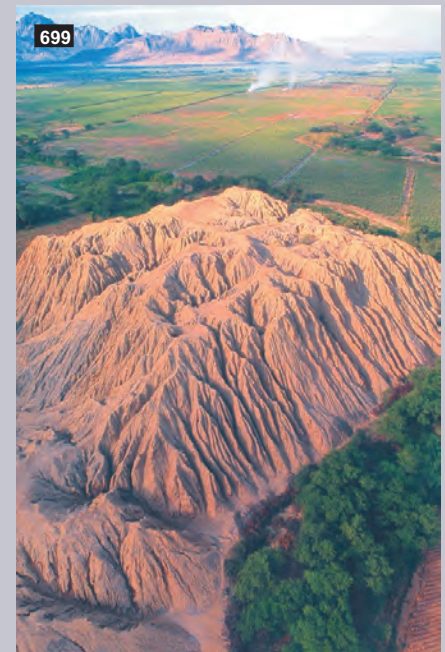
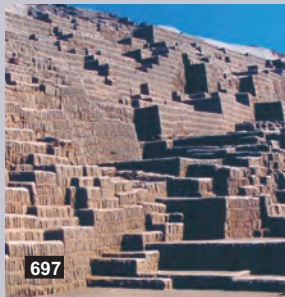


690





En muchos de los registros primigenios los materiales se combinan, como se percibe en las estructuras armadas con cimientos de piedra y superficies de adobe tanto con ladrillos como en bloque realizados con la técnica del tapial, al agregar cal a la arcilla para consolidar estructuras de argamasas o como en los estucos, o bien al edificar con ladrillos de cerámica, piedra, o adobe mezclados con otros materiales perecederos. Cuando los asentamientos se conciben como ciudades, generalmente su planteamiento urbanístico sigue una cuidadosa planificación, donde sus edificios más emblemáticos se edificaban magistralmente y debieron estar profusamente decorados, caracterizados muchos de los ejemplos registrados por agregar en los espacios interiores o exteriores la decoración con adobe, estuco y/o pintura a sus relieves murales. La idea conceptual de la urbe, aglutina portentosas edificaciones y otras representaciones artísticas de sublime estética, otorgando a estas poblaciones la evidencia de su supremacía, fruto de su poder económico, político y religioso. El barro formó parte como material constructivo de muchas ciudades primigenias de Latinoamérica, empleado el adobe no solo en la edificación de las estructuras ceremoniales o las residencias, sino como indicamos, en la conformación de relieves escultóricos, presentes en murales artísticos tanto de pequeña dimensión como de gran escala, tratados en muchos casos en combinación con la pintura policroma. Entre los registros arqueológicos de ciudades realizadas en adobe podemos destacar a dos grandes complejos: Chan Chan y Pamiqué (asociadas respectivamente con la cultura andina de Gran Chimú, y desde Oasisamérica la cultura Casas Grandes), conformados estos recintos por construcciones ceremoniales, edificios administrativos, residencias para la élite y la población común, talleres, almacenes, o canalización de las aguas, contando cada una de ellas con detalles arquitectónicos característicos, como sucede en Chan Chan con la conformación de los muros interiores compuestos por celosías con forma de rombo o decoraciones murales reiteradas, o bien, la disposición de las entradas de los edificios de Pamiqué, con pequeñas puertas en forma de T.





-702- Detalle de un mural moché en relieve donde se reitera esta imagen, presentando al dios degollador o -Ai Apaec- (mitología andina), realizado en barro crudo y decoración policroma, ubicado en la Huaca de Cao Viejo, complejo arqueológico: El Brujo (Cultura Mochica, Intermedio Temprano, Andes Centrales). Valle de Chicama, La Libertad, Perú.



**Fotografías pág. 441:** -681- Complejo arqueológico de Caral (Andes Centrales Período Pre-Cerámico), Valle de Supe, Dpto. de Lima, Perú. -682- Pirámide del Adivino (construcción Períodos Clásico y Posclásico Maya), Complejo de Uxmal, Yucatán, México. -683- Panorámica de Machu Picchu (cultura Inca). Valle Sagrado, Dpto. de Cuzco, Perú. -684- Montículos de Domoco (Macas), primero establecida la cultura Upano (700 a. de C. 500 d.C.), y a partir del 800 d.C. la cultura Huapula (800-1200 d.C.). Provincia de Morona Santiago, Alta Amazonia ecuatoriana. -685- complejo urbano denominado "Ruinas de Quilmes" (Período de Desarrollo Regional - estado Incaico), Valles Calchaquies, provincia de Tucumán, Noroeste Argentino. -686- Complejo del Templo del Sol (cultura Inca), Isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. -687- Plataformas con rampa y forma de pirámide truncada del complejo arqueológico de Cochasqui (Cultura Kara, Período de Integración, cordillera de los Andes ecuatorianos), Pichincha, Ecuador. -688- Complejo de Buritaca Teyuna o Ciudad Perdida (cultura Tairona, Período de Desarrollo Regional), Dpto. Magdalena, Colombia. -689- Panorámica del complejo de Teotihuacán, en náhuatl denominada la urbe como "ciudad de los dioses" (cultura Teotihuacán, Período Clásico mesoamericano), situado al noreste del valle de México (Mx). -690- Complejo de Tulum (Posclásico Maya), Quintana Roo, México.

**Fotografías pág. anterior (442):** -691- Complejo Maya de Comalcalco (Período Clásico), Tabasco, México. La característica más notable de Comalcalco es la utilización de ladrillos cerámicos para sus edificaciones más notables (destacada necrópolis), debido a la nula presencia de materiales pétreos en la región. -692- Templo de la Luna de la cultura Inca, en Coati o isla de la Luna ubicada en el Lago Titicaca (Bolivia). Construido con piedra y revoque de adobe, manifestando el símbolo de la *chakana* (cruz andina) en aperturas, umbrales y hornacinas. -693- Detalle de figuras decoradas con estuco (tierra, cal y pigmentos) de la cultura Maya, integradas en la fachada del Cuarto 43 (detalle), situado en el 4º nivel de la Estructura 1 o La Acrópolis del complejo de Ek' Balam, Yucatán. Clásico Tardío mesoamericano, zona maya: Tierras Bajas del Norte. Su buena conservación se debe a que esta estructura quedó protegida con un relleno para posteriormente edificar sobre ella. -694- Complejo arqueológico de Chan Chan (Cultura Chimú, Período Intermedio Tardío, Andes Centrales), Dpto. La Libertad, Perú. Considerada como la ciudadela de adobe más grande de América. -695- Panorámica del complejo arqueológico de Paquimé incluido en el área de Oasisamérica (Cultura Mogollón), Casas Grandes, Estado de Chihuahua, México. Su característica principal es su construcción en adobe, empleando en su edificación diferentes alturas de pisos (hasta un máximo de 5 plantas). -696- Habitación multifamiliar con la típica puerta en forma de "T" del complejo de Paquimé (Chihuahua, Mx). -697- Ladrillos de adobe colocados en vertical con la técnica arquitectónica denominada en "librero". Detalle de la Huaca Pucllana, cultura Lima (Período Intermedio Temprano, Andes Centrales), Ciudad de Lima (Miraflores), Perú. -698- Recreación pictórica de la Huaca de la Luna y complejo urbano durante la última fase de ocupación Mochica (cultura Mochica, Período Intermedio Temprano, Andes Centrales). Cercana a la ciudad actual de Trujillo, departamento de La Libertad, Perú. -699- Sitio arqueológico de Huaca Cortada, construida con adobe; estructura funeraria de la cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales), Complejo El Brujo, Valle de Chicama, dpto. Libertad, Perú. -700- Gran mural en relieve y policromía ubicado en uno de los espacios interiores de la Huaca de Cao denominado "los Elegidos". Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales). Valle de Chicama, dpto. La Libertad, Perú. -701- Friso con la imagen del dios degollador que recubre una habitación situada frente a un gran patio en la Huaca de Cao Viejo (etapa temprana), junto a este mural de fondo amarillo se sitúa otro con la misma representación pero con fondo azul. Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales). Valle de Chicama, dpto. La Libertad, Perú.

fue una idea enaltecida y asociada básicamente a la cultura Mexica (Azteca), como quedó reflejado en muchas de las crónicas coloniales al describir el testimonio de la majestuosidad de muchas de sus ciudades, remitiendo principalmente a la gran capital de este gran estado: Tenochtitlan (actualmente Ciudad de México) (foto n°: 373), como reflejan las anotaciones de Bernal Díaz del Castillo, soldado de Hernán Cortés, quien describe aquello que vieron los españoles a su llegada a Tenochtitlán: "*Estábamos asombrados, [describe...] eran como los encantos que dicen de la leyenda de Amadís, un recuento de las grandes torres y templos y edificios levantándose sobre el agua y todos construidos con piedras. Y algunos de nuestros soldados incluso se preguntaban si las cosas que veían eran un sueño o no [...] no sé cómo describirlo, ver cosas como las vimos que nunca habíamos oído o visto jamás, ni tampoco soñado. [...] Algunos entre nosotros habían estado en muchas partes del mundo, en Constantinopla, en todo Italia, y en Roma, dijeron que un mercado tan grande y tan lleno de gente y tan bien regulado y arreglado, como nunca lo habían tenido antes*"<sup>195</sup>.

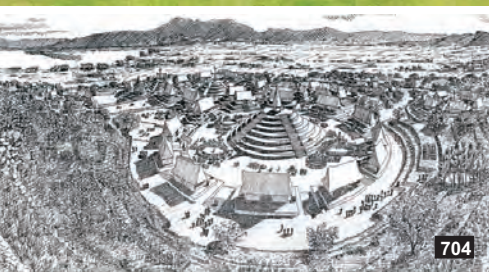
La monumentalidad arquitectónica también se asocia a estructuras ceremoniales edificadas por las culturas establecidas en la territorialidad del área Central Andina, demostrándose en tiempos anteriores al periodo agroalfarero (como reflejamos en el sub-apartado 2.1.1.1, en la pág. 200) (foto n°: 681). Los mayores centros urbanos ubicados en el continente sudamericano, también se dieron en este área, en mayor proporción en la zona costera de Perú donde cada cultura definía su arquitectura regional; aunque en los casos andinos, la constante de la verticalidad en la construcción mesoamericana, no se asocia a una promulgada edificación, sino que se manifiesta de forma concreta en las edificaciones ceremoniales o huacas (lugar sagrado), caracterizándose el urbanismo en mayor medida por su extensión horizontal. La grandiosidad constructiva reflejada en los templos religiosos a pesar de la indudable variedad regional del área llega a establecer en las investigaciones ciertas comparaciones constructivas, como en este caso ilustra Krzysztof Makowski:

<sup>195</sup> VARGAS HERNÁNDEZ, Op. cit., *Algunos mitos, estereotipos, realidades y retos de Latinoamérica...*, p. 61. Referencia: Díaz del Castillo, B. -*The discovery and conquest of Mexico*-. Nueva York, 1956.





703



704



705

**Relación de registros de urbanismo primigenio:**

**-703-** Panorámica aérea del complejo arqueológico denominado: Guachimontones (cultura Teuchitlán, Occidente de Mesoamérica, Periodo Clásico), Jalisco (Mx). Complejo que se conforma por diez plataformas circulares, además de registrar dos canchas dedicadas al juego de pelota, una de ellas identificada por ser la más larga de toda Mesoamérica de la época Clásica, además de contar con vestigios residenciales y chinampas) - **704-** Reconstrucción pictórica del complejo Guachimontones (según Bekman y Weigand, 2000). - **705-** Escenificación de la cultura Nayarit en cerámica de una aldea con un buen número de personajes y diferentes prototipos arquitectónicos similar a la disposición urbanística presentada en diversos registros arqueológicos primigenios de la zona mesoamericana del Occidente de México.

*“Los edificios de culto que se caracterizan por volúmenes elevados comparten varios rasgos esenciales. Estos mismos rasgos se han registrado por vez primera en el Periodo Prececerámico, a saber: La costumbre de reconstruir periódicamente el edificio sepultando las estructuras de la fase anterior en la plataforma debajo del nuevo; // La oposición deliberada entre dos conjuntos de espacios ceremoniales: espacio elevado en la cima, donde se sitúa el altar junto al probable lugar de sacrificios sangrientos, y el otro abajo, compuesto por las plazas cercadas, frecuentemente a desnivel unas respecto a otras; las plazas estuvieron destinadas para bailes y otros rituales multitudinarios, a jugar por la decoración y por los hallazgos [...]; el complejo sistema de comunicación une los dos componentes del complejo, a veces restringido con corredores o escaleras zigzagueantes, a veces, por el contrario, abierto y monumentalizado en forma de una sola escalera ancha o rampa. // La decoración figurativa de las fachadas en pintura o escultura, cuando existen enfatiza el carácter especial de los espacios elevados como pertenecientes al más allá, lugar donde acuden dioses y ancestros: en Pachacaman la pirámide escalonada del templo pintado está concebida como una isla fantástica que emerge del mar [...]; en la Huaca de la Luna y el Brujo las fachadas escalonadas están pobladas por seres fantásticos y animales nocturnos relacionados con espacios subterráneos. // Los sacrificios humanos relacionados con algunos episodios de construcción y de clausura; // Entierros de ciertos individuos cuyos cuerpos fueron depositados en cámaras preparadas durante los trabajos de reconstrucción, y entierros multitudinarios en cámara o en fosa, cavados al interior de los rellenos intencionales con lo que el lugar sagrado fue sepultado antes de su abandono”<sup>196</sup>.*

Si bien, en los sucesivos periodos diferentes culturas andinas reflejan la monumentalidad de sus edificaciones, dependiendo de la región: asociadas como indicamos de forma generalizada al adobe en el caso de centros costeros y la piedra en las construcciones de la serranía, aunque entre ellas es destacada la urbanización y el desarrollo tecnológico y arquitectónico de la cultura Inca, donde también se llega a percibir el sentido de perdurabilidad. Como bien se puede aún contemplar en su gran capital, Cuzco, en sus inmediaciones, en diferentes centros y edificaciones distribuidas por el denominado Valle Sagrado, o en otros tantos ejemplos establecidos en lo que fue su gran territorialidad, el Tawantinsuyu.

En estos territorios, también podemos destacar, no por su monumentalidad, pero si por su grandiosidad, los diseños trazados en el espacio natural, denominados como “líneas de Nazca”, asociados a la cultura Nazca, muy en relación con la propia tierra, como al plantearse como una de las incógnitas que mayores estudios y curiosidad suscita; estos geoglifos de formas geométricas o biomorfas, ubicados en las laderas de los valles y llanuras del Río Grande de Nazca, y en el valle de Palpa, ilustran la precisión de sus habilidades matemáticas y de ingeniería al representar estos bocetos gigantes (divisándose a nivel del suelo o al ascender a las colinas que bordean el desierto). La reinterpretación de estos diseños se asocia a funciones religiosas, en lo que actualmente la argumentación más valorada propone que estos dimensionados geoglifos fueron situados en estos territorios como posibles rutas rituales, para indicar el camino hacia adoratorios o “huacas”.

<sup>196</sup> MAKOWSKI, Krzysztof. “Cuando aún no llegaron los Incas: templos, rituales y dioses de los Andes Centrales (2700 a.C. - 1470 d.C.)” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. - Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 40.

Ahora bien, en relación con nuestro estudio, el barro también se asocia como material principal en la edificación de las residencias, templos, monumentos u otras construcciones relativas a muchas sociedades primigenias de Latinoamérica. La viabilidad arquitectónica del adobe, como ya remitimos en el apartado 2.1.2 (págs. 224 -225), se consolida como material sostenible y perdurable, además de mantener una estrecha relación con el medio donde se asientan las sociedades, desde los primeros asentamientos hasta los últimos periodos prehispánicos, encontrando en este material cualidades aislantes (como se indica en el esquema en gris, apartado 1.3, pág. 96); consolidadas las edificaciones a través de diferentes técnicas donde se utiliza el barro o la arcilla mezclada con arena como base (además de otros materiales aglutinantes como la paja o el estiércol), en ladrillos sin cocer, sobre estructuras de madera o cañas entrelazadas denominada esta técnica: baharaque, bareque o quincha, o al armar y compactar los muros con la técnica de encofrado del tapial, utilizando en muchos casos como cimiento materiales de mayor solidez, como cantos rodados o piedra, además de utilizarse el enlucido de paredes externas con barro y cal, o revoque de barro. En todas las áreas culturales primigenias se registran vestigios de sociedades que edifican con adobe, aunque podemos destacar la reiterada presencia constructiva de residencias y complejos ceremoniales reconocidos en la costa peruana (desde las tempranas: Viru, Vicus, Paracas, a los estados: Nazca, Mochica, Huari, Sicán o Lambayeque, Gran Chimú, Chancay o Ica-Chincha). Ahora bien, entre los complejos arqueológicos más destacados edificados con adobe se encuentran Chan Chan y Pamiqué, declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Chan Chan fue la capital del Gran Chimú (Andes Centrales, Periodo Intermedio Tardío); su urbanismo se organiza por anchas avenidas, diferentes barrios residenciales, plazas ceremoniales, templos, almacenes y audiencias relacionadas con la adquisición y administración de los recursos, y una red subterránea de acueductos para el abastecimiento de agua, además de los nueve recintos amurallados (ciudadelas) en los que se ubican los diferentes palacios destinados posiblemente a cada monarca, con una orientación norte-sur y con solo una puerta de acceso ubicada al norte. En el caso de Pamiqué, este se asocia a la capital de la cultura Casas Grandes o Pamiqué (Oasisamérica, Periodo Medio: 1.060 - 1.340 d.C.), este centro urbano desarrolla su máximo esplendor entre el 1300 y 1450 d.C., y cuenta con lugares públicos como una gran plaza principal, dos canchas para el juego de pelota y diferentes edificaciones y montículos ceremoniales, como residencias que llegaron a alcanzar al menos cuatro pisos de altura, definidas las puertas del complejo por pequeñas aberturas en forma de T, además de cubrir una red de servicios como la distribución de agua potable, estufas y graneros; el complejo también registra una evidente práctica artesanal y comercial (establecido en la ruta interregional comprendida entre el cañón del Chaco y el Altiplano Central mexicano).

Ahora bien, la concepción de la arquitectura primigenia como registro material no solo queda manifiesta en los sitios arqueológicos, sino que también, formando parte del entramado conceptual de estos pueblos, se presenta en muchas culturas a través de **modelos arquitectónicos** de escala reducida, generalmente asociados a edificaciones templarias. Estos modelos miniaturizados se manifiestan en diferentes materiales, como en piedra, madera, metales o textil, aunque el mayor número de representaciones se realizaron en cerámica. Tres áreas son las que presentan esta concepción escultórica desde tiempos tempranos, continuando este tipo de representación a lo largo del tiempo, como se puede apreciar en los destacados registros sudamericanos del área Central Andina y del área Noroccidental, y más al norte, en Mesoamérica. Por consiguiente, a día de hoy aun no contando ya con las edificaciones, estos modelos tridimensionales nos ilustran la manera de edificar en aquellas sociedades que representaron estas imágenes cerámicas; aunque no siempre se asocian con templos sino que también se registran piezas en las que se reproducen viviendas y/o poblados. Algunas de ellas no solo nos muestran el carácter arquitectónico de determinadas culturas, sino que también revelan la disposición de pequeños personajes, caracterizando de esta forma tanto su cosmología a través de personajes emparentados con las costumbres político-religiosas de su tiempo como la cotidianidad en la que se desarrollaron los habitantes. No obstante, cualquier generalización sobre la presencia de estos modelos arquitectónicos puede conducir a erróneas conjeturas, ya que no tienen por qué definirse por los mismos arquetipos conceptuales, dependiendo de la cultura estas manifestaciones posiblemente se representaran en comunión a sus costumbres, desde una gran pluralidad de variantes, pudiendo asociarse a imágenes en las que no se respetan escalas y formas, sino que engrandecen ciertos detalles, otras

representaciones parecen ser abstracciones más precisas de edificaciones típicas, otras reproducciones de modelos seriados emparentados con el carácter ceremonial, entre otras imágenes. Ahora bien, en referencia a este tipo de obras, podríamos hacer una reseña a la hora de clasificarlas, ya que algunos ejemplos registrados en piedra si pueden llegar a definirse como maquetas o planos arquitectónicos, reproduciendo en miniatura lugares reales a escala, aunque el grosor general de estas piezas artísticas se pudieran considerar como modelos constructivos, percibiendo de ellos un lenguaje arquitectónico evocador que no llega a reproducir de forma precisa y fiel la propia realidad. La reflexión sobre el significado de estos objetos cerámicos llega a reconocerse como diverso (al carecer de códigos que posibiliten una interpretación precisa), las investigaciones sobre estas piezas parten en sus indagaciones: desde transmitir conocimientos constructivos o de planificación, o bien propagar con estas miniaturas la estética arquitectónica más allá de los límites de influencia de la sociedad en la cual estaban inmersas estas construcciones, o por otro lado dar explicación a las necesidades individuales y colectivas de cada cultura, como acercar el arte a su función social, o bien como parte del lenguaje simbólico, emparentadas con la mitología y cosmovisión de estos pueblos primigenios, aunque también pueden asumir otras funciones, como lúdicas o meramente representativas. Muchas de estas esculturas cerámicas se han encontrado en espacios funerarios u otros contextos ceremoniales.

El área de los Andes Centrales es el que cuenta con mayor número de registros de este tipo de imágenes arquitectónicas, y al igual que sucede con otras muestras cerámicas se presentan generalmente en el formato de recipiente, asociados muchos de ellos al vertedor de asa en estribo. Entre las publicaciones actualizadas sobre modelos arquitectónicos andinos podemos destacar la de Adine Gavazzi, donde refleja lo siguiente:

*“La construcción y representación de los espacios, ceremoniales o públicos, juega un papel mayor en el mundo prehispánico andino: lejos de documentación escrita, los edificios y sus modelos han cumplido la tarea de comunicar un sistema de creencias, alimentar un imaginario arquitectónico y establecer una conexión periódica entre la población, las fuerzas mayores de la Naturaleza y sus intermediarios. La miniaturización que reproduce la idea de un espacio monumental, poderoso o cósmico, forma parte de la mirada indígena andina, acostumbrada a reconocer principios mayores en elementos menores de la biodiversidad. Cada piso ecológico forma un universo biótico y cada organismo una red de microelementos animados y relacionados entre sí. Las sociedades prehispánicas han depositado en sus artefactos miniaturizados, los conjuntos de nociones que derivan de esta particular mirada de los objetos especiales. Pero, cuando la observación occidental histórica se acerca para clasificar e interpretarlos, sus formas desafían la comprensión. En los modelos, las proporciones entre edificios, personajes, descansos y recorridos no corresponden a maquetas exactas de construcciones existentes. Las dimensiones de las estructuras habitadas parecen más evocativas que descriptivas. Su gran riqueza y variedad morfológica genera muchas preguntas [...]. Detrás de representaciones de espacios, escenas y estructuras, se encuentra el imaginario de los arquitectos prehispánicos. Su punto de vista enfrenta a la tradicional lectura occidental a un desafío interpretativo, donde los espacios son modelos de formas y, a la vez, miniaturas de mundos codificados. Son reales, porque muchas veces muestran elementos y edificaciones que la investigación arqueológica sigue confirmando. Pero al mismo tiempo, contienen mundos simbólicos, dimensiones oníricas, visiones de los antepasados donde personajes del mundo real interactúan con sus progenitores ancestrales. Sus arquitecturas reales hospedan memorias míticas”<sup>197</sup>.*

Las culturas más importantes del periodo primigenio establecidas en los Andes Centrales registran en cerámica modelos arquitectónicos; entre las sociedades tempranas como Cupisnique, Vicús, Chavín, Salinar o Virú se encuentran representaciones tridimensionales sencillas, que muestran el estilo constructivo de estas épocas, de las que es posible hallar mínimas evidencias en las excavaciones arqueológicas. En estos modelos cerámicos se reconocen patrones arquitectónicos de planta circular o rectangular abiertos o cerrados simulando en muchos casos techados de paja u otros materiales perecederos, evidenciando también la asociación de estas edificaciones con estructuras elevadas. En culturas donde su simbología y representación se presenta más compleja se encuentran modelos cerámicos de templos o palacios, conjuntos habitacionales o edificaciones compuestas, como se registran en las culturas de Paracas, Nazca, Moché, Recuay, Huari,

---

<sup>197</sup> GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Lima: Apus Graph, 2012, p. 14.



Tiwanaku, Chimú, Lambayeque, Ica-Chincha, o Inca. Estas representaciones de mayor complejidad reúnen en un espacio limitado muchos elementos arquitectónicos. En cada época, región y cultura se encuentran una amplia variedad de representaciones, cada una asociada a la estética y simbología particular de cada sociedad, aunque también son comunes ciertos patrones representativos en toda el área: desde inicios del Periodo Intermedio es común incorporar en estas piezas personajes a diferente escala (de individuos, divinidades o guardianes), como por ejemplo se retrata en la costa norte a partir de la cultura Virú, extendiéndose este tipo de representación hasta las tierras altas como por ejemplo sucede posteriormente en la cultura Recuay; a su vez, en sociedades complejas como Nazca, Moche o Chimú aparecen en estas representaciones iconográficas de forma generalizada plataformas escalonadas ascendentes o alrededor de recipientes circulares, culminando en la plataforma superior en muchos casos con lo que podían ser elementos sagrados, como figuras mitológicas o representaciones templarias; o bien, la presencia de diseños comunes, como indica de nuevo Gavazzi, con: *“una geometría directamente asociada a un conjunto de principios fundacionales de las geometrías andinas. Además, la condición ágrafa de estas sociedades confiere a sus representaciones simbólicas, una importancia central en la transmisión de un patrimonio estético y cognitivo<sup>198</sup>. El simbolismo del escalonado es omnipresente en los modelos de la costa y de la sierra y aparece en cada época, desde el pre cerámico hasta en Tahuantinsuyo, en combinación con la forma espiral o simple”*<sup>198</sup>, (al igual que pueden contemplarse en los diseños pictóricos o en relieve en muchas manifestaciones artísticas). Cada sociedad mantiene su propia concepción estética y decorativa, por lo que en estas cerámicas también se reconocen ciertos cánones que las distinguen. Entre las destacadas representaciones arquitectónicas andinas: los Mochica cuentan con un buen número de ejemplares, donde se da constancia del espacio reservado en disyuntiva con el espacio público, todo ello reducido y expuesto en estos modelos, los Chimú depuran la estética estructural, en otras culturas como Recuay se percibe una mayor importancia a la construcción como bloque y el carácter pictórico para realzar la escenificación, o por último, citamos la variada y extendida representación de los Incas, quienes para reconocer sus diseños, esquematizan los detalles constructivos.

En el área Noroccidental de Suramérica, la presencia de modelos tridimensionales en cerámica que aluden a edificaciones, también es destacada, especialmente en los registros ecuatorianos desde tiempos tempranos, como ya ejemplariza la cultura Chorrera, aunque el mayor número de representaciones se encuentran en las sociedades agrupadas en el Periodo de Desarrollo Regional en el territorio costero, como registran las culturas Tolita-Tumaco, Bahía o Jama-Coaque. A través de estos modelos arquitectónicos y las excavaciones arqueológicas se ha llegado a precisar que estas sociedades presentan localidades “urbanas” densamente pobladas ubicadas en elevaciones de tierra, donde también se sitúan los centros religioso-ceremoniales instalados sobre las cimas de las tolas (montículos elevados), contando con destacadas edificaciones de forma rectangular, con techos inclinados y accesos con gradas o rampas, que fueron usados tanto para el enterramiento como para la vivienda de personajes importantes; estas construcciones ya no se conservan pero se pueden observar con detalle por la cantidad de maquetas que se crearon en cerámica, muchas de ellas encontradas entre las ofrendas funerarias. En las regiones ecuatorianas de las tierras altas también se han encontrado algunos ejemplos de modelos arquitectónicos cerámicos, al igual que sucede en el territorio colombiano, aunque en estos casos, no se registran de manera tan cuantiosa, sino de forma más puntual.

En Mesoamérica, desde tiempos tempranos y a lo largo de todo el periodo prehispánico también se registran modelos y maquetas tridimensionales, u otras manifestaciones arquitectónicas, en pinturas murales, dibujos, relieves o esgrafiados sobre diferentes soportes o materiales, donde se puede contemplar la caracterización de ciertas construcciones, algunas de ellas empleando una minuciosa descripción (como bien ejemplariza la cultura Maya en diferentes representaciones, de marcado realismo), aportando con estas interesantes imágenes datos para el estudio comparativo de las sociedades mesoamericanas, no obstante, en cada caso la

---

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 37.

Referencia (pie de pie):<sup>(1)</sup> Las sociedades con escritura atribuyen menos importancia a estos simbolismos geométricos, porque usan otro medio para abastecer conocimiento. Sin embargo, al sustituir la morfología originaria con un código lingüístico, algo se pierde de la organicidad del mensaje estético y de su relación con la naturaleza. (Ignacio Alva Meneses, comunicación personal).

función de cada obra pudiera concurrir en diversas reflexiones, ya que estas representaciones se establecen desde contextos propios y específicos relativos a cada momento histórico y a cada región. En referencia a nuestra temática, diversas culturas mesoamericanas también registran en cerámica modelos arquitectónicos en formatos escultóricos. Entre estas manifestaciones existe una tendencia generalizada en las investigaciones a asociar las piezas en las que se manifiestan altares o edificaciones de templos, a vincularlas con la imagen de la divinidad a la que estaba dedicada, es decir que la imagen arquitectónica pudiera representar la propia imagen mitificada (condensando en una imagen terrenal la idealización de ciertos símbolos básicos y míticos). Durante el Postclásico mesoamericano se registra en diferentes culturas la fabricación en cerámica de modelos arquitectónicos dedicados a templos, generalmente disponiendo en estas piezas: escalinatas, cresterías, e incluyendo también en muchas de ellas la piedra de sacrificios a la entrada del habitáculo, aunque es notable esta conducta representativa en el altiplano central de México, el mayor número de estas piezas se reconoce entre los registros de la cultura Mexica, ya que se reprodujeron de forma masiva, y por lo que parece, consideradas como exvotos para peregrinos o visitantes de los templos, además de integrarlas en las ceremonias domésticas; sobre estos modelos mexicas Daniel Schávelzon indica que:

*“pueden dividirse en varios grupos, aunque casi todas están hechas en molde, por lo menos parcialmente, son de tamaño reducido, portables, no guardan escala ni proporción con la realidad y tienden a marcar ciertos detalles más que otros. Los cuatro tipos más comunes son: los que presentan un basamento de templo de planta circular; los de planta cuadrada y/o rectangular; los que sobre el basamento tienen únicamente una figura antropomorfa - posiblemente, la deidad- y los templos múltiples que constan de dos o más de una sola figura. Lógicamente hay variantes intermedias entre las de uno y otro grupo, como así también unas pocas piezas que escapan de este esquema; las hay incluso modeladas, pero por cierto en menores cantidades”<sup>199</sup>.*

Durante la cronología del Periodo Clásico también se encuentran modelos arquitectónicos en cerámica, como por ejemplo manifiestan las culturas Zapoteca y Mixteca, o los Mayas, no obstante, entre las representaciones ceremoniales (de carácter público o semi-público) la potencia cultural de Teotihuacán marca a través de un estilo definido en sus cerámicas un patrón estético estandarizado, aunque no lleguen a reconocerse como verdaderos modelos arquitectónicos, sí que definen características arquitectónicas en su decoración, tanto en dibujo y esgrafiado sobre las cerámicas como en relieve, registradas en cierta manera de forma abstracta en figuras o recipientes (destacando entre ellos los braseros e incensarios), donde se manifiestan los detalles constructivos más significativos emparentados con la imagen de sus templos y dioses (incluyendo también imágenes antropomorfas), expandiéndose este tipo de representación hacia otras zonas y culturas mesoamericanas, asociadas en mayor grado a épocas tardías de estas sociedad. Entre estas manifestaciones teotihuacanas son destacados los incensarios o quemadores denominados por los investigadores como “de tipo teatro”, ya que el recipiente adquiere una forma similar a un escenario, con una decoración recargada de elementos simbólicos a modo de telón (fotos n°: 452, 453).

No obstante, entre los modelos arquitectónicos en cerámica más destacados de Mesoamérica se encuentran los registros de las culturas del Occidente de México, como Colima, Jalisco y sobre todo Nayarit, de gran variedad y producción, destinadas a acompañar a los difuntos en sus tumbas. Las representaciones de Nayarit exhiben de mayor grado sus hábitos y costumbres, en la mayoría de los casos incluyendo personajes que muestran escenas típicas tanto ceremoniales como cotidianas, creando composiciones complejas sin recurrir a un realismo exagerado en las que quedan ilustradas los estilos constructivos, referenciando la disposición de las aldeas y sus viviendas, a través de representaciones donde se evidencia la arquitectura típica de edificios comunales o familiares, dando a conocer el uso de casas de uno o más aposentos con techumbres de cuatro aguas, con terrazas y vestíbulos, definidas según su tipología: sin base, elevadas sobre plataformas y con escaleras, además de incluir modelos de dos pisos. Estas piezas fueron modeladas en dimensiones variadas, decoradas con diferentes colores y diseños geométricos. (Para un mayor conocimiento sobre modelos arquitectónicos mesoamericanos revisar la publicación de Daniel Schávelzon, citada anteriormente).

<sup>199</sup> SCHÁVELZON, Daniel. *Treinta siglos de imágenes: maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central prehispánica*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2004, p. 205.

La presencia de **modelos arquitectónicos** en cerámica realizados por diversas culturas primigenias dan una valiosa información sobre la manera de representar diferentes edificaciones y otros detalles arquitectónicos que no hubiera sido posible reconstruir de otra manera, al toparse la arqueología con límites que el tiempo ha abatido. De forma generalizada estas piezas cerámicas se consideran, no como maquetas a escala miniaturizada, ya que no llegan a reconocerse como copias directas de construcciones o asentamientos, sino como modelos idealizados que destacan determinados detalles de las edificaciones reales, integradas dentro de los conceptos fundamentales del ser humano, tanto al representar las viviendas como los edificios más importantes asociados al carácter mítico y simbólico a través de la representación de los templos ceremoniales; aunque como no, estas manifestaciones no tienen por qué caracterizar el mismo sentido representativo y conceptual, definido entonces por cada cultura. Tres áreas culturales primigenias son las que mayores registros de este piezas tridimensionales en cerámica han registrado, en Suramérica, en los Andes Centrales y en el área Noroccidental, y al norte, en Mesoamérica.



706



707



708



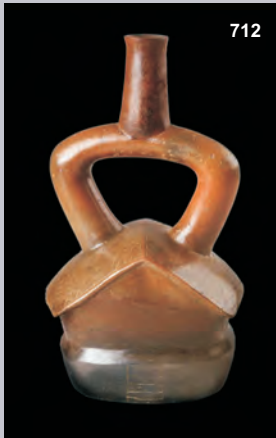
709



710



711



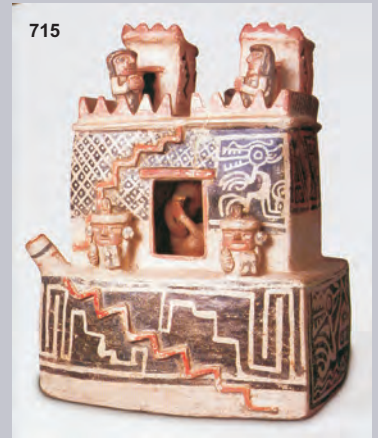
712



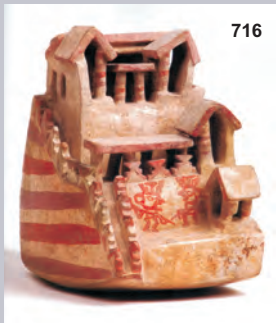
713



714



715



716



717

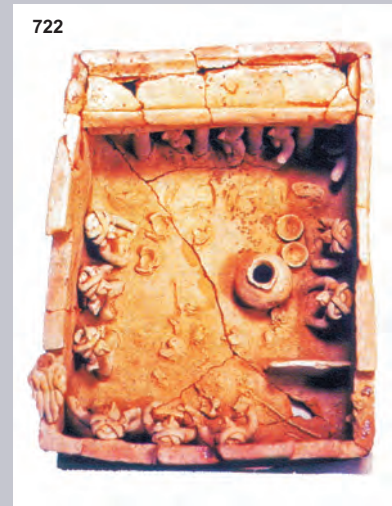


718



719





**Fotografías:** -720- Modelo arquitectónico con personajes. Cultura Nayarit (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 30 x 21'5 x 18'5 cm. - **721 a,b,c**- Modelo con diferentes espacios habitacionales y con figuras humanas representando una ceremonia. Cultura Nazca (1 - 700 d.C.), Perú. Dimensiones: 32'5 x 28'7 x 11'6 cm. -722- Modelo arquitectónico con figuras humanas. Cultura Nazca (Nazca Temprano). Dimensiones: 20 x 22 x 7 cm.

**Fotografías pág. Anterior (449):**-706- Modelo arquitectónico estilo Ixtlán del Río. Cultura Nayarit (pieza datada entre el 100 a. de C. - 200 d.C.), Occidente de México. Medidas: 30'5 x 26 x 17'1 cm. En el interior de la construcción donde se presentan diferentes habitáculos se sitúan 26 figuras humanas, 5 de ellas en posición fetal (posibles cadáveres), la escena representa posiblemente un banquete ceremonial dedicado a los difuntos. -707- Modelo de templo de construcción abierta dedicado al dios solar Copijcha (representado por el ave que se ubica en su interior). Cultura Zapoteca (pieza datada: 100 a. de C - 200 d.C., Monte Albán II), Oaxaca, México. Medidas: 33'5 x 28'1 x 27'7 cm. -708- Modelo de templo identificado con el culto a Huitzilopochtli. Cultura Mexica (1250 - 1521 d. C.), Valle de México. Dimensiones: 32 x 15'5 x 19'5 cm. -709- Alcarraza o recipiente de doble caño representando una aldea, con edificaciones de planta rectangular y tejados a dos aguas. Cultura Calima, Periodo Yotoco (100 a. de C. - 1000 d.C.), Colombia. Medidas: 21'3 x 18 cm. -710- Recipiente-ofrendatorio en forma de edificio ceremonial. Cultura Tolita-Tumaco (600 a. de C.- 400 d.C.), Nariño, Colombia. Dimensiones: 34 x 34 x 15'5 cm. En su interior presentaba una nariguera, un colgante en forma de pez y una pinza de orfebrería, con varias cuentas en morralla de esmeralda. -711- Casa-templo con guardianes. Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), Ecuador-Colombia. -712- Recipiente escultórico con modelo arquitectónico, de planta rectangular y tejado a dos aguas. Cultura Cupisnique (1200 - 200 a. de C.), Perú. Medidas: 27 x 15'1 x 12'5 cm. -713- Recipiente - Modelo arquitectónico con tres personajes. Cultura Virú (300 a. de C. - 100/550 d.C.), Perú. Medidas: 14'1 x 13'9 x 7'5 cm. -714- Recipiente-modelo arquitectónico (vista superior). Cultura Paracas (700 a. de C. - 1 d. C.), Perú. Medidas: 17 x 14'1 x 14'1 cm. -715- Estructura arquitectónica. Cultura Recuey (0 - 700 d.C.), Perú. -716- Modelo arquitectónico. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. Medida: 13 x 17 x 8'5 cm. -717- Recipiente-botella con modelo arquitectónico. Cultura Chimú (900 - 1470 d.C.), Perú. 9'5 x 13 cm. -718- Modelo policromo escalonado (andenería). Cultura Ica-chincha / Inca (1470 - 1532 d.C.), Perú. Medidas: 29 x 17'5 cm. -719- Modelo arquitectónico típico de cancha Inca. Cultura Inca (1430 - 1532 d.C.). Medidas: 10'5 x 20 x 13'5 cm.

Ahora bien, respecto a la organización de las sociedades primigenias los estudios no solo contemplan datos referentes a su asentamiento, creencias, modos principales de subsistencia o urbanismo y arquitectura, sino que se tiene presente que el conjunto de habitantes de estas sociedades fueron aquellos que impulsaron la evolución y el acontecer histórico de cada región. Cuando las sociedades van aumentando en el porcentaje de población, la diversidad de trabajos también se acrecienta, al demandar el entramado cultural renovadas conductas de producción y abastecimiento para cada comunidad. En el caso de las organizaciones igualitarias la dinámica del trabajo se desarrolla en el ámbito de lo comunitario y colectivo, aunque algunas actividades dependan del género o la edad del individuo. Sin embargo, en aquellas culturas donde la estratificación y las jerarquías quedan evidenciadas, se establecen diferencias entre las clases sociales, alcanzado los mayores privilegios los puestos de las élites, como el dirigente y sus familiares, y los sacerdotes y guerreros principales, encargados de mantener y dirigir la estructura de estas sociedades; los artistas y artesanos también tuvieron una buena posición dentro del entramado de la población común, por encima de los campesinos, u otros puestos como pescadores o ganaderos, que fueron la mano de obra encargada de suministrar alimento a toda la comunidad. Muchas de las esculturas cerámicas precolombinas, presentan en estas imágenes la figura de personalidades importantes dentro de la organización social, pero también se registran otros personajes que se integran en el grueso conjunto de la población, efectuando labores u otras representaciones asociadas con la vida cotidiana de estas sociedades, tanto de manera individual como agrupados en escenas colectivas, aportando por ello, con estas narraciones visuales un buen material descriptivo para las investigaciones que se sumergen en el estudio de estas culturas primigenias amerindias.

En referencia a la distribución de los **cometidos sociales y laborales** en las sociedades jerarquizadas, a continuación destacamos ciertas nociones de importancia que pueden dar a conocer valores y distinciones

características de estas sociedades estratificadas, desde tiempos tempranos, su estrategia general se basa en la concentración del poder a través del control de la fuerza del trabajo y de los recursos simbólicos; los trabajos comunales y obras de envergadura fueron coordinadas por los dirigentes, por su capacidad de movilización, en base a una política necesariamente más centralizada para la coordinación de este tipo de labores. Cuando se presentan como fuertes jefaturas muchos trabajos contaron ya con especialistas, si bien, con los estados aún se incrementan más las categorizaciones sociales y la diversificación de los trabajos. El lugar más alto de la pirámide jerárquica lo comprende el gobernante supremo o monarca mientras que la base de esta estructura social se sustenta por el pueblo común, conformado por ciudadanos libres o plebeyos que efectuaban la mano de obra requerida para el sustento de cada sociedad, u ofreciendo como tributo su propia producción laboral. A su vez, de forma generalizada en el modelo social de estado, la figura del prisionero, esclavo o condenado, no solo fue destinado al sacrificio sino que también los cautivos formaron parte de la red social, en este caso desprovistos de libertad y generalmente obligados a trabajar para un acreedor o para el gobierno en trabajos forzados, posicionados estos pobladores en la última y denigrada clase social, desprovista de derechos.

Tanto en Mesoamérica como en los Andes Centrales existió una fuerte especialización laboral y diversidad de actividades, reuniendo en ambas áreas un modelo similar referente a la organización del trabajo agrícola y la distribución de los territorios. En el área Andina desde tiempos tempranos parece integrarse dentro del conjunto de las sociedades la organización comunitaria, aunque entre las informaciones recopiladas con mayor fiabilidad esta organización se presenta en las culturas andinas tardías del periodo prehispánico, denominada de forma generalizada como «ayllu» (en lengua quechua o aimara), conformando con ellas la base que sustenta la pirámide social, establecidas estas agrupaciones en conjuntos familiares y aldeanos que trabajan la tierra de forma colectiva y en un territorio de pertenencia común (en lo que el régimen de la propiedad de la tierra se reconoce como derecho colectivo), denominando al jefe del cada *ayllu* como «curaca» (de puesto no hereditario), encargado de distribuir los cultivos, organizar los trabajos colectivos y actuar como juez de la comunidad. Como ejemplos, existen ciertos indicativos en las investigaciones de la cultura Chavín que pudieran asociarse a este tipo de organización, aunque aún no llegan a indicarse como conjeturas certeras, si bien, en el siguiente periodo (Periodo Intermedio Temprano) y avanzando el tiempo en los periodos siguientes, ya existen mayores indicios de este tipo de organización, como por ejemplo parecen relacionarse con otras culturas de mayor estructuración política y social, como los Mochicas, Tiwanaku o los Huaris, aunque entre estas formaciones andinas, la cultura Inca es la que mayores datos recaba sobre la organización de los *ayllus*, debido a que los investigadores han podido cotejar la documentación escrita e interpretada por los cronistas del Periodo Colonial, contando los *ayllus* de la organización incaica con tierras a su cargo que les abastecían de su propio alimento, además de tener la obligación de trabajar estos campos para las arcas del propio estado (para dar alimento a dirigentes, nobles, ejército y otros individuos de la sociedad que no pudieran abastecerse por ellos mismos, tanto por su cargo como por su indisponibilidad, incluyendo también el tributo de parte de sus cultivos para los líderes religiosos y los dioses); no obstante, durante el régimen del Tawantinsuyu no solo existió como forma de tributo estatal la entrega de alimentos por parte de los *ayllus*, sino que la población común también debía abastecer al estado con impuestos en bienes y en trabajo, con mano de obra (para edificar o construir obras públicas), traducido por ello, como una obligación de cumplir turnos y servicios al estado, denominado este sistema tributario como «mit'a». En el caso del área mesoamericana, a finales del periodo prehispánico se detecta una organización unitaria y compleja similar a los *ayllus* andinos, generalizada en los territorios de la zona central y sur de México, denominada como «calpulli» en los grupos nahuas, como los Mexicas, o bien, entre las sociedades Mixtecas denominada como «siquis»; estas colectividades estaban conformadas por unidades de parentesco o linajes que reconocían un antepasado divino común y un jefe encargado de la dirección y organización del grupo, cuya autoridad derivaba de su ascendencia (por debajo del nivel de los dirigentes del estado, integrados dentro del entramado estatal), gozando estas colectividades de derechos sobre la tierra que habitaban, además de otras obligaciones compartidas (como bienes y mano de obra) destinadas a sus dirigentes y dioses. En el caso de formar parte de la población de las ciudades sus integrantes encargaban funciones muy diversas, agrupados estos *calpullis* en ocasiones por barrios, al especializarse en alguna actividad profesional, comercial o artesanal.

En referencia a la organización del poder político y a la facultad y potestad de los dirigentes, en el apartado 2.1.2 hemos ido analizando de manera más descriptiva la particularidad de cada cultura, aunque se pudiera generalizar, que en aquellos lugares donde hubo una cohesión de jefaturas, el señor principal adquiere el primer puesto del escalafón social y los “Señores” de cada valle el orden posterior. En las sociedades más estratificadas (estados) aparte del gobernante supremo o monarca, también se integran en su séquito otros dirigentes encargados de actividades de responsabilidad, como pudiera ser la dirección ceremonial o territorial, muy asociadas estas figuras o personalidades de importancia en lo concerniente a la estructura social-estatal, gobernando los monarcas a estas grandes conformaciones desde su capital, mientras que los dirigentes por debajo del soberano administraban otras ciudades asociadas al mismo estado. Si bien, entre las mayores dificultades para entender el orden político antes de la colonización occidental en aquellas capitales más desarrolladas, reside la coexistencia concertada de los diferenciados sistemas de dependencia de poder, por un lado el linaje y el otro, el territorial, este último aunando ciudades y sociedades pluriétnicas en una misma unidad política, incorporando a su vez a la organización estatal el sistema parental de cada cultura colonizada, como por ejemplo sucedió en muchos casos con los “dirigentes” de culturas que no se resistieron al dominio de la nueva potencia, pasando estas personalidades a ingresar en el nuevo organismo político como burócratas. En esta época de cambios, se generaron complejas normas de distribución de títulos y de cargos públicos; estos puestos fueron otorgados, ya por linaje, ya por méritos personales o bien combinando el abolengo del individuo con su carrera política, permitiendo entonces en este tipo de organización estatal que algunos de los puestos importantes de gobierno pudieran ser ocupados por plebeyos enaltecidos. Cada cargo reunía funciones muy diversas, por ejemplo un mismo individuo podía ser a la vez un alto mando en el ejército, administrador, juez, ejecutor de justicia y responsable de algunas ceremonias religiosas; aunque teniendo presente que la legitimidad de los gobernantes seguía emparentada con el linaje de sus antepasados míticos, como la personificación semi-divina o divina del soberano (con un fuerte apoyo en el esquema cósmico, representando los poderes duales del cielo y de la tierra). El monarca representa la figura de máximo dirigente militar, sacerdote y el juez supremo de su pueblo, rodeado de otras figuras de la nobleza que asumían la injerencia directa en asuntos administrativos, hacendarios y judiciales. La impresionante pluralidad étnica que abarcaban los estados de mayor importancia en el último periodo primigenio en las diferentes áreas culturales latinoamericanas, generó inseguridad política, con situaciones de tensión e inestabilidad, induciendo a estas sociedades a permanecer en un clima permanente de violencia, eso sí ya institucionalizada en base al poder del ejército y las acciones beligerantes sobre otros grupos. Convirtiendo a las grandes urbes en la unidad fundamental de este orden político, distribuyendo sus recursos como entidades autónomas.

En referencia a la representación escultórica en cerámica, en el último periodo prehispánico el enaltecimiento de personajes emparentados con puestos de dirigencia fue común en aquellas áreas donde el carácter escultórico mantiene un importante peso en el lenguaje representativo, aunque también se debe destacar, que a mayor estratificación social y especialización laboral, cuentan con un mayor número de personajes a los que retratar, al expresar su *-modus vivendi-* a través del lenguaje tridimensional, y por ello la gran variedad de figuras antropomorfas que se reconocen entre los registros de estas culturas primigenias.

Entre estos puestos de importancia dentro de las diferentes organizaciones socio-políticas primigenias el cargo del mercader o comerciante también puede llegar a confirmarse que adquiere en muchas sociedades gran valor, desde los periodos formativos a épocas culturales más avanzadas, en lo que su figura llega a vincularse con un estatus elevado y bien posicionado en el entramado social. Contando entre sus transacciones con el respaldo del poder que representaba culturalmente, tanto comercial, como económico, político y religioso, destacando los altos niveles de desarrollo que se dieron a lo largo de las diferentes épocas cronológicas, en la redistribución y los contactos comerciales y de intercambio, incluyendo entre ellas las relaciones regionales, o interregionales, además de contar con distribuciones mercantiles de larga distancia. Si bien, siglos antes de acabar el milenio anterior a nuestra era, y durante el primer milenio de esta era, cuando determinadas sociedades ya se establecen por complejos sistemas sociopolíticos y económicos, los intercambios a larga distancia por vía terrestre o marítima se consolidan e institucionalizan, siendo entonces



los mercaderes o especialistas los grandes protagonistas de dichas transacciones. En las investigaciones de ciertas sociedades se resalta en mayor grado la figura del mercader, como por ejemplo se puede cotejar en los estudios referentes al territorio ecuatoriano; durante el Período de Desarrollo Regional las culturas asentadas en la costa ya se describen como hábiles navegantes-mercaderes (como Bahía, Tolita-Tumaco, o Jama-Coaque) y este puesto continúa siendo una figura de importancia en las sociedades más complejas establecidas dentro del Período de Integración, como en la serranía, en Carchi-Nariño y Caranqui, o en la costa con las sociedades Milagro Quevedo y Manteño-huancavilca (cubriendo ésta una amplia ruta comercial). En estas zonas ecuatorianas este puesto depende de la organización política, en calidad de especialista, y se denominan como «mindalas» (oficio tanto de hombres como de mujeres), gozando de ciertos privilegios (en el caso de las sociedades más complejas asociados a altos cargos); este cargo era encargado de abastecer a las élites de objetos exóticos y bienes de lujo, de proveer a los chamanes de plantas y sustancias medicinales o psicotrópicas, además de tramitar el intercambio de materias primas y productos de cada cacicazgo, entre ellos o con sociedades lejanas, debido a su privilegiada posición geográfica, con otras regiones del área Noroccidental, o el área Amazónica, Andes Centrales, o Mesoamérica.



723



724

-723- "Canastero". Cultura Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), Ecuador-Colombia. Medidas: 29'5 x 30'5 x 22 cm. -724- Personaje arrodillado y con canasto sobre su espalda, posible representación de un mercader. Periodo Formativo. Procedencia: Belén, Catamarca (NOA, Argentina). Altura: 15'6 cm. - 7 2 5 - Posible representación de un comerciante con una llama o bien sacerdote conduciendo a una llama a un ritual de sacrificio. Cultura Recuay (0 - 700 d.C.), Perú.



725

La representación escultórica en cerámica de la figura de estos comerciantes fue ampliamente representada en el área noroccidental de Suramérica, desde épocas tempranas se relaciona con esta figura la imagen denominada "canastero", generalmente asociada al género masculino, de cuclillas o sentados con las piernas cruzadas con recipientes cilíndricos a la espalda, como por ejemplo se encuentran un buen número de registros en la cultura Calima, en la fase Llama (época más temprana de estas agrupaciones colombianas), o en la zona ecuatoriana, donde también se reconoce la figura del canastero, registrando a partir del periodo de Desarrollo Regional un buen número de piezas cerámicas relacionadas con esta imagen (ampliamente representada en las culturas Tolita-Tumaco, Jama-Coaque o Manteño-Huancavilca). Si bien, este tipo de representaciones también se encuentran en otras sociedades andinas y en Centroamérica; la importancia de esta imagen escultórica radica en que hay una intencionalidad expresa en representar a un personaje que debió formar parte en la esfera exclusiva del intercambio a larga distancia y que mantuvo su vigencia, sin cambios tipológicos sustanciales. No obstante, aunque la representación de personajes con canastos se asocia al comercio e intercambio de productos, en otras áreas culturales desde tiempos tempranos también se puede apreciar otros modelos antropomorfos en cerámica vinculados a la función del mercader.

En referencia a la conducta y práctica de los intercambios, estos se registran en todas las áreas y épocas primigenias, aunque algunas agrupaciones culturales se especializan más que otras en la actividad comercial como fuente económica y de poder. Desde tiempos tempranos, la organización del trabajo permite la obtención y acumulación de excedentes (al ir perfeccionando su capacidad productiva), intercambiando estos productos con otros grupos, aunque las transacciones a mayor distancia reclamaran generalmente materias y objetos considerados como bienes de prestigio. La comunicación entre las diferentes sociedades fue una conducta de elevada importancia entre las experiencias sociales primigenias, por ello se adaptaron al hábitat ocupado y se movilizaron, utilizando por ejemplo como vía de comunicación entre las tierras bajas y altas el medio acuático de ríos, o sociedades disgregadas en zonas pantanosas, utilizando canoas y balsas, ya que para muchas sociedades el transporte hidrológico juega un papel de primer orden, aunque no solo se desplazaron en distancias próximas, sino que el transporte marítimo también funciona entre las redes interétnicas y continentales. Igualmente, la conexión del transporte terrestre se vincula a sociedades de la misma etnia, con

la integración de caminos en sus asentamientos, aldeanos o urbanos, como se incluye la consigna de una red de vías terrestres conectando a diferentes sociedades a través de rutas regionales o interregionales, en ciertos casos muy distantes entre sí (registrando aún caminos empedrados primigenios, entre asentamientos o de la red comercial), implicado el intercambio de productos en la conformación base de estas relaciones.

En toda la Cordillera Andina las transacciones comerciales no solo se limitaron a regiones delimitadas por el dominio de las diferentes culturas, sino que se manifiestan intercambios entre las tierras bajas y altas, además de traspasar la cordillera, tanto de occidente a oriente o viceversa, como de norte a sur o a la inversa, como bien se puede reconocer en los registros materiales de carácter foráneo, a través de los propios objetos o por consonancias representativas entre culturas distantes, manifiestas en las diferentes áreas culturales. En los Andes los intercambios entre diferentes sociedades agroalfareras se observan desde los periodos más tempranos, aunque durante el último milenio anterior a nuestra era se intensifican estas relaciones, acrecentándose en los periodos posteriores, ubicados ya en esta era, como bien se coteja en las sociedades complejas de Chavín, Paracas, Nazca, Virú, Vicus, Moche, Recuay, Lima, entre otras del área Central Andina, o de los Andes Meridionales, como San Pedro o La Aguada, al complementar su economía productiva con un comercio muy activo, aunque entre ellas destacan las relaciones comerciales de dos grandes estados andinos, Huari y Tiwanaku, al comprender un vasto territorio. En estas sociedades se impulsa la producción masiva de bienes y productos y un dinámico intercambio comercial (entre costa, serranía, y selva), convirtiendo a las ciudades en el motor de la producción y distribución de sus riquezas, especialmente las capitales, proyectando en ellas grandes construcciones de almacenaje y una extensa y eficiente red de caminos. Durante el segundo milenio de nuestra era, las transacciones entre las diferentes áreas culturales aún se intensifican en mayor grado, tanto por vía terrestre como marítima, en este último caso a consecuencia de las perfeccionadas embarcaciones. En correlación con el estado incaico, este al alcanzar tal magnitud territorial se abastece de sus propios productos aunque también entabla relaciones con otras culturas tanto lindantes como más lejanas para así proveerse de materias primas u otros productos apreciados o exóticos. Como dato, se puede puntualizar que los Incas al colonizar a los Chíncha, el valle donde se asientan se encuentra superpoblado por lo que el estado al no poder aprovisionar a toda la población decide dividir a la “clase obrera” en tres grupos: comerciantes, pescadores y agricultores. En los desplazamientos gran parte de las culturas andinas utilizan como animales de carga (pero no de tiro), a la llama, la alpaca o el guanaco para transportar sus productos.

Mesoamérica también se manifiesta como otro de los grandes núcleos fructíferos en la comercialización de bienes, donde además, el cargo del mercader también se llega a reconocer emparentado con el poder. Las redes de intercambio entre las diferentes zonas de esta territorialidad se perciben desde tiempos del Periodo Preclásico, aunque la distribución tanto de materias primas como de objetos manufacturados y el control de estas redes se precisa como una de las conductas más destacadas a la hora de mantener el poder económico de los estados formados ya en el Periodo Clásico, contando con Teotihuacán como la potencia estatal que recluta la mayor influencia comercial, aunque otras culturas también dominan el intercambio en otras zonas (indicadas en el apartado 2.1.2), caracterizadas las redes del comercio mesoamericano del Clásico no solo de forma regional sino también de larga distancia. Durante el Posclásico la extensa área controlada por la triple alianza abarca una red comercial de lo más fructífera, los comerciantes profesionales denominados «pochtecas» se establecieron en agrupaciones tanto en las tres capitales del centro del México (México-Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan) como en las ciudades sometidas, pero también en otros territorios independientes repartidos por Mesoamérica, organizados de forma jerarquizada. En el caso Mexica, los *calpullin* de comerciantes se presiden por dos altos funcionarios propios, el *pochtecatlailótlac* y el *acxotécatl*, con un alto margen de autonomía en la organización de las expediciones comerciales, y debido a su riqueza y servicios desempeñados su posición social fue privilegiada, marcando ellos mismos la jurisdicción en los mercados y el establecimiento del valor de los productos, vinculados a su vez los *pochtecas* con los *calpullin* de artesanos al proveerles de las materias primas indispensables para la producción. Ahora bien el mayor control comercial ejercido por la Triple Alianza se reconoce obviamente en la zona Central de la Cuenca de México reforzando la simbiosis del sistema de intercambio y económico de esta región, también definida por

la especialización de cada sociedad (como sucede por ejemplo con las finas cerámicas de Texcoco), integrando a su vez dentro de las ciudades de esta región grandes mercados, entre los que destaca el de Tlatelolco.

Siguiendo con la temática de los hábitos comerciales, en muchos casos estos intercambios se hicieron desde mercados especializados, denominados de forma generalizada como «tiangués». Las grandes transacciones se hicieron en centros independientes y neutrales, hoy conocidos como “puertos de intercambio”, algunos de ellos de suma importancia donde convergían comerciantes de las diferentes áreas culturales primigenias. En las relaciones sociales se practica el intercambio de “regalos” como concepto ritual de reciprocidad, con productos y bienes manufacturados que fueron especialmente valorados. El hallazgo de estos objetos ha sido documentado generalmente en las tumbas de los líderes locales, contemplados como “objetos foráneos”, que pudieron ser ya en los primeros periodos la consecuencia de esta dependencia vincular con otros grupos culturales. En cuanto a la forma generalizada de retribución, la forma más común fue el trueque de productos, ahora bien a finales del periodo primigenio se estandarizan ciertas divisas como medio de pago, destacando en este caso a la agrupación ecuatoriana Milagro-Quevedo, ya que a esta cultura se asocia la invención de uno de los sistemas de transacción comercial que se extendieron no solo por su región sino en otros lugares muy distantes, utilizando a modo de moneda objetos de cobre en forma de hacha, estandarizadas en diferentes dimensiones y peso (realizadas en moldes cerámicos) (foto n°: 417), hoy denominadas: “hachas-moneda”, como se reconocen en registros arqueológicos de la zona y en otras sociedades del norte de Perú y Occidente de México. No obstante, de igual forma se tiene evidencia de que algunos productos también sirvieron en ocasiones como moneda, como por ejemplo se puede registrar en Mesoamérica y Centroamérica con las semillas de cacao, o en el área Andina con conchas marinas, hojas de coca, plumas, maíz, algodón, ají, o la sal.

Determinados productos fueron apreciados, tanto aquellos elaborados como desde la materia prima, asociados a lo sagrado y a lo ritual. Entre los productos manufacturados destacan especialmente aquellas representaciones artísticas que por su maestría y/o creatividad fueron requeridas por otras sociedades, como por ejemplo sucede con la cerámica, incluida en los círculos comerciales como objetos de valor y de lujo. A su vez, también tuvieron gran estima entre las sociedades primigenias destacados materiales y productos de diferentes minerales y gemas o piedras preciosas, como el jade, la obsidiana, la malaquita o el cinabrio, vinculadas la mayoría de estas materias al uso ritual y en las ceremonias, principalmente registradas en las de carácter funerario. Entre otros productos naturales, destacamos la fuerte asociación simbólica de las conchas marinas sobre muchas culturas nativas, no solo por su utilización práctica en su composición calcárea (cal), sino también por el contenido mitológico y ritual relacionado con este tipo de piezas. Como lo fueron los caracoles marinos del género *Spondylus*, recolectados de las costas Pacíficas ecuatoriales, para la gran mayoría de las sociedades andinas y sudandinas, formando parte del ideario cosmológico, y como atuendo de los dioses y los señores principales. Estos objetos simbólicos se asocian al concepto de fertilidad ya desde la temprana cultura ecuatoriana de Valdivia, asociando este icono con el agua y la profundidad de donde fueron obtenidas, y utilizada en ritos para propiciar la producción agrícola, pues su presencia era un indicio de la llegada de las lluvias. Apreciada como concha sagrada para las sociedades andinas, e integrada como elemento simbólico de gran importancia dentro de los rituales y acompañamientos funerarios, destacando la atención que tuvo este objeto, machacada y convertida en polvo se considera como alimento de los dioses entre los grandes estados andinos, como los Mochica, Chimús, o Incas (definido como el oro rojo de esta cultura). De igual forma en Mesoamérica la imagen de moluscos o conchas también fue estimada, generalmente asociando su simbología con el inframundo acuoso y la conexión a ciertas deidades, como puede relacionarse esta implicación conceptual en culturas clásicas mesoamericanas, como Teotihuacán, y otras sociedades del oeste y occidente de México, encontrando muchas representaciones con esta imagen, asociándose con la fertilidad agrícola, con el lugar de origen de los dioses, y con un poder espiritual especial y mágico, además de encontrarse en los enterramientos de la élite. En el Posclásico los Mexicas representaron a la deidad Quetzalcóatl portando una sección de concha como emblema e incorporado como adorno corporal entre los miembros de la elite mexicana (denominada como la joya del viento). Estos moluscos o conchas marinas, como los *spondylus* y *strombus*, se llegan a registrar en culturas distantes a las costas como sucede por ejemplo con los ejemplares encontrados en las tempranas sociedades ubicadas en el Noroeste



Argentino, como Condorhuasi y Ciénaga (al mantener intercambios con otras culturas meridionales de regiones chilenas como El Molle), o posteriormente La Aguada, vinculada a un importante comercio con sociedades de la costa Pacífica; a su vez, estos registros también se presentan en la Amazonia, aunque se encuentran en mayor proporción en aquellas sociedades establecidas cerca de la cordillera Andina, como por ejemplo se registran en la cultura Chachapoyas; o por poner otro ejemplo, dando de nuevo un salto sustancial, hasta ubicarnos en el área de Oasisamérica, para así comentar la trama de la red comercial desarrollada en el continente norte, donde la cultura Casas Grandes se proviene de las conchas para el comercio, encontrando gran cantidad de objetos ornamentales en la ciudad de Pamiqué, ya que este centro se establece como uno de los núcleos importantes de las redes de larga distancia (indicando un intenso intercambio no solo con Mesoamérica, sino con agrupaciones del norte y de la costa del Golfo de California). Entre los registros arqueológicos primigenios se cuenta con un buen repertorio de objetos con la imagen de caracolas al natural o a través de reproducciones de cerámica utilizadas como instrumentos de viento, además de aparecer representadas en muchas de las obras escultóricas de cerámica, tanto como por parte de la vestimenta que caracteriza al personaje dentro de su particularidad simbólica, como desde otros contextos más ambiguos.

Las **creencias** y los **aspectos ceremoniales**, fueron contemplados desde las primeras sociedades nativas, con recursos básicos en sus inicios y más tarde, en las culturas complejas la ritualidad de muchas de sus conductas adquiere una elevada categorización. Por ello, el pensamiento religioso primigenio de igual forma que aún todos los elementos de la ritualidad, también adecua a su ideología **comportamientos científicos**, posicionándose determinadas culturas en un alto desarrollo social, evolucionando desde diferentes campos del conocimiento. Respecto a la evolución y avance de la ciencia y la tecnología, las culturas primigenias destacaron en la observación y en el perfeccionamiento de la capacidad agrícola, experimentos en la genética botánica, obras de ingeniería, especialmente hidráulica, o la arquitectura, además de trabajar magistralmente materias primas, con grandes desarrollos en la metalurgia, el textil, y como no, en la cerámica. Otro gran ejemplo de desarrollo fue la observación de los astros, conocimiento relacionado tanto con el tiempo como con los ciclos de la naturaleza, ahora bien la existencia de este campo se desarrolla a partir de nociones de base natural, pero su valor radica y se defiende desde el carácter religioso, privilegiando su valor ritual y simbólico, reflejando a través de la astrología su concepción del universo, con la creencia de que los astros influyen en el ser humano y en la naturaleza. Por ello, gran parte de los ritos primigenios se destinan a divinidades astrales. Para estas sociedades el universo tenía su ritmo, con el ciclo de las estaciones, los fenómenos atmosféricos, y la astrología, contando con grandes avances como el calendario, organizando a través de estos métodos los ciclos agrícolas y la estructuración del tiempo, tan presente en estas sociedades, definiendo con ellos las actividades estacionales, las festividades y los rituales adivinatorios. Diversas culturas dominaron un alto nivel astrológico y de cálculo, conociendo de forma precisa los ciclos siderales del Sol, la Luna y el planeta Venus al que consideraban una estrella, entre otros sistemas de observación de la bóveda celeste.

Dentro de la organización política de aquellas sociedades más evolucionadas, la educación también constituye una parte prioritaria en la formación cultural y religiosa de los futuros componentes activos de la sociedad. Los templos se establecen como centros educativos públicos, aunque diferenciados según a la clase social que pertenecieran los alumnos, y los sacerdotes los encargados de divulgar sus enseñanzas, además de elegir, dirigir y distribuir la capacidad de cada alumno en dirección a la determinación del trabajo futuro. Como dato destacado en relación al arte de la grafía, la gran mayoría de las culturas primigenias americanas se consideran ágrafas, ya que el carácter de la escritura no funciona dentro de su conformación social, sino que el mensaje se conforma en base a la tradición oral y al sistema representativo; no obstante, las culturas mesoamericanas sí reflejan una escritura iconográfica, ya desde los tiempos Preclásicos de los Olmecas, y más desarrollada en las culturas Clásicas como Veracruz, Mayas y Zapotecas; no obstante, hay que tener en cuenta que aunque se perpetuara en diferentes registros como puede ser la cerámica o la piedra, el contenido de estos textos jeroglíficos es bastante limitado en cuanto a nuestra percepción actual, para llegar a quedar resueltos los interrogantes que propician estos mensajes. Si bien, la mayor documentación mesoamericana escrita y gráfica se registra en la cultura Mexica, especialmente en los códices manuscritos.

Destacamos ahora, otra de las figuras influyentes en la conformación de las sociedades primigenias, los curanderos o médicos, diferenciada esta ocupación como una de las labores sociales más respetadas, donde estos personajes también fueron encumbrados a ser poseedores de una energía especial y mágica, claro está, también emparentados con lo sagrado. Sí bien, la figura del médico en la gran mayoría de las sociedades fue la misma que personificaba el puesto del chamán, en aquellas culturas que practican de forma más precisa la medicina, se llega a discernir variantes entre las capacidades de estos dos puestos, desarrollando avances elocuentes en la investigación con las plantas medicinales, además de manifestar en algunas sociedades prácticas quirúrgicas importantes y progresos médicos que aún continúan efectuándose. La **salud** y la **enfermedad** se proponen como conceptos asociados con la integridad física, pero también derivan en buena parte de la actitud espiritual, muy vinculados con los conceptos cosmológicos duales y de equilibrio (como pueden ser las cualidades frías o calientes, atribuidas tanto al propio organismo humano como relacionadas con los alimentos o plantas, o los aportes curativos de la medicina o la propia enfermedad). En consecuencia, cada cultura primigenia desarrolla a través de su propia cosmovisión sistemas de curación, ya que el cuerpo humano se concibe como un organismo complejo, constituido por nociones anímicas y armónicas, como por rasgos fundamentales de su propia etnia (protegida por sus dioses). En relación a estos indicativos también se llegan a generalizar ciertas nociones relacionadas con la salud y la enfermedad, como ejemplo al adquirir la sanación del enfermo tintes rituales, escenificado como una lucha entre el curandero (y su poder) y las fuerzas que “capturan” a ese cuerpo o “alma”, relacionado este ideario con la noción de que el alma que habita el cuerpo podía abandonarlo temporalmente en determinados momentos y en el caso de que algún dios o espíritu se aferrara a él, en caso de una posesión dañina podía enfermar y morir (ya que esta capacidad temporal podía ocasionarse a través muchas actitudes, como en el trascurso del sueño, por una fuerte impresión, durante el coito, por efecto de algún psicotrópico, etc.). También destacamos que en muchas culturas primigenias ciertas discapacidades, defectos físicos o enfermedades se llegan a relacionar con la sacralidad o con atributos mágicos, relativos a capacidades sobrenaturales. Las nociones de salud y medicina en tiempos del Periodo Colonial fueron registradas ampliamente por la motivación que despertó en los cronistas al percatarse de la notoria diferencia que existía entre las prácticas curativas primigenias y las bases de la medicina occidental.

En la cerámica escultórica de los pueblos primigenios de Latinoamérica también se pueden percibir un buen número de representaciones en las que se llega a ejemplarizar la dedicación del curandero, chaman, o médico, según cada cultura y sus prácticas curativas, mostrando imágenes con personajes que caracterizan a este personaje y a otros que se muestran como enfermos o en procesos de sanación (fotos n°: 776, 777), o bien la definición de figuras individuales en las que se registran tanto patológicas o daños físicos, como la representación realista de propiedades físicas relacionadas con anomalías del ser humano (fotos n°: 627, 641, 732, 746). Los registros arqueológicos también revelan a través de los análisis realizados en laboratorios de los restos óseos u otros cadáveres mejor conservados, destacando especialmente los cuerpos momificados (logrando algunas culturas técnicas de momificación complejas), la constancia de traumatismos o enfermedades adquiridas, pero también demuestran las capacidades curativas de estas sociedades, como por ejemplo se manifiestan en las trepanaciones (técnica ampliamente reconocida en los cráneos fracturados y quirúrgicamente manipulados, encontrados en culturas andinas como Paracas, Nazca o Mochica).

La presencia de personajes emparentados con la figura de guerreros también es una constante representativa en muchas culturas, ya que las **beligerancias** y las luchas continuas existieron en todos los periodos primigenios. Como es lógico, se generan como términos persistentes, generalmente relacionados con la territorialidad y el poder, aunque también se pueden definir y ampliar estas motivaciones por una diversidad constante de variables, incluyendo entre ellas las disputas relacionadas con rituales sagrados. En las sociedades igualitarias el colectivo de individuos que por su edad y por su estado físico poseían la capacidad de acción contra ataques o el desafío a otras comunidades, integran entre otras capacidades la de responder como guerreros. No obstante, esta función no solo queda integrada dentro del grupo social como respuesta al devenir de la existencia, sino que también se relaciona intrínsecamente con la magia y su asociación con el mundo sobrenatural, permaneciendo con el paso del tiempo en la conducta de estas sociedades (asociadas



-726- Escena de lucha. Cultura Mochica (200 - 850 d.C.), Perú. -727- Guerrero sosteniendo en su mano derecha a un vencido (empequeñecido). Mochica. -728- Guerrero vencido. Mochica. Medidas: 23 x 21 x 12'1 cm. -729- Guerrero. Cultura Recuay (0 - 700 d.C.), Perú. -730- Guerrero. Cultura Tolita (600 a. de C. - 400 d.C.), Ecuador-Colombia. -731- Personaje en actitud de combate. Cultura Jama-Coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. -732- Guerrero desfigurado. Estilo remojadas, Veracruz Central (250 - 800/900 d.C.), Golfo de México. Dimensiones: 48'3 x 32'9 x 24'6 cm. -733- Guerreros. Cultura Tarasca (1250-1521 d.C.) Occidente de México (Michoacán). Dimensiones: 26 x 21 x 13'5 cm. -734- Cabeza de guerrero. Cultura Mexica (1250 - 1325/1521 d.C.), México. Dimensiones: 19'5 x 15'3 x 18'8 cm. -735- Guerrero águila. Cultura Mexica (Pieza datada: 1440 - 1469 d.C.). Procedencia: Casa de las Águilas del Templo Mayor. Cerámica y estuco. Medidas: 170 x 118 x 55 cm.



también al comportamiento humano universal); constatando por ello la implicación que suscita en las sociedades complejas, como concepto cultural: la guerra. En estos casos, el esquema cósmico también se proyecta en el combate, y su participación social se considera como forma de tributo; siendo generalmente los caciques los que organizaban la batalla y a sus guerreros; cuando la organización política es más fuerte, como es el caso de los estados, estos disponen ya de un ejército consolidado, efectuando compromisos específicos direccionados al mantenimiento del orden y a la resolución de los conflictos. No obstante, a partir de los períodos con mayor desequilibrio social (que de forma extensiva se generaliza en las últimas etapas prehispánicas), la sublimación de la guerra, fue considerada como un compromiso esencial entre los dioses y el hombre, implicando en ello la seguridad de la abundancia de la tierra, rangos heroicos y la autoridad sobrenatural. Enrañando asimismo para los vencedores, la supremacía territorial, política y religiosa, además de contar con prisioneros, destinados a la esclavitud o al sacrificio. A partir de estas épocas, el poder militar se convierte en símbolo sagrado, como ilustran la gran cantidad de escenas bélicas representadas en cerámica escultórica (reproduciendo escenas más sangrientas), o personajes que caracterizan la figura de guerreros a través de los atavíos y armas, en la mayoría de los casos, destinadas a figuras de importancia en el escalafón militar. Ahora bien, las proezas acaecidas en la guerra también muestran la dignidad de la realeza, por ello, tanto dioses, como jefes o monarcas, fueron frecuentemente retratados en las esculturas cerámicas como guerreros armados detallando toda su parafernalia militar, incluyendo en las representaciones el acopio diferenciado de armas (en lo que el armamento también parece indicar que se define en muchos casos como objetos deificados) (foto n°: 416).

En tiempos pasados muchas de las crónicas coloniales desprestigiaron a estos pueblos, que tildaron de salvajes y guerreros, por el contrario en décadas pasadas los historiadores parece que contemplaron otra visión más natural y fidedigna sobre muchas de estas culturas, aunque en cierto sentido encauzaron sus estudios hacia cierta utopía que tampoco fue real, como reflejan muchos estudios en los que se analizaron a culturas de renombre como los Mayas, Nazca, o incluso Incas, pero lo cierto es que se pueden



percibir conflictos entre los diferentes grupos de una misma sociedad, o bien, las guerras y la imposición sobre otras culturas, también fueron rasgos característicos en todo el periodo prehispánico, ya que la guerra como tal fue considerada como parte de la existencia de las sociedades y sustento de su cosmología. La tendencia militarista tuvo mucha fuerza entre las culturas mesoamericanas y en los Andes Centrales desde periodos tempranos a diferencia de otras áreas, aunque en algunas culturas se llega a distinguir que el colectivo se caracteriza por su integridad guerrillera, no obstante, en la mayoría de las regiones latinoamericanas se observa una reestructuración social que pudiera generalizarse en estas otras áreas culturales en el Período de Desarrollo Regional, establecido su comienzo según el área y de forma sistematizada en torno a los siglos VI - IX de nuestra era, ya que como venimos indicado a lo largo de este extenso capítulo, para esta época temporal los avances científicos han demostrado que el continente sufre drásticos cambios climáticos, como pudieron ser las sequías, polarizando consecuencias nefastas, que hacen incrementar el desequilibrio y la inestabilidad social, desembocando en muchos casos en conflictos endémicos y guerras intensas entre diferentes sociedades, u otras hostilidades posiblemente motivadas por la obtención de recursos, como la tierra o el acceso al agua. En el área Central Andina, en mayor o menor medida según la región, época y conformación de cada cultura, como no, integraron en sus hábitos de estrategia a la guerra, caracterizando con el avance del tiempo el poder legítimo a través de fuertes ejércitos, definidos ya desde el Periodo Intermedio Temprano, aunque en el siguiente periodo, cuando se consolida como fuerte potencia el estado Huari la justificación de su poderío se ejerce a través de una sociedad militarizada, aunando una gran extensión territorial, como también sucede posteriormente, hasta conformar los Incas una gran potencia, en base a la colonización de culturas sometidas en gran parte por la disciplina militar incaica. Ahora bien, los estudios referentes a las diferentes regiones andinas indican que posiblemente esta filosofía militar no llega a determinarse tan abigarrada como se establece en Mesoamérica; caracterizada como una actitud mesoamericana, que unifica en cierta medida la política represiva de las grandes sociedades, consolidadas a través del poder religioso y ritual.

El carácter bélico en Mesoamérica se percibe como una constante en estas sociedades, los conflictos entre las diferentes etnias fueron motivados en muchos casos por el control territorial y comercial desde tiempos del Preclásico, aunque las beligerancias entre diferentes agrupaciones también se llegan a asociar a partir del Periodo Clásico con una noción cultural cíclica, argumentada esta concepción desde una base religiosa, denominadas como “guerras sagradas”, marcadas estas batallas por el curso Venusiano (destinando a los cautivos al sacrificio para confirmar el cumplimiento periódico del destino cósmico). Entre las destacadas culturas clásicas, a continuación ponemos de manifiesto a través de la exposición de López Austin y López Luján, el cambio ideológico que se ha producido en las investigaciones realizadas en torno a la cultura Maya:

*“estudiosos como Joyce Marcus, Jeremy Sabloff y Linda Schele, al evaluar los resultados de las últimas publicaciones, hacen hincapié en el total abandono de la visión idealizada de los mayas como un pueblo pacífico, gobernado por sabios sacerdotes que se entregaban a la observación de los astros y a la filosofía del tiempo, y que desconocían casi por completo la práctica del sacrificio humano. Durante décadas, autores de la magnitud de Sylvinus G. Morley y J. Eric S. Thompson habían popularizado un hipotético escenario en el cual sitios como Tikal, Palenque o Copán eran meros centros ceremoniales a los cuales confluía la población campesina los días de fiestas religiosas y de mercado. En efecto, el predominio de esta visión durante muchos años acotó las vías de análisis, distorsionó la imagen histórica de los mayas y los aisló artificialmente de su contexto cultural mesoamericano, inhibiendo en buena medida las comparaciones con sus contemporáneos. Eran, se decía insistentemente, los creadores de una civilización única. Hoy, por fortuna, se desmorona la idea de un mundo monolítico, excepcional y aislado, con lo cual se potencian las perspectivas de estudio y los mayas recobran su fisonomía humana”<sup>200</sup>.*

Ahora bien, generalizando de nuevo, Mesoamérica desde el Periodo Clásico Tardío se caracteriza por la continua beligerancia de conflictos y resistencias, remarcando la inestabilidad política, económica y religiosa en la que cayeron un buen número de sociedades, desapareciendo o desestructurándose muchas de ellas;

<sup>200</sup> LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. *El pasado indígena*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, COLMEX, FHA, 2001, pp. 148-149.

<sup>201</sup> *Ibidem*, pp. 236-237.

resurgiendo en el Posclásico otras culturas, basando su proclamación bajo un nuevo orden regional supra-étnico, con la justificación del uso de la fuerza a través de la ideología militarista. A partir del Posclásico, uno de los mejores caminos para ascender socialmente fue conseguir prestigio por medio de la carrera castrense. La supremacía Mexica en este periodo fue proclamada por su carácter bélico; la guerra fue el principal medio para la resolución de los problemas políticos, además de descansar estos valores sobre la ideología religiosa; para ilustrar mejor estos hechos incluimos de nuevo el análisis de López Austin y López Luján en referencia a los Mexica: *“Utilizaban un doble mensaje hacia su pueblo, la exaltación militarista por los requerimientos de cautivos para el sacrificio; hacia el exterior, una declaración del uso de la fuerza sólo contra quienes violaban una orden subordinado. [...] el propósito central del expansionismo hegemónico de la triple alianza no era el dominio territorial, sino el beneficio tributario. Perseguían también el acceso privilegiado a ciertos recursos naturales, la reorganización de comercio y el control de mercados importantes”*<sup>201</sup>.

Ahora, como contrapunto volvemos a cambiar de temática, para situarnos en el entorno de los **ritos colectivos**, con frecuencia estos hechos se asocian al carácter festivo, donde los asistentes concurren con ofrendas, algunas destinadas a su consumo en el ritual y otras formando parte del arreglo y disposición del ofrecimiento (como pudieron ser los testimonios cerámicos), pero las ofrendas no fueron el único acto representativo, sino que en los rituales también formaron parte la danza, la música y el canto, como máxima expresión. En las culturas primigenias, música, canto y danza vieron presencia en todas las actividades comunitarias, tanto en eventos más lúdicos o festivos, como el destino de estrictos e inexorables rituales. Las ceremonias genéricas asociadas a la colectividad pueden básicamente dividirse en dos, por un lado, aquellas destinadas a los cursos temporales y periódicos, y las otras, referentes a momentos transcendentales. Las primeras, vinculadas a deidades específicas en correlación con el tiempo y los ciclos, relacionadas en general con los sucesivos periodos agrícolas; y las segundas, principalmente ligadas a los momentos importantes en la propia vida (nacimiento, niñez-pubertad, matrimonio, defunción, honores militares, etc.). Pero además, se llega a percibir que existieron también rituales más puntuales, como aquellos en relación a las respuestas colectivas ante catástrofes (tanto naturales como bélicas) o bien aquellos rituales relacionados con rogativas, relacionadas en su mayoría con el anuncio de desgracias (ocasionadas por ejemplo por fenómenos como los eclipses y los cometas). Estos rituales fueron representados generalmente en los espacios públicos de los centros urbanos o de las ciudades, como pudieron ser las plazas y los templos centrales, o bien en lugares del entorno considerados como sagrados. Ahora bien, según la cultura, los sacerdotes o los dirigentes también celebraron determinados rituales asociados a la colectividad en forma de ceremonias privadas.

En referencia a la cerámica, la representación escultórica no solo se limita a integrarse como estatuaria, o como contenedor de comida, bebida y ofrendas rituales, sino que también se presenta a través de **instrumentos musicales**, muchos de ellos profusamente decorados y definidos también por excelentes



736

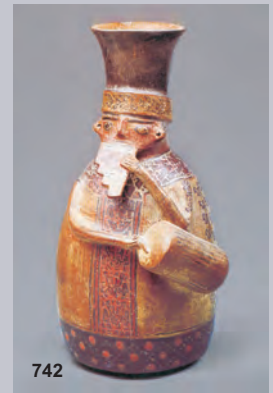
-736- Escena de seis personajes, en el centro un hombre y una mujer tocando y portando instrumentos musicales, rodeados de perros y loros. Cultura Nazca (1 - 700 d.C.), Perú. Dimensiones: 14'3 x 18'8 cm. -737- Escena de ritual festivo. Cultura Teuchitlán, Jalisco, Guachimontones, Occidente de México.



737

**La música, el canto y el baile, formaron parte de las ceremonias de las culturas primigenias.** Estas sociedades utilizaron la cerámica como medio de expresión, tanto para caracterizar a personajes individuales implicados en el ritual, como chamanes, oradores, músicos, danzantes, etc., o a través de escenas colectivas. Además de realizar en cerámica un buen número de instrumentos musicales, especialmente aquellos agrupados como instrumentos de percusión y de viento, debido a la buena sonoridad que aporta este material como medio melódico.





**Músicos:** -738- Persona tocando un tambor, a su vez, por su boca abierta, posiblemente, también esté cantando. Cultura Jalisco, estilo zacatecas (datación de la pieza: 100-300 d.C.), Jalisco-Zacatecas, Occidente de México. Dimensiones: 39'1 x 22'9 x 18'9 cm. -739- Personaje tocando una flauta de pan. Cultura Jama Coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. -740- Botella con representación de un músico tocando una flauta de pan o zampoña, portando a su vez un tambor, una trompeta y una sonaja. Cultura Nazca (datación: Nazca V), Perú. -741- Mujer tocando un pandero. Cultura Mochica (Datación de la pieza: Fase IV), Perú. Dimensiones: 23'1 x 16'7 x 12 cm. -742- Recipiente antropomorfo representando a un músico tocando una flauta de pan y tambor. Cultura Ica-Cincha (1000 - 1450 / 1534 d.C.), Perú.



**Escenas rituales:** -743- Escena de danzantes y músicos. Cultura Nayarit (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 12'5 x 23 x 20 cm. -744- Botella silbadora de doble cuerpo sobre la que se representa un escena ritual de danza, consumiendo chicha (bebida sagrada) y en ceremonia al culto de un antepasado, conformada por un personaje principal con tocado más destacado (posiblemente representando al ancestro divinizado) y otros siete personajes adoptando una postura de baile en ronda, cerrando el círculo se encuentran dos músicos, uno tocando un tambor y el otro sosteniendo un cántaro. En el centro se encuentra un personaje sentado con dos cántaros y con sogas alrededor del cuello. Cultura Chimú (900 - 1470 d.C.), Chan Chan, Perú. Dimensiones: 19'8 x 14 x 27 cm.

**Música en la vida cotidiana y como parte de los rituales-** La cerámica escultórica primigenia representa la figura de músicos, escenas de índole festivo y ceremonial, o bien, en muchos casos se transforma en instrumentos musicales, como ocarinas, flautas, tambores y un largo etcétera. Cada instrumento tiene su potencial único para crear variedad de tonos, sonidos de timbres diferentes, o melodías, que fueron empleados en la música y en las canciones tan presentes en la mitología y la historia de cada cultura primigenia.



**Instrumentos de percusión:** -745- Tambor horizontal Mexica o teponaxtli, representando en relieve al dios de la danza y el canto Xochipilli Macuilxóchtli, en la parte superior en sentido horizontal aparecen dos percutores que también producen un característico sonido. Cultura Mexica (1250 - 1325/1521 d. C.), México. Medidas: 15'5 x 25 x 10'5 cm. -746- Sonaja representando a un personaje masculino, manifestando por el abultamiento de su abdomen y rostro la patología de la hidropesía (Su abdomen hace de caja de resonancia, incorporando en su interior pequeñas bolitas de cerámica para producir el sonido). Cultura Maya (datación de la pieza: 600 - 900 d.C.), Isla de Jaina, Campeche, Mx. Dimensiones: 18'3 x 5'9 x 7 cm. -747- Figurilla sonajero con forma de mujer (con decoración corporal). Cultura Marajoara (400 - 1400 d.C.), Isla de Marajó, Pará, Brasil. Dimensiones: 15 x 10 cm. -748- Tambor antropomorfo, para tocarlo se invierte. Cultura Nazca (1 - 700 d.C.), Perú. Altura: 45 cm, diámetro: 25 cm. -749- Figura antropomorfa sentada, los agujeros que posee la pieza sirven para producir sonidos. Cultura Quimbaya (700 - 1500 d.C.), Colombia. Medidas: 23 x 18 cm.







750



751



752



753

**Instrumentos de viento:**

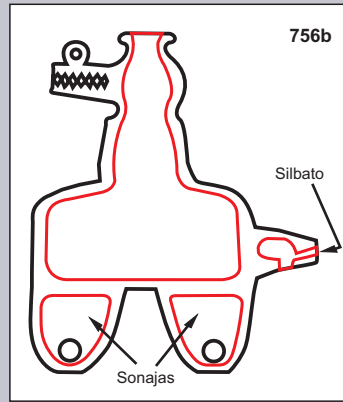
-750- Ocarina antropomorfa. Cultura Tairona (900 - 1500 d. C.), Colombia. Medidas: 10'2 x 9'2 cm. -751- Ocarina antropomorfa. (Período IV, 200 - 500 d. C.), Costa Rica, Vertiente Atlántica. Medidas: 13'8 x 7'9 x 6'2 cm. -752- Ocarina antropomorfa, decorada con diseños en pintura negativa y abalorios de oro. Guangala (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Ecuador. Medidas: 19'7 x 9 cm. -753- Flauta tubular con forma antropomorfa. Cultura y lugar de origen incierto (posiblemente Maya o de Veracruz), Clásico Tardío mesoamericano (600-900 d.C.). Medidas: 20'7 x 8'1 x 6'3 cm. -754- Trompeta de cerámica con forma de caracola (réplica de la forma natural), utilizado este instrumento para anunciar eventos significativos. Cultura Colima (datación de la pieza: 300 a. de C. - 200 d.C.), Occidente de México. Medidas: 13'2 x 24'2 x 16'3 cm. -755- Trompeta. Cultura Huari (650 - 1200 d. C.), Perú. Dimensiones: 20 x 6 cm. -756



754



756a



756b

Silbato

Sonajas

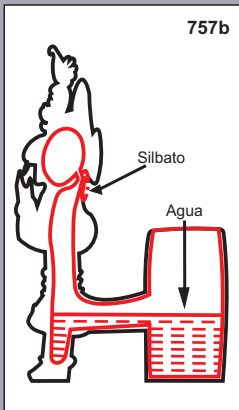


755

sección de una pieza escultórica y musical (sonajas y silbato). Cultura Chorotega (600 - 900 d.C.), Nicaragua. Dimensiones: 20'5 x 13'3 cm. Representando en su parte superior una figura de saurio, la parte inferior está formada por cuatro rostros figurativos a modo de patas huecas que contienen una pequeña bola de cerámica en su interior, para que al mover la pieza estas produzcan sonido. En el exterior del cuerpo del recipiente se encuentra el silbato (sonido La#).



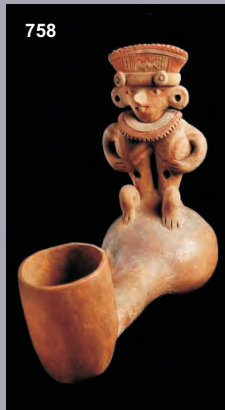
757a



757b

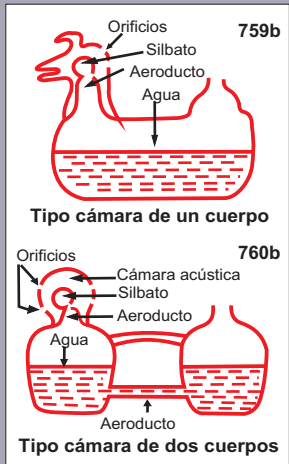
Silbato

Agua



758

**Vasijas silbadoras-** En América es común encontrar entre los hallazgos arqueológicos de diversas culturas primigenias recipientes cerámicos destinados a utilizarse como instrumentos de viento, destacando entre ellos la presencia de representaciones escultóricas. El funcionamiento de estas piezas musicales, se basa en introducir agua y agitarla de un lado a otro, o soplar por ella, para que el aire contenido en el interior del cuerpo produzca un sonido característico, debido al dispositivo que se encuentra en la parte superior de las piezas. Estas vasijas pueden ser de uno, dos o más cuerpos, mientras el orificio desde donde se produce el sonido, puede ser de tipo silbato o de tipo cámara. Si bien, la manifestación escultórica de este tipo de instrumento se registra en distintas áreas culturales, la mayor concentración se encuentra en el área de los Andes Centrales y el área Noroccidental de Suramérica, desde tiempos tempranos, como se registran en las culturas Chorrera o Vicús.



759b

Orificios  
Silbato  
Aeroducto  
Agua

Tipo cámara de un cuerpo

760b

Orificios  
Cámara acústica  
Silbato  
Aeroducto  
Agua  
Aeroducto

Tipo cámara de dos cuerpos



759a



760a

**"Vasijas silbadoras":** -757 a y b- Vaso-escultórico silbador pertenece a la cultura Jama-Coaque (350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. Dimensiones: 37'5 x 29 cm. Como instrumento musical produce un único sonido (Do#), representando a su vez a un personaje tocando una flauta de pan de cuatro cañas y una "maraca". -758- Vasija silbadora con personaje antropomorfo. Cultura sin determinar (600 - 900 d.C.), Norte de México. Procedencia: El Cópore, Guanajuato. Dimensiones: 21 x 27'5 x 10'5 cm. -759a-b y 760a-b Vasijas silbadoras con cámara de la cultura Vicús (1600 -200 a. de C., - 600 d.C.), la forma zoomorfa presenta un solo cuerpo, mientras que la pieza con el personaje antropomorfo cuenta con dos cuerpos (figura tocando un tambor).

formas zoomorfas o antropomorfas, percibiendo en ellos la importancia ritual de estos objetos. Estas sociedades emplearon la cerámica en la mayoría de los casos para realizar instrumentos de percusión o de viento, como registran la gran variedad de tambores, flautas, trompetas u ocarinas, encontradas en todas las áreas culturales primigenias (manufacturados por molde, o bien, aquellos más refinados, de carácter único). Estos instrumentos fueron usados en muchos de los casos para anunciar fiestas, ceremonias y hechos significativos, además de incluir sus melodías dentro de los rituales. Destacando a su vez otros instrumentos musicales realizados en cerámica muy característicos, como lo fueron las vasijas silbadoras, en este caso asociados en mayor medida a los territorios andinos, de carácter escultórico y ceremonial. A su vez, muchas culturas primigenias adoptaron la motivación creativa de incluir en sus esculturas cerámicas la **escenificación de rituales y festejos**, tanto populares y comunitarios como privados, manifestando a través de los detalles los complejos calendarios festivos y la variedad ceremonial de las diferentes áreas culturales.

La tradición ritual y ceremonial en estas sociedades ágrafas, se rememoraba y transmitía de generación en generación a través de manifestaciones orales, como el canto y la oración, divulgando con ellas las creencias sobre los orígenes, proezas del pasado, la genealogía de los caciques, los buenos y malos tiempos, y en suma, la historia de estos pueblos primigenios. Ahora bien, como venimos indicando a lo largo del estudio, otra de las vías para comunicar la manera de efectuar sus propias tradiciones fue a través de la representación material. La imagen en cerámica de figuras emparentadas con actos rituales es ampliamente reconocida en todas las áreas culturales, registrando figuras individuales que denotan actitudes rituales, por citar algunos ejemplos, cuando se representan personajes con máscaras que pudieran representar la transformación de los chamanes, u otros personajes con vestimentas especiales asociados a los actos del ritual, además de contar con un buen número de piezas donde se pueden contemplar escenas colectivas, algunas de compleja parafernalia, visualizando en algunos casos el propio espacio donde se manifiestan los rituales u otros elementos que aun a día de hoy forman parte de las tradiciones de estos pueblos indígenas. No obstante, determinadas culturas reclutan entre sus esculturas cerámicas una mayor documentación visual a la hora de representar sus actos rituales y festividades, a través de escenas, como bien se puede percibir en las agrupaciones primigenias establecidas en Mesoamérica en la zona del Occidente de México, contando con magníficos ejemplos como registra Nayarit, Jalisco o Colima; o bien en las diferentes regiones occidentales andinas, como en las culturas: Nazca, Mochica, Chimú, o Carchi-Nariño; percibiéndose en todas ellas que la música y la danza tuvieron un importante significado. Por ello se estima que los propios instrumentos musicales también adquieren en estas sociedades primigenias un espacio significativo en las ceremonias, no solo porque su sonido llamara a la presencia de los actos ceremoniales, o bien por integrarse en las melodías que conformaban los festivales y/o rituales, sino porque muchos de los registros encontrados se manifiestan como excepcionales piezas artísticas.

Entre los rituales destinados a la colectividad destacaron también los **juegos grupales**, ampliamente documentados por los registros cerámicos escultóricos (definidos también a través de figuras individuales relacionadas con la imagen del jugador, como por la representación del acto grupal, incluyendo en algunos casos el espacio donde se realizaban estas celebraciones). Ahora bien, también hay que destacar que estos actos competitivos aunque pudieran parecer expresiones lúdicas y ociosas, su carácter está totalmente implicado en conductas rituales y religiosas. Entre estos repertorios lúdico-ceremoniales, podemos destacar al magnánimo -Juego de pelota-, nombrado también como *ulama*, reconocido por ser el juego grupal más antiguo del mundo, característico de todos los pobladores que habitaron Mesoamérica (con fuertes raíces y diferenciadas particularidades según la región, establecido desde épocas tempranas, como por ejemplo se registra en el Occidente de México, en El Opeño), desde el punto de vista ceremonial su práctica simbólica se asocia a un marco de referencia sobrenatural, relacionado tanto con la vida como con la muerte, en comunión con la fertilidad, la renovación periódica de la naturaleza y la continuidad del ciclo solar. Las construcciones destinadas al campo de juego se denominan *tlachtli*, y se ubicaron junto con los templos. Aunque este juego no solo se practica en Mesoamérica sino también en otras áreas, con características similares aunque distinguiendo también rasgos distintivos, como en la Baja América Central, o determinadas culturas

establecidas en las islas caribeñas, como por ejemplo se percibe en Puerto Rico, registradas las primeras construcciones antillanas para este juego en espacios comunales (como se observa en los sitios arqueológicos de Tibes, El Bronce, o Las Flores), que culminarán en las grandes plazas ceremoniales de la cultura Taina (presente también en otras islas). El juego de pelota se caracteriza por incluir a varios jugadores que tienen como objetivo mantener la bola en juego y puntuar en los marcadores, en la versión más extendida la pelota era golpeada con las caderas, pero otras versiones también implicaron otras partes del cuerpo o utensilios que ayudaban a golpear la pelota, como los yugos o las palas. Los eventos más formales de este juego se disputaron en las canchas ubicadas en lugares privilegiados de la urbe, establecidos junto a los templos principales, asociados a importantes rituales, muchos de ellos emparentados con el ciclo de la vida y la muerte o con la batalla entre lo terrenal y el inframundo, pudiendo incluir el sacrificio en el destino de estos jugadores (ya que la sangre de la víctima nutría simbólicamente a la tierra), (fotos n°: 352, 460, 461, 594, 622, 765, 766).

En el subcontinente suramericano también existieron modalidades relativamente parecidas a este tipo de prácticas culturales y religiosas asociadas con el duelo, como sugieren algunos registros arqueológicos de la cultura San Agustín en Colombia, o contando también con numerosos indicios de estos rituales en gran parte de las regiones del área de los Andes Centrales, eso sí cada una con relativas variaciones. Ampliando el contenido de nuestro texto con la aportación de Krzysztof Makowski:

*“El combate organizado una o dos veces por año cuenta entre las ceremonias más difundidas y mejor documentadas, tanto en el pasado colonial, como en la actualidad. El ritual poseía doble función, la de probar la valentía y la resistencia de los jóvenes iniciados en la vida adulta y la de propiciar la fertilidad de la tierra [...]. Tenemos la sospecha de que los relieves del templo de Sechín (Inicio del II-0 milenio a.C., [...]) aluden al sacrificio humano que tuvo antaño lugar después del fin del combate. Lo sugiere la -gesta de guerrero- representada, entre otros, en las paredes de los templos moche. El duelo con porras entre los combatientes dura hasta la primera sangre. Los guerreros vencidos, desnudos, con soga en el cuello y sedientos, porque se les ha convidado previamente a ahí, corren por el desierto hasta la cima de los cerros. Algunos de ellos, que no pasan la prueba, se convierten en víctimas de sacrificios y mueren despeñados, suplicados, descuartizados o desangrados. La sangre de las víctimas se ofrece en copas especiales a los principales dioses del panteón moche. Las excavaciones en la Huaca de la Luna demostraron que los sacrificios humanos tuvieron efectivamente el lugar en los recintos del templo [...]. Existen evidencias de esta clase de sacrificios posteriores a los tiempos mochica, entre otros, de Pacatnamú y del Puerto de Huaemey. [...] el desenlace del combate y su propósito principal son, sin embargo, diferentes en la costa sur. Los vencedores mataban a sus víctimas y les cortaban la cabeza para luego someterla a una serie de procedimientos que permitían conservarla y transportarla como trofeo. En la parte frontal se hacía un orificio para pasar por él y por foramen magnum- una soga. El espacio debajo de la piel pudo ser descarnado para prevenir la descomposición durante el secado. La boca se cosía con espinas de cactus. La iconografía no deja dudas de que estas cabezas-trofeo fueran considerados ofrendas predilectas de las deidades. Los arqueólogos han encontrado varios repositorios de estas ofrendas”<sup>202</sup>.*

En toda esta relación y con los registros que estamos comentando en esta sección en referencia a la vida y los rituales, ya podemos apreciar que el concepto de la muerte en las sociedades primigenias se establece en comunión, reuniendo una buena parte del espacio, destinado a la vida terrenal. Por ello, en el siguiente subapartado nuestra intención se centra mayormente en los vínculos creados por estas sociedades con la muerte; teniendo en cuenta por supuesto que ésta resulta como una realidad universal, pero que a su vez, entraña complejidad de comportamientos, asociados completamente a las actitudes sociales y a la ritualidad, constituidos por diferentes sistemas de creencias y valores, según sea el caso, más o menos codificados.

Referente a la ilustración descriptiva de las esculturas cerámicas primigenias halladas en los territorios latinoamericanos hay que decir que tienen una amplia variedad de registros, desde lenguajes asociados con el repertorio de las creencias, incluyendo imágenes emparentadas con lo sobrenatural, que narran en muchos casos complejos acontecimientos ocurridos en el inframundo o supramundo, o bien, desde un lenguaje que

---

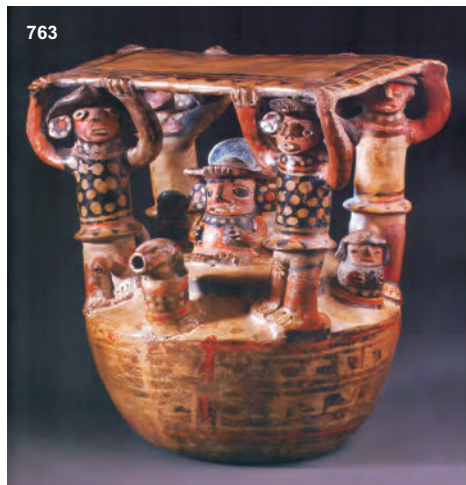
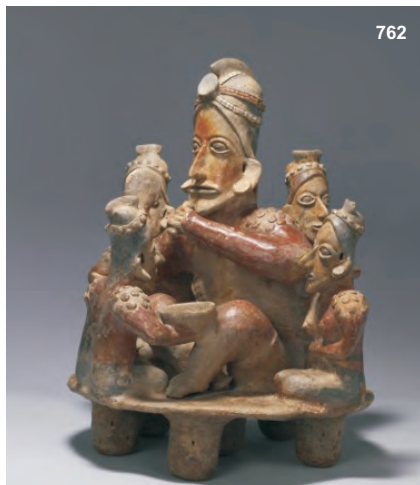
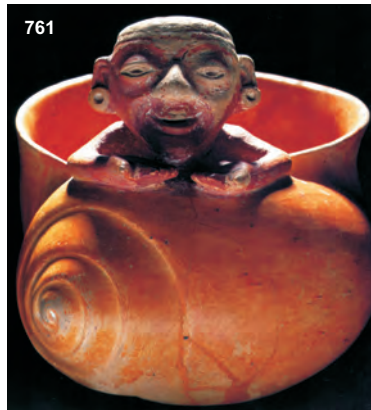
<sup>202</sup> MAKOWSKI, Op. cit., *Cuando aún no llegaron los Incas...*, p. 43.



representa la naturalidad de lo cotidiano, a partir del concepto primordial de construir una realidad a la medida de su índole humana y social, haciéndose un hueco propio en el mundo natural, ilustrando de forma más o menos realista sus costumbres, como refugio frente a lo incontrolable y azaroso. Las esculturas cerámicas se van complicando tanto en las actitudes que reflejan como en sus poses con el paso del tiempo y la evolución cultural; definidas en su mayoría por representaciones de la sociedad, especialmente en las culturas de carácter más urbano, donde se pueden observar con mayor registro los determinados ropajes y atuendos, destinados cada uno de ellos a los diferentes estatutos sociales; aunque lo más generalizado, fue representar a personajes de la clase dirigente (por ello, no se llega a ilustrar de forma habitual y concreta la distribución social de la generalidad). Por otro lado, la gran mayoría de las cerámicas escultóricas representan un vínculo profundo con su mitología y simbología religiosa, llegando a percibirse como objetos que podían capacitar la comunión con lo sobrenatural, asistiendo y figurando como elementos importantes dentro de las ceremonias. En lo que la imagen de dioses, gobernantes y sus dinastías desempeñaron el papel protagonista en la mayor parte de los actos ceremoniales (individuales o colectivos). Gran parte de la estatuaria para uso ritual se exhibía en los templos o en los altares, y en el caso de materializarse en cerámica, estas piezas generalmente se asocian con “cerámicas de lujo”, elaboradas por especialistas; incluyendo la funcionalidad de los recipientes, al representar las imágenes en quemadores, contenedores para ofrendas u otras tantas formas escultóricas de índole religiosa. A su vez, el propio material, tanto en estado de barro como cerámico, se ve inmerso en los rituales como parte del lenguaje necesario para ilustrar estas prácticas.

**-761-** Recipiente escultórico representando a un anciano (posiblemente personaje personificando a un dios) emergiendo de la concha de un caracol. Cultura Maya (datación de la pieza: 600 - 900 d.C.), Yucatán, México. Medidas: 17'6 x 17'3 cm. **-762-** Escena de un banquete-ritual con una figura principal masculina (posible cacique), rodeada de cuatro personajes femeninos emparentados con la elite. Cultura Jalisco (200 a. de C. - 600/900 d.C.), Jalisco, Occidente México. Medidas: 51'4 x 50'2 x 43'2 cm. **-763-** Paccha, escena ritual. Cultura Recuay (1 - 700 d.C.), Perú. Medidas: 21'9 x 12 x 19 cm. **-764-** Escena de una procesión, portando las figuras masculinas recipientes contenedores de pulque (bebida sagrada). Cultura Jalisco (200 a. de C. - 600/900 d.C.), Jalisco, Occ. México. Dimensiones: 18'7 x 30'9 x 20'8 cm.

**Pág. Siguiente (466):** **-765-** Jugador de Pelota adoptando la postura de juego, dejando los brazos de lado para golpear la pelota con la cadera (la figura porta protectores como brazaletes, falda gruesa y cinturón o yugo). Cultura Maya (datación pieza: 600 - 900 d.C.), Isla de Jaina, Campeche, México. Medidas: 12'4 x 8'8 x 4'3 cm. **-766-** Modelo arquitectónico de una cancha para el juego de pelota, representando a los jugadores y espectadores. Cultura Nayarit (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 15 x 26 x 45'1 cm. **-767-** Ritual del “volador”, la escena presenta a un personaje sobre un poste que porta un tocado de plumas en postura de vuelo, por encima de otros personajes y casas circundantes. Cultura Nayarit (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 29 x 18 cm. **-768-** Figura de mujer anciana desgranando una mazorca de maíz (decorada con engobe blanco y rojo). Cultura Colima (200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Medidas: 19'7 x 8'2 cm. **-769-** Hilandera. Cultura Tolita-Tumaco (600 a. de C. - 400 d.C.), costa Ecuatoriana-colombiana. Medidas: 11 x 9 x 8 cm. **-770-** Figura de gran formato representado a una tejedora trabajando con un telar de cintura (esta imagen también se asocia con la diosa de la luna *Ixchel*). Cultura maya (datación de la pieza: 300 - 850 d.C.), Isla de Jaina, Campeche, México. Medidas: 165 x 103 x 159 cm. **-771-** Recipiente de asa estribo presentado sobre la base cubica a un personaje lavándose el cabello. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. **-772-** Recipiente representando a un personaje sobre una embarcación o totora. Cultura Chimú (900 - 1470 d.C.), Perú. (Cocción reductora). **-773-** Personaje masculino en cuclillas y con abultamiento en su mejilla (decorada con la técnica del negativo). Cultura Carchi-Nariño (700 - 1532 d.C.), estilo capullí, serranía ecuatoriana - colombiana. **-774-** Escultura masculina sedente. Cultura Nayarit, Occidente de México. Medidas: 23 x 17 x 10 cm. **-775-** “El Fumador”. Cultura-estilo Bolaños (datación pieza: 280 d.C.) Occidente de México, Procedencia: El Piñón (tumba sellada), Cañada del río Bolaños, Jalisco. Medidas: 16'7 x 9'4 cm. **-776-** Recipiente con escena escultórica mostrando la preparación de un cuerpo antes de ser enterrado (decorada con trazos de engobe blanco). Cultura Salinar (1200 - 200 a. de C. - 100 d.C.), Perú. Medidas: 17'4 x 16'8 x 15'5 cm. **-777-** Recipiente escultórico representando una escena de fertilidad. Cultura Recuay (1- 700 d.C.), Perú. Medidas: 16'8 x 19'7 cm. **-778-** Recipiente con escena funeraria, los dos personajes centrales portan sobre sus hombros el fardo del difunto. Cultura Chimú (Perú). Medidas: 21'7 x 15'3 x 8'4 cm. **-779-** Recipiente trípode con representación del dios de la muerte -Coqui Bexelao-. Cultura Mixteca (datación pieza: 900/1521 d.C.) Hallada en una de las tumbas reales de Zaachila, Oaxaca, México. Medidas: 32'5 x 17 cm.







765



766



767



768



769



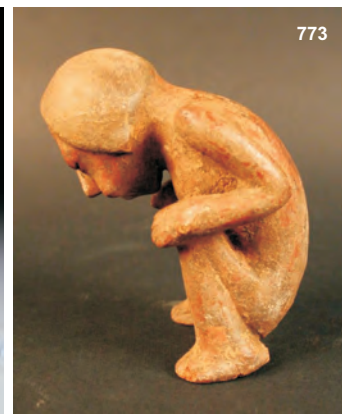
770



771



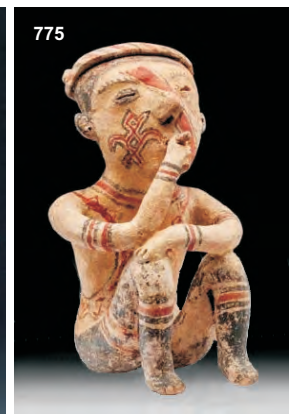
772



773



774



775



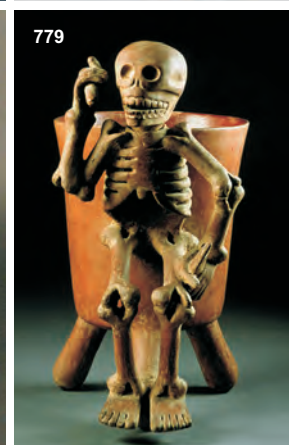
776



777



778



779

### 2.1.5.2- Muerte y Ritualidad.

La imagen de la muerte fue ampliamente representada en la escultura de las culturas primigenias latinoamericanas, relacionada en la mayoría de los casos con la caracterización mitológica al manifestarse como figura deificada, es decir adscrita generalmente al panteón cosmológico en el amplio repertorio de estas sociedades como uno de los principales dioses. De su representación existen gran cantidad de variables, pero estas se puede clasificar en dos grupos arquetípicos, las primeras, desde aquellas manifestaciones representativas que pueden retratarse en un sentido más simbólico relacionadas con la apariencia de un personaje habitualmente antropomorfo, incluyendo en este tipo de imágenes elementos distintivos relacionados con la muerte, y el otro patrón, más estandarizado, escenifica la imagen de la muerte mostrando a efigies de esqueletos humanos; no obstante, también es común encontrar representaciones duales donde se reconoce parcialmente descarnada la imagen figurativa antropomorfa, en estos casos los rostros son los que presentan generalmente esta descarnación, aunque en la mayoría de los casos la calavera se presenta como rostro. La representación de la muerte se define en barro y cerámica como decimos como concepto generalizado en la representación primigenia, aunque en Mesoamérica y en el área de los Andes Centrales se registra como recurso estético aún más empleado que en otras áreas, y en mayor proporción cuando el poder gubernamental se asocia a los estados. Si bien, estas representaciones varían también en la manera que cada sociedad caracteriza sus representaciones, por ejemplo existe un gran número de piezas Moché que incluyen la imagen del esqueleto representando a la muerte, en donde muchas de ellas ejemplarizan situaciones relacionadas con el carácter social y cotidiano, incluyendo representaciones sexuales (como ya indicamos en el anterior apartado, 2.1.4) (foto n°: 797), que sin duda ilustran conceptos mitológicos y simbólicos, aunque su caracterización se resuelve más “cercana” a las relaciones sociales, como elemento activo y dinámico, con cierta relación asociada al mundo de los vivos, mientras que en sociedades mesoamericanas, poniendo en este caso como ejemplo a la cultura Mexica, dentro del lenguaje representativo el empleo de esta imagen, a simple vista, adquiere un carácter más cruento y descarnado, en consonancia con la estética artística de esta cultura. En la mayoría de los registros arqueológicos la representación de la figura de la muerte queda incluida tanto en los enterramientos (no visibles en el mundo de los vivos), como dirigidas a la sociedad, exhibiendo esta representación relacionada con el inframundo, en templos y lugares ceremoniales.

La muerte, temida y respetada por los pueblos primigenios de América, es uno de los conceptos que dieron forma al complejo entramado de costumbres y rituales de estas sociedades, plasmada como ya hemos ido indicando, en su ideario y cosmovisión; sobre esto, se puede llegar a argumentar que a través de las creencias de las diferentes agrupaciones culturales, los rituales relacionados con la muerte pudieran tener la pretensión de tener cierto control de la vida y la muerte misma. En consonancia, gran parte de sus costumbres y tradiciones se vieron influenciadas por el concepto de la muerte. En las investigaciones desarrolladas sobre estas culturas, la temática relacionada con la muerte ha sido abordada desde diversos aspectos, como es el caso del culto a los muertos, los difuntos como seres divinizados, las relaciones de reciprocidad entre vivos y muertos, su importancia dentro de la actividad de la propia existencia (productiva, política, religiosa, etc.), o por poner otro ejemplo, las variedades de representaciones que los vivos hacen de los muertos. La actividad ceremonial de estos pueblos primigenios incluye el concepto de la muerte como uno de los activos sociales y culturales más importantes, en los que gira y se reproduce el entorno de la mitología y los ritos, aunque en cada sociedad su percepción y representación está expuesta a múltiples variantes.

Sin embargo, no solo la representación de la muerte, como deidad, se considera importante dentro del ceremonial, ya que entre las costumbres y prácticas culturales de un buen número de sociedades primigenias los **sacrificios** formaron parte de los ritos, considerados estos actos como necesarios, reivindicados desde la noción de reciprocidad, ya que la sangre o la propia esencia de la vida era ofrecida a la tierra y a los dioses, considerando a los sacrificados, tanto animales como seres humanos de ambos sexos, como los encargados de suministrar la energía gastada en el día a día para que el ciclo natural no se detuviera, al presuponer que esta no



era inagotable. El acto de morir, por lo que parece se llega a mostrar como intercambio retributivo a los dioses, para que estos proveyeran al pueblo de efectos positivos y preservaran los movimientos cósmicos, según indican las investigaciones actualizadas, en los eventos en los que se efectuaron sacrificios se relacionan directa e indirectamente con los ciclos agrícolas, pudiendo reconocerse este tipo de ceremonias desde la aparición de sociedades agrícolas-ganaderas, efectuándose con frecuencia y regularidad, aunque hay que decir en los últimos años las investigaciones han ampliado que estos testimonios se llegan a presentar en ciertas áreas desde periodos arcaicos o precerámicos. En la mayoría de las culturas primigenias se practica el sacrificio ritual utilizando animales, probablemente consumiendo su carne y depositando partes específicas como ofrendas a las deidades y a los antepasados, aunque también se llega a determinar que para los contextos ceremoniales de importancia la sangre humana fue considerada como la ofrenda más apreciada por los dioses, por ello, los fieles ofrecían la propia o entregaban a víctimas para el sacrificio, como obsequio por los valores divinos recibidos. A su vez, como dato a tener en cuenta en muchas de estas sociedades, los sacrificios humanos no sólo se efectuaban con prisioneros de guerra o esclavos, como ofrenda, sino que también se incluyeron individuos que libremente fueron preparados para este destino, como pudieron ser los jugadores de pelota, u otros personajes que asumieron su misión como parte del proceso ritual (autosacrificio), algunos desde temprana edad, como vírgenes o adolescentes, o personajes de la elite y parte del sequito del mandatario (reflejado este hecho también en diversas culturas en las tumbas de personajes importantes, como manifiestan algunas sepulturas -Mayas, Mexicas, Mochicas, Chimús, Incas, etc.-, con la posible noción de acompañar estos cuerpos a estas personalidades al mismo tiempo que emprenden su viaje hacia el otro mundo).

En las sociedades complejas los rituales relacionados con la muerte y con los antepasados, implican y se vinculan con la cosmovisión y lo sobrenatural, permitiendo de esta manera que los vivos pudieran acceder al mundo divino, a través del cuerpo sacrificado (en la etimología latina el verbo -sacrificar- significa “hacer sagrado”). Entre las culturas más destacadas en la historia americana que efectuaron rituales de sacrificio se reconoce de forma notoria al estado Mexica, llegando a esclarecer que la expansión militar de esta cultura contribuye al incremento del fervor religioso, realizando sacrificios humanos a diario y ante el público asistente, habitualmente escenificado este ritual en el altar de la piedra de los sacrificios; los estudios también aportan que entre otras ejecuciones mexica, fue común que el verdugo abriera el pecho en canal del sacrificado para extraerle el corazón como ofrenda a los dioses, en ocasiones asistiendo el espectáculo con rituales de antropofagia, destinando a la muerte a cautivos de guerra, esclavos o aquellos condenados por las leyes (según sus creencias estos actos provocaban el inmediato nacimiento cíclico de los dioses renovados por la muerte). Mientras que otras culturas, como por ejemplo la Mochica (ampliamente documentados los sacrificios humanos en sus cerámicas escultóricas), en la mayoría de los casos vetaban al pueblo de este ceremonial, sólo contemplado por los altos cargos, dirigentes y los chamanes, estos últimos, parece ser que precisaron el tipo de sacrificio a efectuar y su crueldad (despeñados, a golpes, sección craneal, etc.), contando en el caso Mochica con prisioneros pero también a elegidos de su propia sociedad, en los momentos en los que esta situación fuera necesaria o como parte de la voluntad de los dioses, entre ellos, ciertos personajes nobles o de alto estatus de manera voluntaria se cortaban las cariatides para efectuar el ritual de la muerte y así retornar el flujo de la vida. Si bien, entre los registros destacados que hemos mostrado, la percepción de las investigaciones y el índice de evidencias de estas culturas se manifiesta que practicaron de forma notoria el sacrificio humano, aunque también podemos decir, que en otras tantas sociedades primigenias repartidas por todo el territorio también pudieron efectuarse estos actos de regeneración, aunque posiblemente su carácter fuera más puntual, generalmente ofreciendo animales en los actos o fiestas rituales. Las investigaciones recopilan el registro representativo en el que se incluyen imágenes que hacen alusión al sacrificio, como fidedigna documentación de la cultura material primigenia, para engrosar e ilustrar de esta manera la costumbre de estas prácticas, o bien, por el aporte de los escritos de la época colonial, crónicas que circunscribieron estas actividades sacrificiales a muchas y sumamente repartidas culturas del territorio, aunque aún no se ha llegado a saber con objetiva certeza si fueron efectuados estos actos en muchas de estas culturas o bien forman parte de intrincado carácter mitológico y ritual, como pueden percibirse en los ejemplos materiales de diferentes sociedades como los Paracas, Nazca, Calima, Chibcha o Muisca, La Aguada, Condorhuasi, Recuay, Tainos, Caribes, etc.

Diferenciando de nuevo aquellas áreas que mayor evolución social conforman en los tiempos más próximos a la conquista occidental, nos centramos entonces en el carácter específico de las conductas del sacrificio a finales del Periodo Posclásico mesoamericano y durante el denominado Horizonte Tardío configurado por el carácter unitario del estado incaico en la extensa zona geográfica que aún en territorio andino, ya que a día de hoy los estudios sobre estas prácticas rituales se consideran como los indicios más fidedignos; reuniendo a continuación algunos ejemplos. En el área Andina, los Incas, que de forma más habitual en sus sacrificios condujeron a la muerte a animales como las llamas (considerados animales sagrados), también efectúan rituales de sacrificio con humanos, si bien, en este caso parece ser que solo se llegaban a determinar este tipo de actos cuando se requerían para algún hecho importante, sacrificando a individuos tanto prisioneros como aquellos favorecidos por la determinación divina, como lo fueron las niñas-virgenes del sol (llamadas *aclla*). Estas jóvenes, fueron elegidas desde niñas por su belleza, preparadas para casarse con el Inca o cumplir otros roles sociales jerárquicos del sistema político imperial, incluyendo también entre sus cometidos ofrecerse para esta clase de eventos (sepultadas en los cementerios de altura de ciertas montañas sagradas, en honor al Sol-Inca, o sacrificadas en festejos especiales, como en el de la Capacocha, en honor al dios principal Viracocha, o en la ceremonia destinada al dios Sol, denominada *Inti Raymi*, “fiesta del sol”, realizada en cada solsticio de invierno). En el caso mesoamericano, ayudándonos de nuevo con las palabras de Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, en relación al Periodo Posclásico, comentan que: “*a diferencia de las religiones de salvación-condenación, la mesoamericana se caracterizó por centrar sus preocupaciones en la vida terrenal del hombre. La muerte no fue concebida como el ingreso en la verdadera existencia, sino como el principio de la disgregación de lo que había constituido la integridad y plenitud del ser humano*”<sup>203</sup>. Entre las culturas que caracterizan este periodo, destaca la presencia y la superioridad indiscutible de los Mexicas, que como ya hemos comentado en sus rituales fueron determinantes los sacrificios humanos, ya que según aportan las documentaciones sobre esta cultura, “*los mexicas se consideraron los hijos predilectos del Quinto Sol, y declararon que su destino era alimentar con sangre al astro para perpetuar la existencia del mundo*”<sup>204</sup>, según exponen López Austin y López Luján. En el territorio sureste de Mesoamérica, los Quiches establecidos en Guatemala (cultura Maya), al igual que sucede en otras sociedades mesoamericanas, destinaron a los guerreros (plebeyos) de otras culturas capturados en el combate a ocupar el sustrato social más bajo, convirtiendo a estos nuevos integrantes de la sociedad en esclavos (*alabil*), utilizándolos como mano de obra en trabajos forzados, mientras que los guerreros vencidos que caracterizaban una posición social de nobles dentro de la elite de las sociedades sometidas, fueron sacrificados en los rituales destinados a los dioses Quiches. También se puede percibir en las investigaciones sobre otros grupos Mayas del Posclásico, que estas sociedades integran en su religiosidad la valoración de los santuarios en referencia a la cantidad de ofrendas de sacrificio que acometían, como bien se distingue en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá, escenario de numerosos sacrificios humanos. O por poner un último ejemplo mesoamericano, podemos comentar los inicuos ceremoniales que formaron parte de la sociedad Totonaca, establecida en el oriente de la zona del Golfo de México, apoyándonos de nuevo en el análisis de López Austin y López Luján donde indican que: “*las descripciones que las fuentes documentales hacen de la región totonaca acentúan el carácter cruento de los rituales, la ingestión de la carne de los sacrificados y el uso de su sangre para la preparación de una pasta que los fieles consumían devotamente*”<sup>205</sup>.

Con los datos que acabamos de aportar, entre otras conductas que percibieron los colonos europeos a su llegada al avanzar en la conquista de los territorios americanos, como los casos de antropofagia que relataron los primeros expedicionarios, como se describieron por ejemplo en referencia a los pueblos Caribes; hicieron plantear a los nuevos conquistadores la consideración de que todas las sociedades nativas americanas se caracterizaban por poseer conductas salvajes, primitivas y carentes de “alma”.

---

<sup>203</sup> LÓPEZAUSTIN/LÓPEZLUJÁN, Op. cit., *El pasado indígena...*, p. 249.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 272.

No obstante, el carácter asociado con lo violento o la crueldad de estos rituales como ya hemos indicado no solo aflora en el último periodo prehispánico, sino que su percepción ritual queda ya establecida desde el surgimiento de las culturas agro-alfareras, al igual que otros rasgos religiosos comunes, pese a la enorme variedad de estilos, prácticas y culturas, integradas estas conductas dentro de la cosmovisión de estas sociedades, sin llegar a asociarse a una práctica virulenta, de venganza o brutalidad, sino como ofrecimiento requerido y dirigido a sus dioses o antepasados. La representación de los sacrificios se reconoce ampliamente en los registros cerámicos prehispánicos, escenificados a través de la forma escultórica como a través de diseños pictóricos. Dentro de la práctica ritual primigenia del sacrificio, las investigaciones aportan que también fueron utilizadas ciertas partes de cuerpo como objetos de culto, como sucede especialmente con las cabezas (generalmente tomadas en el campo de batalla), efectuándose la extracción de los cráneos para su utilización en los actos y ceremonias rituales. De estos hechos se percibe que el acto del sacrificio implica un evento de transformación, donde la separación cabeza-cuerpo u otras partes seccionadas, daban un nuevo significado para estas mutilaciones. En el caso de los cráneos cercenados, estos se convertían en objetos sagrados, imbuidos eso sí de significados distintos dentro de cada grupo social (en su temporalidad) y entre grupos sociales diferentes. Estos actos ritualizados se registran en las diferentes áreas del territorio latinoamericano, aunque este tipo de manifestación se revela especialmente en la globalidad del territorio andino, por su prolongada y dilatada historia, representados estos hechos tanto en el arte como a través de registros arqueológicos humanos, denominadas estas decapitaciones como “cabezas trofeo”.

Las “**cabezas trofeo**” son un tema recurrente en el arte primigenio, aunque su registro arqueológico indica que es más habitual en los territorios de América del Sur, como expone Duccio Bonavia, estas práctica sacrificial se presenta desde tiempos tempranos: “*muy difundida en el Área Amazónica, y no cabe duda, que desde allí ha sido llevada a la costa pacífica, donde la encontramos desde los tiempos precerámicos. En el estilo Chavín se ha representado poco y, [...], no tiene una connotación religiosa. En el estilo Paracas aparece tarde, y en este caso sí está vinculada a la religión, sin embargo alcanza su desarrollo máximo en Nazca como continuidad de la tradición paraquense. Es interesante observar que en las variadas áreas geográficas donde se practica o se practicó esta costumbre, está tiene fines diferentes*”<sup>206</sup>. Exhibiendo estas culturas “cabezas trofeo” para propósitos rituales y cuidadosamente preparadas, durante el Horizonte Temprano y en el Periodo Intermedio Temprano del área de los Andes Centrales, además de presentarse en otras sociedades de la cuenca del Titicaca como es el caso de la cultura Tiwanaku; como un tema recurrente en relación con los ciclos de regeneración / renacimiento / fertilidad y muerte. Estas prácticas también se incluyen en la cultura Mochica, acumulando entre sus registros arqueológicos muestras óseas, además de circunscribirse en su representación, al igual que se manifiesta de manera elocuente en el siguiente periodo u Horizonte Medio en la cultura Huari, y otras culturas del Periodo Intermedio Tardío y Horizonte Tardío, pero ya en estos casos más asociadas a conductas bélicas y de prestigio social, como por ejemplo sucede en la cultura Chimú. De igual forma, la práctica cultural del sacrificio con cabezas cercenadas incluidas en las ceremonias y la representación de “cabezas trofeo”, son también reconocidas según manifiestan los hallazgos del área Meridional Andina, integradas este tipo de manifestaciones en diferentes sociedades del norte de Chile y noroeste argentino, apoyándose en ciertas similitudes comunes de la cosmovisión compartida con otras regiones andinas, pero marcada también su diferenciación en la variabilidad y temporalidad de cada zona. Como reflejan las investigadoras Jimena Roldán y María Marta Sampietro Vattuone:

*“En la región del NOA, el acto de extraer el cráneo de un individuo junto con el trato diferencial dado a cada parte (cráneo por un lado y cuerpo por el otro) ya se practicaba en tiempos arcaicos, como lo demuestran los hallazgos realizados en la región puneña [...]. Es decir que, esta costumbre proviene de tiempos anteriores al Formativo, y posiblemente sufre una transformación en su significado y fin último, al igual que sucede en el Periodo Tardío, donde el significado religioso de los cráneos pasa a ocupar un segundo plano, para ser tratados como objetos de*

<sup>206</sup> BONAVIDA, Duccio. “La tecnología cerámica en el Perú Prehispánico” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas. -Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, p. 81.



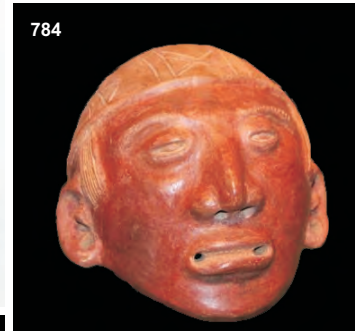
*prestigio social producto de conflictos interétnicos [...] En síntesis, el uso y significado de los cráneos trofeo en el territorio del NOA fue cambiando con el paso del tiempo y el contexto socio-cultural en el cual se insertaban, hecho extensivo y ya conocido para culturas de los Andes centrales*<sup>207</sup>.

En las sociedades agroalfareras establecidas en los territorios del Noroeste Argentino este culto se establece como costumbre desde el Periodo Temprano, como se llega a percibir en la cultura Condorhuasi, aunque su máxima expresión simbólico-religiosa se reconoce en la cultura La Aguada; ahora bien, en el Periodo Tardío o de Desarrollos Regionales, la percepción de la ruptura socio-política con los periodos anteriores se refleja a su vez en sus prácticas religiosas, y por ello la presencia de cabezas trofeo fue cambiando de significado y simbología; como se manifiesta por ejemplo en la representación iconográfica en los diseños cerámicos de la cultura Santa María, asociados como comentamos a actividades bélicas.

La representación en cerámica de los cráneos trofeo se registra mayoritariamente en las sociedades establecidas en las áreas: Meridional y Central de los Andes, tanto a través del volumen escultórico como en la decoración de las piezas; plasmados en la cerámica tridimensional por diferentes formas, como recipientes escultóricos de cabezas efigies, escenas escultóricas, o integradas en los diseños pictóricos, en la mayoría de los casos, la imagen de esta figuración se observa de manera individual, apareciendo sólo la cabeza, o bien sostenidas por un personaje sacrificador, caracterizado en muchos casos por la imagen del Dios Degollador (*Ai Apaec*) (fotos n°: 564, 701), aunque también existen piezas que ilustran la acción de la decapitación o escenas con cabezas trofeo (como bien se puede apreciar en la variedad de figuras Mochica, Recuay o Chimú). Por destacar otras representaciones de carácter andino, podemos citar la decoración pictórica e incisa de las cerámicas de la cultura La Aguada, incluyendo en sus recipientes una amplia variedad de personajes sosteniendo cabezas degolladas, en este caso emparentadas con una ideología religiosa

<sup>207</sup> ROLDÁN, Jimena, y SAMPIETRO VATTUONE, María Marta. "Los cráneos trofeo Condorhuasi-Alamito (Catamarca, Argentina) dentro del pensamiento religioso andino" (artículo). *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 41, n° 2, 2011, [pp. 327-348], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 339-340.

**Sacrificios - cabezas trofeo: -780-** Escena de sacrificio Mochica (montañas y personajes). Representación de como a los vencidos en el combate o en los juegos ceremoniales les conducían a una muerte obligada, despeñándoles desde las altas montañas. Medidas: 21'5 x 18'5 x 16 cm. **-781 a y b-** Personaje portando una cabeza decapitada y un cuchillo ceremonial (*tumi*), por sus rasgos, representa a una deidad moche, de boca dentada, arrugas profundas, tocado de felino y cinturón con cabeza de serpiente (relacionada con los sacrificios y las ceremonias de entierro y combate). Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. Altura: 19 cm. **-782-** Recipiente policromo representando una cabeza. Cultura Huari (datación: 650 - 800 d.C.), Perú. Medidas: 19 x 18 x 14'8cm. **-783-** Cabeza trofeo (diseños policromos, la boca sugiere la típica práctica andina de coser la boca), recipiente de 2 caños y asa puente. Cultura Nazca (1-700 d.C.), Perú. Medidas: 11'5cm x 11cm x 15 cm. **-784-** Cabeza trofeo (datación: 500-1000d.C.) Vertiente Atlántica, procedencia: Río Turrialba, Limón, Costa Rica. **-785-** Representación de calavera humana. Cultura Mexica (1250 - 1521 d.C.), México. **-786-** Cráneo real de un individuo masculino adulto, con elaborado tocado textil y cuentas de concha (utilizados por los laguneros, cazadores-recolectores, región: La Laguna). Cultura del desierto (datación: 1205 d.C.). Procedencia: Cueva la Candelaria (contexto funerario), Coahuila, noreste de México. Medidas: 30x30x35 cm.



de carácter acusadamente mitológico y chamánico; también podemos destacar uno de los motivos recurrentes en la ornamentación de los recipientes Nazca, que muestra una franja pintada con pequeñas cabezas estilizadas, cuyas cabelleras se unen en una, con aspecto de cenefa rodeando la pieza. En otras regiones andinas también se da este tipo de representación, como es el caso de la cultura colombiana Calima, manifestando en sus tempranos comienzos la representación de este tipo de práctica (fase Ilama), aunque con el avance de los tiempos dejan de ilustrarla; este suceso evolutivo también se presenta en otras culturas. En el área de la Baja América Central también se registran algunas representaciones de cráneos trofeo, al igual que en Mesoamérica, aunque no llegan a reconocerse como representaciones distintivas, algunas culturas sí las incluyen, como por ejemplo se registra en la cultura Colima (Occidente de México).

Ahora bien, destacamos otro de los puntos de mayor relevancia en referencia a la ritualidad y la muerte en la ideología de los pueblos primigenios que habitaron Latinoamérica, y es su vinculación con los **ancestros o antepasados**, al tener un papel fundamental en la vida y cultura de la mayoría de estas agrupaciones, muy presentes en las creencias y en su propia cotidianidad (en cierta forma mezclándose con “los vivos”). En la representación artística se pueden constatar estas conductas sociales, que expresan la pervivencia del individuo más allá de la muerte. El culto a los muertos se registra ya en tiempos arcaicos, aunque su dedicación ceremonial minuciosa se observa en mayor grado en las culturas agroalfareras desde el periodo Formativo, acumulando con el paso de los tiempos en cada área y en cada cultura lenguajes de mayor complejidad. Estos hechos se encuentran representados en los numerosos ejemplos figurativos en cerámica realizados por muchas de las culturas prehispánicas, registrando tanto escenas vinculadas a las ceremonias (preparación de los difuntos, funerales, etc.) como piezas escultóricas que se integran en el ajuar funerario, ilustrando la importancia generada en torno a los antepasados. Las prácticas sociales vinculadas a la muerte y a los antepasados se desarrollan pródigamente en las ceremonias y en los **ritos funerarios**. En la mayoría de las culturas, el mundo de los vivos fue transitorio y a raíz de la muerte se trasladaban a otro mundo. Las tumbas de los personajes importantes, considerados como los antepasados de toda la colectividad, tenían una situación privilegiada, como se puede apreciar en las ruinas de los templos o bien en otras excavaciones arqueológicas de sentido ceremonial, aunque también se encuentran un buen número de sepulturas primigenias asociadas a las poblaciones o lugares aislados como cementerios, en lo que los cadáveres debían estar preparados y rodeados de elementos necesarios, para poder poner rumbo de forma correcta al nuevo destino. Cabe suponer que en las culturas complejas según indican las investigaciones actuales de muchas de estas sociedades, parece no importar el tipo de vida que se había llevado, sino el tipo de muerte, por lo que dependiendo del carácter del fallecimiento existían diferentes reinos donde viajaban las almas, aunque en general solían ir al reino de los muertos. Los funerales y los enterramientos fueron un reflejo de la vida social, a mayor nivel dirigente o posición social del individuo, las ofrendas eran más ricas y las tumbas estaban más asistidas, al igual que podía ocurrir con la preparación del amortajamiento o momificación, del fardo funerario y la vestimenta y ornamentación del propio cuerpo sepultado, todas ellas relacionadas con el tipo de organización en la sociedad que se constituye. En el siguiente apartado desarrollamos ampliamente la práctica de los rituales funerarios, generados en las diferentes áreas y culturas primigenias asentadas en los territorios de América Latina, destacando a su vez la incorporación de piezas cerámicas en estas costumbres.

Debemos comentar que en este apartado (2.1.5), como en los anteriores (2.1.3 y 2.1.4), los temas expuestos se han tocado desde la generalización, aunque siempre se debe tener presente a la hora de valorar y analizar a las culturas primigenias, que aunque entre ellas puedan existir similitudes en el ideario de su cosmovisión y sistemas culturales, no debe hacerse tabla rasa sobre estas concepciones, sino profundizar objetivamente en las diferencias existentes entre los sistemas de pensamiento y la distinción de cada cultura, para así llegar a un mayor conocimiento de las particulares. Y para terminar con el apartado, en cuanto nos hemos referido a la representación de la vida y la muerte, hay que tener muy en cuenta, que en todas las representaciones de los pueblos primigenios americanos el concepto principal de la expresión, es la idea de lo colectivo y no de la individualidad. La imagen se muestra como símbolo y las figuras en su mayoría no son retratos de personajes sino abstracciones del universo religioso y social.

## **2.1.6- Rituales Funerarios. La expresión de lo eterno en la cerámica y el barro.**

La muerte es un fenómeno inherente a la vida, este concepto ha generado en la sociedad humana, a través de la historia y a lo largo y ancho del planeta, respuestas tremendamente variadas, estableciendo desde tiempos prehistóricos y de forma generalizada un sentido especial en las conductas de enterramiento relacionándose con el marco de las creencias, en base a ritos y costumbres funerarias. En tiempos arcaicos, en América de forma generalizada, al igual que en otras partes del mundo, dieron sepultura a sus muertos, acompañándolos de comida y otros ornamentos, lo que implica en cierta manera la concepción tribal de que el ser humano transita y sobrepasa a otro plano de la propia experiencia humana interrumpida con la muerte (con necesidades hipotéticamente semejantes a las que tuviera en vida). En las sociedades amerindias intervienen una gran variedad de factores que en su conjunto aportan identidad al comportamiento funerario de cada cultura (determinados por condiciones ambientales, tecnológicas, religiosas, ideológicas o la evolución sociocultural). Sin duda, entre los rituales y costumbres más arraigadas de las culturas primigenias en todo el conjunto de los territorios americanos se categoriza la importancia destinada al enterramiento de sus difuntos. Los estudios científicos están lejos de la reconstrucción y manifestación fidedigna de los rituales funerarios, pero aun así se muestran como una de las mayores fuentes arqueológicas de recursos para entender en gran medida los aspectos que rigen cada organización social, en lo que estos rituales son indicativos destacados para la interpretación de estos contextos, llegando a poder sugerir las formas en que una sociedad se enfrentó a la muerte, la reproducción de las relaciones sociales establecidas en el mundo de los vivos, creencias, la diferenciación y pertenencia a un determinado grupo cultural o en la propia sociedad las diferencias establecidas con cada uno de sus individuos, grados de estratificación, relaciones de prestigio y poder, costumbres y muestras artísticas, etc., contando además en el caso de que los entierros no hayan sido intervenidos por saqueadores, de disponer del hallazgo íntegro al quedar oculto, por ello el análisis puede ser mucho mayor, abriendo así una buena vía de aproximación a la realidad social de la cultura que se analiza.

Los registros materiales encontrados en las investigaciones arqueológicas funerarias se perciben como los mayores informadores sobre las prácticas y las costumbres insertas en cada tradición cultural, ejemplarizando en el caso de la representación artística de cada sociedad estudiada, desde sus propios patrones estéticos, algunos más estandarizados y otros de carácter particular. El campo de la escultura funeraria cuenta con magníficas obras suntuarias elaboradas en un amplio abanico de materiales, entre ellos el barro, destacando la incorporación generalizada en la mayoría de los territorios de imágenes escultóricas en cerámica, que generalmente se determinan por la representación de personajes o escenas vinculadas con lo sagrado, como sus dioses o ancestros míticos, o bien, aquello relacionado con el poder. El ritual funerario se configura en la mayoría de las culturas primigenias como un elemento mediador entre los vivos y los muertos, en lo que ésta práctica ceremonial se define dinámica, aunque en mayor proporción queda plasmado en toda la territorialidad latinoamericana en el periodo tardío prehispánico, no obstante desde los periodos formativos un buen número de culturas ya incluían como figuras importantes a resguardar y adorar a los antepasados sepultados (ancestros).

Si bien, en relación con la tónica general de los estudios funerarios se debe tener presente (como ya hemos podido percibir a lo largo de los anteriores apartados), que en la mayoría de las ocasiones, los registros más destacados y estudiados provienen de contextos ceremoniales privilegiados, es decir, elaborados para personalidades importantes o de alto estatus, como los jefes o chamanes, sacerdotes, guerreros, élites sociales, etc., con lo cual no se tiene una certera visión del panorama real que determina a la totalidad de las sociedades en la que se perciben estos enterramientos, sin llegar aun a registrar en la mayoría de los territorios un panorama más específico de las prácticas primigenias mortuorias más comunes. No obstante, en las últimas décadas comienzan a proliferar los estudios destinados a los contextos domésticos, en este caso aún más difíciles de determinar, de forma generalizada definidos como sencillos entierros directos, dispuestos directamente sobre la tierra sin ninguna estructura protectora (fosa), más comunes que los entierros



indirectos, que cuentan con una estructura de protección, determinadas como tumbas o cistas<sup>208</sup>, generalmente realizadas estas prácticas en culturas más estratificadas, incluyendo en los enterramientos directos o indirectos sepulturas tanto individuales como entierros múltiples.

A través de los entierros, según el tipo de sociedad (teniendo presente este concepto ya que estamos generalizando), primero se dieron en tumbas sencillas, y más tarde en las culturas complejas, los mausoleos destinados a las elites sociales. Los análisis de los hallazgos de los periodos culturales tempranos en América Latina, han llegado a determinar la homogeneidad de los lugares destinados al sepulcro de los cadáveres y su relación con los ajuares mortuorios, que sugieren una relativa igualdad, tanto social como política, aunque también se encuentran ya determinadas sociedades en las que se puede apreciar en sus enterramientos cierta distinción de estatus, pero siquiera no se llegan a destacar grupos culturales que revelen grandes privilegios. Sin embargo, cuando las sociedades se fueron transformando y el poder ejemplariza lo político y lo religioso, y más concretamente en aquellas jefaturas con un poder fuerte, las sepulturas de los caciques muestran su primacía dotándolas generalmente de las mejores ofrendas (incluyendo en muchas culturas magníficas obras de cerámica escultórica, protectoras y acompañantes del cadáver), destacando también el enterramiento de otros personajes importantes, como los chamanes o elites sociales; no obstante, la diversificación de las conductas mortuorias se evidencia a partir de aquí en mayor grado, quizá para diferenciarse de otras y a su vez identificarse como culturas con poder. En el caso de sociedades ya unificadas como estados, la percepción del poder es elevada a su máxima potencia en los enterramientos y el nivel de complejidad ceremonial, ubicando los enterramientos en lugares privilegiados, con los cuerpos totalmente engalanados con adornos y ataviados con las mejores vestimentas, rodeados de una amplia variedad de objetos contemplados como ofrendas, incluyendo en estos espacios las mejores muestras de cerámica escultórica de carácter suntuario, además de contener otras piezas artísticas u objetos de excepcional valor (incluyendo el término “valor” en este caso implícito a cada sociedad y su propia religiosidad).

Con el propósito de rodear al difunto de todo lo que le era familiar en vida se depositaron ofrendas en las tumbas, **ajuares funerarios** que en muchas de estas culturas se componen de una amplia variedad de recursos materiales, incluyendo tanto objetos relacionados con el difunto, como representaciones asociadas a la mitología y a la simbología cultural de cada pueblo, dedicadas tanto al cadáver, como a los antepasados y a los dioses. La cerámica suntuaria y de lujo puede presentarse como recipientes contenedores para la gran variedad de presentes o representar escenas y figuraciones de todo tipo a través del carácter escultórico. Según indica Felipe Solís Olgún: *“los investigadores puntualizan que la mayoría de las figuras que se localizan en los ajuares funerarios, estaban vinculadas con los ritos dedicados a celebrar la fecundidad de la Tierra o bien a invocar la reproducción humana. También podrían ser amuletos que aseguraban a la comunidad que la muerte del familiar no señalara el fin del ciclo vital, así su simiente no se perdía y continuaba en su descendencia”*<sup>209</sup>. Las piezas depositadas junto a los enterramientos tuvieron el sentido de caracterizar obras de arte funerarias, destinadas al más allá, las hipótesis sobre estas conductas indican que se posicionaban como acompañamiento al difunto en su viaje hacia el destino que le quedaba reservado, o bien, para disfrutar de ellas mientras habitaba en la tumba, pero también se indica la constante interpretación de ofrecer las más preciadas materias y objetos como sufragio no solo a los difuntos y antepasados, sino también a sus dioses. En nuestra percepción actual estas piezas suntuarias nos ilustran y dan información sobre el rango del muerto, y otras tantas costumbres sociales relacionadas con la cultura en la que vivió el personaje que caracteriza el entierro, pero en los tiempos que fue registrada la sepultura, las ofrendas que se acumularon en torno a ella fueron creadas desde el mundo de los vivos para identificarlo y ennoblecerlo, y así ayudar y asesorar al personaje fallecido en el crucial periplo que debiera emprender, en cada caso, fruto de la simbología de cada cultura, además de como protección hacia esa sociedad.

<sup>208</sup> “Cista. 1.f.-Arqueol.-. Enterramiento que consiste en cuatro losas laterales y una quinta que hace de cubierta”. Diccionario de la lengua española [página WEB], Real Academia Española, 23ª ed., 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014].

<sup>209</sup> SOLÍS OLGÚN, Felipe. “La figura humana y su carácter sexual en el imaginario mesoamericano” (capítulo), en - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Barcelona: Lunwerg, 2004, p. 21.

Debemos indicar, que la mayor parte de las esculturas cerámicas primigenias que se presentan en este amplio capítulo fueron localizadas en enterramientos. Como bien exponen las investigadoras, Ratto, Feely y Basile:

*“Las prácticas mortuorias constituyen un sistema de comunicación para asegurar, reforzar, resistir y/o transformar la continuidad del orden social. En este contexto entran en juego las concepciones y creencias que tiene la sociedad respecto de la muerte y la continuidad de la vida. De esta manera, la forma que adopte el ritual, la disposición de los restos y las distintas clases de elementos depositados como acompañamiento es el resultado de una elección concreta que realiza la comunidad. Dicha elección está orientada a la construcción de un mensaje dirigido por y para los vivos donde se materializan las creencias y conceptos de la propia mortalidad, de las relaciones de poder existentes y de la historia particular de una sociedad en un espacio-tiempo determinado, entre otras. En concordancia con lo expuesto puede decirse que los diseños tecno-estilísticos que un grupo imprime sobre los objetos que elige depositar junto a sus muertos están directamente vinculados con la forma en que la comunidad percibe e interpreta el mundo que lo rodea y el rol que cumple dentro de aquel. De esta forma, las temáticas y representaciones estilísticas involucran una significación cultural particular que se materializa a través de un conjunto de acciones socialmente condicionadas [...]. En consecuencia, un conjunto de expresiones plásticas puede funcionar como una vía de acceso a las formas en que se han dado ciertas relaciones dentro y entre los grupos prehispánicos”<sup>210</sup>.*

En muchos de los casos las representaciones artísticas fueron básicamente realizadas con el fin de acompañar al difunto, ocultas y sin llegar a exhibirse en ningún otro entorno más que en el del “inframundo”, aun así, su manufactura resulta de una calidad extraordinaria, además de plástica, generalmente asociadas con la religiosidad, por ello se entiende que la glorificación plástica facilitaba, o condicionaba incluso, la glorificación verdadera, y su eficacia descansaba a menudo en la calidad de la obra, en la minuciosidad del detalle, describiendo estas nociones de manera poética por el “aliento de vida que desprendían”. Con esto queremos decir, que según las creencias primigenias, posiblemente la no inclusión en los enterramientos de ofrendas de tipo representativo y ritual pudiera truncar el camino del difunto hacia el mundo sublime de los antepasados deificados si es que no estaban arrojados por estas obras de arte, proclamando con ellas su lugar en la sociedad y en el cosmos.

En cuanto a los diferenciados procedimientos funerarios que se reproducen en estas sociedades nativas primigenias se cuenta como un concepto importante, la **localización** donde fueron depositados los cadáveres, registrándose una amplia variedad de sepulturas, según la región, la cultura, la etapa cronológica o la posición social que ocupó el individuo antes de morir. Entre las conductas de enterramiento más extendidas se registra la ubicación de las sepulturas bajo tierra en fosas o soterradas por diferentes estructuras, ya que se establece la sugerencia sistemática en el pensamiento primigenio de que la posición del inframundo se sitúa en el eje inferior cosmológico, lugar donde residen los difuntos. El enterramiento bajo tierra se registra tanto a ras del suelo como a diferentes profundidades, en lo que también comprende en muchas ocasiones agrupaciones que se perciben como indiscutibles cementerios, generalmente algo retirados de los sitios de habitación; en el caso de los entierros individuales, estos se registran de forma generalizada en las inmediaciones del hogar, en muchos casos bajo el suelo de las viviendas. No obstante, al caracterizarse las sociedades como jefaturas la consideración de las sepulturas de los personajes de mayor nivel social pasan al plano de ancestros, resguardadas estas sepulturas generalmente en el interior de templos u otros recintos ceremoniales. Este tipo de agrupación social se reproduce en los territorios latinoamericanos en una amplio número de contextos; en la pluralidad de casos de las áreas de Mesoamérica y los Andes Centrales, las jefaturas fuertes y estados repartidas por estos territorios de forma habitual dispusieron a los cadáveres de sus gobernantes y elites en las edificaciones de mayor importancia, donde ya computa la monumentalidad de sus complejos ceremoniales, habilitando para ellos y bajo estas estructuras, cámaras funerarias interiores definidas como mausoleos, aunque ciertas culturas también cuentan con cementerios de menor envergadura constructiva, contando con

<sup>210</sup> RATTO, Norma; FEELY, Anabel; y BASILE, Mara. “Coexistencia de diseños tecno-estilísticos en el Período Tardío Preincaico: el caso del entierro en urna del bebé de La Troya (Tinogasta, Catamarca, Argentina)” (artículo), en *InterSecciones en Antropología*, n° 8, 2007, [pp. 69-85], Olavarría (Buenos Aires): Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires-UNCPBA-, pp. 70-71.

recintos subterráneos o semi-subterráneos habilitados para la incorporación sucesiva de nuevos integrantes y ofrendas reincorporadas, o bien, con la disposición de sepulturas selladas al momento del enterramiento. En otras regiones latinoamericanas las sepulturas de los personajes de alto estatus fueron depositadas en zonas altas del terreno, tanto en edificaciones expresas para este cometido, como en cuevas, grutas naturales o resguardos rocosos (protegiéndolas así de las inclemencias climatológicas, como el contacto con el agua); en otras muchas sociedades se construyeron pozos subterráneos sencillos o con cámaras laterales, variando su forma y profundidad, en ocasiones muy hondos y de gran dimensión; y en el caso de que los enterramientos se presenten a nivel de tierra, la construcción más característica fue la inclusión de los cementerios en túmulos de tierra ceremoniales (tolas), dentro o debajo de los cuales se disponen los cadáveres, o bien, en cistas y en tumbas circulares o rectangulares, revestidas y cubiertas con lajas de piedra. El número de difuntos enterrado en un lugar funerario es asimismo muy variado, pudiendo encontrar tumbas o fosas individuales o colectivas (con pocos cadáveres o bien de elevado número). Muchos de estos enterramientos, también pudieron abrirse en diferentes periodos de tiempo para incluir otras sepulturas y ofrendas, definida esta acepción en el campo de la arqueología como «reutilización continua» de las tumbas, costumbres incluidas tanto en espacios domésticos como en sepulcros destinados a las elites, generalmente conformando un ritual más complejo.

Esta diversidad en la práctica funeraria no solo se presenta por la determinación del lugar elegido para el enterramiento, sino que también se precisa en la forma en la que el cuerpo del difunto fue tratado en la tipología de su sepultura. Existen básicamente dos formas de entierro: primario o secundario. El primer criterio, el **entierro primario** se concreta al concebir la sepultura del cadáver al tiempo presente del fallecimiento, encontrando los restos del esqueleto óseo con todas sus relaciones anatómicas (ocasionándose en el lugar del depósito la descomposición de los tejidos blandos del cuerpo hasta llegar a la reducción esquelética), señalando en la mayoría de los casos la forma aproximada en la que fue enterrado el muerto. En este caso, la posición del cuerpo también es variada en dependencia con la cultura a analizar, una de las posturas más generalizadas se denomina «decúbito» en la que se muestra al cadáver tumbado (ya sea sobre la espalda, el vientre o bien sobre alguno de los lados), dentro de esta variedad puede hablarse de postura extendida o flexionada (en este último caso, con las extremidades próximas al centro del cuerpo). Otra de las posturas típicas entre las culturas primigenias americanas fue la disposición de los cadáveres en postura sedente, ayudándose de los fardos funerarios y ataduras para mantenerlos en esta posición (en muchos casos relacionados con la momificación, tanto natural como artificial, como mostramos a continuación). El segundo tratamiento funerario se concibe desde la definición de **entierro secundario**, que consiste en reacomodar los restos del cadáver en otro lugar de depósito después de que la totalidad o la mayoría del tejido corporal se ha descompuesto y desaparece del contexto funerario en el que originalmente fue sepultado, con esta conducta ritual, habitualmente los huesos se encuentran sin relación anatómica, disgregados y desarticulados. Ahora bien, en algunas tumbas de enterramiento primario, se puede percibir en el contexto arqueológico una «reutilización continua», esta terminología quiere decir que se puede encontrar en la misma tumba, enterramientos en posición decúbito como otros huesos acumulados (de diferentes cadáveres), que posiblemente no fueran de carácter secundario sino, defunciones anteriores que al integrar nuevos cuerpos en la tumba se agrupan en una zona para acondicionar nuevamente el espacio. De forma generalizada, el entierro primario se relaciona con el término forense de «entierro sincrónico» y el secundario con el «entierro diacrónico», el primero determinado en la época reciente a la muerte y el segundo cuando estas prácticas rituales se realizaron en momentos diferentes.

Siguiendo la misma línea, las culturas primigenias de Latinoamérica cuentan con un elevado número de **cadáveres momificados**, básicamente generado este proceso mortuario al detenerse la descomposición del cuerpo, manteniéndose a lo largo del tiempo en aceptables estados de conservación (contando con un gran parte de los tejidos corporales), si bien hay que tener presente que esta manifestación puede presentarse tanto por procesos artificiales de embalsamamiento como por circunstancias naturales. Las momias que presentan alteraciones intencionales precisan un tratamiento especial para el cadáver, que puede incluir el desecamiento y/o la sustitución de partes internas del cuerpo por otros materiales, costumbres que fueron incluidas dentro



del ritual funerario en diferentes culturas latinoamericanas, destinadas en la mayoría de los casos a las élites sociales o personajes importantes aunque más generalizada esta práctica en las zonas andinas (incluyendo el método del embalsamiento en momificaciones incaicas). En la momificación la postura más común presenta al cuerpo sedente, en posición flexionada y envuelto en fardos textiles o de piel animal, aunque también se presentan momias en postura decúbito. Por otro lado, los cuerpos que no manifiestan alteraciones o tratamientos antrópicos, su momificación se relaciona con el ambiente en el que se deposita el cadáver (generalmente asociados a climas extremos, secos, fríos y, en algunos casos, húmedos; o bien por las características del lugar, alcalinidad, aislamiento de la intemperie o de los microorganismos, etc.). Aunque en estos territorios también se registran momias incluídas dentro de la clasificación denominada «momificación natural intencional» que consiste en cuerpos momificados por agentes naturales pero que fueron colocados expresamente en lugares donde el proceso era posible (como por ejemplo sucede en los denominados cementerios de altura andinos). Diferentes culturas primigenias dieron gran importancia a la práctica de la momificación, concibiéndose desde la idea religiosa de conservar el cuerpo después de su muerte como parte de sus ritos y costumbres funerarias. En el caso andino la importancia ritual que tenía conservar a estas momias se describe como hecho de importancia en las crónicas coloniales, ya que según sus tradiciones la “vida” del antepasado se acababa cuando su cuerpo se desintegraba, aunque esta costumbre no solo se percibe en épocas tardías, sino que se observan ya desde el formativo, en el caso del amortajamiento, y aún anteriores debido a situaciones naturales (como por ejemplo hemos ilustrado con la cultura Chichorro, págs. 151, 152).

En aquellas culturas en las que aún no se han encontrado registros funerarios pero si otros hallazgos culturales, los estudios científicos aportan diferentes teorías, si bien, existe la posibilidad de que en algunos de estos grupos el enterramiento pudiera efectuarse bajo tierra pero debido a las características del suelo y de la climatología estos restos con el paso del tiempo se llegaron a desintegrar; también se barajan **otras conductas rituales** en otras culturas, como pudo ser la incineración, deshaciéndose posteriormente de las cenizas, o bien, la práctica de la antropofagia (registrada por las crónicas coloniales como parte del ritual funerario del extenso grupo étnico Tupi); a su vez, los cronistas y posteriormente los estudios arqueológicos y antropológicos también contemplan el canibalismo dentro del procedimiento ceremonial de diferentes culturas establecidas en Mesoamérica, Amazonia, centro-este y norte de Suramérica, por ello, se llega a barajar que otras sociedades también pudieron integrar el hábito antropofágico como conducta funeraria.

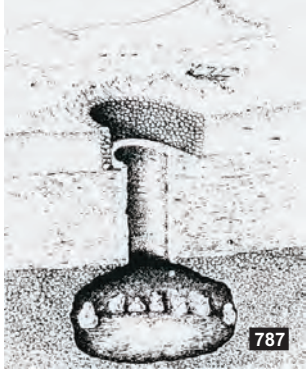
Ahora bien, en nuestro estudio, remarcamos que la función fúnebre de la cerámica no solo queda limitada en los territorios latinoamericanos a las ofrendas, sino que en un buen número de culturas también utilizan el medio cerámico como recipiente para contener restos humanos, extendida esta conducta por todo el territorio. Las **urnas funerarias** habitualmente son recipientes de amplia boca y anchas en su parte central, en ocasiones exquisitamente decoradas y modeladas, adquiriendo facciones antropomorfas en determinadas sociedades. En general se utilizaron para albergar las cenizas del difunto o para depositar los huesos desarticulados de los cadáveres, caracterizando en estos casos el enterramiento secundario, o bien para dar una sepultura primaria a cuerpos íntegros (enfardados, momificados o sin tratamiento funerario). Según el tipo de práctica en la sepultura se puede apreciar una diferenciación del tamaño, en el caso de que la urna presente una dimensión pequeña los huesos que alberga generalmente se registran partidos o quemados, mientras que las vasijas de mayor dimensión obtenidas en los rastreos arqueológicos albergan en mayor proporción el cuerpo íntegro del difunto, la acumulación de huesos de diferentes cadáveres, o bien la combinación de restos óseos y ofrendas (circunstancia que parece indicar una alta posición jerárquica del difunto, aunque también se presentan excepciones). En la mayoría de las ocasiones en las que se presenta en el interior de la urna cerámica un cadáver íntegro este tipo de sepultura fue destinada al enterramiento de niño/as de corta edad, pero también existen culturas que situaron en ellas cadáveres adultos en posición flexionada, aunque también aquí existen excepciones. Ampliamente detallada esta temática en el sub-apartado 2.1.6.2.

Entre el computo de las fuentes de información reunidas para establecer conjeturas científicas sobre la temática cultural de los hábitos funerarios comprendidos por las diferentes sociedades primigenias

establecidas en Latinoamérica, se cuentan con los **estudios etnográficos** de sociedades nativas vigentes que habitan estos territorios pueden llegar a indicar ciertas nociones en correlación con los registros arqueológicos, entre ellos, el estudio de los rituales funerarios cuenta con la baza de poder contemplar aun patrones tradicionales, aunque en gran medida muchas de estas culturas están abandonando sus comportamientos ancestrales. En la actualidad, los rituales indígenas responden a diferenciadas conductas según el cometido al cual se destine el ritual, y desde distintos estados de socialización, si bien, la práctica de los rituales funerarios en esta sociedades tradicionales siguen percibiéndose aún muy arraigadas, incluyendo al igual que los indígenas de otros tiempos pasados, los mitos de origen y el fuerte vínculo con sus antepasados, que siguen rigiendo y asociando a su figura las principales actividades sociales, incluyendo a su vez la representación artística como elemento mediador entre vivos y muertos. En ciertas agrupaciones indígenas actuales la muerte de un componente de su comunidad establece el ritual funerario como una actividad prolongada en el tiempo (enterramiento secundario), interviniendo en él tanto sectores reducidos del grupo como toda la colectividad, muy en relación con el lenguaje artístico, material e inmaterial (cantos, danzas, máscaras, vestimenta ritual, representaciones de lenguaje y estética propia, etc.), incluidos desde los preparativos hasta su finalización, que es cuando al cuerpo del difunto se le da su última sepultura, interconectando la vida de la comunidad con el inframundo o supramundo. Entre estas costumbres de enterramiento secundario, para llegar a obtener la osamenta del difunto se pueden encontrar diferentes prácticas y métodos, como puede ser recuperar los restos previamente inhumados, métodos abrasivos, acelerar el proceso de descomposición disponiendo el cadáver un lugar húmedo o bien arrojar agua sobre el cuerpo, secar los cuerpos al sol, la incineración total, dejar el cadáver en un lugar resguardado, devorados por pirañas, etc. Cuando el proceso de descomposición finaliza, ciertas culturas antes del enterramiento final, marcan los huesos recuperados. Además, diferentes culturas y en diferentes partes del territorio latinoamericano integraron o bien siguen contemplando como parte importante del ritual festivo y funerario *post-mortem*, la inclusión de parte de los restos, generalmente las cenizas, mezclados con los alimentos y/o las bebidas, todo cuidadosamente preparado, incorporando de esta forma las cualidades y la fuerza del difunto a la comunidad. La determinación

**Costumbres funerarias: -787-** Ilustración de una tumba de pozo con cámara subterránea del grupo cultural Paracas Cavernas. Cultura Paracas (700 a. de C. - 1 d. C.), Perú. Datación de la tumba (400 a. de C. - 1 d. C.). Estas cámaras incluyen enterramientos múltiples, en los cuales se registran los cadáveres envueltos en fardos funerarios con múltiples capas de textiles y dispuestos los cuerpos en posición sedente y con las extremidades flexionadas, rodeados de ofrendas, entre ellas exquisitas cerámicas. **-788-** Escenografía de un enterramiento Paracas Cavernas. Cultura Paracas, Perú. A modo de figuración funeraria se presenta una cámara subterránea, donde se disponen los enterramientos y diversas ofrendas. **-789-** Ilustración de un cementerio del grupo Paracas Necrópolis. Cultura Paracas, Perú. Recinto semisubterráneo construido en piedra. En este grupo cultural la edificación funeraria más generalizada se edifica como muestra la imagen, con estructuras rectangulares accediendo a ellas por un lateral, los cuerpos se disponían momificados en posición sedente y envueltos en bellos textiles en el interior del habitáculo. **-790-** Entrada a la cámara principal de la Tumba de Suchilquitongo (Huijazoo), situada en el "Cerro de la Campana", en el valle de Etla, Oaxaca, México. Cultura Zapoteca (1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Clásico Tardío mesoamericano (650 - 900 d.C.). Esta tumba presenta una arquitectura funeraria destacada, donde se conjugan diferentes artes decorativas de excepcionales resultados, registradas tanto en las lapidas, que muestran imágenes religiosas grabadas, como bajorrelieves, escritura jeroglífica o pinturas murales en las paredes, dinteles o jambas, o mascarones en relieve, incluyendo a su vez una armónica policromía en combinación con las demás técnicas artísticas. Donde también se registran excelentes cerámicas como ofrenda. **-791-** Estatua de barro policroma de tamaño natural de Mictlantecutli o Señor de los Muertos, hallada en uno de los templos mayores del complejo del Zapotal, Veracruz, México. Veracruz central (250 - 800/900 d.C.). Obra datada en el Clásico Tardío mesoamericano. Altura: 160 cm. El esqueleto realizado en barro crudo aún se ubica en el mismo lugar donde fue hallado, esta imagen muestra rastros de policromía y tiene una postura ambivalente entre sentarse y levantarse, manteniendo ese equilibrio entre las fuerzas opuestas que parece ser una característica de la producción indígena del arte de Veracruz. **-792-** Tradición Tumbas de Tiro, Mesoamérica. Ilustración genérica de una Tumba de Tiro típica del periodo tardío Preclásico y Clásico de la zona del Occidente de México, donde se muestra una cámara lateral ubicados los cadáveres en posición extendida (enterramiento primario) junto a las ofrendas funerarias, entre ellas excelentes piezas escultóricas en cerámica. Como se puede percibir en el dibujo la cámara se sellaba y el foso vertical se rellenaba de tierra. **-793-** Momia hallada en un enterramiento al norte de Perú. Los indígenas de la zona andina tenían la creencia de que al morir se debía conservar el cuerpo ya que el alma no podía sobrevivir sin él, por eso se momificaban los cuerpos. **-794-** Tumba real del Señor de Sipán. Cultura Mochica (200 - 850 d.C.), Perú. Este enterramiento fue hallado intacto en una de las cámaras funerarias incluidas en la estructura piramidal de adobe nombrada como Huaca Rajada, ubicada en el departamento peruano de Lambayeque. Este enterramiento se sitúa en torno al s. III d.C., donde se dispone el cuerpo del monarca en posición extendida en un sarcófago de madera, engalanado con excelentes tejidos y diferentes acoples de materiales preciosos como atuendo y otros objetos relacionados (de oro, plata, cobre, perlas, etc.), el monarca se rodea a su vez por otros cadáveres depositados en ataúdes de caña; alrededor de estas sepulturas se contabilizan un elevado número ofrendas cerámicas, muchas de ellas caracterizadas como imágenes escultóricas y en menor número otras obras suntuarias realizadas en diferentes materiales, o bien elementos de gran valor ritual para esta cultura. **-795-** Tumba individual sobre la superficie del terreno, construida en piedra y tapada con lajas. Asociada al estado incaico (Periodo Tardío, NOA, Andes Meridionales). Ubicada al igual que otras tumbas en el complejo arqueológico "Pucará de La Alumbra" situado cercano a la población de Antofagasta de la Sierra (Catamarca, Arg.). **-796-** Ilustración en sección del Templo de Rosalía situado en el complejo guatemalteco de Copán (dedicado al dios del sol K'inich Ajaw, patrón divido de los soberanos de Copan) Cultura Maya, periodo de datación: Clásico Temprano. En la parte inferior e izquierda de este templo se encuentran los mausoleos de Hunal y Margarita. Entre las ofrendas y los objetos ceremoniales que se hallaron en su interior se encontraron 7 incensarios de cerámica aun conservando carbón en su depósito. A diferencia de la mayoría de los edificios mayas que se reconstruían con los materiales de antiguas edificaciones, este templo fue enterrado con gran cuidado, recubriéndose con una gruesa capa de estuco blanco antes de enterrar el edificio, construyendo sobre el otra estructura mayor, y dejando para la posteridad su decoración original, de colores rojo oscuro con toques de amarillo, blanco y verde. Rosalía se asocia con el concepto de montaña sagrada, y señala el centro del complejo ceremonial y de la ciudad. La fachada principal se encuentra orientada al oeste, lugar por donde se pone el sol, sentido que los mayas asociaban con la entrada al mundo de los muertos.





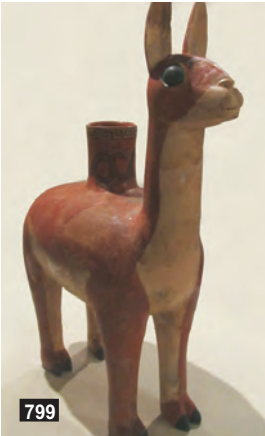




797



798



799



800



801



802



803

de estas prácticas, en cierta medida ilustra nociones culturales en base a tradiciones no-occidentales, aunque siempre hay que tener en cuenta como ya hemos comentado en esta investigación, que ningún grupo indígena actual puede considerarse como ejemplo fidedigno de las antiguas prácticas primigenias.

No obstante, la religiosidad y costumbres culturales de la mayoría de los pueblos primigenios latinoamericanos quedan mayormente planteadas en nuestra época según las muestras arqueológicas halladas en los registros funerarios, donde la cerámica suntuaria y escultórica se relaciona estrechamente con ellos. Al ser un tema tan amplio aportamos a continuación dos apartados diferenciados, en el primero, daremos ciertos apuntes sobre los tipos de enterramientos más destacados, con ciertas diferenciaciones de las sociedades que anteriormente hemos hecho mención en el apartado de sociedades 2.1.2 (donde ya hemos registrado ciertas conductas funerarias), incluyendo ciertas nociones sobre la implicación de las representaciones cerámicas asociadas al ritual funerario, mientras que en el siguiente sub-apartado, y con ello, para finalizar este extenso capítulo dedicado a las sociedades primigenias, desarrollamos de forma más amplia la tradición funeraria asociada a ciertas culturas que incluyen en su praxis ritual urnas cerámicas con carácter antropomorfo o zoomorfo. En los textos siguientes, cada territorio y cultura nombrada, no se distribuye de forma agrupada y correlativamente dispuestas de norte a sur como hemos hecho en el apartado 2.1.2, sino que iremos relacionando estas prácticas en algunos casos por territorios pero también por la forma en la que se relacionan las diferentes áreas entre ellas, determinadas por la diversidad de costumbres ceremoniales de enterramiento, en ocasiones similares y en otras de forma distinguida. Destacando únicamente los registros más destacados (detallados ya los registros cerámicos en los esquemas en gris de cada área y cultura, en el apartado 2.1.2).

#### Imágenes escultóricas en cerámica relacionadas con la muerte y con la práctica funeraria:

**-797-** Detalle de representación escultórica en cerámica de la imagen de la muerte con el pene erecto. Cultura Mochica (200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: 28'6 x 19'8 x 14'2 cm. **-798-** "Retablo". Cultura Quimbaya (700 - 1500 d.C.), Colombia. Típica representación antropomorfa asociada a los contextos funerarios Quimbaya. **-799-** Recipiente escultórico con forma de llama (asociada a contextos funerarios y ceremoniales). Cultura Huarí (650 - 1200 d. C.), Perú. Altura aprox.: 100 cm. **-800-** Figura femenina de "cuchimilco". Cultura de Chancay (1000 - 1530 d.C.), Perú. Altura 64 cm. Entre las ofrendas cerámicas de esta cultura es destacada la inclusión de este tipo de representaciones. **-801-** Recipiente escultórico denominado ofrendatorio con la imagen de un cacique. Cultura Muisca (200/600 - 600/1500 d.C., Colombia. Pieza ubicada en el Periodo Tardío o de Integración. Dimensiones: 31 x 19'4 cm. Estos recipientes se registran en las tumbas destinadas a personajes importantes, incluyendo en su interior pequeñas figurillas depositadas como ofrendas realizadas en oro. **-802-** Recipiente con asa en estribo en el que se presenta una pareja de esqueletos junto con otro esqueleto de menor tamaño (infante). Cultura Mochica. Medidas: 17'5 x 14'3 x 16'2 cm. **-803-** Mascara de calavera vinculada a la imagen de la muerte. Cultura Mexica (1250 - 1325 - 1521 d.C.), México. Dimensiones: 13'5 x 8'6 x 3'8 cm. Estas representaciones en cerámica se registran de forma habitual entre las piezas ceremoniales mexicas.

### 2.1.6.1- Enterramientos primigenios.

Continuando con la exposición de las prácticas culturales desarrolladas en los pueblos primigenios asentados en Latinoamérica mostramos a continuación un buen número de ejemplos relacionados con los contextos funerarios, de destacado reconocimiento. En esta vía, debemos incidir, como ya hemos ido señalando a lo largo de este capítulo, que tanto las interpretaciones generadas sobre estas comunidades como la mayoría de la información certera recopilada, se reconoce actualmente a través de los datos arqueológicos obtenidos en los enterramientos, su contexto, y a través de los aportes materiales recuperados en estos lugares, destacando en nuestro caso especialmente la producción de cerámica incluida, por su excelente conservación, que por su conformación más elaborada se asocia tanto con el sentido suntuario como con el carácter ceremonial. En cuanto a la configuración del espacio funerario y su preparación para albergar al difunto, también debemos señalar que de manera general se puede llegar a concretar que el conjunto de la comunidad participa en esta práctica ritual, al aportar tanto la fuerza de trabajo para acondicionar y erigir las zonas de sepultura, en muchos casos presentando una arquitectura compleja, como al participar en mayor o menor grado, tanto en la preparación del cadáver para depositarlo en su sepulcro, como al proveerlo de diversidad de ofrendas; aunque como no, cada sociedad registra rituales funerarios diferenciados. A partir de aquí, iremos enunciando la práctica funeraria de diferentes áreas culturales como de determinadas culturas de manera particular.

- En relación a los territorios situados en la zona más septentrional de América Latina son destacados los registros arqueológicos ubicados en **Oasisamérica** en referencia a la cultura o tradición Mogollón (Periodo Tardío) relacionada con Casas Grandes, establecidas en las áridas regiones del norte de México, en este caso, más asociadas sus costumbres culturales generalizadas, no con Mesoamérica, sino con otras agrupaciones establecidas al norte del área de Oasisamérica o bien en Aridoamérica (territorio estadounidense), aunque también incorporan ciertos rasgos de influencia mesoamericana, entre ellos, el más característico es que a diferencia de las otras regiones de Oasisamérica en estas sociedades se reconoce el enterramiento de sus difuntos, acompañados a su vez los cuerpos por exquisitas cerámicas policromas. Estas representaciones cerámicas se reconocen como las más destacadas de todo el área, tanto por su calidad como por su decoración, y por ello, muy codiciadas por los coleccionistas, produciéndose un saqueo sistemático de las tumbas. El complejo cerámico más distinguido alude a una decoración roja sobre una base de color café o crema, estas piezas se relacionan con el territorio suroeste de Nuevo México, y más concretamente con la cuenca del río Mimbres, elaboradas entre el s. VIII y XII d.C., importante no solo por sus valores estéticos, sino también por la información etnográfica que proporcionan sus diseños, mayoritariamente de trazo geométrico, aunque también incluyen formas figurativas (con alusión tanto al mundo sobrenatural como a lo cotidiano, entre estas figuras se registran personajes míticos, animales con máscaras, guerreros y chamanes, escenas de caza y recolección, decapitaciones, luchas contra osos, nacimientos, episodios de natación, entrenamiento de loros, de apuestas, o de manufactura cerámica, entre otras tantas representaciones). Incluyendo entre sus piezas cerámicas un buen número de recipientes escultóricos antropomorfos, y ciertas formas zoomorfas, en el caso de resaltar la figura humana se registran recipientes en los que únicamente se destaca un rostro en relieve o bien el recipiente adquiere la forma antropomorfa, manifestando las extremidades adosadas al recipiente, en lo que todas estas expresiones escultóricas mantienen la típica decoración de sus diseños cerámicos.
  
- En las sociedades primigenias de **Mesoamérica**, se manifiesta desde tiempos arcaicos (precerámicos) un sentido destacado en relación con los procedimientos funerarios, incluyendo ya en este tipo de costumbres un marco ritual. Los enterramientos más antiguos encontrados en el área mesoamericana se registran en la zona central, ubicados en el estado de Puebla en las cuevas de Coxcatlán y de Texcal (Valsequillo), dados en el periodo Precerámico y por lo que se percibe en el contexto de estas prácticas corresponden a pueblos preagricultores aún no asentados en aldeas permanentes. Cuando las agrupaciones se establecen como

agroalfareras, asociadas a una organización igualitaria y aldeana (establecido aquí el inicio del Periodo Preclásico), éste comportamiento social en torno a la muerte se acentúa, desarrollando básicamente prácticas ceremoniales enfocadas al culto de los muertos. Los registros sobre el tratamiento dado a los muertos entre los pueblos mesoamericanos del **Preclásico** muestran entre sus prácticas funerarias el patrón generalizado de la inhumación del cadáver bajo suelo (habitualmente en posición decúbito extendido, y menos frecuentemente, con las extremidades inferiores flexionadas); de forma generalizada estas sepulturas se registran bajo el piso de sus viviendas, o bien, distribuidas en espacios concretos de sentido funerario y en algunos casos con connotaciones ceremoniales, manifestando también la incorporación de ofrendas funerarias junto a los cuerpos, entre ellas, identificando la normalizada incorporación de figurillas femeninas realizadas en cerámica. No obstante, aunque el mayor porcentaje de entierros en este periodo se ubica en sencillas sepulturas primarias bajo tierra también se encuentran en mucho menor porcentaje otro tipo de recurso funerario, como los depósitos secundarios, urnas (de enterramiento primario o secundario) o la cremación.

En el Periodo del Preclásico Temprano mesoamericano (2500 a. de C. y el 1200 a. de C.), destacan los registros arqueológicos descubiertos en las zonas mexicanas: Central, Centro-Occidental, y occidental; que si bien se registran relaciones análogas entre los registros funerarios de las diferentes agrupaciones, también se percibe en los diversos hallazgos diferencias cuantitativas, que hacen por ello agrupar las investigaciones destinadas a estas sociedades en zonas y regiones diferenciadas, manifestando a través de estas sepulturas respuestas de variadas costumbres. Destacando los descubrimientos de sitios tempranos como **Tlatilco** y **Tlapacoya** en el centro de México o en **Chalcatzingo** (en Morelos), o al occidente, **Xochipala**, **El Opeño** y **Capacha**, constatando también su importancia durante el Periodo Preclásico Medio, como la importante inclusión en estos complejos de figurillas de cerámica entre las ofrendas.

A partir del Preclásico Medio ya se constatan en ciertas regiones de cada zona mesoamericana el indicativo en los enterramientos de cierta diferenciación social, marcada en este caso por el número de ofrendas y el sentido ceremonial de las propias piezas ofrendadas. En este periodo ya destaca la constante de objetos de sentido suntuario y uso selectivo (posible marcador de estatus en la comunidad), como las elaboradas cerámicas, algunas de ellas ya asociadas a formas características: metates, cajetes, recipientes trípodes, etc., o figuras con indicativos diferenciados (mostrando personajes ricamente ataviados o con atributos de mando), además de otros objetos elaborados de jadeíta u obsidiana, conchas o valvas de *Spondylus*, entre otros artículos que se presentan a semejanza en las diferentes zonas. Estas ofrendas dan cuenta de una incipiente especialización en la explotación de recursos y en la manufactura de objetos elaborados, permitiendo a cada una de estas sociedades tempranas, participar en las redes de intercambio regional e interregional y que a su vez pudieron funcionar como un mecanismo de dispersión de conceptos, ideologías y costumbres entre una región a otra. La continua interacción ideológica fue un factor determinante para el proceso evolutivo de la complejidad social alcanzada por las diferentes agrupaciones mesoamericanas del Preclásico Medio y Tardío, y de los mecanismos de transmisión del poder utilizados, apreciándose en las investigaciones arqueológicas estas referencias de estatus adquirido, por herencia dentro de los linajes privilegiados, tanto en las sepulturas (de niños como adultos), algunas de ellas manifestándose como suntuosas tumbas (asociadas a espacios sagrados y a una arquitectura compleja) y la concentración de ofrendas de gran valor cultural. Como detalle, en este periodo formativo también se encuentran enterramientos de animales junto a los cuerpos o bien de forma aislada que posiblemente funcionaran en el leguaje funerario como ofrendas, destacando los registros de cuerpos de perros, como práctica común en Mesoamérica (si bien los documentos referentes al Periodo Posclásico determinan que el perro acompañaba en su camino hacia el inframundo al muerto, en el Preclásico estas creencias posiblemente no fueran tan pertinentes y su connotación rigiera por otro sistema ideológico).

Ahora bien, Entre los registros materiales y artísticos del Periodo Preclásico Medio predomina el estilo y los símbolos del generalizado arte **Olmeca**, difundido desde el Golfo de México, pudiendo percibirse que esta amplia difusión artística fue una de las consecuencias de la inusitada interrelación con regiones distantes y la redistribución de los productos foráneos. La inclusión de figurillas de cerámica con la imagen femenina junto



a los enterramientos se generaliza en todos los territorios, aunque habitualmente no se presentan en todas las sepulturas de una misma sociedad. Como ya se ha indicado, las costumbres funerarias de esta época registran diferentes categorías en las ofrendas ubicadas junto a los cuerpos, y aunque las piezas de barro se incluyen en casi todas ellas, por ejemplo las tumbas de posible mayor estatus incluyen además de personajes con atuendos elaborados, otras con personajes que adoptan posturas de acróbatas o imágenes con rasgos faciales duplicados o de dos cabezas. No obstante, aunque la estética Olmeca tiende a estandarizarse como estilo representativo, cada centro arqueológico registra tipologías propias, destacando los registros funerarios y las ofrendas cerámicas de los sitios de Tlatilco o Chalcatzingo ya citados (Cuenca Central de México), u otros complejos como San Lorenzo y La Venta (Golfo de México), San José Mogote (Oaxaca), diferentes lugares en las distintas regiones mayas, u otros lugares de la zona del Occidente de México, detallados más adelante.

El Periodo Preclásico Tardío mesoamericano cuenta ya con centros regionales de importancia, con planificación urbana y en los que se concentran construcciones ceremoniales (asociados los edificios de mayor importancia generalmente a la forma de pirámide); respecto a las sociedades, se puede percibir en mayor grado la diferencia de estatus manifiesta a través de los enterramientos, la mayoría de los registros se encuentran en oquedades cavadas en la tierra en fosas sencillas tanto en terreno abierto como bajo los pisos o alrededor de los sitios de habitación, aunque también se encuentran cementerios situados en el perímetro central del sitio arqueológico, en la mayoría de las ocasiones sin poner especial cuidado en la colocación del cuerpo difunto, aunque según el lugar también se manifiestan posiciones intencionadas, decúbito extendido o flexionada “en cuclillas”, en lo que estas dos posturas perduran a lo largo del período primigenio como las más generalizadas entre las diferentes zonas de Mesoamérica, destacando también la generalización de la orientación del cuerpo en el eje cardinal: este-oeste. La gran mayoría de las sepulturas registran ofrendas, en lo que el número de éstas se asocia con la posición social del difunto, que también se manifiesta en los propios restos del cadáver, no solo por su atuendo sino por detalles de su fisonomía, como la deformación craneana (en ciertas ocasiones exagerada) o la mutilación o limado dental. Pero también hay que indicar que bajo el piso de las edificaciones ceremoniales (principalmente dentro del relleno de la plataforma principal), o bien cercanas al complejo, se encuentran sepulturas primarias asociadas a cistas o cámaras funerarias de compleja arquitectura y decoración, incluyendo un buen número de ofrendas de alto valor suntuario, entre ellas destacadas cerámicas de estilos locales y regionales, o bien, al incorporar piezas de otros lugares asociadas a objetos de estatus, que manifiestan la importancia dedicada al personaje o personajes sepultados (individuales o grupales), costumbre que seguirá reflejándose en los periodos posteriores. La sepultura más habitual en Mesoamérica desde este periodo es la sepultura primaria, pero también se registran en mucho menor porcentaje reducciones de cuerpos, sepulturas secundarias, incineraciones y la sepultura en recipientes cerámicos tanto primarios como secundarios.

Entre los centros regionales de mayor importancia del Periodo Preclásico Tardío destacan los enterramientos dedicados a las elites en los complejos de Monte Albán (Oaxaca), Cuicuilco, o Teotihuacán al final periodo (Centro de México), en la zona sureste los centros preclásicos Mayas: como Kaminaljuyú (Tierras Altas) o El Mirador y Nakbé (Tierras bajas del Peten), o a finales de este periodo, Uaxactún y Tikal; constatando también enterramientos diferenciados en otros centros regionales establecidos tanto en estas zonas mesoamericanas como en la zona del Golfo de México o la zona Occidental. No obstante, para este periodo entre las sociedades incluidas en la zona Central que manifiestan un valor importante y distinguido en el ritual funerario se presenta la cultura **Chupícuaro**, establecida al noroeste, en la extensa región del Bajío. En lo que a continuación describimos de forma más precisa la particularidad de esta información: entre los registros funerarios más destacados y numerosos de esta cultura fueron descubiertas por el investigador Muriel Porter Weaver 393 sepulturas de estructura compleja a finales de la década de los años 50 (s. XX) en el complejo arqueológico de El Rayo, situado en una loma del Pueblo Viejo de Chupícuaro (entre estas sepulturas: 12 se establecen como múltiples, lo que da un total de 412 individuos para los cuales se identificaron varios tipos de inhumación, con 285 entierros primarios individuales, 68 cráneos aislados -muchos de ellos de infantes-, 54 sepulturas parciales o perturbadas, tres secundarias y dos en urna); aunque posteriormente otras tumbas

también han sido localizadas. Esta cultura destaca por la manera de construir los espacios funerarios, muy similar a la concepción de la zona Occidental (con similitudes con El Opeño, Capacha, Teuchitlán, y la tradición de las tumbas de tiro, sobre las que posteriormente incidiremos), y por qué a su vez presenta un rico conjunto de ofrendas, destacando sus cerámicas, donde se percibe un estilo en su decoración muy particular con motivos geométricos de engobes: rojo, blanco y negro, bien pulidas, además de incluir un abanico muy variado de formas, incorporando entre ellas recipientes escultóricos con asa en estribo o las bellas y originales piezas escultóricas de forma antropomorfa, tanto de formato pequeño como de gran tamaño (fotos n°: 356, 357, 358, pág. 197). Este estilo decorativo se difunde con el paso del tiempo tanto en la zona Central, aunque mayormente en las regiones noroccidentales, como en la zona de Occidente. La conformación de las tumbas de Chupicuaro presentan diferentes variaciones, aunque generalmente se localizan bajo tierra con sepulturas sencillas y primarias, disponiendo los enterramientos con un patrón circular alrededor de los *tlecuiles* (hornos de adobe), aunque también se encuentran algunos ejemplos de fosas excavadas en forma de calcetín, cuya entrada se encuentra sellada por una gran loza vertical, o bien cavidades bajo tierra con acceso por un tiro vertical provisto de dos o tres peldaños. En la mayoría de los casos, los restos óseos de estas sepulturas primarias mantienen la postura de decúbito dorsal, con indicios de que los cuerpos fueron envueltos (material perecedero), presentando muchos de ellos deformación craneana intencional, en ciertos casos con variedades extremas. Las cerámicas figurativas depositadas como ofrendas aisladas no tienen una ubicación precisa en la sepultura, mientras que los grupos de figurillas generalmente aparecen reunidos dentro de un recipiente. También se encuentran sepultados un número considerable de cadáveres de perros, algunos también con ofrendas, y otras cerámicas no asociadas con ningún cadáver sino con el complejo o conjunto funerario, posiblemente emparentados estos registros con la práctica ritual y religiosa dedicada a la muerte.

Para el Periodo **Clásico** mesoamericano los centros urbanos de importancia cuentan con la edificación de tumbas suntuosas resguardadas bajo los edificios ceremoniales y destinadas a las personalidades asociadas al poder político y religioso, como puede ejemplificarse en la arquitectura funeraria de cada zona. Las prácticas mortuorias en esta época revisten ya una sistematización y una complejidad ritual elevada; como sucede en los territorios asociados a la gran potencia clásica de **Teotihuacán**, donde las inhumaciones se realizaban bajo el suelo de los espacios residenciales, en oquedades dentro de las cuales se colocaba al muerto en posición flexionada y orientado hacia el este, ya que según su ideología allí se sitúa el *Tlalocan* (lugar de la abundancia y el regocijo), aunque las sociedades agregadas a este estado también mantienen vigentes sus costumbres y tradiciones regionales. Las sepulturas de personajes importantes incluyen una amplia gama de ofrendas, entre ellas piezas suntuarias como las cerámicas del estilo Anaranjado Delgado (foto n°: 455) y otros objetos cuyo significado ritual parece indudable (como las navajillas de obsidiana verde), tanto de sitios teotihuacanos como productos foráneos, al igual que se incluyen piezas teotihuacanas por su influencia cultural en otras zonas mesoamericanas. En hallazgos recientes de esta cultura se confirma la práctica frecuente del sacrificio humano, incluyendo la decapitación y el desmembramiento del cadáver así como la utilización de segmentos del cuerpo como ofrenda, bien sea para un entierro individual o como parte de una ceremonia religiosa.

El desarrollo mesoamericano durante la etapa final del periodo primigenio o **Posclásico** culmina con sociedades de señoríos y estados militaristas, donde las pautas funerarias denotan un marco religioso muy elaborado, de profunda injerencia sobre el sentido de la muerte y del pensamiento religioso e iconográfico, constatándose el uso extendido de la cremación y la utilización de urnas funerarias, si bien la inhumación del cadáver sigue siendo el rasgo predominante, aunque cada cultura presenta divergencias cuantitativas, que también se manifiestan de forma regional o local. A este respecto, los cronistas del s. XVI y los documentos gráficos y códices originales de algunos de estos pueblos posclásicos dan cuenta con mayor detalle de sus ideas cosmogónicas y su relación con la muerte, compaginándose con los registros arqueológicos. Así pues, se puede percibir que el destino de los difuntos se encaminaba a diferentes paraderos según el tipo de muerte ocasionada, o bien, estos relatos ilustran otras cuestiones relacionadas con las prácticas funerarias como la preparación del cadáver para su inhumación, amortajamiento o posición (además de las ya citadas, también se muestra de manera gráfica la colocación del cadáver amortajado sentado sobre un pequeño banco).

Ahora bien, de nuevo volvemos a destacar entre las culturas mesoamericanas los registros funerarios de una sociedad en particular, en este caso la **Zapoteca**, establecido su esplendor en el Periodo Clásico, distinguida por sus magníficas construcciones funerarias establecidas en la zona de **Oaxaca**, eso sí también de acuerdo con el cargo jerárquico. Los mayores registros arqueológicos se han concentrado en el complejo de Monte Albán, donde se manifiesta elocuentemente la importancia depositada por esta sociedad en la práctica funeraria. Las tumbas del proletariado se depositaron en fosas simples o delimitadas con lajas bajo el piso de sus viviendas, mientras que aquellas residencias en las que moraban habitantes de mayor posición, implican el registro de varias fosas de lajas, cuyos acabados y ofrendas indican un mayor estatus; en lo que también se han descubierto impresionantes tumbas en medio centenar de residencias (destacando estas edificaciones por su gran tamaño), posiblemente habitadas estas viviendas por los nobles y sus herederos. Entre estas sepulturas las más afamadas parecen indicar que se tratan de tumbas reales (numeradas como 103, 104 y 105, al norte de la gran plaza), ya que en el interior de estos espacios se representan pictóricamente escenas de antepasados, dioses y la figura asociada a estos linajes, además de completar el enterramiento junto a los cuerpos con las más ricas ofrendas. En cuando a la descripción de las tumbas destinadas a los mandatarios, estas fueron excavadas bajo la roca, registran una planta cruciforme y su estructura se compone por una escalinata que comunica el espacio con la superficie donde se encuentra una entrada con una decoración tallada exquisita, una antecámara, y por último la cámara principal. Cada una de estas tumbas fue cubierta en su parte superior por grandes losas, edificando posteriormente sobre ellas templos o palacios. En este tipo de enterramientos generalmente se encuentran de uno o tres nichos, aunque en ocasiones también se han registrado entierros múltiples. En los últimos estudios sobre Monte Albán se ha llegado a la conclusión de que en los diferentes enterramientos, tanto del pueblo común en los espacios domésticos como en las sepulturas de las elites, las tumbas muestran una “reutilización continua”, depositados los anteriores restos óseos tanto en cerámicas u otros contenedores, o bien, reubicados en el mismo espacio funerario. En otros lugares también se han hallado importantes mausoleos zapotecas como el de Suchilquitongo (foto n°: 790). Entre las ofrendas privativas más destacadas y encontradas junto a todas estas sepulturas se encuentran los recipientes escultóricos cerámicos de color grisáceo definidos como urnas zapotecas; registrando los diferentes estudios que en el ritual fúnebre estas piezas se colocaban tanto en la casa como en la tumba del difunto, aunque también se han hallado en altares, templos o fachadas, no obstante, estas piezas se definen como los objetos centrales de depósito de la ofrenda funeraria, a fin de que no le faltase alimento y agua en el difícil trance u otros objetos suntuarios, además de la protección divina, caracterizadas estas cerámicas con una variada muestra de imágenes de sus dioses u otras figuras importantes, como antepasados, sacerdotes o dirigentes, generalmente adquiriendo la postura sentada, en actitud de custodiar el recinto funerario (fotos n°: 432, 433, 448, 458, 567, 577). Ahora bien, se debe puntualizar que aunque su definición adquiere una connotación funeraria, en el interior de estas piezas no se encuentran restos humanos de ninguna tipología (óseos o cremaciones).

En la zona de Oaxaca en el periodo posterior, según indica Emma Sánchez Montañés:

*“Tras contribuir a la caída de Monte Albán, y con el advenimiento del Periodo Posclásico, los Mixteca adquirieron un gran protagonismo. Aprovecharon las tumbas de los reyes Zapotecas, enterraron allí a sus muertos y dejaron no solamente las más refinadas muestras de la orfebrería mesoamericana, sino también ejemplos de la cerámica más elaborada. Maestros también de códices, sus cerámicas tienen mucho que ver con ellos en cuanto a su decoración. Es una cerámica perfecta tanto técnica como artísticamente, exponente de un preciosismo refinado que se interesa más por el acabado perfecto que por la monumentalidad. Entre su gran cantidad de formas hay algunas únicas, como los cajetes y platos con largos tripodes, terminados en cabezas de serpiente o en garras de jaguar: los bordes muestran a veces pequeños animalillos modelados. En la decoración se utiliza gran número de colores, algunos exclusivos”<sup>211</sup>.*

No obstante como ya indicamos en el apartado 2.1.2, las investigaciones actuales aun no llegan a garantizar si la cultura Mixteca se estable como cultura principal en Monte Albán y en el valle de Oaxaca, o fueron los

<sup>211</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana. Madrid: Anaya, 1988, p. 53.



zapotecas quienes mantuvieron su asentamiento en esta región, ya que aunque las tumbas presenten una gran cantidad de referencias y ofrendas de estilo mixteca, también pudiera resolverse esta cuestión a favor de que estas conductas de intercambio no correspondan necesariamente con la etnia de los individuos enterrados. Entre los hallazgos más destacados de este periodo se encuentran las excepcionales tumbas de Zaachila (Tumba 1) o Monte Albán V (tumba 7).

Por otro lado, indicamos a continuación ciertas manifestaciones funerarias desarrolladas en la zona del **Golfo de México**; los enterramientos de las agrupaciones distribuidas en **Veracruz Central** en el Periodo Clásico mantienen en sus construcciones dedicadas al enterramiento un estado similar al anterior periodo, por ello, lo más característico de esta agrupación cultural es sin duda sus excelentes representaciones artísticas en escultura, destacando entre las ofrendas un buen número de piezas cerámicas por su incuestionable calidad técnica y estética, que manifiestan la importancia de la imagen de dioses, elites y sacerdotes, incluyendo otras figuraciones totalmente asociadas al carácter mitológico y religioso. Entre esta amplia variedad de ejemplos relacionados con las costumbres artísticas y funerarias, destaca la particularidad de una representación escultórica en barro no cocido asociada al Periodo Posclásico Temprano, en el sitio de El Zapotal, donde se presenta el esqueleto de un cuerpo que representa al dios de la muerte (foto n°: 791). Por su distinción representativa, a continuación la investigadora María Teresa Uriarte nos aporta una mayor descripción del conjunto. Además, debemos también destacar que a esta imagen de barro la custodiaban impresionantes esculturas cerámicas de gran formato, denominadas «cihuateteo», asociada su representación con mujeres mitificadas.

*“Entre el 900 y el 1200 d.C. se desarrolla El Zapotal en la Mixtequilla, donde fueron encontrados algunos de los ejemplos de escultura en barro más espectaculares del mundo indígena mesoamericano. En la Mixtequilla se trabajó la cerámica con excepcional maestría, y además las figuras están proporcionadas a cuatro o cinco cabezas por cuerpo, que se acerca más a la de la plástica occidental, y eso les confiere a nuestros ojos una belleza excepcional. Entre las esculturas más imponentes destaca un altar dedicado al dios de la muerte (Mictlantecuhli entre los nahuas), en el que se representa una efigie semiesquelética casi de tamaño natural, ataviada con un impresionante ajuar. Su tocado, de proporciones sobresalientes -es casi del mismo tamaño que la representación de la deidad-, tiene una compleja estructura iconográfica, realizada con sobreposiciones de muy variados elementos. Recuerda la estructura de lo incensarios tipo teatro teotihuacanos, que se van construyendo con elementos sobrepuestos que por lo general fueron moldeados por separado. Este parece ser el caso de esta compleja figura. El barro no está cocido, lo cual habla de la destreza de sus ejecutores y a la vez plantea un reto para su conservación. A cada lado encontramos figuras pareadas: de arriba a abajo, primero vemos unas cabezas de algún felino, tal vez jaguares, que están rodeadas de un halo de plumas. El jaguar es un animal nocturno y por lo mismo se le ha asociado con el inframundo, esta similitud de la cabeza en medio de plumas alude probablemente al contexto de muerte-inframundo. Tanto las cabezas de jaguar como las de los otros elementos zoomórficos del tocado, tienen el diente central más grande, como lo tiene el dios solar entre los mayas. En el nivel intermedio del tocado se ven dos cráneos humanos que no están totalmente descarnados, y que portan grandes orejeras circulares. Coinciden en este nivel con el gran mascarón central de algún ser zoomorfo que tiene características de felino. En el nivel más bajo, a la altura de la cara del personaje central, se encuentran dos cabezas de serpiente o caimán. El rostro semidescarnado del dios del inframundo tiene las cuencas orbitales ocupadas y, como una constante, la lengua saliendo entre los dientes. Tiene grande orejeras circulares y un pectoral geométrico. Su cinturón y maxtlatl se sujetan con un broche grande. Se conservan los amarres de sus sandalias. Todo el conjunto estuvo pintado, pues aún se conserva parte de la policromía, que incluía tonos de rojo, azul, amarillo y blanco; como barro sin cocer, es muy difícil que la pintura se conserve al paso de los años. En esta misma estructura se encontraron restos humanos y algunas figurillas de rostro sonriente”<sup>212</sup>.*

Más adelante, entre las culturas más destacadas del Periodo Posclásico de la zona del Golfo de México se encuentran: la **Huasteca** y la **Totonaca**, manifestando ambas sociedades exquisitas obras escultóricas en

<sup>212</sup> FUENTE, Beatriz de la.; STAINES CICERO, Leticia; y URIANTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Barcelona: Lunwerg, 2003, p. 90-91..

cerámica, depositadas muchas de ellas junto a las tumbas de mayor importancia; ahora bien, en relación a estas dos culturas hay que decir que la Totonaca sobresale por sus registros funerarios, como se percibe en los sitios considerados sagrados de Cerro Montoso o Tres Picos, y aún más destacados, Quiahuiztlan e Isla de Sacrificios, todos ellos afamados por sus ofrendas de cerámica (muchas de ellas decoradas con trazos firmes y simples combinando motivos geométricos con figuras naturalistas estilizadas). Entre los enterramientos totonacas se presentan contenedores cerámicos para la sepultura limitada a un número reducido de cuerpos, posiblemente asociados a personajes importantes, como se registra en el lugar sagrado de Isla de Sacrificios, depositados en grandes vasijas de barro, asociados estos lugares no solo como cementerios sino como lugar de culto a los antepasados mitificados. También es característico de la arquitectura funeraria de los totonacas, tumbas que tienen en su parte exterior, sobre un basamento, el prototipo de una casa o capilla (donde se reproduce una estructura simple con la techumbre de palma).

A su vez, en la zona **sureste** se posiciona otro importante enclave de Mesoamérica, donde se registra a lo largo del periodo primigenio el establecimiento mayoritario de la cultura **Maya**. En las diferentes regiones que engloban este territorio la práctica funeraria se presenta desde el Preclásico (2000 a. de C. - 100/ 200 d.C.), concibiendo una concepción de mayor complejidad con el paso del tiempo, tanto en contextos domésticos como bajo construcciones ceremoniales, predominando los enterramientos directos bajo tierra, primarios y con ofrenda, generalmente asociados a sepulcros individuales, pero también se registran entierros múltiples, al igual que sucede de forma frecuente con los entierros secundarios (como dato, presentando en ocasiones rastros de estar expuestos al fuego), si bien, aunque en menor proporción, se registran ya en este periodo formativo algunos casos de sepulturas en fosas, en cistas, tumbas y cámaras subterráneas o en algún caso ubicadas en el interior de un *chultún* (depósito de provisiones), además de manifestar sepulturas en urnas cerámicas, destacando en mayor proporción la incorporación de enterramientos primarios, tanto de infantes como de adultos, aunque también se registran urnas de entierros secundarios. A partir de esta época, los registros funerarios maya, al igual que otras sociedades contemporáneas pueden no presentar ofrendas junto a los enterramientos o por el contrario estar asistidos con ellas, en lo que diferentes ejemplos arqueológicos llegan a acumular un buen número de cerámicas y otros objetos de diferente índole, que en cierta medida pueden llegar a relacionarse con una alta posición social del cuerpo sepultado. Durante el Periodo Clásico Maya (100 - 900 d.C.), la diferenciación entre enterramientos primarios y secundarios es similar al anterior periodo, destacando igualmente el porcentaje de entierros primarios, pero también comienza a utilizarse la práctica funeraria de la cremación aunque en este caso con un bajo porcentaje de registros, aun así hay que tener constancia del florecimiento e importancia de esta sociedad en el área mesoamericana, evidenciándose elocuentemente las diferencias sociales alcanzando su apogeo en la praxis funeraria, donde estas costumbres crecen en número y variedad (individuales y múltiples, primarios y secundarios, directos e indirectos, en cistas, tumbas, cámaras, urnas cerámicas, cuevas, chultunes, etc.), además de generalizarse la inclusión de ofrendas en menor o mayor grado, junto a los difuntos. En el caso de que las tumbas se acompañen con los más bellos objetos suntuarios y piezas artísticas, suelen asociarse a estructuras incluidas en las pirámides, mausoleos u otras edificaciones vinculadas con el poder y la práctica ceremonial (foto n°: 796). Si bien, podemos destacar la presencia de esculturas cerámicas en ciertos centros regionales, primando en la mayoría de estas representaciones mayas la armonía de sus figuras, de carácter realista, como indica José Alcina: *“la escultura en cerámica presenta una variedad de motivos, una riqueza de composición, expresión del movimiento, etc., que difícilmente es igualable por el arte cerámico de ninguna cultura precolombina de América. De toda el área, sin embargo, allí donde se han encontrado una mayor cantidad, variedad y riqueza de piezas ha sido en la isla de Jaina”*<sup>213</sup>. La Isla de Jaina o “la Casa en el Agua”, construida artificialmente y situada al sur de la costa del Golfo de México, a 36 km de Campeche, alberga una gran necrópolis, incluyendo en sus enterramientos una de las mejores muestras de ofrendas y piezas en cerámica del arte maya clásico. En este complejo cementerio se reportan una buena cantidad de entierros (150 depósitos sencillos de los que únicamente siete fueron depósitos secundarios, destacando en nuestro estudio la sepultura en urnas

<sup>213</sup> ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Editorial Akal, 1990, p. 221.

cerámicas, veinticuatro de ellas asociadas al Clásico Temprano y todas acompañadas de ofrendas, veintitrés conteniendo el enterramiento primario de infantes colocados en posición sedente y una con los restos cremados de otro infante, mientras que para el Clásico Tardío, se presentan cinco urnas de similar tipología (infantil-). Para el Periodo Posclásico Maya la continuidad y variedad de enterramientos se registra tanto por regiones como por los propios centros urbanos, al igual que sucede con el estilo artístico de sus ofrendas, pero en relación a los métodos funerarios empleados hay que indicar que en el cómputo global de esta zona y este periodo mesoamericano el porcentaje de cremaciones supera a la inhumación. En relación a los depósitos asociados a esta práctica funeraria, el contenido de los restos óseos suele depositarse en urnas cerámicas, algunas de ellas bellamente decoradas; si bien, en las Tierras Bajas del Norte en Yucatán, el número de urnas disminuye (de entierros primarios o secundarios), en las Tierras Altas y en regiones chiapanecas aparecen cada vez más casos de cremaciones y por consiguiente los registros de depósitos en urnas funerarias realizadas en cerámica (ampliada esta información en el apartado 2.1.6.2, págs. 540/542).

Cambiando de ubicación, a continuación ampliamos con mayor precisión los desarrollos y conceptos culturales de la práctica funeraria acontecida en el **Occidente** de Mesoamérica, ya que entraña características distintivas y particulares en relación con otras zonas mesoamericanas, además de manifestar en ciertas regiones algunas semejanzas culturales con el territorio suramericano del área Noroccidental (como la construcción de tumbas de tiro y la elaboración de vasijas con asas en forma de estribo, lo que hace suponer contactos marítimos entre ambas áreas). Hasta hace pocos años los conocimientos sobre esta zona eran escasos, sobre todo del periodo Formativo, pero aunque todavía existen grandes lagunas informativas y hay muchas cuestiones por resolver, los datos de este periodo en la actualidad cuentan con información más completa, gracias a las recientes investigaciones. No obstante, las regiones más al sur de esta zona occidental manifiestan relaciones culturales más emparentadas con la zona centro y sur de Mesoamérica desde la ocupación agoalfarera de las diferentes sociedades del periodo Formativo, establecidas en otra de las grandes cuencas fluviales del Occidente, el río Balsas, y más concretamente en su curso bajo, entre los actuales estados mexicanos de Michoacán y Guerrero; entre las costumbres funerarias estos grupos se caracterizan por registrar modos de sepultura asociados a enterramientos primarios, primando sobre todo la posición extendida en sus distintas variantes, en cuanto a los registros cerámicos de sus ofrendas funerarias, estas sociedades mantienen en sus representaciones escultóricas fuertes relaciones de estilo con grupos de la costa, no solamente de Guerrero, sino de todo el litoral del Pacífico, hasta Guatemala.

Entre los complejos más tempranos de Occidente destaca **El Opeño**, establecido en torno al 1500 a. de C. (del cual hasta la fecha solamente se conocen sus ofrendas y tumbas sin saquear), su importancia reside en que además del ser marcador de una fuerte identidad cultural para otras sociedades posteriores, incluye a diferencia de otras sociedades tempranas evidencias de la estructuración de las costumbres funerarias y el concepto de tumba, en lo que posteriormente esta idea constructiva perdura en el territorio, asociándolo con la práctica funeraria de sociedades más tardías agrupadas en la Tradición de las Tumbas de Tiro, dispersa por gran parte del Occidente. La concepción del espacio funerario del complejo de El Opeño, cuenta con vestigios que manifiestan la existencia de un cementerio bien estructurado e integrado con arquitectura funeraria (tumbas selladas). Asimismo, parte del material hallado en las sepulturas de dicha cuenca, denotan una clara estratificación social temprana, tanto en los registros óseos (con la presencia de prácticas de deformación craneana y mutilación dental, así como otras alteraciones *postmortem*), entre otras referencias a actividades públicas de cohesión social, como pudo ser, el juego de pelota, o las relaciones con otros pueblos, al registrar objetos y materiales importados que revelan ya la importancia de los intercambios comerciales. A su vez, informaciones arqueológicas más precisas sugieren en estos enterramientos una disposición del poder familiar y de los núcleos sociales; ambos quizás al cobijo de criptas de posible afinidad consanguínea, con entierros múltiples y evidencia de reutilización. La cerámica de El Opeño registra recipientes sencillos decorados con líneas incisas, con punzonado y con aplicaciones del mismo barro, muy similar a la encontrada en el complejo contemporáneo de Tlatilco (estado de México), además de incluir la técnica decorativa en pintura al negativo (rojo o negro), incluyendo a su vez figurillas bien definidas de ambos sexos. Otro



complejo arqueológico Preclásico de importancia en occidente es el de **Capacha**, Colima (que da nombre también a un estilo cerámico), contemporáneo al de El Opeño, y con el cual parece haber tenido fuertes lazos culturales, distinguiéndose entre otras conductas semejanzas entre la cerámica de ambos sitios, aunque también se encuentran similitudes con las cerámicas de Tlatilco o el estilo olmeca (en este caso iconográficas). La importancia de Capacha es doble, pues es el horizonte cerámico más antiguo de las regiones: Colima /Jalisco /Nayarit, y cuenta entre sus formas características de cerámica recipientes con boca de asa-estribo, sugiriendo de esta forma afinidad con las piezas de cerámica encontradas en contextos del Formativo Temprano Andino (pudiendo relacionarse con la cultura ecuatoriana de Machalilla), aunque también se manifiestan formas típicamente mesoamericanas además de otras piezas de estética original (como las de triple panza), o bien la representación de figurillas de cerámica (que muestran vínculos con otras sociedades mesoamericanas y sin ninguna relación evidente con las sudamericanas), aun así quedan muchas preguntas por resolver en relación con la interpretación de los restos arqueológicos del complejo y estilo Capacha. La mayoría de las ofrendas Capacha recopiladas hasta el momento han sido fruto del saqueo sistemático, aunque en investigaciones actuales se han reconocido pozos subterráneos parcialmente derrumbados y saqueados que llegan a asociarse con depósitos funerarios de tiro y bóveda. Con todo esto se puede argumentar que el estilo Capacha aparentemente puede derivar de varias raíces culturales, pero a su vez también se presenta como representación originaria para otros desarrollos primigenios locales y posteriores en la zona de Occidente. La distribución de la cerámica Capacha hasta ahora se ha documentado en una extensión relativamente amplia, que abarca, aparte de Colima, a los estados de Guerrero, Michoacán, Jalisco, Nayarit y Sinaloa. En Jalisco recientes investigaciones aportan nuevas conclusiones sobre el Preclásico Temprano en la zona lacustre de las tierras altas, contabilizando cuatro sitios de tipo funerario relativamente cercanos al sitio de Teuchitlán, dos de estos enterramientos presentan tumbas similares a las de El Opeño y los otros dos sitios pertenecientes al complejo Capacha. Las figurillas tempranas procedentes de esta región se vinculan en mayor medida con la representación de El Opeño.

Ya en el Preclásico Medio los registros más tempranos de la Tradición **Teuchitlán** (fase San Felipe, 1000 - 300 a. de C.) registran en diferentes asentamientos montículos funerarios circulares u ovalados y plataformas, frecuentemente construidos sobre las laderas de los cerros y a intervalos regulares alrededor de los lagos; con un esquema de organización que parece indicar el reconocimiento de centros ceremoniales aldeanos (estos ejemplos constituirían la evidencia occidental más temprana como antecedente a los “Guachimontones” del Periodo Clásico, aunque la interpretación de estos últimos no llega a relacionarse con términos funerarios). En fechas posteriores al Periodo Preclásico Tardío en esta región jalisciense (fase El Arenal) se dan cuenta de la complejidad del ritual funerario asociado al planteamiento occidental, así como la consolidación de los patrones básicos ubicados los entierros en lugares considerados sagrados por su arquitectura ceremonial, así como la definición a través de estas sepulturas de rangos sociales mejor definidos, en los que se registran un buen número de objetos ofrendados, destacando entre ellos las figuras escultóricas de cerámica. A partir del 300/200 a. de C., y con el establecimiento del Clásico los patrones arquitectónicos de la práctica funeraria se relaciona con la Tradición Tumbas de Tiro. Teuchitlán cuenta con el registro de importantes tumbas asociadas a estructuras ceremoniales como: San Andrés, Cerro de los Monos y la tumba del Arenal, en Etzatlán, San Martín de Bolaños, en el sitio de Guachimontones o el excelente ejemplo de la monumental tumba de Huitzilapa en Magdalena (entierro múltiple sin saquear, en la que se constata que los cadáveres fueron envueltos en petates, junto a ricas ofrendas, incluyendo figuras de terracota), además de otros enterramientos situados fuera del área nuclear, como los sitios de La Campana o Potrero de la Cruz, en Colima.

La **Tradición de las Tumbas de Tiro** se asocia a diferentes agrupaciones culturales mesoamericanas del Occidente de México registradas durante el Periodo Preclásico Tardío y el Periodo Clásico (imagen n°: 792, foto n°: 804), como ya hemos descrito, en el caso de la tradición Teuchitlán o asociada a esta, la fase Tabachines en Zapopan, donde también se encuentran en este sitio arqueológico más de veinte tumbas de tiro (destacando aquellas sepulturas dedicadas a la elite y a los dirigentes, en las que se encuentran entierros múltiples, ya que los acompañantes eran sacrificados, presentando un amplio repertorio de ofrendas



-804- Escenografía o reproducción de una tumba de tiro, donde queda detallada una cámara funeraria en la que se incluye el enterramiento y las ofrendas depositadas junto al cadáver.

suntuarias, entre las que se encuentran gran variedad de figuras de cerámica del estilo Ameca-Etztatlán, o recipientes cerámicos con diseños bicromos de los estilos Colorines y Tabachines, y algunas ofrendas de lugares foráneos), de igual manera que se registra, con una amplia presencia de estas características fosas o cementerios, denominados con el nombre del territorio en las que fueron halladas: como Colima, Jalisco y Nayarit. Como conducta funeraria típica de Occidente, y a semejanza de lo que ocurre en Colombia y Ecuador, esta clase de tumbas están separadas de las áreas residenciales, aunque este hecho es prácticamente desconocido que en el resto de Mesoamérica. Según expone Sánchez Montañés:

*“El peculiar nombre de las tumbas se debe a que constan de un pozo de anchura y profundidad variable (hasta los 16 m) del que salen lateralmente de una a tres cámaras, donde se deposita al cadáver y las correspondientes ofrendas. Las más destacadas son precisamente esculturas en cerámica, ya sea en forma de grandes figuras huecas, vasos escultóricos o pequeñas figurillas macizas, que son la peculiar manifestación artística de una región sin arquitectura monumental. Las figurillas de Colima son las más variadas. Las hay de gran tamaño, de 28 a 45 cm de altura, huecas, revestidas de engobe rojo, café o negro. De macizos cuerpos, grandes cabezas de ojos almendrados y extremidades cortas, representan distintos carácter. Hay figuras sedentes, bebedores, cargadores, cantores, guerreros, seres monstruosos, deformes y contrahechos. También se han descubierto representaciones de animales, sobretodo perros, incluso en actitudes humanizadas como la danza, pero también venados, pavos, armadillos, tlacuaches, reptiles y arañas. Y pequeñas figurillas macizas, de 15 a 25 cm, decoradas con pastillaje, sobre todo femeninas. En ellas destacan el sentido de representación de la vida diaria.*

*Entre las figuras de Jalisco destacan unas grandes y huecas, de cabezas muy alargadas y facciones finas con cuerpos cortos y anchos. Predominan las mujeres sentadas sosteniendo un niño o un recipiente y las representaciones de guerreros.*

*Entre todas sobresalen por su expresividad las figurillas de Nayarit. De factura rudimentaria, modeladas a mano y decoradas con pastillaje, son una magnífica fuente de información sobre la vida y costumbres de sus realizadores. Son frecuentes las agrupaciones de figurillas formando escenas diversas: quehaceres domésticos, ceremonias matrimoniales, juegos de pelota, juego del palo volador e incluso maquetas de casas, templos y aldeas. La expresividad llega al máximo en las escenas de entierros, donde los personajillos aparecen derramando gruesos lagrimones y dándose golpes de pecho. [...] Además de un estilo común por lo menos en lo que tiene de representación de la que cotidianidad, alejado de la solemnidad religiosa mesoamericana, algo común a todas estas representaciones es que se hicieron exclusivamente para acompañar a los muertos en sus tumbas. No son objetos de culto ni ajuar de las casas de los vivos. Probablemente tratan de representar todo tipo de escenas de la vida diaria con el propósito de rodear al difunto de lo que le era familiar en vida. Pero no se encuentran aquí, como en otras partes de América, las señales de un culto a los antepasados reflejado en la apertura y enriquecimiento periódico de la tumba. La cámara se sellada con una piedra, el pozo se rellenaba de escombros y la entrada se disimulaba cuidadosamente hasta confundirla con el paisaje; eso no quiere decir que el culto no existiera, sino que su carácter era más simbólico”<sup>214</sup>.*

Entre las hipótesis científicas dedicadas a la Tradición de las Tumbas de Tiro, y los diversos resultados hallados entre los restos de las tumbas sin saquear, se revela que posiblemente algunas de estas construcciones pudieron ser usadas por familias o linajes durante largo tiempo, y debido a que junto a los cuerpos se acumula el depósito de ofrendas de cerámica y ornamentos, en ocasiones de tan buena factura o de tan remotos orígenes, que se argumenta como predominante la conjetura de la posición privilegiada de los difuntos con rango social. No obstante, en estas investigaciones, la falta de información sobre el contexto funerario se debe a que los registros de estas sociedades permanentemente se han visto sometidos a un incesante saqueo, suceso especialmente acaecido al reportar las valoradas figuras escultóricas de cerámica.

<sup>214</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *La Cerámica Precolombina...*, pp. 44- 46 -47.

Durante el Periodo Posclásico desaparece la costumbre de construir tumbas de tiro en el territorio mesoamericano de Occidente. A finales de este periodo la potencia de la cultura **Tarasca** se representa a través de las tumbas asociadas al poder, desplegando en ellas un lujo notable con un buen número de ofrendas, además de sus propias posesiones en vida, enterrando junto a estas sepulturas sus armas, joyas y otros objetos de valor, incluyendo el detalle de reproducir con frecuencia la vida del difunto en obras en miniatura que parecen juguetes. En los registros arqueológicos y documentales se observa que la práctica funeraria de los tarascos se resuelve como prioritaria la incineración de sus difuntos, donde los dirigentes y personajes de la elite también se enterraban junto a sus mujeres y sirvientes.

- En el área de los **Andes Centrales**, sobresale entre las sociedades tempranas que incluyen en sus registros excepcionales cerámicas, la cultura **Paracas**, por su destacada definición ritual y funeraria (Horizonte Temprano, 700 - 1 a. de C.), establecida al sur de Perú en la zona costera (actual departamento de Ica). Esta sociedad presenta cementerios subterráneos que albergan cuerpos momificados rodeados de refinadas ofrendas, distinguiéndose entre ellas los tejidos bordados del grupo Necrópolis y las cerámicas policromas Cavernas (decoradas post-cocción, generalmente con motivos iconográficos de vivos colores sobre fondo oscuro). La conformación arquitectónica de los depósitos funerarios Paracas cuenta por un lado, con tumbas de pozo asociadas a la agrupación **Paracas Cavernas**, albergando fardos de cuerpos momificados acumulados en la misma cámara subterránea (su parte visible se conforma por un recinto circular construido en piedra que accede en su interior a un pozo vertical, y éste a una cámara semiesférica, de aproximadamente 5 metros de profundidad) (fotos n°: 787, 788). Por otro lado, también se concibe en relación con esta cultura otro tipo de enterramiento, relacionado en este caso con los **Paracas Necrópolis**, asociados a ellos se presentan recintos amurallados semi-subterráneos o enterrados a pocos metros, que cuentan con habitáculos rectangulares de cámara lateral (foto n°: 789), emplazados sobre basurales y/o poblaciones abandonadas, registrando en estas sepulturas técnicas de momificación más complejas y sistemáticas. En estas dos clases de enterramiento la buena conservación de los textiles y las momias se han mantenido intactas gracias a la sequedad extrema del desierto litoral, y además, según indican las investigaciones por lo que parece estos enterramientos fueron acondicionados sucesivamente a lo largo del tiempo, añadiendo y suministrando nuevos fardos funerarios y ofrendas. Contando en ambas agrupaciones con diferencias en el tratamiento de los fardos y en el acompañamiento de sus ofrendas, que ya reflejan una incipiente estratificación social

En relación a los primeros registros arqueológicos de la cultura Paracas, estos fueron realizados en la Península de Paracas por los investigadores Tello y Mejía a partir de 1925 (en Cerro Colorado y Arena Blanca), y la continuidad de otros hallazgos en varios sitios excavados en sucesivos años determinaron la reunión de los diferenciados registros como una evolución cronológica, estableciendo por ello dos fases culturales, la primera denominada como Paracas Cavernas y la segunda como Paracas Necrópolis, establecida ésta última al registrar mayor complejidad en sus enterramientos. Sin embargo los estudios actuales las definen como dos grupos de cacicazgos diferenciados, contemporáneos y asociados a Paracas como sociedad colectiva, relacionados culturalmente. Estas contradicciones arqueológicas se deben a que fueron determinados por los aportes funerarios y cerámicos, sin contar con otros estudios sociales. En las primeras excavaciones de Tello y Mejía, se aportaron excelentes resultados arqueológicos en diversas terrazas del asentamiento de Cerro Colorado, donde se registraron cámaras subterráneas en forma de botella, que contenían entre 30 y 40 fardos de momias de diferente edad y sexo envueltas en textiles bastante ordinarios y rodeadas de exquisitas cerámicas policromas, registrándolas con el nombre de Paracas Cavernas. Estos arqueólogos ya conocían la existencia de excelentes textiles (saqueados por huaqueros), por lo que continuaron con los registros del lugar, y fue cuando descubrieron en el lado norte de Cerro Colorado otro patrón funerario, bastante diferente al de Paracas Cavernas, entre otros enterramientos se encuentran con una gran estructura subterránea que albergaba 429 fardos funerarios de momias, que “*contenían cadáveres masculinos de alto estatus, flexionados en posición sentada, y colocados sobre cestos aplanados. Envueltos con múltiples capas de sencillos ropajes así como de elaborados textiles, la última incluyendo mantos,*



*turbantes, ornamentos de oro y tocados de plumas*<sup>215</sup>, según aporta Donald A. Proulx. A esta necrópolis Tello la denomina como *Wari Kayan*, registrándola (erróneamente) como fase sucesiva a Cavernas con el nombre de Paracas Necrópolis. En relación con las investigaciones actualizadas destinadas a los Paracas Necrópolis, nuevamente incluimos las palabras de Proulx que indican que “*otras sepulturas fueron encontradas en el área de Arena Blanca. Debido al gran número de entierros opulentos, se cree que Wari Kayan fue un cementerio de élite y que muchos de los cuerpos habían sido transportados a la península de Paracas desde áreas lejanas, aunque esto todavía está en discusión*”<sup>216</sup>. Las ofrendas cerámicas registradas en los enterramientos de los Paracas Necrópolis se reconocen ahora asociadas con el estilo cerámico de la cultura Topará, en contacto con el grupo Paracas Necrópolis, disponiendo ésta última las cerámicas de Topará en sus enterramientos de la elite junto con otras ofrendas.

Prosiguiendo el desarrollo de Paracas en los mismos territorios, se reconoce a la cultura **Nazca**, destacada entre las sociedades complejas del Periodo Intermedio Temprano de área de los Andes Centrales, incluyendo su representación cerámica como una de las más valoradas entre las piezas prehispánicas, de excelente calidad en su manufactura y alta gama de engobes policromos, mostrando a su vez entre sus cualidades plásticas un particular carácter abstracto. Estas cerámicas se han hallado generalmente junto a los cuerpos momificados asociados a miembros de la élite (cubiertos también con tejidos de gran valor), el número de ofrendas es muy amplio, contando en estas sepulturas con las mejores piezas y representaciones escultóricas en cerámica. Actualmente destaca como una gran necrópolis Nazca el complejo arqueológico de Cahuachi, situado en el valle del río Nazca (al sur de Perú en la provincia de Nazca, departamento de Ica), donde la mayoría de las tumbas se conforman como cistas. También se encuentran otros enterramientos para la élite relativamente cercanos al gran complejo funerario en los sitios de La Estaquería o La Muña, aunque estos dos casos difieren en el tipo de arquitectura empleada en relación con Cahuachi; La Estaquería presenta una construcción similar al de Paracas Necrópolis, mientras que La Muña cuenta con doce tumbas de pozo profundo, similares a Paracas Cavernas. El carácter constructivo de los cementerios Nazca se muestra diversificado; otro ejemplo lo describe Emma Sánchez Montañés:

*“El marcado énfasis en lo funerario continúa incluso en época de Nazca tardío, donde se han encontrado tumbas en forma de cistas rectangulares, de 70 a 80 cm. de profundidad, 80 cm. de anchura y 110 cm. de longitud. Las fosas presentan techos de palos amarrados con sogas. El conjunto funerario al que nos referimos constaba de siete de estas cistas, todas juntas, conteniendo al sur y en el centro el cadáver del que debió ser un importante personaje, completamente ataviado, tocado incluido, y acompañado de otros individuos adultos, sacrificados probablemente, niños enterrados en urnas e incluso un ratón decapitado. Aparecieron además suntuosas ofrendas de cerámica, tejidos, tocados de plumas, mates pirograbados y estólicas. De la misma época, las tumbas de inferior condición eran generalmente simples excavaciones practicadas en la tierra, ovals o circulares, con el cadáver en posición sedente, y en muchos casos cubiertos también con palos amarrados o «barbacoas»”*<sup>217</sup>.

Destacando en este caso la presencia de recipientes cerámicos o urnas funerarias destinadas a infantes. No obstante, la práctica más común y difundida de los emplazamientos funerarios Nazca se sitúa en áreas separadas a los conjuntos residenciales, generalmente a lo largo de las orillas de los ríos, como describe Proulx: “*Una tumba típica de Nazca consiste en un pozo cavado de profundidad variable, con el cadáver sentado en el fondo, rodeado de cerámica, calabazas, ofrendas de comida y otras pertenencias personales, así como objetos rituales. Las paredes de algunas tumbas fueron conformadas con adobe. La cámara funeraria luego fue cubierta con vigas de madera, que a su vez se recubrieron con ramas, arena y piedras. Prácticamente todos los cementerios Nasca han sido devastados por los ladrones de tumbas, causando la pérdida de los enseres y su contexto*”<sup>218</sup>.

<sup>215</sup> PROULX, Donald A. “Paracas and Nasca: Regional Cultures on the South Coast of Peru” (capítulo 29), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 569. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>216</sup> Ídem.

<sup>217</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *Arte indígena sudamericano*. Madrid: Alhambra, 1986, p. 123.

<sup>218</sup> PROULX, Op. cit., *Paracas and Nasca: Regional...*, p. 576.

Otras culturas del Periodo Intermedio Temprano de esta área Andina también destacan por sus enterramientos; más al norte de Nazca, se situó la cultura **Lima**, registrando enterramientos de cuerpos extendidos sobre armazones de cañas o troncos amarrados con sogas incorporando su sepultura directamente bajo la tierra, incluyendo en ellas diferentes ofrendas, como algunas piezas destacadas de cerámica. Continuando hacia el norte, la cultura **Recuay** se diferencia sobre todo por sus edificaciones funerarias, esta cultura aporta para esta época una construcción novedosa en los enterramientos presentes en el territorio peruano, definidas por cámaras construidas mediante grandes losas de piedra perfectamente ajustadas entre ellas (a modo de grandes cistas). Según aporta Sánchez Montañés:

*“poco se conoce sobre las construcciones de carácter habitacional o ceremonial de esta cultura, aunque han aparecido viviendas de carácter subterráneo, excavadas en la tierra y forradas de lajas de piedra. La arquitectura funeraria es, sin embargo, de gran variedad, encontrándose enterramientos de forma semejante a las viviendas, con una cámara forrada de piedra a la que se accede por un tragaluz y un tubo. Otras tumbas son simples excavaciones practicadas en el suelo, con los cadáveres flexionados. Entre las ofrendas son frecuentes los objetos de cobre y de plata. La cerámica Recuay, conocida, como es la pauta general, por las colecciones privadas y de museos, procedentes de saqueos, se decora con pintura negativa, positiva o modelado, dándose con frecuencia las tres técnicas juntas sobre el mismo vaso”<sup>219</sup>.*

Prolongando nuestra ascensión, la cultura **Virú** o Gallinazo registra el depósito de sus ofrendas cerámicas en tumbas con forma de pozo, y más al norte, en el territorio comprendido por la cultura **Vicús**, se sitúa el yacimiento arqueológico con la mayor concentración de enterramientos en el cerro que lleva su nombre (alrededor de 2000 tumbas), presentando generalmente habitáculos subterráneos en forma de botella (con un pozo de unos 10 m. de profundidad hasta alcanzar una cámara ovoidal) donde se sitúa el difunto y el ajuar funerario, incluyendo un buen número esculturas cerámicas, tanto antropomorfas como zoomorfas, destacadas por su característico estilo representativo (de estética estilizada, escueta e hiperrealista).

No obstante, en este periodo y en la zona costera al norte de Perú, como venimos indicando, la mayor complejidad cultural se registra con la cultura **Moché**, incluyendo como no, entre sus prácticas rituales la diferenciación destacada de sus líderes y elite relacionada, determinadas estas nociones por los indicativos funerarios de diferentes registros arqueológicos, incluidas las sepulturas en el interior de sus pirámides de adobe o bajo suelo, ubicadas las de mayor rango en los grandes centros ceremoniales; estos cadáveres se depositan tumbados en posición erguida, junto a una extraordinaria muestra de ofrendas, entre las que se adjuntan las mejores cerámicas escultóricas. Las piezas escultóricas de cerámica (incluyendo como forma generalizada el recipiente con asa estribo, popularmente denominado como huaco), sustituyen en cierta manera a la escritura, relatando a través de la imagen visual la historia y las costumbres de esta cultura. La enorme cantidad de piezas cerámicas que se encuentran en los yacimientos arqueológicos Mochica indican la importancia de estas representaciones, destinadas gran parte de ellas a ofrendas funerarias (la mayoría manufacturadas con moldes cerámicos y modelado). La plástica moché asombra por su expresividad y perfección, de rostros imperturbables y altivos, reflejando a su vez en estas imágenes a una sociedad muy jerarquizada. Creencias, costumbres o formas de vida quedaron plasmadas en el volumen de estas cerámicas y en el diseño de los dibujos iconográficos; incluyendo figuras individuales de humanos, divinidades, animales o plantas, retratos, o a través de complejas escenas que reflejan una amplia variedad de costumbres culturales (como sacrificios o combates rituales), o bien, desde la percepción de hábitos cotidianos. Gran parte de las cerámicas incluidas en los entierros mochica se han disgregado por el continuo asedio de saqueadores, recabando en diferentes colecciones un amplísimo número de adquisiciones cerámicas y otras muchas dispersas en manos de coleccionistas particulares, aunque hace pocas décadas los arqueólogos consiguieron intervenir a tiempo en algunos de los enterramientos de mayor nivel, como en las “Tumbas reales de Sipán” en la Huaca Rajada del valle de Moche (Lambayeque), o el reciente hallazgo de “La dama de Cao” ubicada su sepultura en la huaca de Cao Viejo, en el complejo arqueológico de El Brujo, en el valle de Chicama (depto. de La Libertad); surtidas estas tumbas de todo tipo de ofrendas cerámicas y valiosas joyas.

<sup>219</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *Arte indígena sudamericano...*, p. 141.

El descubrimiento en 1987 de diferentes entierros intactos Moché en Huaca Rajada fue un hito arqueológico internacional, ya que entre los registros de esta cultura aún no se había encontrado ningún enterramiento de este nivel, valorado por la trascendencia y características de los hallazgos (reveladas estas investigaciones por el grupo arqueológico encabezado por Walter Alva). En Huaca Rajada destaca la estancia principal de un poderoso «Cie Quich» o dirigente mochica que gobernó en el s. III d.C., denominado de forma popular como el “Señor de Sipán” (foto n°: 794), enterrado en la misma cámara sepulcral junto con otros cuatro cadáveres más, posiblemente sus esposas y sirvientes, que por lo que parece fueron sacrificados a la muerte del monarca (con la hipótesis probable de que estos personajes le acompañaran en su viaje al más allá, como indican otros registros sobre esta costumbre funeraria). Este hecho sucede de igual forma en el mausoleo de la “Dama de Cao”, contando además de su sepultura con el acompañamiento de otros cadáveres sacrificados al momento de su muerte para tal propósito (como sirvientes o nobles y sacerdotes escogidos). Lo insólito del descubrimiento de la Dama de Cao efectuado en el 2006 por el equipo de arqueólogos peruanos dirigidos por Regulo Franco, fue el constatar la presencia de un enterramiento dedicado a un dirigente, que en este caso registra el cuerpo momificado de una mujer muy joven poco después de dar a luz, manifestando la evidencia de que en esta sociedad la mujer también asumía cargos relevantes y que a su vez hubo al menos una mujer gobernante mochica relacionada con el máximo poder político y religioso (posterior al Señor de Sipán, datado el enterramiento en torno al 450 d.C.), además de relacionar su figura con poderes sobrenaturales de curación (posiblemente asociada con una gran sacerdotisa de carácter semidivino, encarnando la figura de *Chicopaec*). El hallazgo en la huaca de Cao Viejo de una estancia profusamente decorada determinó un mayor estudio del habitáculo, encontrando en el suelo cinco cerámicas semienterradas que resultaron ser los marcadores de cinco tumbas, entre ellas el destacado enterramiento principal de la “dama”, donde se localizó el fardo funerario perfectamente conservado (depositado en el fondo de una fosa y ubicado el mausoleo en la parte media de la huaca), bajo los diferentes mantos de algodón que rodearon al cadáver, un lecho de cañas, estólicas ceremoniales y vestidos bordados se reconoce un cuerpo femenino momificado de forma natural en posición extendida y tatuado (estos diseños corporales únicamente se relacionan con los altos cargos y elites moché), maquillado con cinabrio y rodeado por un exquisito ajuar funerario de joyas y alhajas de oro, plata, lapislázuli y turquesa, y otros objetos ceremoniales y de uso (como útiles de tejer). Con la amplia muestra de resultados de estos hallazgos y otras muchas investigaciones sobre la sociedad Mochica se reconoce la adoración a sus dirigentes, conformando ceremoniales de compleja tipología, entre ellos los funerarios. Por otro lado se debe entender que la imagen y por ello la representación de estos dirigentes se asocia probablemente a la encarnación de una divinidad suprema en el tiempo de duración de su vida terrenal mientras que a su muerte esta personalidad pasaba a formar parte del conjunto de antepasados venerados, confiriendo el cargo de su poder divino a su sucesor. Por ello, eran enterrados para siempre en sepulturas profundas, construidas al igual que el recinto con adobe y posicionadas dentro de la pirámide principal, superponiendo con el paso del tiempo estructuras de mayor dimensión.

El siguiente periodo definido por el **Horizonte Medio** lo define la potencia estatal **Huari**, incluyendo también en sus tumbas elaboradas cerámicas escultóricas, como lo fueron las diferenciadas efigies antropomorfas o piezas de gran dimensión que representan al mítico animal de la llama (foto n°: 799). A continuación priorizamos las palabras y reflexiones de Peter Eeckhout para definir las conductas funerarias de esta cultura y que posteriormente caracterizarán no solo este periodo sino a culturas posteriores:

*“Destacable de la cultura Huari es el cambio profundo que introduce en los patrones funerarios de la época, algo que permanecerá después del Horizonte Medio hasta la conquista española. En efecto, son los Huaris los que introducen la costumbre de la momia dispuesta en posición sentada dentro de un fardo, el cual está compuesto por una o varias capas de envoltorio (textil, algodón, vegetal, etc.) con ofrendas. El fardo es colocado verticalmente dentro de una fosa o de alguna estructura funeraria, generalmente acompañado de un ajuar más o menos numeroso. Este patrón funerario que reemplazará a los demás (muy a menudo decúbito dorsal extendido) ha tenido obviamente una significación sumamente importante para las gentes que lo adoptaron, y esta significación tiene que ver con los conceptos relacionados con el más allá, o sea, el mismo estatus de la persona después de la muerte.*



*Me parece esencial destacar ésto en el sentido de que aparte de las creencias religiosas que de todas maneras escapan para siempre a nuestro conocimiento, el mismo papel del individuo dentro de la sociedad cambia, pues aparecen por primera vez dos elementos básicos de todas las culturas post-Huari: <sup>(1)</sup> la voluntad de conservar el cuerpo y su integridad física a través del proceso de momificación, sea artificial o natural y <sup>(2)</sup> la aparición de dos clases de difuntos, los que llamo los visibles y los invisibles, es decir, los que permanecen accesibles porque se encuentran en cámaras, grutas o lugares en los cuales se les da un culto, se les visita, se les pide consejo en el marco de ceremonias adivinatorias. Estos difuntos no son realmente muertos a los ojos de los que les cuidan, pues obviamente continúan teniendo un papel en la sociedad de los vivos, bajo el estatus de ancestros. Los invisibles son los que están sepultados sin que haya posibilidad de acceder después a su momia. Su estatus permanece enigmático para nosotros pero la presencia recurrente de ofrendas de comida, bebidas e implementos de su oficio adentro del ajuar funerario (utensilios de tejer para las mujeres, por ejemplo) deja pensar que de alguna manera están preparados para vivir otra vida semejante a la de los vivos en el más allá.*

*Lo interesante, por lo que concierne al ejercicio del poder es de constatan que la aparición de estas momias visibles coincide también con la de los palacios, es decir las residencias de élite de los miembros más altos de la sociedad.*

*[...]En efecto, las investigaciones llevadas por Bill Isbell y Anita Cook en el sitio Huari de Conchopata ha puesto en evidencia que ciertas de las estructuras del sitio corresponden a palacios reales en los cuales se encontraban las momias de los reyes difuntos, teniendo cada rey su palacio que luego le sirve de mausoleo.*

*[...] lo que se podría definir como una individualización del poder: el rey ya no es la encarnación pasajera de la divinidad, se transforma tras su muerte en una especie de divinidad particular: el ancestro. De manera paradójica, esta transformación profunda del ejercicio del poder a causa del éxito de nuevas creencias religiosas ligadas a los Huari tendrá posteriormente como consecuencia lo que llamo la secularización del poder, es decir, donde había sólo sacerdotes que también fueron reyes, ahora hay reyes y sacerdotes”<sup>220</sup>.*

Por otra parte, también en el mismo periodo, la cultura **Tiwanaku** llega a indicar la posición social vinculada a sus difuntos a través de las ofrendas funerarias. Algunos de los registros efectuados recientemente incluyen una gran cantidad de piezas cerámicas, entre ellas bellas piezas conformadas como recipientes escultóricos. Los cadáveres asociados con las elites tiwanaku se encuentran en las sepulturas en posición flexionada, también recubiertos por elaborados tejidos bordados, además de incluir entre su indumentaria el particular gorro de cuatro puntas asociado a esta cultura, además de otros enseres personales.

La concepción de lo sacro en el territorio Central de los Andes se mantiene en los siguientes periodos, como en el periodo posterior denominado **Intermedio Tardío**, donde se agrupan estados centralizados, los cuales reafirman su poder a través de grandes edificaciones ceremoniales y palacios destinados a la monarquía o élite gubernamental, disponiendo en estos centros los mausoleos reservados a sus dirigentes, rodeados siempre de una gran cantidad de ofrendas, justificando con todos estos actos el status divino del monarca. Las imágenes escultóricas en cerámica se acumulan en estas tumbas contando con un gran número de representaciones variadas tanto de su universo mítico como social.

Establecida en este periodo, se sitúa la cultura **Chimú**, asociada a uno de los mayores estados comprendidos en la época prehispánica, el cual dominó gran parte de la costa norte de Perú, desde su capital Chan Chan. En los enterramientos registrados en esta gran urbe de adobe se puede observar su supremacía de esta sociedad, donde el poder de sus mandatarios o reyes queda inmortalizado en los sepulcros destinados a estos personajes divinizados; según indican las investigaciones a la muerte de cada uno de los monarcas se edifica un nuevo palacio, transformando y ampliando la ciudadela con cada trono, donde el palacio principal mudaba de lugar y el antiguo se convertía en espacio sagrado. Los estudios y registros arqueológicos sobre esta cultura definen la desigualdad que acaeció en su orden social, ilustrando en el caso funerario los mayores datos culturales vinculados con las costumbres de este periodo como nociones particulares. Como bien quedan reflejadas en Chan Chan, donde la monárquica fue enterrada en plataformas funerarias en el interior de los templos,

---

<sup>220</sup> EECHHOUT, Peter. “Poder y élites en los Andes Centrales Prehispánicos” (capítulo), en - AA. VV. *Y llegaron los incas.-Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2005, pp. 65-66.

generalmente dispuestos los enterramientos ocultos dentro de pirámides truncadas, asociadas estas sepulturas con excelentes objetos y ofrendas suntuarias; a su vez, también se encuentran otros personajes de la elite enterrados en estructuras subterráneas, mientras que en los cementerios destinados a la plebe se dispusieron los cadáveres en fosas individuales sin marcar y bajo tierra (agrupadas en la periferia de la ciudad, posicionados estos cementerios al suroeste y sureste). Otros registros funerarios también se han descubierto en otras localizaciones asociadas al estado Chimú; definiéndose en esta cultura de forma marcada la costumbre de la veneración y la práctica de ceremonias asociadas con sus antepasados, aunque destinadas solo a aquellos que formaron parte de la elite Chimú, observando el reflejo de una ideología de separación mitológica. Las ofrendas cerámicas de carácter escultórico se incluyen de forma generalizada en los enterramientos, registrando un elevado número de piezas en las sepulturas de las elites; como ya indicamos la característica más destacada de las representaciones Chimú es su coloración negruzca, definidas la mayoría de estas figuraciones por la forma del recipiente con asa en estribo, presentando escenas o personajes relacionados con las costumbres y hábitos de esta sociedad (si bien, su estética se resuelve estandarizada y menos expresiva que las representaciones precursoras de los Mochica).

Entre las culturas andinas establecidas en el Intermedio Tardío, también sobresale la cultura **Chancay** por el distintivo trato funerario que aporta en sus enterramientos, incluyendo en las tumbas de alto estatus gran cantidad de ofrendas cerámicas, entre ellas las destacadas figuras antropomorfas de “Cuchimilco” (fotos n°: 89, 800). Estas piezas presentan a rotundos personajes masculinos y femeninos definidos por un carácter un tanto irreal, en postura de pie, con tocado, atributos sexuales marcados y brazos cortos alzados (cuyo significado se desconoce, aunque se asocia a un gesto simbólico), definidas generalmente por una base de engobe de color claro (blanco o crema) y decorados los ojos, la boca o la pintura facial con trazos de color negro, marrón, o rojo oscuro. Las figuras de Cuchimilco se registran tanto en los entierros dedicados a la élite como a la población común, aunque cuando se encuentran piezas de gran dimensión con rasgos particulares, estas se incluyen generalmente en los enterramientos de la elite, más elaboradas y con un acabado mucho más cuidado, mientras que los modelos ofrendados a los plebeyos se determinan por una producción masiva, elaboradas con molde y a menudo de baja calidad. Estas representaciones cerámicas en algunos casos se registran vestidas con tejidos o fardos, en lo que posiblemente el papel de estas figuras fuera el de servir como acompañantes del difunto, además de aparecer en las tumbas de la sociedad Chancay entre otras ofrendas, muñecos de tela a modo de “marionetas”, representando algunas de ellas escenas, características también de esta sociedad (foto n°: 301). Es notable a su vez la grandiosidad de los cementerios Chancay, como los descubiertos en los complejos arqueológicos de Lauri, Chancay y Ancón.

Con la amplia dispersión de los **Incas** en el periodo primigenio andino del **Horizonte Tardío**, la supremacía de esta cultura hace que se desmantele la estructura administrativa de las otras culturas sublevadas a este gran estado (derrotadas en la campo de batalla, por medio de la lucha, o por tácticas de reciprocidad, de manera pacífica); pero sin embargo estas sociedades de señoríos adscritas a la gobernación y dominio de los Incas siguieron conservando muchas de sus propias tradiciones culturales, como es el caso de las prácticas funerarias, locales o regionales, aunque también se registran entre estas culturas sometidas, enterramientos de características asociadas con la esfera ideológica de los Incas. Ahora bien, los propios Incas también incluyen entre sus destacados rituales la veneración a los antepasados, en lo que la devoción hacia las momias de la realeza fue vital en la tradiciones rituales del Cuzco, estos cadáveres se presentan en posición flexionada y revestidos con los mejores textiles y elementos decorativos realizados en materiales y metales preciosos. Los enterramientos incas generalmente se depositaron en recintos de piedra cerrados, denominadas estas tumbas como *chullpas*, muchas de ellas posicionadas en el paraje natural (además de incluir también sepulturas, como en otras áreas, en depósitos de almacenamiento o graneros). Entre las descripciones que ilustran ejemplos fidedignos de esta cultura se encuentran los testimonios escritos en la época colonial que indican como las momias incas eran extraídas de su sepulcro para participar en celebraciones festivo-religiosas de carácter colectivo, además de surtir las con nuevas ofrendas. Incluyendo en estas tumbas destacadas piezas cerámicas de carácter suntuario.

- En el **Periodo Tardío** de las sociedades integradas en **otras zonas andinas**, especialmente las que comprendieron las **tierras altas**, no solo en territorio peruano, sino en zonas occidentales de Bolivia, en la sierra ecuatoriana, o en el área Meridional de los Andes, antes de la llegada de los Incas ya se determina el enterramiento en citas o estructuras situadas por encima del suelo construidas como espacios cerrados (difundida esta práctica posteriormente por los Incas), generalmente de piedra o adobe, ubicadas algunas de ellas en espacios naturales como cuevas o en lo alto de las montañas consideradas sagradas, nombradas como ya indicamos como *chullpas*, donde se depositaron fardos momificados accesibles (*mallquis*), que eran asistidos periódicamente con nuevas ofrendas y evidencian intensos ritos conmemorativos, diagnóstico que indica ya la importancia del culto a los antepasados. En estas ofrendas la presencia de imágenes escultóricas en cerámica sigue manteniendo su vigencia, con especial énfasis en ídolos y efigies. Estos espacios fueron adorados por cada sociedad a cambio del favor sobrenatural, garantizando con las ceremonias el concepto esencial de la reproducción que establece el orden social además de su relación cíclica con la agricultura, donde los términos *mallqui* y *huaca* a menudo convergen en su definición conceptual de lo sagrado.

En contraste con otras culturas de las tierras altas, la etnia **Kitu-Panzaleo**, disgregada en la zona central y norte de la cordillera ecuatoriana, no llega a la centralización gubernativa de otros cacicazgos, sino que queda determinada por jefaturas de carácter autónomo y regional, diferenciándose también por el carácter de sus enterramientos dedicados a las elites, en este caso definidas estas estructuras por profundas sepulturas de pozo, donde se registran los cadáveres también amortajados en fardos funerarios (acompañados a su vez por familiares, allegados y “criados”), asistidos estos enterramientos por un rico ajuar funerario, presentando un buen acopio de ofrendas cerámicas, de alta calidad representativa y decorativa (de origen local y foráneo).

Ahora bien, en esta sección destacamos a las culturas que determinaron el Periodo de Integración ubicadas en las tierras altas de Ecuador (que constatan una mayor centralización gubernativa), identificando a la cultura **Cañarí**, distinguida como una de las sociedades más fuertes de esta región y periodo. Los cañarís integran en sus ajuares funerarios cerámicas que evidencian una producción especializada procedente de centros que determinan características representativas particulares (como se puede observar en el acopio de las cerámicas procedentes del *llanta* de Peuleusi). Los lugares de entierro destinados a estatus inferiores fueron de carácter sencillo, sepultados dentro de estructuras rodeadas por muros (circulares o rectangulares), pero también se diferencian en las excavaciones arqueológicas ciertos habitáculos más elaborados que parecen reservarse a los altos cargos, asistidos con ofrendas de gran valor, producidas por su cultura o fruto del intercambio con otras sociedades de las tierras bajas tanto occidentales como orientales (amazónicas), y en algunos casos se registra que fueron enterrados con su séquito (como es el caso del hallazgo de Pilaloma, en el valle de Cañar en Ingapirca). Parece ser que los ajuares cañarís con el paso del tiempo se rodearon de un menor número de ofrendas (si bien estos datos aún están en discusión debido a la gran pérdida posterior, relacionada con saqueadores). Entre las muestras artísticas de esta cultura desaparecen casi en su totalidad las representaciones realistas del cuerpo humano, quizá porque la noción genérica como tal no fue ya un concepto importante sino que se impone la noción abstracta del ser humano. De la misma forma estos indicativos estéticos se pueden reconocer en la cultura vecina, Puruhá, como indica Alexandra Yépez R.: “*en ambas culturas los rasgos faciales antropomorfos aparecen en el gollete del recipiente y por lo general, no muestran alusión alguna al sexo o al rango de los individuos. El individuo aparece representado como un ser paradigmático, sin personalidad específica. Queda abierta la pregunta sobre la funcionalidad de estos recipientes. La hipótesis de un uso ceremonial parece factible. Aunque a menudo aparecen como ofrendas funerarias, fragmentos de estos recipientes han sido encontrados en los basurales de ambas fases culturales. Los recipientes podrían haber sido utilizados para contener bebidas consumidas u ofrecidas a los dioses en ceremonias públicas o comunitarias*”<sup>221</sup>. No obstante, la cultura **Puruhá** también presenta un carácter diferenciado con otras culturas en su práctica funeraria; determinada como una sociedad de menor

<sup>221</sup> YÉPEZ R, Alexandra. *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo Femenino y lo Masculino* (catálogo). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Municipalidad de Santiago. Fundación familia Larraín Echenique (exposición: Abril 2004), 2004, p. 61.



envergadura, sus entierros comúnmente se registran en tumbas de pozo simple de poca profundidad (asociados también algunos enterramientos a tolas de pequeña dimensión), su característica más notable es una evidente falta de diferenciación, creados tanto para la elite como para los vasallos, indicando a su vez que estas sepulturas se encuentran asistidas al menos con un objeto cerámico, que pudiera ser una olla trípode, un cuenco o un recipiente antropomorfo, si bien es cierto que los cadáveres de mayor estatus integran en su ajuar un número mayor de objetos (de oro y plata además de la cerámica; en algunos casos importados del territorio cañarí septentrional). Es interesante esta resolución funeraria caracterizada por su sencillez, ya que entre los Puruhá existen indicios claros de una producción cerámica especializada.

En el mismo Periodo de Integración ecuatoriano, en tierras altas, la compleja sociedad **Kara** (Caranqui), de conformación descentralizada, ubica los cementerios de sus dirigentes en el piso superior de las pirámides truncadas, donde también destaca la homogeneidad de sus asistencias, contando como indica Tamara L. Bray “con poco más que varios recipientes de cerámica, y un metate. Curiosamente, casi todos los conjuntos funerarios incluyeron uno o más recipientes Panzaleo, que fueron distintivas piezas de consumo no local”<sup>222</sup>, encontrando también junto a algunos de los cuerpos otras sepulturas alojadas en urnas funerarias. Mientras que en la zona fronteriza de Ecuador y Colombia, las agrupaciones culturales Nariño y Carchi, actualmente definidas como una única cultura, denominada Pasto, registra el enterramiento generalizado de sus difuntos de forma individual en tumbas poco profundas de pozo directo con cámara lateral, acompañadas de pequeñas ofrendas en el caso de personajes no notorios, aunque las sepulturas de los grandes señores se hallan en tumbas que alcanzan una profundidad bajo tierra de unos 40-50 m. (incluyendo en algunos de estos depósitos hasta catorce cadáveres). La documentación obtenida en el campo arqueológico sobre esta cultura determinó en principio que “vivían en poblados lineales dispuestos en lo alto de las lomas y conformados por grandes bohíos circulares u ovalados, de paredes de tierra apisonada (“tapial”) y techos de paja; sin embargo, evidencias recientes parecen indicar que estas agrupaciones de bohíos eran principalmente de uso funerario, pues cada bohío se encuentra sobre la boca del pozo de una tumba”<sup>223</sup>. En relación a los enterramientos Pasto de los altos cargos y la implicación de sus variadas ofrendas (relacionadas también con la cerámica escultórica), Clara Isabel Botero describe que se han registrado: “dos tipos de ajuares funerarios de la misma época [...] sugieren la coexistencia de dos grupos de señores principales que emplearon notables objetos de oro como emblemas de poder. [...] En las representaciones de figuras humanas son típicos el estatismo y la exageración de los volúmenes. Las figuras masculinas sentadas en un banco expresan un mensaje sobre el poder. Mientras que los dedos apenas están indicados mediante rápidas incisiones, la representación del rostro muestra mayor atención a detalles significativos como grandes ojos entornados y mejilla abultada, reflejo de la importancia que tuvo la masticación de la coca”<sup>224</sup>, (foto n°: 562).

A continuación, seguimos examinando la valoración de los enterramientos funerarios del **área Noroccidental de Suramérica**, para dar cuenta ahora de los registros culturales agrupados en las tierras bajas ecuatorianas. Definidas estas zonas por una gran variedad en los tipos de entierros de cada cultura, aunque en general su disposición más común se asocia a fosas de cámara lateral o de pozo rectangular o circular, no obstante también cumplieron la función de tumba, cuevas y túmulos de tierra, u otras construcciones artificiales, habitualmente separadas de los lugares de vivienda. En la gran mayoría de los casos, estas sociedades no tuvieron como rasgo general una arquitectura monumental para los templos y poblaciones; aunque como en otras sociedades primigenias se detecta un complejo carácter funerario, contando con una

---

<sup>222</sup> BRAY, Tamara L. “Late Pre-Hispanic Chiefdoms of Highland Ecuador” (capítulo 27), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 535. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>223</sup> Cultura Pasto. Museo Nacional del Ecuador, Banco Central de Ecuador (Quito, Ecuador). [Página WEB] -[http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/vm\\_cultura\\_57.htm](http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/vm_cultura_57.htm) [Consulta: 15-4-2010].

<sup>224</sup> BOTERO, Clara Isabel; LONDONO VELEZ, Santiago; LLERAS PEREZ, Roberto; y SANCHEZ CABRA, Efrain. MAYR, Juan (fotografía). *Museo del Oro: patrimonio milenario de Colombia*. Bogotá D.C. - Banco de la República; Fondo de Cultura Económica. Milan: Skira, 2007, p. 29.

excelente muestra de trabajos artísticos, volcados sobre todo en la orfebrería y la cerámica. Estas prácticas durante el Periodo Formativo presentan entre las ofrendas dispuestas juntos a los cuerpos en muchas ocasiones figurillas antropomorfas, comprendiendo un mayor número de representaciones femeninas, relacionadas con la fertilidad. El siguiente periodo evolutivo asociado a la conformación de jefaturas (Desarrollo Regional) cuentan ya con jerarquías sociales definidas, demostrando el rango del difunto en el carácter del enterramiento, con el indicativo de la asistencia, suntuosa o simple. Entre los enterramientos de la élite de este periodo se incluyen gran cantidad de piezas escultóricas en cerámica, ilustrando tanto su religiosidad y ceremonialismo como el carácter cotidiano de los miembros de la sociedad; estas esculturas a día de hoy se consideran como las mejores representaciones artísticas del periodo prehispánico de estas regiones, definidas por su buena manufactura, equilibrio estético y alta creatividad, pero en este periodo no solo se incluyen esculturas cerámicas en los enterramientos sino que también cuentan con un número elevado de culturas que integran entre sus costumbres funerarias el recipiente escultórico como depósito de entierros secundarios (urnas funerarias). En estos territorios, la mayoría de las sociedades siguen manteniéndose como cacicazgos regionales engrosando el Periodo Tardío, aunque en algunos casos ciertas sociedades también se definen por una mayor complejidad, agrupadas entonces en el Periodo de Integración (estructuradas como fuertes cacicazgos). En este periodo final prehispánico las prácticas tradicionales se van reformulando en las diferentes zonas y regiones del área Noroccidental de Suramérica, incluyendo en cada sociedad nuevas nociones ideológicas y religiosas, si bien siguen permaneciendo en la praxis colectiva tradiciones ancestrales como la inclusión en sus tumbas de ofrendas funerarias asociadas a representaciones artísticas, donde el carácter abstracto se define en mayor grado y la estética pierde realismo pero gana en simbología.

La mayoría de las sociedades primigenias ubicadas en las **tierras bajas** de Ecuador y Colombia, cercanas a la costa Pacífica o Caribeña, se agrupan en comunidades organizadas y muchas de ellas numerosas en población, habitando sabanas, zonas de manglar y llanuras inundables, establecidos los asentamientos a su vez en lugares cercanos a sus centros ceremoniales, dispuestos generalmente sobre “**tolas**”, que como ya hemos definido anteriormente se describen como montículos artificiales elevados, circulares o rectangulares, visibles en el paisaje de estas llanuras. Bajo algunas de estas tolas ceremoniales también se registra la práctica funeraria, agrupando enterramientos o tumbas destinadas a sus antepasados, como lo hicieron por ejemplo las sociedades tempranas **Machalita** y **Chorrera**, además de otras culturas posteriores (Desarrollo Regional) como: Tolita-Tumaco, Bahía, Jama-Coaque, Atacames, Chocó, Urabá o Sinú, integrando todas ellas como parte de las ofrendas del ritual funerario elaboradas esculturas cerámicas de diferenciada representación. En cuanto a los hallazgos arqueológicos tempranos encontrados en el área podemos destacar el descubrimiento asociado a la cultura Machalilla en el sitio de Salango, actualmente definido como gran centro ceremonial, haciendo referencia al siguiente detalle fruto de las investigaciones, descrito por Alexandra Yépez R.: “*casi todos los entierros presentan el mismo tipo de patrón funerario (posiciones, orientaciones y ajuares similares) y sólo un individuo, quizá un shamán, tiene un tratamiento especial, enterrado bajo un recipiente cerámico en forma de caparazón de tortuga (Norton, Lunnis & Nailing 1983: 47-48)*”<sup>225</sup>.

Entre las sociedades costeras ubicada en los periodos Formativo Tardío y de Desarrollo Regional se encuentra la cultura **La Tolita-Tumaco**, que debe su nombre al encontrar sus primeros registros arqueológicos en la isla ecuatoriana de La Tola, denominada también así porque en ella se registra un número importante de tolas de carácter ceremonial, encontrando cementerios enterrados bajo estos montículos con fardos funerarios (de carácter secundario) que posiblemente pertenecieran a la élite gobernante, asociados a un rico ajuar; considerada esta isla como gran centro ceremonial y necrópolis de alto estatus. Otras sociedades importantes además de La Tolita integraron el periodo ecuatoriano de Desarrollo Regional como **Bahía**, Guangala o **Jama Coaque**, que de igual forma asistieron con grandes ofrendas los enterramientos de aquellos difuntos emparentados con el linaje dominante, entre ellas destacando también la muestra de excepcionales

<sup>225</sup> YÉPEZR, Op. cit., *Culturas Ancestrales del Ecuador*..., p. 29.

Referencia: P. NORTON / R. LUNNIS / N. NAILING, 1983. “Excavaciones en Salango, provincia de Manabí, Ecuador”. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*. Nº 3, Boletín de los Museos del Banco Central de Ecuador, Guayaquil, pp. 9-72.

representaciones escultóricas en cerámica. Si bien, a continuación prestamos mayor atención a las costumbres funerarias de la cultura **Guangala**, por su singularidad, como por ejemplo se retrata en la ofrendas cerámicas, desde la sencillez y equilibrio de su representación escultórica, o la particularidad de sus sepulturas, destacando en este caso la manera de concebir los enterramientos infantiles, que muestran a los pequeños cuerpos cubiertos con platos de cerámica o dispuestos en el interior de vasijas cerámicas, por contra, los cadáveres adultos se registran en posición flexionada o tumbada; asistidos todos los enterramientos con ajuares, de elementos perecederos y otros que se han conservado, como los recipientes y las bellas figuras de cerámica (de gran equilibrio armónico y estético, y la pulcritud de su excelente bruñido). La investigadora María A. Masucci describe a continuación las representaciones escultóricas de los Guangala, y la relación estética y cultural con sus contemporáneas, al indicar que estas piezas cerámicas: *“hicieron alusión a los aspectos de la vida cotidiana tanto en la decoración de la vestimenta y el cuerpo como en relación a la vida ritual. El elemento notablemente más común en las figurillas de Guangala es la presencia de motivos incisos o grabados, que pueden representar el cuerpo pintado o tatuado. Los diseños pueden asociarse con la etnicidad o el estatus, pero las figurillas no exhiben ropa elaborada y adornos como los encontrados en los estilos costeros del norte [...]. Por lo tanto estas imágenes crean un fuerte contraste con las figuras de los otros grupos costeros y sugieren una estética única, además de la diferenciación de sus principios o estructuras socio-culturales”*<sup>226</sup>. La estética de las representaciones de los Guangala es bastante diferente a otras obras contemporáneas de la zona, sin embargo, sugieren conservar la esencia conceptual de aquellas culturas tempranas y precursoras que habitaron en las mismas tierras.

Avanzado el tiempo, entre las culturas tardías ubicadas en la costa de Ecuador los **Atacames** muestran una costumbre diferenciada, que pudiera consistir en sepultar a los altos mandatarios en las llamadas “tumbas de chimenea”, conformadas por una serie de recipientes cerámicos superpuestos formando un conducto vertical en cuyo fondo se ubica el enterramiento, adjuntando ostentosos ajuares funerarios. La dimensión de estas estructuras es variable (entre 60 y 80 cm. de ancho, y una altura máxima de 2 m.), *“sin embargo, a pesar de que se han reportado varios hallazgos de estas estructuras junto a las tolas de Atacames no se ha logrado comprobar a ciencia cierta la asociación con restos humanos, por el parcial estado de destrucción. Por lo tanto se han propuesto funciones alternativas, como “pozos o filtros de agua dulce” o como “drenajes de las tolas”*<sup>227</sup>. No obstante, este tipo de construcción ubicada bajo las tolas si se registra como fehaciente tradición de enterramiento en la sociedad **Milagro Quevedo** (Periodo de Integración ecuatoriano), hallando en ellas restos de difuntos y su ajuar; en lo que la definición constructiva de estos apilamientos cerámicos parecen indicar que cuanto mayor es su altura, ésta señala la importancia y el poder económico del personaje enterrado (alcanzando hasta 5 m. de profundidad). Además de presentar otras prácticas funerarias, definida esta compleja cultura por conductas particulares no asociadas a sociedades cercanas, contando también con el registro de urnas funerarias como depósito de sepulturas, con forma de un gran recipiente cerámico. En estos enterramientos o tumbas se incluyen ofrendas, destacando entre otras obras los aportes cerámicos que cuentan con figuras escultóricas o recipientes rituales, decorados muchos de ellos con *“un generalizado estilo distintivo de cerámica cuya característica notable es el uso de apliques de diseños zoomorfos para embellecer los vasos ceremoniales”*<sup>228</sup>, como en este caso indican Mc Ewan y Delgado-Espinoza.

Cambiando de ubicación, ya en territorio colombiano, en el curso alto del Río Magdalena prevalecen dos sociedades andinas primigenias, próximas entre ellas y de prolongado asentamiento, por la distribución y

---

<sup>226</sup> MASUCCI, María A. “Early Regional Polities of Coastal Ecuador” (capítulo 25), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 497. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>227</sup> Cultura Atacamanes. Museo Nacional del Ecuador, Banco Central de Ecuador (Quito, Ecuador). [Página WEB] -[http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/vm\\_cultura\\_11.htm](http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/vm_cultura_11.htm) [Consulta: 15-4-2010].

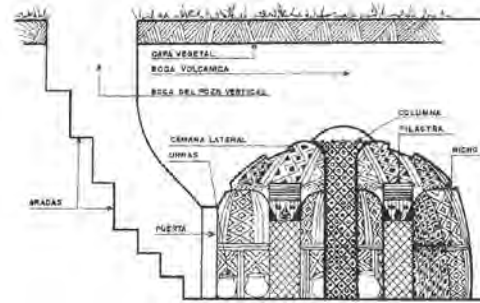
<sup>228</sup> EWAN, Colin Mc, y DELGADO-ESPINOZA, Florencio. “Early Regional Polities of Coastal Ecuador” (capítulo 26), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 509. (Texto traducido: L. Rueda).



distinción de sus de enterramiento, estas son **Tierradentro** y **San Agustín**. Entre los registros de arte prehispánico la estatuaria agustiniana se conoce principalmente por sus características figuras esquemáticas en piedra, antropomorfas y zoomorfas, directamente asociadas con las sepulturas (foto n°: 307); en Tierradentro también se presentan, pero en este caso fueron menos elaboradas, y por lo que parece no llegan a entablan relación con la tradición funeraria. De forma inversa, los lugares de enterramiento de San Agustín son renombrados pero aún más destacados son los de Tierradentro, con sus magníficas construcciones subterráneas o hipogeos<sup>229</sup> (fotos n°: 805, 806). A su vez, las definiciones más características en estas dos culturas en cuanto a la cerámica ritual, también van de la mano de las costumbres funerarias. Durante el Período Formativo de San Agustín, fue una práctica común retirar los huesos de las tumbas después de cierto tiempo y guardarlos en urnas funerarias de cerámica (enterramiento secundario), colocadas posteriormente en tumbas de pozo con cámara lateral; en el Periodo Medio, la iconografía plasmada en sus personajes representados en piedra ya sugieren la existencia de líderes, estrechamente relacionados con la ideología y las ceremonias religiosas, en esta época los cambios también se evidencian tanto en la ubicación como en la disposición de sus entierros, construyendo junto a las aldeas los centros religiosos y los monumentos funerarios (si bien, las tumbas fueron asistidas con pocos elementos suntuarios). Por contra, en la cultura Tierradentro en el Periodo Medio se continúa con la práctica funeraria de depositar en urnas de cerámica los restos exhumados de los difuntos, incluyendo en su interior el entierro secundario de uno o varios individuos, dispuestos estos recipientes en diferentes nichos situados en los hipogeos. Los hipogeos de Tierradentro se sitúan en las cercanías de las aldeas, ubicados en la parte alta de los cerros excavados bajo la superficie, conformados por cúpulas abovedadas (presentando los de mayor dimensión grandes columnas), copiosamente decorados con diseños geométricos. En este periodo las tumbas de Tierradentro también presentan cerámicas de carácter único y de excelente manufactura, que indican la presencia de líderes de alta posición social. Las sepulturas del Período Tardío en ambas culturas, ilustran la vida cotidiana y la jerarquía social, contrastando los ricos ajuares funerarios con tumbas simples compuestas por una o varias vasijas de cerámica (de uso cotidiano).



805



806

**Hipogeos de Tierradentro: -805-** Cámara interior de un hipogeo (S12), Loma de Segovia, Parque Arqueológico de Tierradentro (Cauca, Colombia). - **806-** Ilustración en sección de un hipogeo.

Ahora bien, en este punto, debemos destacar que de forma generalizada en los territorios colombianos, diferentes culturas o agrupaciones culturales incluyen en la práctica funeraria urnas cerámicas como contenedor o sepultura de los restos de los cadáveres, establecida esta costumbre desde el periodo aldeano, asociada a influencias culturales desde los territorios amazónicos o nororientales, transmitiéndose a través del intercambio y las emigraciones hasta esta tierras, disgregándose posiblemente a través del cauce fluvial asociado al territorio Circuncaribe, como se registra en los asentamientos establecidos en las diferentes regiones del río Magdalena, o su dispersión a través de los contactos entre la Cordillera Andina y la zona occidental de la Amazonia. No obstante, aunque este tipo de sepultura se presente ya en algunas sociedades establecidas en el Periodo Temprano, se registra con mayor fuerza en el Periodo Tardío.

<sup>229</sup> “Hipogeo. (Del lat. hypogaeum, y este del gr. ὑπόγειον). 1. m. Bóveda subterránea que en la Antigüedad se usaba para conservar los cadáveres sin quemarlos. 2. m. Capilla o edificio subterráneo”. Diccionario de la lengua española [página WEB], Real Academia Española, vigésima tercera edición, 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]

En relación con estas prácticas, podemos también citar a la cultura **Calima**, establecida a lo largo del periodo primigenio en el suroccidente colombiano (región del Cauca), al presentar entre otros enterramientos, la costumbre de sepultar a sus difuntos en urnas cerámicas, en este caso en sus dos últimas fases arqueológicas comprendidas entre el 400 y el 1710 d.C. Esta cultura comprende en cierta medida desarrollos parecidos a los de otras culturas colombianas según se desarrolla temporalmente cada uno de los periodos que comprende. En todas las fases Calima la ubicación de los enterramientos se registra en tumbas de pozo y cámara lateral rectangular, fuera de los lugares habitados, asistidos por piezas cerámicas y objetos de otros materiales (incluyendo mayor o menor número de ofrendas según el rango del difunto). No obstante, si la mayoría de los registros arqueológicos fueron visibles en la superficie al posicionarse estas fosas subterráneas a escasa profundidad, también existen referencias que contradicen estas disertaciones, como advierte el investigador Robert D. Drennan: “*saqueadores han informado de tumbas mucho más profundas y de mayor dimensión con ofrendas considerablemente más ricas*”<sup>230</sup>. En los tempranos enterramientos de la fase Ilama, los cadáveres se posicionan junto a las ofrendas, incluyendo cerámicas de estilo realista-figurativo, que representan los principales aspectos de la vida diaria y de sus creencias, en base a representaciones humanas, de animales o figuras híbridas. En la segunda fase cultural, denominada Yotoco, ya se presenta la incorporación de la sepultura en urnas cerámicas, mostrando recipientes finamente decorados que albergan restos óseos, al igual que sucede en el tercer periodo, nombrado como Sonso, concentrando en el interior de las urnas entierros colectivos; aunque estos recipientes de la época tardía se caracterizan por la representación de formas antropomorfas y zoomorfas, no alcanzan la depuración estilística del anterior periodo. En cuanto a los ajuares funerarios de los líderes de la fase Yotoco, su registro se asocia con todas las posesiones que acumularon en vida, como excelentes piezas de cerámica u orfebrería, y un gran repertorio de objetos. Las investigaciones aportan además que las cerámicas de mayor calidad que se asocian a estos ritos funerarios, fueron realizadas únicamente para esta misión ritual, ya que no presentan huellas de desgaste. Entre los mejores “tesoros” funerarios conservados de esta cultura se encuentra el hallazgo de Malagana descubierto en 1992 (en el municipio de Palmira, al sur del Valle del Río Cauca), contando entre los registros de esta revelación con representaciones reiteradas de: “*figuras femeninas y animales, el tratamiento redondeado de las formas, expresiones faciales intensas y boca rectangular con dientes cuadrados*”<sup>231</sup>, según describe Clara Isabel Botero. En el periodo Sonso, al igual que las urnas funerarias, la representación escultórica en cerámica fue menos elaborada y de aspecto más burdo en relación a las fases anteriores (como por ejemplo sucede con la imagen de personajes antropomorfos, en los cuales los rostros y las extremidades apenas se insinúan, incluyendo escasos adornos, aunque si quedan definidas en la mayoría de los casos las características narigueras asociadas con la decoración facial de los Calima).

Ahora bien, si generalizamos de nuevo, podemos decir que en todas las regiones de los territorios colombianos, como en otras zonas, la mayor complejidad cultural se percibe en el **Período Tardío**, inducida esta situación por profundos cambios entre las diferentes culturas, muy relacionados con los intercambios, que no solo se establecen a través de productos o transacciones sino también ocasionados por el flujo de personas, incrementando su población con nuevas conductas diversificadas al incorporar a nuevos pobladores, transformándose de esta manera tradiciones culturales, ideológicas y representativas; cambios que se pueden reconocer en las prácticas funerarias, modificando en muchos casos las costumbres aldeanas del periodo anterior. La profusión en estos territorios de formaciones sociales caracterizadas como jefaturas registra en sus enterramientos la distinción de los personajes enterrados, destinando las mejores piezas artísticas al enterramiento de sus líderes, asistidos generalmente con exquisitas piezas de orfebrería y por figuras antropomorfas en cerámica como protección, adquiriendo estas representaciones las características que definían al grupo social. Como ya hemos indicado, la incorporación de urnas funerarias entre los

---

<sup>230</sup> DRENNAN, Robert D. “Chiefdoms of Southwestern Colombia” (capítulo 21), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 390. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>231</sup> BOTERO/LONDONO VELEZ/LLERAS PEREZ,/SANCHEZ CABRA, Op. cit., *Museo del Oro...*, p. 63.

procedimientos comunes de enterramiento se generaliza en este periodo, asociadas al enterramiento secundario, incluyendo en muchos casos la incorporación de la figura humana como imagen representada sobre el recipiente (detallado este tema en el siguiente subapartado, págs. 531/534 y 542-543), no obstante a continuación citamos a cuatro de las culturas destacadas por su conformación social en esta época, que no incluyen entre sus registros funerarios la presencia de urnas funerarias.

Entre los pueblos **Quimbaya**, se tornaron comunes los enterramientos primarios, ubicados en tumbas de pozo con cámara, prescindiendo de los habituales entierros secundarios depositados en urnas cerámicas del periodo anterior (Quimbaya Temprano, 500 a. de C. - 600 d.C.), incluidos también estos recipientes funerarios en cámaras de pozo simple aunque en este caso de escasa profundidad; a excepción de los registros funerarios tardíos en la zona de Quindío que siguen manteniendo la sepultura en urnas antropomorfas cerámicas. La cultura Quimbaya deposita entre los ajuares funerarios de los dirigentes un buen número de piezas de orfebrería y cerámica. Las piezas escultóricas de cerámica se presentan tanto en recipientes con formas zoomorfas y antropomorfas, como figuras de bulto redondo, caracterizadas por vestir el atuendo y la pintura corporal que refleja la distinción de cada uno grupo cultural, incorporando a su vez, la representación de personajes antro-po-zoomorfos, asociados a conceptos jerárquicos y mitológicos, o las habituales y esquemáticas figuras antropomorfas denominadas “retablos” (fotos n°: 618, 798) (descritas en la pág. 316). En la vertiente oriental de Colombia, destacan las costumbres funerarias primigenias de las culturas **Muisca** o Chibcha y **Guane**, poco comunes entre las sociedades de este territorio, las cuales entierran en cuevas a sus difuntos de forma colectiva, con la costumbre de momificar los cadáveres de los personajes importantes (en posición de cuclillas envueltos en fardos textiles o esteras), asociadas estas sepulturas a gobernantes y guerreros, incluyendo como ofrendas gran cantidad de objetos suntuarios, entre ellos, destacadas piezas escultóricas. En el caso de los Muisca se destacan los recipientes escultóricos denominados “ofrendatorios” o “gazofilacios” (foto n°: 801), con fines rituales y que también aparecen como parte del ajuar funerario de los dirigentes, estas piezas presentan figuraciones modeladas de forma esquemática, representando cuerpos antropomorfos, animales, formas fálicas o de bohío (cabaña típica de vivienda), aunque sobre todo figuran según indica Sánchez Montañés: *“hombres sentados con complicados tocados y enormes collares que les cruzan el pecho en bandolera. Parecen representar a los caciques divinizados, y se colocaban en los templos y en las casas de los dirigentes para que los visitantes depositaran en ellos los “tunjos”, pequeñas figurillas de oro que hacían la función de ofrendas”*<sup>232</sup>, según precisan otras investigaciones arqueológicas cuando estos recipientes escultóricos se colmaban de oro eran enterrados en el piso de los edificios ceremoniales, o bien, acompañando a las tumbas de los personajes ilustres, además de encontrarse en lugares del ecosistema considerados sagrados por los Muisca. En cuanto a los registros funerarios de la centralizada confederación de jefaturas de los **Cauca** (región andina occidental), se caracterizan por disponer de forma común sus cementerios en pozos con cámara lateral, tanto de gran dimensión como pequeños, ubicados sobre las pendientes de la montaña y cerca de las plataformas habitacionales. El arqueólogo James Ford fue quien a principios de los años cuarenta (s. XX), estudia por primera vez las tumbas y la cerámica de esta región, reconociendo en 1944 el complejo de “Quebrada Seca”; no obstante, es poco lo que se conoce acerca de sus creadores, ya que la mayoría de los objetos que actualmente se asocian a esta cultura provienen del saqueo de las tumbas. En las tumbas que han librado al espolio, la presencia de representaciones artísticas en los ajuares funerarios de personajes de alto rango, revelan rasgos y elementos comunes que evidencian una marcada unidad estilística. Entre las ofrendas Cauca destacan las figuras escultóricas antropomorfas en cerámica, registrando diferentes poses, como las efigies denominadas “guerreros”, que muestran figuras masculinas sentadas en bancos ataviadas con particulares vestimentas, decoraciones y abalorios (que pudieran representar la figura mítica del hombre-ave) u otros personajes de pie sobre bancos o seres de proporciones singulares; incluyendo además destacadas piezas de orfebrería destinadas a la decoración corporal, y otras piezas de cerámica como bancos funerarios, recipientes y volantes de uso (destinados al hilado de algodón).

---

<sup>232</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *La Cerámica Precolombina...*, p. 74.



-807- Ilustración de una tumba de pozo, con enteramientos secundarios en urnas cerámicas (Puerto Serviez, Puerto Boyacá, Curso medio del Río Magdalena). Cultura Tolima (900 - 1500 d.C.), Colombia.



Para concluir con las prácticas funerarias más distinguidas de los territorios colombianos, mostramos a continuación las palabras del célebre arqueólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, de una de sus últimas publicaciones, donde se describen ciertas costumbres generalizadas de esta zona en relación con los diferentes tipos de enterramiento, acondicionamiento y disposición del ritual funerario:

*“En casi todos los casos en que el cadáver se sepultó en una cámara lateral, se tuvo cuidado de evitar que el muerto tuviera contacto con la tierra o fuese directamente cubierto por ella. La cámara se comunicaba con el pozo vertical por medio de una entrada que fue tapada con troncos de madera, con piedras o aún con grandes vasijas de cerámica, de manera que luego al llenarse el pozo con tierra, la cámara quedaba protegida y aislada. Generalmente estas cámaras mortuorias tenían forma de bóveda pero han encontrado algunas que imitaban la forma del interior de una casita con techo de dos aguas. El propósito no fue el de cubrir al muerto con tierra sino de proveerlo de una posada, o sea de un pequeño recinto que tuviese una serie de objetos considerados como necesarios.*

*[...] El número de cadáveres enterrados en una misma tumba varía. Según los datos de los cronistas, los cadáveres de personas de alto rango se sepultaron a veces junto con sus mujeres y esclavos. Esta costumbre fue conocida en la Cordillera Central y el territorio Muisca. A veces han encontrado sólo esqueletos sin cabeza, habiendo sido enterrados los cráneos en un lugar aparte, costumbre difícil de explicar.*

*En el caso de las urnas funerarias, éstas a veces llevan una efigie plástica del difunto, sea que el cuerpo de la urna tenga una cara estilizada o sea que en la tapa de la urna se encuentre una figura humana de pié o sentada en un banquito. En ocasiones, estas urnas ostentan además varias figuras modeladas de cerámica, que representan batracios, reptiles, felinos y, ante todo, aves. [...] Algunas tribus practicaban la incineración del cadáver, frecuentemente en combinación con el entierro secundario en urnas.*

*Son muy escasos los datos referentes a la composición exacta del ajuar funerario de entierros primarios de los cacicazgos orfebres ya que en su gran mayoría se trata de excavaciones de gUAQUEROS. [...] Como regla general, el cadáver estaba acompañado por vasijas de cerámica, a veces en gran cantidad, colocadas a los pies, cerca de la cabeza o alrededor del cuerpo. Había generalmente vasijas de servicio y de almacenamiento, ocasionalmente sin usar aún y hechas aparentemente a propósito. Objetos de piedra, hueso y concha también se hallaban, tanto en forma de adornos como de utensilios; piedras y manos de moler el maíz son muy frecuentes en estas tumbas. Los objetos de oro parece que han sido hallados colocados sobre el cadáver, en los puntos donde los hubiera llevado la persona en vida: narigueras, zarcillos, portapenes, pectorales, collares, coronas y otros más. En los cacicazgos, el rango de la persona enterrada, es reconocible por la cantidad y calidad del ajuar, sobre todo en los objetos de oro. [...]*

*El hecho de construir tumbas cuidadosamente planificadas y repletas de un ajuar funerario que comprende joyas, insignias, cerámicas elaboradas, así como recipientes para comidas y bebidas, no quiere decir de ningún modo que las gentes que practicaban este ritual creían en la autonomía del alma. Parece más bien que los indígenas creen que, después de morir físicamente, la persona, continúa su existir en este mundo en forma de "espíritu" y que sólo con el tiempo entra en otra dimensión donde finalmente desaparece para siempre. Hay así una continuidad limitada del "espíritu del muerto" pero no se concibe la inmortalidad del alma. La vida continúa en la tumba, pero no hay vida de ultratumba. La tumba forma parte del "país de los muertos", pero ellos no están exánimes e inertes sino que siguen participando en la vida diaria de los sobrevivientes"<sup>233</sup>.*

- En los territorios centroamericanos la práctica funeraria se reconoce desde tiempos arcaicos, los diferentes registros de enterramiento descubiertos en el área de la **Baja América Central**, manifiestan la evolución de estas sociedades hacia desarrollos más complejos, generalizándose en toda la territorialidad antes de establecerse la era actual la dedicación distinguida de patrones funerarios asociados a una arquitectura o

<sup>233</sup> REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro*. Medellín: Ed. Colina, Compañía Litográfica Nacional, 1988.

espacio ceremonial (en algunas regiones asociadas estas construcciones a montículos elevados, aunque también se asocian con lugares naturales); a partir de los primeros siglos del primer milenio d.C. en la mayor parte de las regiones se llega a percibir en sus sepulturas distinciones relacionadas con un sistema social más jerarquizado, en lo que a partir del 500-700 d.C., con el florecimiento de culturas regionales ya se determina mayor complejidad, bien registrada en las sepulturas dedicadas a personajes importantes, donde aparecen un buen número de ofrendas suntuarias y características del atuendo del cadáver vinculadas a estatus de rango. Los enterramientos centroamericanos de forma generalizada acomodan a los cuerpos en postura decúbite, aunque también se registran otros métodos, como los de carácter secundario, entre ellos, destacamos la incorporación de sepulturas en urnas cerámicas bellamente decoradas, registradas en diferentes culturas de este área. Las excavaciones arqueológicas manifiestan grandes vicisitudes relacionadas con los aportes funerarios, no solo por el alto expolio, si no que en muchas de estas regiones la alta humedad registrada hace que gran parte de los elementos materiales primigenios hayan desaparecido (como restos óseos, atuendos, ofrendas, etc.), aunque en algunos casos se han encontrado restos de cadáveres amortajados, envueltos en telas, esteras o petates de corteza de árbol, además de descubrir enterramientos intactos en diferentes regiones destinados a la sepultura de personajes principales, por sus características de entierro, asociados a grandes ofrendas (de diferentes materiales, aunque las más destacadas se asocian al trabajo orfebre en oro y a piezas suntuarias de cerámica), incluyendo en algunos de los registros junto a estos cadáveres otros cuerpos que posiblemente fueran sacrificados a su muerte. Los desarrollos culturales de la Baja América Central mantienen influencias en el arte de la representación y contextos asociados al tratamiento funerario, como ya hemos indicado, de las tres áreas colindantes, Mesoamérica, el área Noroccidental y Central del Suramérica, presentando según el periodo y la posición de la región respecto a las otras áreas una asimilación más cercana a lenguajes pan-regionales o inter-regionales, característicos también de otras zonas primigenias de América.

Entre los registros funerarios primigenios descubiertos en **Panamá**, el territorio central acumula un acopio arqueológico considerable, según indica Luis Alberto Sánchez:

*“la continuidad de la cultura de esta región puede tener antecedentes más ancestrales al establecimiento de la subsistencia agrícola. Ciertas costumbres funerarias típicas de esta tradición, como la de disponer los muertos en forma de entierros secundarios en "paquetes", tienen antecedentes remotos en el sitio precerámico de Cerro Mangote, fechado en el 4000 a.C. Otros rasgos de la cultura material parecen haber evolucionado desde antes que se establecieran los estilos pintados. Vasos cilíndricos escarificados con bases planas encontrados en tumbas de cámara lateral en las montañas de Coclé (otrora mal llamados "guacamayos"), señalan un prototipo de enseres ceremoniales cuya evolución se puede tratar hasta principios del primer milenio d.C.”<sup>234</sup>*

El sitio de Cerro Mangote ya se vincula a una práctica funeraria de cierta importancia ritual, registrando en este complejo arqueológico, asociado a sociedades precerámicas, la acumulación de huesos en lugares específicos. En relación a los registros asociados a la tradición **Gran Coclé** se encuentran un buen número de montículos funerarios situados en las riberas del río Parita y su desembocadura al igual que en la Península de Azuero. La cerámica más elaborada se incluye junto a los enterramientos desde épocas tempranas en esta región central; ahora bien, en los escasos contextos funerarios documentados relacionados con el periodo Formativo estas piezas no solo se utilizaron como recipientes donde se depositaban alimentos como ofrenda sino que también se encuentran algunos registros que fueron utilizados como urnas funerarias para albergar el enterramiento de infantes, asociadas al estilo cerámico Tonosi (200 - 550 d.C.), en esta época ya se aprecian cambios en el cómputo social y religioso de las aldeas agrícolas del Pacífico Central. Los contextos funerarios relacionados con la fase del estilo Tonosi ya indican la importancia centrada en el ritual y la actividad chamánica, reflejando a su vez en la práctica funeraria un mayor énfasis en el uso y posesión de objetos suntuarios; percibiéndose en estas ofrendas un incremento en la especialización artesanal, destacando ya algunas representaciones artísticas realizadas tanto en cerámica (a través de sus diseños pictóricos), como

---

<sup>234</sup> SÁNCHEZ, Luis Alberto. “Panamá: Arqueología y evolución cultural” (capítulo 4), en -AA.VV. *Artes de los pueblos precolombinos: América Central*. Barcelona: Museo Barbier-Mueller art precolombi, 2000, p. 125.

otros objetos elaborados, con piedras preciosas, conchas, y orfebrería. Entre el 550 y 700 d.C. la distribución de asentamientos Coclé es mucho más amplia a las anteriores fases culturales, relacionados estos registros con el estilo Cubitá; sobre esta fase cultural y el repertorio funerario descubierto, Luis A. Sánchez remite que:

*“Las similitudes entre los sitios del litoral Pacífico de Panamá contemporáneos a esta época no sólo tienen que ver con la presencia del estilo Cubitá. Ciertos patrones funerarios, el uso de las mismas alhajas con los mismos iconos que la cerámica pintada y las nuevas técnicas de decoración y acabado de la cerámica, compartidas en este amplio territorio, señalan implicaciones socioculturales más complejas. Cerro Juan Díaz y Playa Venado (cementerio excavado en los años 50), sitios que distan 200 km, presentan idénticos enterramientos secundarios en urnas funerarias con coberteras y ajuares muy parecidos, los cuales presentan pendientes de conchas marinas de género -spondylus- y orfebrería. Contextos y objetos análogos se encontraron en sitios coetáneos en El Indio, El Cafetal y La India, en el extremo de la península de Azuero”<sup>235</sup>.*

Las cerámicas Coclé halladas en diferentes complejos funerarios Cubita denotan una dedicación elaborada (sintetizando en sus diseños rasgos estilísticos de fases anteriores y creaciones renovadas, tanto en las formas como en sus dibujos, al agregar otros símbolos iconográficos), destacando en nuestro estudio, la presencia de efigies modeladas sobre urnas funerarias de gran dimensión, también decoradas en tricromía.

En épocas posteriores al 700 d.C. la práctica funeraria de la tradición Gran Coclé manifiesta obvias diferencias entre los estamentos sociales de estas jefaturas, los complejos arqueológicos descubiertos más destacados se nombran como Sitio Conte y El Caño, destinados estos dos cementerios a la élite, ambos situados en la provincia de Coclé, muy cercanos a la Bahía de Parita, aunque otros cementerios Coclé del periodo Medio o Tardío también presentan buenos registros funerarios. En Sitio Conte se hallaron entre 1930 y 1940 decenas de sepulturas ubicadas a una profundidad considerable, en lo que otras investigaciones posteriores han llegado a descubrir más de 90 tumbas en este complejo, establecidas bajo tierra en diferentes niveles (utilizada esta necrópolis aproximadamente entre el 450 - 950 d.C.), reflejando claramente como ciertos personajes acumulaban grandes riquezas, además de manifestar en las diferentes ofrendas un extraordinario simbolismo, incluyendo en algunas de estas sepulturas a difuntos ataviados con elaboradas vestimentas y adornos, junto a otros objetos suntuarios, muy diversos y de gran calidad, (como ostentosas joyas y atuendos de oro y tumbaga, marfil, serpentina, ágatas, esmeraldas de origen colombiano, y vasijas policromadas asociadas a los estilos cerámicos: Cubitá, Conte y Macaracas). Casi la totalidad de los restos óseos se relacionan con cadáveres adultos (el 80 % de género masculino), posiblemente asociados a guerreros importantes (relacionados con el poder político y económico). Por otro lado, el complejo funerario-ceremonial de El Caño, a día de hoy considerado el más grande descubierto en Panamá, se ubica en el último periodo primigenio y durante la primera época de contacto con los colonos españoles, registrando bajo diversos montículos enterramientos primarios y secundarios, e incluyendo entre sus ofrendas tanto representaciones autóctonas como materiales de carácter europeo; en investigaciones a finales del s. XX se llega a la conclusión de que fue ocupado en diferentes épocas y utilizado para diversos fines, ahora bien no fue hasta el s. XXI cuando se realizaron nuevas prospecciones que revelaron la presencia de un círculo de tumbas, como también se demuestra que fue coetáneo con el Sitio Conte, con similitudes en sus patrones funerarios aunque cada centro ceremonial mantuviera su independencia. En 2009, se descubre un cementerio con seis grandes tumbas de alto estatus (fechadas entre el 750 y 1000 d.C.), cubiertos los cuerpos de ricos ajuares de oro, cobre, hueso y piedras preciosas, acompañados a su vez por otros cadáveres cuya causa de muerte todavía se desconoce, aunque posiblemente fueran sacrificados, mientras que estos cuerpos se registran envueltos en tejidos, los cadáveres de los personajes principales se amortajaron en lienzos empapados con resinas, y de forma generalizada los cuerpos se encuentran tapados por platos y ollas de cerámica bellamente decoradas.

Ascendiendo en nuestro recorrido destacamos ahora los registros funerarios encontrados en el territorio **oeste de Panamá y suroccidente de Costa Rica**, comprendida esta amplia territorialidad por la tradición cultural de **Gran Quiriquí**. Las fases tempranas y contemporáneas de Concepción y Aguas Buenas ubicadas en torno

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 130.



al 300 a. de C. y el 500 - 700 d.C. registran enterramientos bajo las viviendas (primarios, extendidos) o en grandes urnas (secundarios), encontrando también tumbas alineadas con piedras o simples fosos ovales en el perímetro de las aldeas, descubierto únicamente un sitio arqueológico (Boquete, en Panamá), donde se ubica un cementerio apartado del asentamiento. Aunque entre estos enterramientos del Formativo es destacada la diferenciación del tipo de estructura funeraria registrada en el complejo de Barriles (Panamá), ya que incluye tumbas de pozo y cámara funeraria, similares a los depósitos del área Noroccidental de Suramérica. Entre las ofrendas funerarias Quiriquí del Periodo IV ya se registran rangos sociales diferenciados, incluyendo junto a los cuerpos metates y cerámicas elaboradas; durante los periodos V y VI (500 - 1500 d.C.) la práctica de enterramiento registra tanto cistas (o tumbas de cajón) como tumbas de pozo con cámara. Para el último periodo se registran cementerios distintivos ubicados en la cima de altas colinas o montañas, situados a menudo bajo montículos construidos con cantos rodados, además de ubicarse otros complejos funerarios en sitios destinados a ceremonias y en los centros residenciales (situados los cementerios en terrazas por encima de las zonas de vivienda), señalados estos lugares en ocasiones por pilares de piedra; en lo que las ofrendas destinadas a la élite registran suntuarias piezas de cerámica (local o importada desde otras regiones Quiriquí u otras zonas culturales), elaborados objetos de oro o tumbaga, y otros bienes de prestigio.

En **Costa Rica**, en la **zona Central** los registros funerarios del Periodo IV (1000 a. de C. - 500 d.C.) se sitúan generalmente en los alrededores de las viviendas o bien bajo sus cimientos, enterradas las sepulturas en sencillos nichos bajo tierra o en tumbas individuales. Aunque hay que decir que para este territorio y este periodo la construcción funeraria más destacada se define con el nombre de «tumbas de corredor», asociadas a la fase cultural temprana de El Bosque (Vertiente Atlántica, datada entre el 100 a. de C. y el 500 d.C.), concurren diferentes variaciones: indicadas las tumbas por montículos de cantos rodados de origen volcánico, rectangulares o elipsoidales (con una altura de uno o dos metros), con pasillos de varios metros de largo, o simplemente definidos como recintos excavados de forma oval sin levantar ningún monumento funerario de piedra; en el caso de los cementerios separados de las zonas de vivienda estas tumbas siempre registran muros de piedra y generalmente son largas y rectangulares, ordenadas en algunos casos por filas e hileras con mucha precisión. Entre las hipótesis que se barajan sobre algunos de los cementerios descubiertos que acumulan entre quince a treinta o más tumbas, separadas de otros grupos por medio de corredores vacíos, pudieran corresponder estas agrupaciones de sepulturas a diferentes linajes o clanes de sociedades asociadas a El Bosque. Aunque no se han recuperado restos óseos, parece ser que la mayoría de los enterramientos eran de tipo extendido primario, determinada esta conjetura por la posición en la que se encuentran diferentes abalorios portados posiblemente por el difunto en el momento del enterramiento. Algunos de estos cementerios ocupan varios miles de metros cuadrados. También se puede destacar el registro de algunos enterramientos ubicados en silos campaniformes asociados a depósitos domésticos (al igual que se registra en la cultura Maya, en los denominados *chultún*), en este caso registrados en el sitio arqueológico de Pavas (en San José), asociados estos depósitos a la fase Pavas, contemporánea a El Bosque, registrada en este caso en las Tierras Altas Centrales. Entre los objetos funerarios asociados a la elite incipiente de las sociedades (Pavas y El Bosque) de la zona central se encuentran también metates, hachas y otros artefactos de piedra tallada y piezas de cerámica, entre ellos: recipientes, ocarinas, sonajeros, pipas y tablillas para el consumo de sustancias, figuras modeladas y los característicos trípodes de patas escultóricas (con imágenes antropomorfas y zoomorfas). Durante los primeros siglos del Periodo V en el territorio central se siguen reconociendo largas tumbas de corredor, además de otros registros más sencillos de depósitos ovales o rectangulares, aunque a partir del 700 - 800 d.C. se generaliza en todo este territorio de forma mayoritaria el empleo en la práctica funeraria de depositar los enterramientos en cistas (primarios y secundarios), también llamadas tumbas de cajón, construidas generalmente con lajas de piedra o cantos rodados, con forma oval o rectangular. Situadas las cistas, bajo las residencias o cercanas a ellas, enterradas bajo las plazas principales, o en lugares reservados para los cementerios. Las tumbas descubiertas relacionadas con el Periodo V manifiestan mayor número de ofrendas en relación a los registros funerarios del siguiente periodo, aunque es destacada la presencia en ambos periodos de excepcionales objetos de orfebrería, cascabeles, metates y piezas suntuarias de cerámica, incluyendo piezas foráneas de cerámica de Gran Nicoya.

Al **noroeste** de Costa Rica en la zona de **Nicoya-Guanacaste** se registran grandes cementerios a finales del Periodo IV (300 a. de C. - 500 d.C.) que reflejan diferencias entre las ofrendas funerarias, remitiendo ya a una estructura social ordenada jerárquicamente. Entre los sepulcros de alto rango se registran entierros primarios y secundarios, incluyendo junto a ellos metates, mazas ceremoniales, colgantes de jade y elaborados recipientes y figuras de cerámica. Estos cementerios también presentan divergencias, contando con un buen número de sitios como Las Huacas, Bolsón, Mojica, o en la costa, Nacascolo, si bien, el descubrimiento que describe a continuación Michael J. Snarskis sobresale tanto por su datación temprana (anterior a los centros citados) como por la buena conservación de los restos:

*“Un nuevo y fascinante complejo funerario fue localizado en una zona de antiguos manglares que, excepto en mareas muy bajas, se encuentra permanentemente sumergido bajo las aguas. El hallazgo en el sitio La Regla incluyó dieciséis bultos funerarios secundarios, muchos de los cuales estaban envueltos en láminas de corteza o atados con cuerdas trenzadas de fibra vegetal (lo que bien podría haber sido una tosca tela). El análisis osteológico demostró que los huesos ya estaban secos y la carne desprendida antes de ser amortajados en fardos compactos, impermeables y de fácil transporte durante largos trayectos. El entorno anaeróbico que supuso el fango del pantano resultó ser un excelente conservante de los huesos, de las envolturas vegetales y de un collar de cuentas de madera (el primer hallado de este tipo) de uno de los enterramientos, en el que también se halló un sencillo pendiente de jade avimorfo con representación del "dios hacha". La datación por C-14 situó las tumbas en el periodo 400-500 a.C.”<sup>236</sup>*

En cuanto a las prácticas funerarias y las representaciones asociadas a estos contextos de las sociedades Gran Nicoya debemos indicar que mantienen en cierta medida relaciones simbólicas más aproximadas a las tradiciones culturales mesoamericanas. Los enterramientos de los periodos V y VI, presentan diferentes variables en su tratamiento, primarios o secundarios, desde simples fosas bajo las viviendas o en áreas de cementerio, en lo que algunos complejos también indican la señalización de las tumbas a través de una única columna en posición vertical o con agrupaciones de piedras colocadas sobre las sepulturas, incluyendo también el entierro secundario en urnas cerámicas (destinadas generalmente a albergar restos de infantes), registrando en las diferentes excavaciones, tanto sencillas sepulturas como otras tumbas asociadas con las elites (incluyendo en ellas un buen número de ofrendas, entre ellas las destacadas piezas y figuras de cerámica de los diferentes estilos policromos asociados a esta tradición cultural).

En **Nicaragua** el complejo arqueológico de Ayala se considera actualmente como el sitio más importante registrado en la zona del Pacífico datado en el Periodo V (500 - 1000 d.C.), donde se manifiestan los enterramientos de sus difuntos cercanos a los espacios de vivienda, aunque también se agrupan en áreas de cementerio, encontrando algunas sepulturas que reúnen como ofrenda principal diferentes cerámicas, si bien, también se encuentran recipientes cerámicos que sirvieron como depósito funerario de cenizas, fruto de la incineración de los cadáveres sepultados. Respecto a las prácticas funerarias asociadas al Periodo Tardío o Periodo VI (900/1000 - 1550 d.C.), la zona de la vertiente Pacífica recopila mayores registros arqueológicos, en estos casos los enterramientos se localizan a diferencia del anterior período fuera del espacio doméstico, registrando a su vez cementerios o necrópolis dentro de los asentamientos. Como dato importante debemos indicar que en los complejos arqueológicos de este último período primigenio nicaragüense se registra como patrón generalizado la práctica funeraria del enterramiento secundario en urnas cerámicas.

- De nuevo efectuamos otro salto geográfico considerable, desplazándonos hasta el **área Meridional de los Andes**, para dar cuenta de los reconocimientos funerarios acontecidos en estas regiones. Comenzando en este caso con los arcaicos registros acontecidos en el Período Pre-cerámico, donde destaca la cultura **Chinchorro** por su elaborado y característico ritual mortuorio, desarrollada primordialmente en el norte de Chile y en la costa sur del Perú (5000 - 2000 a. de C.). Estas características especiales quedaron plasmadas en el cuidado tratamiento de los cadáveres, en lo que a la muerte de los individuos se les aplicaba una capa superficial de

<sup>236</sup> SNARSKIS, Michael J. “La Costa Rica precolombina” (capítulo 3), en - AA. VV. *Artes de los pueblos precolombinos: América Central*. Barcelona: Museo Barbier-Mueller art precolombi, 2000, pp. 78-79.

barro sobre el rostro y el cuerpo (momificados sin embargo por la sequedad de la zona), rodeados además por un delicado ajuar (detallada la descripción del ritual en las págs. 151-152, apartado 2.1.1, foto n°: 328). En el Periodo Temprano se pueden distinguir en la zona central del territorio chileno los registros funerarios de la cultura **Llolleo**, a los cuales se les atribuye el sepulcro de sus muertos bajo el piso de sus viviendas, formando en algunos casos pequeños cementerios; su ajuar funerario consiste en adornos corporales, instrumentos de uso y recipientes de cerámica, en su mayoría fracturados o perforados intencionalmente. Si bien, lo más diferenciado entre los registros funerarios Llolleo consiste en la sepultura de niños o niñas en vasijas o urnas de cerámica, utilizando en algunos casos grandes ollas destinadas a contener agua. En la zona norte de Chile durante el Periodo de Integración Regional, los montículos ceremoniales del Periodo Temprano (definidos por la fase Alto Ramírez) dejaron de utilizarse para depositar los enterramientos en las colonias integradas en el estado de Tiwanaku (diferenciándose de los rituales tradicionales que permanecieron en otras culturas de la zona), como sucede con la cultura **Cabuza**, quienes asimilan entonces entre sus costumbres funerarias la incorporación de fardos, adquiriendo el cuerpo la posición flexionada, cubiertos con vestimentas y elaborados textiles, además de incluir el característico gorro de cuatro puntas asociado a Tiwanaku. No obstante, en otras culturas relacionadas con Tiwanaku como la cultura **San Pedro**, los registros determinan que mantienen la tradición de entierro en montículos o túmulos artificiales, ya definida esta agrupación social en este periodo por la estratificación social, determinada por las ofrendas que ilustran el prestigio de personajes relacionados con la elite. En estos enterramientos de estatus elevado se incluye la presencia de la cerámica ritual de color negro y muy pulida, característica de las piezas suntuarias de los San Pedro.

En la zona del Noroeste de Argentina (NOA), ya desde el periodo Formativo las diferentes sociedades asentadas desarrollan entre sus características culturales su vinculación con las prácticas chamánicas (al igual que sucede tanto en los territorios Chilenos, como en otras áreas de Latinoamérica) y las relaciones de intercambio que también definen en cierto sentido valores unitarios asociados al concepto de una identidad supra-regional, también en relación directa con las costumbres funerarias, donde se contempla el ritual del entierro desde diferentes variables pero a su vez relacionados entre ellos. En el Formativo, las sepulturas de forma generalizada se ubican bajo las mismas residencias, dentro de los espacios domésticos, tanto en los patios como bajo los habitáculos del hogar, o bien, se posicionan en cementerios próximos a los sitios de vivienda (en muchos de los casos presentando construcciones circulares agrupadas). Entre las similitudes en el carácter cultural y funerario de las diversas sociedades asentadas en el Noroeste Argentino, los registros determinan que los cadáveres de los adultos se entierran en el suelo, flexionados y acompañados de un ajuar, mientras que se generalizan los casos descubiertos de restos de bebés o infantes de corta edad depositados en urnas de cerámica, como registran algunas culturas tempranas, citando a las más representativas: **Cienaga**, **Candelaria**, o **Las Mercedes**. En lo que respecta a la cultura **Condorhuasi** los indicativos asociados a urnas funerarias no parecen incluirse en sus enterramientos, no obstante, la mayor parte de sus representaciones cerámicas suntuarias fueron encontradas en los entierros (muchos de ellos saqueados), aunque también estas piezas fueron utilizadas para otros propósitos, como rituales domésticos. En estas regiones la segregación de los cementerios en el Periodo Temprano no parece ser común, aunque si se encuentran algunos lugares<sup>237</sup> como en el valle de Hualfín, el alto Valle Calchaquí, Tebenquiche y Laguna Blanca en la puna, entre otros sitios; en estos casos, estos hallazgos parecen representar diferentes concepciones del papel y el lugar de los muertos en la vida social, así como su relación con la organización de los grupos residenciales.

En el Periodo Medio (NOA) ya se define la divergencia religiosa de los centros ceremoniales, sin embargo el tipo de enterramiento difiere poco con el avance de los tiempos. La predominante cultura **La Aguada** registra el sepulcro de los cuerpos en cistas, aunque ahora sí, las ofrendas y otros objetos relacionados con el difunto determinan el grado de estatus social del personaje. Sobre esta cultura Sánchez Montañés comenta que:

*“El mayor número de conocimientos actuales sobre los rasgos culturales de La Aguada proceden de los enterramientos y del material, normalmente en forma de ajuar funerario, encontrado en ellos. Uno de los cementerios conocidos más importantes reúne cerca de 200 sepulturas. El tipo de entierro más común es que en forma de una fosa cilíndrica o cuadrangular de 2 o 3 m. de profundidad, aunque alguna alcanza hasta los 6m. En*



*cada fosa aparece un esqueleto, pero también de dos hasta seis, que podrían corresponder a tumbas familiares que se abrían periódicamente para recibir a un nuevo cuerpo o, lo que es más probable, a individuos sacrificados, mujeres o esclavos que le acompañan al difunto tras su muerte. Es probable que existieran, al modo peruano, verdaderos fardos funerarios, pero no existen evidencias directas dadas las condiciones del medio ambiente. En ocasiones aparecen junto al esqueleto principal cráneos aislados, lo que seguramente significa cabezas trofeo de sujetos sacrificados; recordando las representaciones de la cerámica. El ajuar funerario es de carácter muy variable y debió depender de la categoría o el rango del personaje en vida. Desde una única pieza de cerámica pobremente elaborada hasta más de una docena de vasijas de las más delicadas, objetos de metal, vasos de esteatita, recipientes con alimentos y utensilios de uso cotidiano”<sup>238</sup>.*

A su vez, al este del territorio de La Aguada se sitúa la cultura **Sunchituyoc** (desarrollada en las llanuras de Santiago del Estero, 700 - 900 d.C.), que destacamos por incluir en sus entierros urnas funerarias de cerámica.

El **Período Tardío** del área Meridional Andina, queda definido por la instauración de formaciones regionales que comprenden a jefaturas independientes (política y culturalmente autónomas) pero entre las que se perciben también grandes nexos de unión. Dependiendo de cada cultura sus prácticas funerarias se presentan diferentes y muy variadas, por ejemplo la mayoría de las culturas asociadas a la Tradición del Altiplano (Chile), se rodean de edificaciones funerarias de adobe o piedra, nombradas también como *chullpas*, por su construcción similar al repertorio funerario de los Andes Centrales, cercanas a las viviendas o diseminadas en el espacio natural; otro tipo de estructura funeraria se registra en la Tradición del Desierto que presenta generalmente sus cementerios bajo montículos ceremoniales sin estar integrados en las poblaciones; mientras que en los territorios del NOA, sus *chullpas*, se ubican de forma corriente junto a las aldeas, en muchos casos, con tumbas circulares para los cuerpos adultos, y en ocasiones integrando junto a estos espacios montículos de tierra redondos, incluyendo a su vez en muchas de estas culturas la tradición de enterrar en estos espacios o bajo el suelo de los hogares a los párvulos en urnas funerarias de cerámica, además de incluirse en algún caso más puntual el enterramiento de adultos en grandes urnas, o bien, la sepultura de niños o adultos directamente bajo tierra, contando todas ellas con o sin la presencia de acompañamiento. Es destacado en el último periodo primigenio y en este área la presencia de las urnas funerarias de las culturas: Sanagasta, San José, Hualfin, Chaschuil, Famabalasto, Belén, y sobre todo de Santa María, repartidas por los territorios actuales del Noroeste Argentino, la cultura Abaucán distribuida en territorios fronterizos de Argentina y Chile, y la cultura Vergel o Kofkeche, en el territorio central de Chile (2.1.6.2, págs. 535/539 y 543-544).

- De igual forma, en el **área Amazónica** la inclusión de urnas funerarias entre las costumbres rituales primigenias fue un hecho común y generalizado (ampliada la información en las págs. 522/530 y 544-545). Estos territorios comprenden registros cerámicos diferenciados por su alta calidad y expresión plástica, determinados en mayor medida en asociación con el carácter funerario y la figuración cuando las sociedades se establecen como jefaturas a partir de la mitad del primer milenio d.C., aumentando en el segundo milenio el número de sociedades que se caracterizan por preservar entre sus costumbres rituales este tipo de recipiente funerario (de forma habitual asociados a la Tradición Policroma), en algunos casos contando con un peso cultural muy importante. Aun así, también existen culturas amazónicas que se apartan de esta práctica de sepultura como conducta habitual, para registrar entre sus rituales funerarios otro tipo de enterramiento.

En el periodo Formativo amazónico se registran diferentes agrupaciones sociales que ya incluyen entre sus prácticas culturales la incorporación de sepulturas con rasgos de dedicación, posicionando a los cadáveres en posturas ya asociadas con lo ritual y el reconocimiento de ofrendas conmemorativas. Entre estos hallazgos tempranos podemos destacar esta identificación en tradición funeraria de la agrupación social de los Mayo-

<sup>237</sup> LEONI, Juan B., y ACUTO, Félix A. “Social Landscapes in Pre-Inca Northwestern Argentina” (capítulo 30), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 592. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>238</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *Arte indígena sudamericano...*, p. 179.

Chinchipe, situados en la Alta Amazonia ecuatoriana, tanto en el complejo de Santa Ana - La Florida, como en otros asentamientos donde se han descubierto en recientes excavaciones además de viviendas de planta circular dispuestas alrededor de una plaza central, algunas construcciones de piedra que albergaron depósitos funerarios. Entre los registros del complejo de Santa Ana - La Florida se ha localizado sobre una terraza fluvial un cementerio con algunos depósitos funerarios o tumbas de pozo (relacionadas con la élite social); aunque el contexto funerario de mayor relevancia se describe como una edificación de piedra en forma de espiral, donde se posiciona un fogón de carácter ceremonial en el que se registran ofrendas, y una tumba de pozo, con entrada y galería revestidas de piedras superpuestas, a manera de una segunda espiral. Dentro del habitáculo funerario se sitúan también otras ofrendas como abalorios o chaquiras de diferentes materiales, cajas de llipta y los característicos recipientes cerámicos de asa estribo. Las ofrendas Mayo-Chinchipe ya incluyen objetos y materiales exóticos de otras regiones, como conchas marinas *Strombus* o turquesas, además de registrar elaboradas piezas dedicadas a la práctica funeraria, entre ellas cerámicas, con la destacada presencia tanto de recipientes escultóricos como figuras antropomorfas o zoomorfas (a menudo, reconociéndose representaciones iconográficas de animales de la selva tropical).

No obstante, solo con detenerse a pensar en la amplia territorialidad que comprende el área Amazónica y el prolongado periodo de tiempo en el que se registran sociedades de cierta complejidad social, se puede llegar a advertir desde tiempos del Formativo el amplio repertorio de costumbres que se llegaron a dar en estos territorios. Sin embargo, al ser una área que en muchas de sus regiones se presentan inexpugnables para desarrollar investigaciones arqueológicas, o bien, en aquellas zonas donde sí se han podido efectuar sondeos científicos, se encuentran pocos registros culturales, debido al deterioro que presentan estos rastros, en gran medida por la alta concentración de humedad y la climatología no favorable del medio; ahora bien, entre los descubrimientos que mayores contribuciones han aportado para el estudio de estas culturas primigenias se encuentran en los registros asociados a contextos funerarios. A partir del primer milenio d.C. se establece como un indicador común entre diferentes sociedades el asociar la construcción de montículos artificiales con la prácticas de enterramiento, depositados los cadáveres bajo estas estructuras (como sepulturas directas en posición extendida o flexionada, o entierros secundarios colocados en urnas cerámicas), además de incluir en algunos casos abundantes ofrendas junto a estos depósitos. Aunque también se han encontrado otros registros funerarios que difieren de este tipo de práctica ritual, como los asociados a contextos domésticos (como por ejemplo se registra en la Amazonia Central en la fase Paredão). A su vez, la diversidad de conductas rituales funerarias en la Amazonía no solo se establecen entre las diferenciadas sociedades primigenias sino que también se presentan variaciones en las diferentes fases culturales de cada agrupación.

En la Alta Amazónica se localizan dos sociedades instituidas como jefaturas importantes en el último periodo primigenio, Cosanga y Chachapoyas. Entre sus costumbres culturales, aunque ambas estuvieron asentadas y se relacionan con otras culturas del territorio amazónico durante un largo registro cronológico, las prácticas de enterramiento indican relaciones más próximas a conductas andinas. En el caso de la cultura **Cosanga**, ubicada al norte del territorio inter-amazónico de Ecuador (entre la zona oriental andina y las tierras bajas), se manifiesta la habitual tradición de enterrar el cadáver del difunto en posición extendida en el interior de una tumba conformada por varias piedras lajas, encerrando en estos sarcófagos también diferentes ofrendas, entre ellas elaboradas cerámicas, que como ya comentamos presentan una alta creatividad y maestría en sus obras escultóricas, caracterizados los recipientes por el ínfimo grosor de sus paredes. La cultura **Chachapoyas**, ubicada en la selva alta del territorio nororiental peruano, tampoco incluye la sepultura de sus difuntos en urnas, y en este caso no sobresale por sus registros cerámicos, pero sí la destacamos en nuestro estudio ya que presenta una íntima relación cultural con el barro en crudo y el adobe en sus prácticas funerarias. Entre las particularidades de los enterramientos Chachapoyas (de variada tipología) destaca en su representación arquitectónica la inclusión de revoques de adobe en las edificaciones destinadas para este propósito, al igual que se incluyen en estas prácticas otro modelo de enterramiento que consiste en disponer los fardos de sus antepasados ilustres junto con un ajuar funerario en estructuras escultóricas antropomorfas, modeladas en barro crudo. A su vez, en los mausoleos se incluye la sepultura de diferentes cuerpos asociados con la elite

social, acompañados por bellas ofrendas. En nuestra investigación queremos incidir en las costumbres de esta cultura, no solo por su relación funeraria, que es distinguida, particular y de una importancia considerable, sino también porque aun presenta pocos estudios, mientras que los nuevos hallazgos que se descubren día a día, en tiempo presente, cuentan con pocos recursos para resguardarlos, y por ello describimos la tradición funeraria de los Chachapoyas ampliamente en el siguiente cuadro explicativo (págs. 513 / 515).

En relación al contexto funerario Cosanga y Chachapoyas, esta diferenciación tan disímil con otras culturas amazónicas puede corresponder a la proximidad con el territorio andino, por ello, más destacado es el caso de la cultura **Santarém**, establecida en curso medio-bajo del Amazonas (en la confluencia del río Tapajós, extendiéndose ampliamente a otros territorios circundantes), organizada en fuertes cacicazgos establecidos al finales del periodo primigenio e inicios de la época colonial europea. Santarém entraña una particularidad que aún se presenta sin resolver, ya que despliega un paréntesis arqueológico a la hora de registrar sus conductas funerarias. A día de hoy, según el aporte de las investigaciones científicas se puede llegar a la conclusión que los habitantes de estas tierras no registran entierros de ninguna clase y por ello tampoco cuentan con urnas funerarias como en la mayoría de las culturas complejas y contemporáneas del territorio amazónico. Como indica Cristiana Barreto en su investigación destinada a las urnas funerarias amazónicas:

*“los enterramientos secundarios en urnas cerámicas parecen haberse interrumpido a lo largo del área de distribución de la cerámica Santarém y Konduri y otras variantes relacionadas con la tradición Inciso y Punteado, entre la desembocadura del río Xingú y la ciudad de Parantins. Esto tal vez se deba al hecho de que las culturas relacionadas a estas cerámicas practicaran enterramientos directos y/o la cremación de los cuerpos. Nimuendaju describe la práctica de momificación aún relacionada con los indios Tapajós que habita esta área. En la cerámica Santarém, contemporánea a los complejos cerámicos del valle bajo y Guayanas, existen, aun así, grandes vasijas antropomorfas que pudieran haber servido para el enterramiento de restos humanos incinerados”<sup>239</sup>.*

No obstante, los estudios sobre esta cultura tardía aún presentan grandes incógnitas, y dado que no se han registrado enterramientos dificulta en mayor grado su investigación. Entre otras hipótesis, se cuenta con la información documental de la vía etnográfica, que apuntan a una asociación relativa y de proximidad con otras costumbres mortuorias de pueblos indígenas que residieron y residen en estos territorios, como pudiera barajarse la práctica que consiste en dejar los cuerpos de sus difuntos expuestos a la intemperie hasta que los tejidos carnosos se desprenden, pulverizándose posteriormente los huesos para mezclarse con «chicha» u otros brebajes, e ingerirse en el transcurso de las ceremonias relacionadas con la muerte. Si bien, aunque Santarém no registre sepulturas, se ha hallado un buen número de imágenes cerámicas de destacada representación, que también la definen culturalmente (incluida en dos tradiciones arqueológicas por su definición cerámica: «inciso y punteado» en relación a su decoración, y la Tradición Arauquinoide, definida por las costumbres asociadas con los Arawak). Entre sus representaciones cerámicas destacan dos tipos de modelos, aunque cuenten con variaciones, los vasos gargallos y cariátides, definidos como recipientes ceremoniales de características singulares (descritos en la pág. 381), con proyecciones antropomorfas y zoomórficas, como caimanes, aves o batracios, de recargada decoración, y que aún no se ha llegado a saber certeramente su función, en lo que quizás estas piezas se pudieron incluir en los rituales funerario-festivos.

Ahora pues, es conveniente después de introducir en esta disertación algunos rasgos diferenciados del ritual funerario de algunas de las culturas de relevancia establecidas en el área Noroccidental de Suramérica, Andes Meridionales, Mesoamérica o Amazonia, de ilustrar en el siguiente apartado de forma más extensa su implicación con la representación de urnas cerámicas que fueron utilizadas como depósitos de sepulturas (tanto de carácter primario como secundario), como los grandes núcleos culturales donde se desarrolla el concepto de la imagen antropomorfa, como representación genérica, o bien, asociada al personaje sepultado.

<sup>239</sup> BARRETO, Cristiana (Nunes G. de Barros). “Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga” (investigación). Programa de Postgrado en arqueología -Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo-, Línea de investigación: Representaciones simbólicas en arqueología. São Paulo, 2008, p. 89. (Texto traducido: L. Rueda).

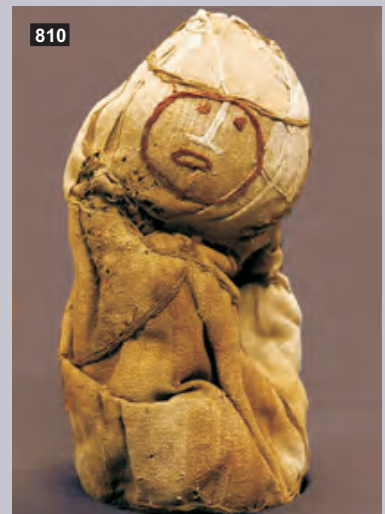


**Cultura Chachapoyas: arquitectura y estructuras figurativas de barro en relación con el ritual funerario.** La sociedad Chachapoyas actualmente se presenta como una de las culturas más desarrolladas del área Amazónica, al noreste del territorio peruano (conformados por jefaturas independientes, aunque mantuvieron entre ellas comunes relaciones, como el idioma y las costumbres, más desarrollada esta información en el apartado 2.1.2, págs. 368-369 / 380). Esta cultura presenta un poblamiento temprano, aunque a partir del 800 d.C. comienza su mayor apogeo, integrándose al final del periodo primigenio al estado incaico como colonias. La mayor parte de los asentamientos se han registrado en el departamento peruano de Amazonas, definidos algunos de ellos como grandes ciudadelas, aunque la más destacada actualmente se presenta en el departamento de San Martín, nombrada como **Kuélap**, asentada a gran altura en la cima del cerro Barreta, y rodeada por un gran muro. En la distribución arqueológica de Kuélap existen diferenciados espacios ceremoniales que también se relacionan con las prácticas funerarias. Entre ellos destaca el Templo Mayor, en su interior se registra una gran concavidad en la que se incluye un buen número de restos de huesos humanos, como si se tratara de un gran osario rodeado por otras ofrendas. A su vez, alrededor del edificio también se han encontrado algunos enterramientos, que incluyen ofrendas de lugares distantes (como de Ayacucho y Cajamarca). La Plataforma Circular es otra de las edificaciones importantes, situada junto a la muralla sur, y relacionada a su vez con el Templo Mayor, que al igual que éste presenta otro osario similar. En la zona sur del denominado Pueblo Alto (residencial) (foto n°: 372), se ubicó en el interior de una estructura especial el registro de una tumba Inca, que albergaba la momia de un personaje adolescente, con ofrendas de alta calidad (incluyendo elaboradas cerámicas), posiblemente esta *chullpa* estuviera asociada como consagración a la práctica ceremonial del sacrificio (*Capacocho*). En el extremo sur de este sector arqueológico, se ubica una estructura cuadrangular muy destruida de posible carácter incaico aunque bajo ella hay evidencias de edificaciones más antiguas, en ella también se registraron numerosos entierros, tanto primarios (momificados) como de carácter secundario. En otros asentamientos también se han registrado cementerios similares a los de Kuelap, incluyendo restos de huesos en hornacinas de piedra o bien sepulturas en lugares distantes a las poblaciones, pero hay que decir que en esta cultura se distinguen dos patrones funerarios de forma destacada, como son los **mausoleos** y los **sarcófagos**, destinados a personajes de status elevado, ubicados en muchos casos en lugares altos y de difícil acceso, practicando la momificación de los cadáveres. Por ello, esta sociedad se caracteriza por determinar en sus costumbres funerarias un espacio diferenciado a la figura de sus antepasados relevantes, mientras que los enterramientos del pueblo llano fueron depositados en sepulturas simples junto a los poblados o en el paraje natural, aunque hay que decir que sobre este tipo de enterramiento son escasas las informaciones que se registran a día de hoy. Las **momias** Chachapoyas asociadas a personajes de alto estatus, adoptan la postura fetal, en muchos de los casos posicionadas las manos sobre el rostro. Para la momificación de los cuerpos, éstos se vaciaron de las vísceras internas (como en otras tantas culturas), rodeando a las momias de tejidos y ataduras, luciendo en algunos de estos fardos sobre el último tejido un sencillo bordado representando a un rostro de esquemáticos rasgos antropomorfos. Aunque lo más común es encontrar a estas momias envueltas en textiles también se han hallado cuerpos arropados con pieles, o bien, enrolladas en esteras de madera a modo de ataúd. La ubicación en los barrancos de los sarcófagos o los mausoleos, podría tener su justificación en el hecho de que los Chachapoyas quisieran evitar que fuera dañado del cuerpo momificado, previniendo de esta forma su deterioro, ya que según las tradiciones Chachapoyas la importancia que adquiría la protección y custodia de sus antepasados era imprescindible, debido a que si el cadáver perdía su integridad la vida de este sujeto concluía definitivamente (como también sucede en otras culturas andinas), eludiendo tanto los efectos naturales como las invasiones enemigas con el hecho de ubicar las sepulturas en lugares posicionados a una altura considerable.

Los enterramientos Chachapoyas definidos como **mausoleos** se caracterizan por registrar edificaciones agrupadas en diferentes habitáculos de pequeña dimensión y adoptando la forma rectangular, integrados junto a las paredes rocosas de los cerros (a veces contraplomadas), en su origen enlucidos con adobe y decorados con motivos incisos y en relieve, y enlucidos con fuertes colores. En alguna ocasión se presentan cavidades en la roca selladas por grandes losas de piedra sobre las que se adhiere la representación de un rostro antropomorfo en relieve (realizado en adobe y similar al de los sarcófagos, imagen -izq-, n°: 811). En ellos se depositaron los fardos de los cadáveres momificados, además de incluir junto a ellos otras ofrendas. Entre los sitios arqueológicos conservados que manifiestan esta conducta arquitectónica, destaca el complejo funerario de **Revash** (dpto. de Amazonas, al sur de su capital, provincia de Luya, cercano a la población de Santo Tomás, foto n°: 809), ubicado en una cavidad de la imponente pendiente del cerro Carbón, ocupando alrededor de 200 m<sup>2</sup>. Las *chullpas* de Revash se disponen en diferentes pisos (hasta tres), registrando momias en cada uno de los espacios; en los primeros registros parecía que estas tumbas una vez selladas no disponían de otra entrada, pero en las últimas investigaciones se han encontrado espacios laterales escondidos que permitirían la conexión entre los mismos. Estas *chullpas* presentan cornisas salientes en el frente rocoso, de muros construidos en piedra y unidos los bloques con argamasa, y a su vez, enlucida la edificación con adobe y pintada de color rojo y blanco, incluyendo en su decoración constructiva espacios con forma de cruz o en T; en la fachada también se pueden observar pinturas murales antropomorfas y zoomorfas en color ocre. A su vez, en la zona meridional del territorio Chachapoyas, cercano al complejo de Gran Pajatén se ubica el sitio arqueológico de **Los Pinchudos** (foto n°: 808), como indica Adine Gavazzi: “situado a pocos km. remontando el río Montecristo, surge como área funeraria de microedificaciones colocadas en forma lineal a lo largo de dos aberturas de una vasta pared rocosa que se eleva por más de 300 m. Edificadas

**Cultura Chachapoyas:**

**-808-** Imagen de uno de los mausoleos del sitio de los Pinchudos, ubicado a su vez dentro del complejo arqueológico de Gran Pajatén (dpto. de San Martín, Perú). **-809-** Arquitectura funeraria de Revash, situados los mausoleos en un frente rocoso, decoradas las paredes en policromía (dpto. Amazonas, Perú). **-810-** Fardo funerario Chachapoyas de un importante personaje momificado, encontrado en el interior de un sarcófago de estructura antropomorfa, la primera capa textil presenta un rostro bordado.



en las lastras de pizarra, estas pequeñas estructuras están enlucidas internamente y revestidas externamente por una decoración geométrica enlucida en amarillo y rojo. En el exterior de una de las estructuras aparecen colgadas a lo largo del frente semicircular seis pequeñas esculturas antropomorfas en madera, raramente conservadas, que reproducen un detalle importante del tratamiento decorativo de las superficies de las arquitecturas, en absoluto desnudas en origen. La arquitectura funeraria de esta zona aparece estrechamente asociada al culto del progenitor ancestral y al uso típico de la sierra de llevar a los muertos a la montaña<sup>(11)</sup>. Otros monumentos funerarios fueron levantados por los Chachapoyas como los ubicados en la cuenca del río Utcubamba y zonas aledañas, donde se han encontrado un buen número de mausoleos, destacando también otros enterramientos importantes como: los Farallones de Mishacorsa de Michúl contando con el registro arqueológico de Ochín; el grupo de mausoleos de Tingorbamba también conocidos como la Ciudad de los Muertos, en este caso contemplando estructuras circulares adosadas a la roca; diversos grupos en los alrededores de Luya como Peña de Tuate, o en Leimebamba los de La Petaca y Diablo Wasi que se sitúan cercanos. Presentando entre estos registros arqueológicos características diferenciadas pero también muchas similitudes. Ahora bien, entre los descubrimientos recientes de esta cultura destacan los mausoleos de la **Laguna de los Cóndores** (1996) aunque ya conocida anteriormente por otros registros, también conocida como la Laguna de las Momias, estos hallazgos se ubican en una zona agreste de difícil acceso (dpto. y provincia de Amazonas, distrito de Leimebamba). Donde se registran varios edificios funerarios situados de manera estratégica, incluyendo en su interior una gran cantidad de momias, bien conservadas, tanto de adultos como de infantes de alto rango, y de igual forma las ofrendas también se presentan en buen estado de conservación, esto se debe a que los mausoleos presentan dos pisos, albergando en el inferior a las momias y ofrendas y la parte superior posee un hueco abierto de ventilación, facilitando por ello su conservación. Los muros exteriores de los mausoleos aun poseen zonas pintadas en las que se aprecia el diseño de franjas blancas y rojas. A continuación se exponen las aportaciones sobre el lugar de los investigadores Warren B. Church y Adriana Von Hagen: "El complejo mortuario de la Laguna de los Cóndores enfrente de Llaqtacocha se remete en las cornisa de un lado del acantilado y consta de seis chullpas intactas y los cimientos de un séptima [...]. Aunque los saqueadores que traspasaron hasta algunas tumbas, devastaron los fardos de las momias con sus machetes y destruyeron una valiosa información contextual, aún se conserva una amplia variedad de ofrendas funerarias que acompañaron a más de los 200 fardos de momias y otros restos humanos, en las que se aprecia una mezcla cosmopolita de influencias locales y exóticas. [...] Las ofrendas funerarias bien conservadas están jugando un papel vital en la búsqueda de respuestas a la génesis del estilo artístico Chachapoya, revelando nuevas simbologías presentes en los enseres perecederos tales como textiles y calabazas. Entre los bienes de prestigio de estos enterramientos son inconfundibles los intercambios con las tierras bajas tropicales como el ejemplo de un felino desecado, aparentemente un ocelote o tigrillo (que vive en las elevaciones por debajo de 900 msnm, tierras por debajo del lago) y tocados adornados con plumas de especies de las tierras bajas como loros y guacamayos<sup>(12)</sup>.

Por otro lado, los Chachapoyas registran otra costumbre funeraria, aún más distinguida por su singularidad, con la muestra de **sarcófagos antropomorfos** (realizados en pasta arcillosa cruda), que se caracterizan por incluir en ellos de forma individual el fardo de una momia, en una estructura arquetípica de fisonomía humana, instalados estos sarcófagos en diferentes conjuntos y distribuidos en el paraje, en lugares de paso dificultoso en lo alto de las montañas, en zonas de comisas. Algunos de estos sepulcros también se relacionan con mausoleos vinculados a la misma tradición, cercanos entre ellos. Las representaciones de los sarcófagos Chachapoyas (incluyendo también los de la etnia Luya Chillaos), según el lugar de origen presentan diferencias, pero las similitudes son mayores; entre ellas, todos los rostros se definen por una forma plana y ovoide en la que destaca la nariz prominente y la frente con más relieve, que en la mayoría de los casos parece incluir un tocado, ojos y boca, definidos de forma esquemática, y el cuerpo se presenta uniforme, sin extremidades, en forma de medio huso. Solo la cabeza y el busto se presentan compactos, mientras que el cuerpo presenta un armazón de madera que define la estructura interior de éste, la representación íntegra de la figura fue modelada con adobe (la composición del material es una mezcla de arcilla con paja brava o *ichu*), y posteriormente pintada en algunas zonas, con un tamaño aproximado de 1'50 m. de altura. Los cuerpos momificados se depositaron en sentido vertical en la parte inferior del cuerpo escultórico, incluyendo otras ofrendas y posesiones personales del difunto. Entre los registros arqueológicos se han hallado más de 200 de estas figuras antropomorfas ubicadas en el terreno de las localidades de Cruzpata, Colcamar, Inguilpata, Tingo, Cohechan, Luya, Lamud y San Jerónimo, repartidas por las provincias de Luya y Bongará, en el actual departamento peruano de Amazonas (gran parte de las momias y ofrendas de los sarcófagos se exhiben a día de hoy en el Museo Regional de Leimebamba).



-811- Ilustración de estructuras funerarias Chachapoyas, modeladas con barro crudo. -812- Sarcófagos de Karajia, imagen de 6 de estos depósitos funerarios antropomorfos ubicados en una cornisa rocosa (Perú, dpto. Amazonas). -813- Detalle de una cabeza de un Purunmachu o sarcófago de Karajia realizada en barro y estructura de madera. -814- Sarcófagos San Jerónimo (Amazonas, Perú).





Desgraciadamente estas estructuras antropomorfas registraron un fuerte saqueo de los huaqueros a lo largo de todos estos años (como también sucedió en muchos mausoleos), incluyendo además, los escasos registros de las primeras expediciones arqueológicas, ya que los primeros investigadores que llegaron al lugar, se mostraron más interesados en la adquisición de las momias (la mayoría de ellas dispersas en las colecciones de otros países), destruyendo ellos mismos los sarcófagos, o bien, destinaban la tarea dificultosa de acceder a estos espacios funerarios a los habitantes locales. Afortunadamente, investigaciones posteriores preservaron estos sarcófagos accediendo a las momias por la parte trasera de la estructura, permitiendo que quedaran registradas las formas escultóricas en el medio natural y en el lugar donde originalmente fueron colocadas. Los más importantes y conocidos registros de este tipo de estilo funerario se nombran como **Sarcófagos de Karajía**, también definidos como Purunmachus, descubiertos hace unas décadas y localizados en el distrito de Conila, en la provincia de Luya (departamento de Amazonas), distantes de la población, en el paraje escarpado de la cuenca del río Utcubamba; se encuentran situados en la ladera vertical e inaccesible de la montaña, resguardados en una concavidad. Parece ser que este tipo de sepulcros estaban reservados a importantes personajes del periodo preincaico, incluyendo en ellos solo el registro de cadáveres adultos, arrojados con tejidos de lana y la última capa de piel de animal, junto a otras ofrendas como mates, cerámicas o instrumentos para tejer. Los sarcófagos de Karajía destacan por su gran tamaño, que generalmente se aproxima a los dos metros de altura, aunque algunos de ellos llegan a alcanzar dos metros y medio; cada una de estas estatuas funerarias se presentan adosadas unas a otras lateralmente y en grupos de cuatro a ocho representaciones, definiendo sus rostros con mandíbulas prominentes y nariz grande y aguileña, su mirada se presenta de frente al abismo (al este, posiblemente como símbolo del renacimiento), y en algunas de ellas en la parte superior de la figura se sitúa un cráneo acondicionado con algodón y gasas y empastado para simular un rostro (según las hipótesis este cráneo pertenecía a un personaje decapitado en vida, como “cráneos trofeos”), este tocado no solo exhibe la cabeza sino que presenta también la figuración antropomorfa influyendo pequeños brazos (en miniatura). La morfología del cuerpo de los sarcófagos de Karajía a diferencia de otros hallazgos parece más realista al insinuar los hombros, la decoración pictórica del sarcófago presenta diseños en dos tonalidades de color rojo, aplicados sobre una base blanca como fondo, el rostro representa una máscara y la parte superior del cuerpo evoca posiblemente el diseño a una túnica plumaria (la composición del material empleado, registra la mezcla de barro arcilloso, piedras, ramajes y paja *ichú*). A su vez, los recientes descubrimientos de **San Jerónimo** al norte del territorio también son destacados, tanto por el número hallado como por los cadáveres que albergan (descubiertos de manera casual en años anteriores, aunque no fueron difundidos hasta el año 2011, en lo que en el 2013 se hallaron más registros en otra zona aledaña), ubicados relativamente cercanos a la población de San Jerónimo, anexa al distrito de Jazán en la provincia de Bongará, dispuestos en dos galerías semi-exteiores y resguardados en abrigos rocosos en lo alto del cerro El Tigre, estas dos agrupaciones albergan más de treinta y cinco sarcófagos, relativamente íntegros, registrando una docena de ellos totalmente sellados. Según comentan los habitantes locales, en los alrededores de El Tigre existen otros sarcófagos y mausoleos pero que como en otras ocasiones ya han sido completamente destruidos. En el interior de estos sarcófagos, además de los fardos, se encuentran otros objetos como conchas *Spondylus* y restos cerámicos bastante interesantes, ya que aunque su manufactura tosca y oscura es característica de los Chachapoyas, incluyen también algunos fragmentos que están ricamente decorados, presentando en algunos de estos casos restos de pintura que recuerda a diseños de motivos cajamarquinos (halladas también en otros registros como en la cueva de Vaquín, en Luya). Como particularidad, y aunque el estudio generalizado de estos enterramientos aún se presente como preámbulo, las conjeturas iniciales apuntan a que algunos de estos sarcófagos incluyen las momias de niños/as de la alta jerarquía Chachapoyas, además de contener también otros restos de adultos, adoptando una altura aproximada de metro y medio. Junto a los enterramientos principales, se incluyen además pequeñas figuras modeladas en barro semejantes a los sarcófagos, como si fueran miniaturas. A su vez, el uso de una decoración a manera de bandas horizontales en el cuello es otro detalle particular de estos restos. Estas representaciones antropomorfas fueron decoradas con varios colores, entre ellos: rojo, amarillo, negro y blanco.

La cultura Chachapoyas presenta aun grandes incógnitas, pero que poco a poco se van descubriendo nuevas aportaciones a su estudio (incluyendo como factor importante, la concienciación que va adquiriendo la población local en relación al resguardo y mantenimiento de su cultura primigenia). Los registros funerarios y/o arquitectónicos de esta cultura indican relaciones y tradiciones tanto del área Amazónica como del área Andina, como ya indican las cerámicas tempranas, relacionadas tanto con el estilo andino de la serranía de Cajamarca, como con tradiciones amazónicas. Los excelentes aportes que se han registrado en la Laguna de los Cóndores, a los que anteriormente hemos hecho mención, relacionan muchas de estas ofrendas con tradiciones y estéticas amazónicas, aunque Church y Von Hagen también describen correlaciones con la estética de los textiles hallados en estos mausoleos Chachapoyas con el estilo artístico andino de la omnipresente cultura Huari, en la investigación de estos autores también se percibe la fuerte identidad propia que desarrolla esta cultura, no exenta sin embargo de los intercambios acaecidos en todas las zonas, como sucede en el periodo incaico: “*Los hallazgos de colgantes de concha Spondylus y cerámicas Chimú-Inca atestiguan los vínculos de intercambio establecidos con la costa bajo la égida Inca. En Gran Pajatén y Los Pinchudos, parece que los líderes locales utilizaron las cerámicas incas para las exhibiciones de estatus privado mientras que simultáneamente construyeron monumentos de declarada identidad Chachapoya para el conjunto de la sociedad*”<sup>(3)</sup>. De igual forma, el investigador George F. Lau comenta la relación funeraria de los Chachapoyas con el área Central de los Andes, equiparando con otras culturas del territorio andino la postura y el enfarado de sus momias, y sobre todo la veneración que esta cultura parece manifestar hacia sus antepasados ilustres y el concepto de perdurabilidad en los diferenciados rituales funerarios, como observadores y participantes de su presente; quien incluye la siguiente relación estética en alusión a los sarcófagos antropomorfos y mausoleos Chachapoyas: “*De manera previsible, las cabezas son su característica más acentuada. El resto de la escultura es un contenedor, redondo o cilíndrico, para el cuerpo. La cabeza se coloca en la parte superior de la forma, pero otros sepulcros también tienen las cabezas situadas en otra parte de los sarcófagos, como si se incorporaran literalmente hacia fuera. Estas cabezas espigadas dispuestas sobre las chullpas y otras estructuras funerarias, son características en el norte de las tierras altas [...], pueden ser consideradas expansiones o protuberancias de las edificaciones, en lugar de simples añadidos. A la vez de depósito funerario para los antepasados y símbolo de relaciones sociales colectivas (en términos de linaje y labor), la chullpa con forma de mausoleo comprende la lógica del receptáculo para la regeneración*”<sup>(4)</sup>. En lo que este autor relaciona la conducta plástica de esta cultura con las cabezas escultóricas de la cultura Recuay (en este caso realizadas en piedra, representadas de forma independiente o superpuestas sobre las paredes), exponiendo también que lo largo de la historia Andina todas estas sociedades incorporaron entre sus mejores piezas escultóricas la imagen arquetípica de sus gobernantes y antepasados, prestando gran atención tanto a la figura completa, como a la representación de rostros o máscaras, desde pequeños formatos, entre ellas incluidas las imágenes realizadas en cerámica, como otras estructuras más grandes, definidas por figuras de madera o monolitos de piedra, que conmemoran el enterramiento de personajes ilustres (monumentos). Costumbres incluidas también en las prácticas artísticas y funerarias de los Chachapoyas, por ello podemos decir entonces que esta sociedad se caracteriza como pluricultural, de excelencia y a destacar, integrando en su propia cultura tanto características de estética andina como amazónica.

(1) GAVAZZI, Adine. *Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Lima: Apus Graph, 2010, p. 264.

(2) CHURCH, Warren B. / VON HAGEN, Adriana. “Chachapoyas: Cultural Development at an Andean Cloud Forest Crossroads” (capítulo 45), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, pp. 918/920. (Texto traducido: L. Rueda).

(3) *Ibidem*, p. 918.

(4) LAU, George F., “Ancestor Images in the Andes” (capítulo 51), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, p. 1035. (Texto traducido: L. Rueda).



### 2.1.6.2- Urnas funerarias. Estética figurativa.

Anteriormente, ya hemos ido apuntando algunas preferencias en cuanto al uso de las urnas cerámicas para depositar enterramientos, a continuación exponemos más detalladamente esta determinación funeraria, que caracteriza a algunas de las culturas ya citadas, y otras que en el sub-apartado anterior no hemos mencionado.

Existe un elevado número de culturas primigenias americanas que comprenden la tradición de incorporar los restos de sus difuntos en el interior de recipientes cerámicos; ampliamente documentada esta práctica por los registros arqueológicos y etnográficos analizados en las diferentes áreas culturales, destacando la generalizada presencia del depósito cerámico como costumbre de enterramiento en las culturas amazónicas y la extensión Caribe y Guayanas al norte de Suramérica (incluidas en el Horizonte de Urnas Funerarias), aunque hay que decir que en todas las áreas comprendidas por los territorios de Latinoamérica presentan este tipo de conducta funeraria, en ocasiones registradas de forma puntual y en otras asociadas a agrupaciones culturales que integran esta tradición de forma más habitual (según determinan los diferentes contextos, como los periodos cronológicos, con carácter regional, asociadas a intercambios culturales, etc.). El registro arqueológico reconoce la inclusión de cadáveres íntegros o restos óseos en recipientes cerámicos en diferentes variantes localizadas tanto en contextos domésticos como en sitios ceremoniales. Es generalizada a su vez, la conducta de utilizar para este propósito recipientes asociados con la cerámica doméstica, algunas veces empleados, y en otras ocasiones destinados sólo para albergar el cuerpo del difunto, presentando eso sí la forma similar a las piezas utilizadas cotidianamente; ahora bien, en nuestra investigación algunos casos han sido o serán citados de manera puntual, aunque la mayoría de ellos quedan excluidos, por centrarnos únicamente en la representación del recipiente cerámico en su tratamiento escultórico, y/o por diferenciarse y destacar en su diseño, generalmente asociadas estas piezas con la denominación de cerámica ceremonial, tanto por registrar una mayor dedicación de manufactura, como de circunscribirse al lenguaje simbólico. A su vez, debemos indicar que existen cuatro enclaves entre las diferentes áreas culturales primigenias latinoamericanas donde se integraron de manera extendida en sus rituales funerarios urnas de cerámica con altas dosis de sofisticación creativa y destreza plástica, integrando en nuestra exposición los casos más representativos, que incluyen el carácter figurativo del cuerpo humano, o en menor proporción de aspecto zoomorfo; comprendiendo en mayor grado estos registros en la gran extensión del río Amazonas y afluentes (alta, media y baja Amazonia), en territorios colombianos, Noroeste Argentino, y sureste de Mesoamérica .

A día de hoy, las investigaciones aún no han llegado a una conclusión fehaciente sobre el origen de este tipo de sepultura cerámica, aunque ciertos indicios indican que el depósito de cadáveres en urnas funerarias pudo surgir en el Amazonas en tiempos tempranos y con el paso del tiempo fue distribuyéndose a otros territorios. Como ya indicamos anteriormente, la sepultura en urnas puede presentarse como entierro primario o secundario. Los registros arqueológicos sugieren una gran variabilidad en las costumbres relacionadas con el uso del recipiente cerámico como contenedor de restos humanos, así como su significado social e ideológico. La localización de estas urnas cerámicas también diverge, concentradas en cementerios o como depósito individual, halladas en diferentes hábitaculos naturales, bajo tierra, depositadas en edificaciones construidas por la mano del hombre, o bien posicionadas en algunas ocasiones a la vista, en la superficie del terreno.

El depósito de cadáveres de carácter **primario** en recipientes de cerámica ya se registra en los periodos tempranos primigenios, manifestándose estos hallazgos generalmente en regiones puntuales, no solo en la Amazonia sino distribuidos por toda Latinoamérica. Entre los ejemplos, podemos destacar el significativo hallazgo funerario temprano incluido en el sitio de Caral (Andes Centrales) con la presencia de cuerpos de infantes o niños amortajados dentro de vasijas cerámicas, registradas en el Período inicial del Formativo (aunque hay que decir que en los territorios peruanos el enterramiento en urnas queda asociado generalmente al territorio oriental o amazónico), o en diferentes lugares de Mesoamérica, como en la zona central y sureste, aunque relacionada esta conducta funeraria en mayor grado con la cultura Maya, registrando esta sociedad

desde el Periodo Preclásico la sepultura primaria como tradición asociada a diferentes regiones y etapas cronológicas. A su vez, se presentan otras culturas establecidas en el periodo Formativo que pudieran reflejar una mayor vinculación con el territorio amazónico o circuncaribe, como llegan a sugerir las lejanas culturas Candelaria y Cienaga a inicios de la era cristiana, establecidas en el área Meridional de los Andes en la vertiente oriental de la cordillera (NOA), incluyendo imágenes figurativas asociadas al recipiente, las cuales contuvieron la sepultura primaria de infantes. Con el transcurso evolutivo de las sociedades primigenias, de forma generalizada las prácticas funerarias se diversifican y se vuelven más complejas; de forma global, el porcentaje de enterramientos primarios en urnas es superior al registrar la sepultura de infantes de primera y segunda infancia, aunque también se encuentran hallazgos en diferenciadas culturas donde sí se registra la sepultura primaria de adultos, asociadas a grandes urnas cerámicas, como por ejemplo sucede en la amplia cronología de la sociedad maya (sepultados en este caso bajo tierra en espacios domésticos o en depósitos asociados a recintos ceremoniales). De igual modo, otras culturas mesoamericanas también presentan este tipo de recipientes en sus entierros, como sucede en la cultura totonaca (Golfo de México), durante el Posclásico, registrando la incorporación de grandes urnas funerarias para la sepultura de personajes relevantes (como se registra en el lugar sagrado de la Isla de Sacrificios); al igual que se manifiesta en la amplia extensión Central y Oriental de Suramérica, incorporando en diferentes grupos culturales la sepultura primaria en grandes urnas cerámicas, semienterradas o enterradas (generalmente a escasa profundidad), incluyendo el cuerpo íntegro del difunto en posición sedente y flexionada, como por ejemplo se registra en la sociedad Aratú, establecida en el litoral brasileño (en este caso encontradas las urnas formando grupos de 2 y 3 enterramientos, tanto dentro como fuera del recinto aldeano).

De igual manera, el enterramiento **secundario** en urnas cerámicas se registra ampliamente en muchas sociedades indígenas primigenias, aunque se manifiesta más común entre muchos pueblos ceramistas de las tierras bajas de América del Sur. Como por ejemplo ya se registran desde épocas tempranas manifestaciones de enterramientos secundarios en el área Central y Norte del territorio continental Caribe, entre ellas, en las tradiciones cerámicas: Malamboide y Tocuyanoide (generalmente asociadas estas conductas funerarias con la sepultura de restos de infantes). Si bien, también se presentan excepciones desde el periodo temprano, como por ejemplo sucede en las regiones montañosas de Colombia con los registros bien conservados de la cultura de San Agustín (Colombia), presentando urnas funerarias de un alto grado de estilización, aunque únicamente muestran ciertos apliques figurativos aislados; además de contemplar otros ejemplos de este tipo de enterramiento, tanto en cerámicas toscas o elementales como más elaboradas, en otras culturas tempranas del territorio Latinoamericano. No obstante, la sepultura de carácter secundario en urnas parece estar circunscrito mayormente a sociedades primigenias establecidas en los periodos cronológicos: Medio y Tardío, asociados a la conformación social de Desarrollo Regional, relacionado este tipo de enterramiento y su implicación estética con la diversidad de culturas vinculadas a los territorios sudamericanos de las diferentes zonas del Amazonas y algunas regiones de Bolivia y Colombia, de forma extendida por territorios andinos o subandinos, en Venezuela y el litoral de las Guayanas, relacionadas con la diáspora Arawak, o las diferentes zonas centro-orientales ocupadas por los pueblos hablantes de lenguas del tronco tupíguaraní (foto n°: 815). A su vez también se encuentran entierros secundarios en urnas cerámicas, como ya indicamos, en diferentes culturas de los territorios centroamericanos, además de destacar los registros encontrados en el continente de América del Norte, vinculados especialmente con la cultura Maya en los Periodos Clásico y Posclásico de Mesoamérica, aunque también se registran en otras regiones de esta área, descubiertas en estos casos en diferentes zonas pero de forma más puntual. La práctica más común de entierro secundario fue el colocar los huesos desarticulados en las urnas, pero también se incluye como forma recurrente el depósito de restos incinerados en estos recipientes. La conformación de estas piezas cerámicas registra un

-815- Urna funeraria con tapadera perteneciente a la sociedad Tupi, "estilo corrugado". Altura aproximada.: 100 cm.



amplio abanico de posibilidades, variando el tamaño o hechura, o bien el diseño estético, decoradas de forma sencilla y simple, como aquellas más elaboradas, entre las que se incluyen representaciones antropomorfas o zoomorfas. Si bien, según indican los registros arqueológicos actuales, fue primero en la zona amazónica de la baja Amazonia, con la cultura Marajoara, cuando se concreta la imagen pionera de concebir y generar una gran cantidad de urnas de carácter antropomorfo, relacionando entonces las investigaciones sobre esta sociedad y su privilegiada posición geográfica, en la comunicación constante y participativa de las múltiples redes de interacción regional, incluyendo entre ellas la asimilación y la inspiración de una amplia gama de elementos estilísticos, dispersándose esta conducta figurativa a otras culturas asociadas; en el caso del área Amazónica: definida por la Tradición Policroma, aunque también se incluyen un buen número de registros relacionados con la tradición Inciso y Punzonado (repartidas las sociedades que se agrupan en esta tradición por los territorios circuncaribes y amazónicos). Ahora bien, también se registra de forma generalizada en el Periodo Tardío la conducta de incluir la figuración en urnas funerarias en diferentes culturas primigenias de Colombia, Noroeste Argentino y suroeste de Mesoamérica.

Para continuar con el tema, primero incorporamos ciertas reflexiones que quizá puedan sugerir la comprensión del ritual de este tipo de práctica de entierro secundario, exponiendo algunas ideas a través de la información descrita por Cristiana Barreto (y aunque en este caso la investigación de esta autora se establece en relación al tratamiento funerario de urnas cerámicas registradas en sociedades amazónicas primigenias, también se pudiera generalizar estas relaciones para otros lugares latinoamericanos):

*“En la categoría del termino de “urna funeraria”, esta se integra como elemento de los rituales funerarios y mediadora de relaciones sociales, permitiéndonos desde el inicio, considerar a estos objetos como testimonios de un mayor acontecimiento que el simple enterramiento de los restos mortales. La propia naturaleza de los enterramientos, definidos como enterramientos secundarios, nos remite a un ciclo mortuario bastante largo, demarcado por dos procesos, la desintegración del cadáver y la separación de los huesos, y su preparación final. Este ciclo funerario que se concreta en dos etapas sigue siendo recurrente en la etnografía de las sociedades tribales, casi siempre correspondiendo a dos momentos distintos de un ciclo en el cual primero se despiden de la identidad del individuo muerto y los lazos con su propia comunidad, para, en un segundo momento, transformarse en otra persona o espíritu, confiriéndole una nueva identidad para así establecer otro tipo de relaciones sociales con el mundo de los muertos, definido aquí ya el propio momento de la transformación del muerto [...]. Volviendo al tema de las urnas cerámicas, debemos también considerar inicialmente la elección de este tipo de recipiente para preservar los restos mortales, muchos de ellos corresponden a elaboradas piezas de gran porte, que manifiestan una gran dedicación artesanal y dominio técnico en su elaboración. Al escoger este tipo de recipiente se demuestra no sólo una intención para preservar los huesos depositados, sino que también presenta la durabilidad y visibilidad de este nuevo “envoltorio” o “atuendo” construido para los muertos, con la intención de imprimir forma e imagen a su nueva identidad, dando paso a las urnas como medio de percepción visual. La elección de un material relativamente resistente y perdurable como la cerámica, al contrario de otros más efímeros y perecederos, como los diseñados con fibras, más comunes en la Amazonía actual, pueden ser entendidos como una intención de querer perennizar determinadas identidades ancestrales, o al menos tener la posibilidad de reconocerlas periódicamente, para de vez en cuando establecer relaciones con el mundo de los muertos a través de la realización de los rituales funerarios. Además de esto, también pueden estar relacionadas con simbólicos valores asociados al barro y a la cerámica, dotados de poderes mágicos dentro de una clasificación mítica de los objetos relacionada con las cualidades de dureza y durabilidad”<sup>240</sup>.*

No obstante, debido a la falta de contestos cosmológicos determinantes para el estudio arqueológico de la práctica funeraria en urnas cerámicas, esta autora indica que los avances científicos en este sentido se resuelven de forma especulativa, ya que precisan en cierta medida de estudios etnográficos, aunque como ya avanzamos en el apartado 2.1.2 con las propias palabras de Cristiana Barreto, ningún grupo indígena actual puede considerarse como ejemplo de las prácticas primigenias, aun así, al resolverse dificultoso el entablar ciertos indicativos, la etnografía también se considera importante, ya que son los únicos registros sociales

---

<sup>240</sup> BARRETO, Op. cit., *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga...*, pp. 68-69. (Texto traducido: L. Rueda).



actuales y tradicionales, que aportan a los investigadores ciertas nociones que pueden llegar a relacionarse con las antiguas prácticas desarrolladas en las culturas primigenias, no solo definidos por su aporte material (con los que ya se pudieran relacionar ciertos indicativos), sino también al ponderar su cultura no-material, como lo son los rituales específicos, la música y la danza, o expresiones artísticas, complejas para nuestra visión.

Entre los aportes funerarios indígenas, se encuentran diferentes etnias actuales que hasta hace pocos años, o en algunos casos, aún siguen preservando la costumbre del enterramiento secundario, indicando a través de sus registros (materiales e inmateriales) una vía de estudio para determinar cómo pudo ser el ceremonial de enterramiento en urnas cerámicas, en lo que la etnografía a su vez relaciona parte del ritual funerario con una fiesta colectiva. Esta tradición ancestral de sepultar a sus difuntos en urnas de cerámica (en muchos de los casos de elaborada conformación y decoración), generalmente se asocia a los territorios amazónicos o centro-orientales de América del Sur; como se documenta etnográficamente entre los grupos Karajás y los pueblos del bajo Xingú, entre los Omagua y Cocama y otros pueblos de lengua tupi establecidos en el área del alto Solimões, incluyendo además a los Shipibo-Conibo, de lenguas Pano o relacionadas, o los registros de la cultura Guaraní; aunque en estas agrupaciones indígenas a día de hoy, ya establecidas en el siglo XXI, reportan que esta antigua tradición reconocida hasta hace poco tiempo actualmente se encuentra extinguida. No obstante, como ejemplo ilustramos de forma muy resumida la presencia de urnas en el ritual funerario de la cultura indígena Guaraní, en estos caso definida esta costumbre por la producción de grandes urnas de cerámica, aportando en detalle que en primer lugar los cadáveres se enterraban bajo tierra y cuando ya perdían los tejidos blandos, los restos se depositaban dentro de estas urnas y de nuevo se volvían a enterrar, situando las urnas a escasa profundidad o semienterradas (aunque esta práctica ya no parece registrarse, aun es difundida la costumbre de envolver los restos óseos en hamacas para posteriormente enterrarlos, como fue también tradicional en épocas pasadas). La cerámica Guaraní fue y sigue siendo producida por las mujeres, en lo que posiblemente en tiempos primigenios también fuera una actividad exclusiva del género femenino, si bien, hay que decir que las representaciones actuales muestran una decoración mucho más simple que la de sus antepasados. La decoración actual Guaraní más frecuente es de tipo «corrugado» o «digitado» (generada la forma mediante presiones rítmicas de las yemas de los dedos sobre la pasta aún en estado fresco), además de incluir en su manufactura el «ungulado» (con impresiones de uñas), ambas decoraciones recurrentes entre las técnicas incluidas en las piezas cerámicas de tiempos primigenios, tanto en las urnas como otras piezas, asociadas por ello a la tradición que se perpetua durante siglos, generalizado el estilo corrugado durante el Periodo Tardío primigenio, tanto en la zona occidental amazónica, como en otras zonas adyacentes.

En cuanto a la amplia presencia de urnas funerarias en cerámica en las culturas primigenias latinoamericanas, existen teorías científicas que pudieran estimarse como argumento aclaratorio, sumergiéndose también en la compleja cosmovisión de las diferentes sociedades que las utilizaron, y esto ya entraña una problemática incuestionable por el paso del tiempo, en lo que se pueden argumentar posibles hipótesis verosímiles, como relacionarlas con la noción de la regeneración y el ciclo de la vida y la muerte, en la medida que las urnas pudieran comprender un vehículo, hecho de barro o tierra, ligado también al carácter de los “elementos” de la naturaleza. La noción de retorno después de la muerte supone dos conceptos básicos que se desarrollan uno en consecuencia del otro (vida-muerte); así, la idea de que el origen de la humanidad y el carácter orgánico y vivo, se encuentra en la tierra, como dadora de vida o *mater genatrix* (madre generadora), establece por tanto una especie de protección biológica entre todas las formas vivas y en consecuencia una visión naturalizada del hombre y la sociedad. Reforzando de esto modo el concepto principal de que todo lo que se genera y existe en la naturaleza tiene una continuidad, a través de un proceso indefinido y cíclico de muerte y renacimiento, de manera que todo retorna a sus orígenes. La muerte no es, por lo tanto, un final sino una parte del proceso general de la vida. Los procesos de declinación, muerte y descomposición de los cuerpos orgánicos solo son un paso o suceso dentro de una cadena de transformaciones naturales. Otras teorías relacionadas vinculan a estos recipientes cerámicos, como intermediarios, que pudieron ser comprendidos como un vientre de barro mediante el cual regresa un ser (salido de otro vientre), al vientre original que le dio la vida. Bajo esta relación,

hay que destacar que buena parte de las representaciones antropomorfas reflejadas en las urnas son de carácter femenino, posibilitando en este caso la interpretación de que estos recipientes simbólicos ejercieran como intermediación entre la fertilidad de la tierra y la posibilidad de engendrar seres humanos; por lo tanto, las urnas funerarias, que como vasijas de barro participan de la misma esencia de la tierra progenitora, como vehículo que permite cerrar el círculo, al garantizar simbólicamente el proceso de retorno. Otras investigaciones matizan que los huesos depositados dentro de las urnas actuaban como semilla, para que el proceso evolutivo de vida-muerte fuera cíclico, simbolizando estos restos el espíritu (lo permanente) y las urnas consideradas como úteros relacionados con el mundo subterráneo, donde el difunto “germinaba” de nuevo. A su vez, se concibe la integración de este concepto de forma más amplia, definido por el lugar donde se depositaban los cuerpos, tanto en las urnas cerámicas como en otro tipo de sepultura, por lo que tumbas, cuevas, túmulos u otros lugares de entierro se pueden asimilar a la idea de “residencias-úteros”, donde los antepasados renacían esta vez en el mundo subterráneo (al otro lado de nuestro nivel del cosmos). En las representaciones cerámicas en las que se reconoce la figura masculina estas pudieran vincularse a una determinación más emparentada con las conductas sociales y la estratificación de poder. Ahora bien, el recipiente funerario constituye un particular interés para los investigadores, y por ello suscita la búsqueda de interpretaciones en la amplia variabilidad de registros, pero lo que también se puede llegar a entender es que se representa como un importante elemento ritual, facilitando en cierta medida la reconstrucción de la vida social de cada cultura investigada.

La conformación de las urnas cerámicas primigenias en el cómputo general de los registros se manifiestan desde una amplia variedad de modelos, pero también se encuentran características representativas similares propagadas en la suma de estos territorios latinoamericanos. Al identificarse como un recipiente funcional, aunque el depósito cerámico se rodee de contextos y conceptos ceremoniales, la forma interior tiende a manifestarse por formatos globulares o cilíndricos, aunque dependiendo de cada estilo la deformación de estas piezas varía ampliamente, sin embargo, se registra generalizada la proporción del estrechamiento en su base y parte superior. La dimensión de estos depósitos cerámicos también es muy diversa, desde formatos pequeños a grandes contenedores, llegando a alcanzar el metro de altura. Otra de las características que se presenta generalizada en la mayoría de las áreas donde se presentan urnas funerarias, es el cerramiento de estas piezas, que en muchos de los casos también se conforman con material cerámico, asociados a planchas o a la forma de recipientes abiertos (cuencos), dispuestos éstos sobre las piezas contenedoras de forma que su situación se registra de manera invertida para cubrir a la pieza principal. Para denominar a este tipo de piezas, se utiliza el término de tapadera (u otras definiciones como por ejemplo opérculo), pero también existen otros calificativos que se asocian a zonas más concretas, como por ejemplo sucede en los territorios del NOA donde los investigadores registran el calificativo de «puco» (también asociados a recipientes abiertos a modo de cuenco). Ahora bien, no todas las urnas cerámicas presentan tapadera; cuando sí la presentan, las dos partes pueden estar selladas o no. Dependiendo del estilo representativo, la pieza contenedora puede incluir la imagen figurativa y la tapadera mostrarse relacionada con este diseño, o bien diferir en su decoración, en otros casos, el recipiente y la tapadera se conforma como un conjunto, donde queda representada la imagen figurativa en su totalidad, en este tipo de piezas la representación generalmente se asocia con la figura antropomorfa, presentando en muchas de las ocasiones el cuerpo de la figura como la parte contenedora de la urna, y la cabeza por la tapadera, aunque también se registra una amplia proporción de urnas que representan la imagen principal en la tapadera, mientras que el recipiente inferior se presenta menos destacado. Como ya hemos indicado en apartados anteriores, dos tipos de imágenes son las más representativas entre los registros primigenios en el cómputo general de las urnas funerarias halladas en Latinoamérica, por un lado se encuentra la representación antropomorfa vinculada a la figura femenina, que registra un patrón o diseño similar, asociadas a una imagen mítica, mientras que el otro estilo se manifiesta también a través de la representación antropomorfa, pero en este caso adoptando rasgos más realistas, generalmente postrado el personaje sobre un banco o en posición sedente, sugiriendo vínculos con el poder. A continuación, analizamos de forma más precisa los destacados registros figurativos en cerámica de urnas funerarias presentes en el territorio (además de contar con su descripción en el apartado 2.1.2, de cada cultura ceramista).

**Diferentes modelos primigenios de urnas funerarias.** Periodo Tardío (enterramiento secundario): **-816-** Urna Maya de la tradición Quiché (Tierras Altas, sureste de Guatemala, Posclásico mesoamericano), en el frente se representa la combinación de imágenes del dios Sol (Kinich Ajaw) y el dios patrono de Palenque (Gi), en simbología con el inframundo acuoso. Medidas: 55'8 x 67'4 x 57'9 cm **-817-** Urna antropomorfa en postura sedente. Cultura y origen incierto (Baja Amazonia [?]1000 d.C.), Brasil. Altura: 39 cm. **-818-** Urna representando a una figura femenina sentada sobre un banco. Cultura Maracá (900 - 1500 d.C.), Brasil, Baja Amazonia. **-819-** Grupo de grandes urnas funerarias con puco o sin él. Cultura Santa María (1200 - 1470 d.C.), NOA. **-820-** Tradición Guarita (700 - 1550 d.C.), Brasil, Amazonia Central. Altura: 43 cm.



816

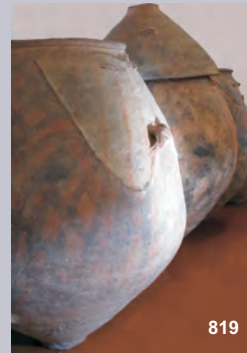


817

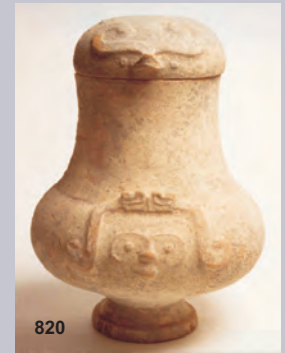


818

**Urnas funerarias de concepción escultórica.** La representación figurativa registrada en urnas de cerámica destinadas a la sepultura de cadáveres en la amplia extensión de los territorios americanos presenta en cada sociedad características en su conformación y decoración de esencia propia, pero también se encuentran relaciones estéticas que concurren entre zonas muy distantes. Esta concordancia presenta dos patrones o modelos representativos que se registran en diferentes zonas de Suramérica, por un lado, se manifiesta la representación de una figura humana (o híbrida), representado este diseño como un patrón estándar, generalmente asociado al género femenino, que pudiera caracterizar una figura mítica o ancestral. El otro modelo representativo también se reconoce a través de la figura antropomorfa, desde una estética más realista, en la mayoría de los casos representando al personaje sedente o sentado en un banco, donde también se registran insignias de estatus más individualizadas, relacionadas estas representaciones con la diferenciación social y la noción de poder. Mientras que en Mesoamérica la representación escultórica en urnas funerarias, asociadas básicamente a la cultura Maya, aúnan figuraciones más emparentadas con los conceptos mitológicos. En todas estas piezas se reconoce una fuerte simbología, tanto particular de cada sociedad como de carácter supra-regional.



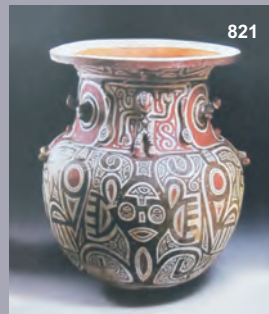
819



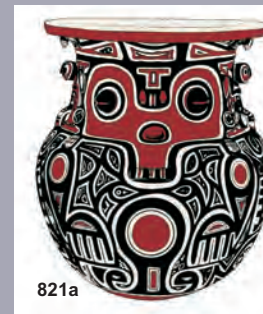
820

**Diseños en policromía / estructura representativa.** Entre las culturas primigenias, parecer ser que las piezas dirigidas a personajes de las elites, sacerdotes o dirigentes canalizan las mejores representaciones; entre ellas, también se encuentran en el caso de que estas sociedades practicaran el enterramiento en urnas cerámicas, los cadáveres asociados al poder en muchos de los casos se depositaron en elaborados recipientes de carácter escultórico. Pero a su vez, la mayoría de estas valoradas urnas funerarias, al igual que en otras piezas ceremoniales, vinculan a la forma el tratamiento del color y los diseños pictóricos, donde el color, al igual que la decoración juegan un papel importante en la representación y simbología de su propia cosmología. La policromía con engobes se presenta como principal decoración, y de forma global los tres colores más utilizados son el blanco, el negro y el rojo. Entre los registros de las representaciones asociadas a las urnas funerarias existen sociedades muy distantes que presentan recursos estéticos similares, como la decoración abigarrada con diseños policromos o patrones de simetría, destacando la presencia dual en el recipiente de rostros antropomorfos, representadas estas conductas estéticas tanto en las urnas funerarias del Noroeste Argentino como en diferentes culturas del área Amazonia (sobre todo aquellas asociadas a la Tradición Policroma).

**-821-** Urna Marajoara policroma (Baja Amazonia). Medidas: 86 x 73 cm. - (821 a y b) Diseño de la pieza dual: a) frente, con diseño principal de un rostro antropomorfo, b) perfil. **-822** (a y b)- Urna antropomorfa Santa María, dos imágenes de la misma pieza, frente y trasera (NOA), dualidad y simetría. **-823-** Urna antropomorfa Santa María (NOA), diseños saturados y policromía. **-824-** Urna funeraria policroma de la cultura Arísté, estilo Infierno Policromo (Bajo Amazonas, Guayanas Orientales), imagen completa de la pieza con tapadera, decorada con diseños policromos. Altura: 42 cm. -(824 a y b) representación dual de un rostro en relieve a ambos lados de la pieza. -(824 c) dibujo en alzado.



821



821a



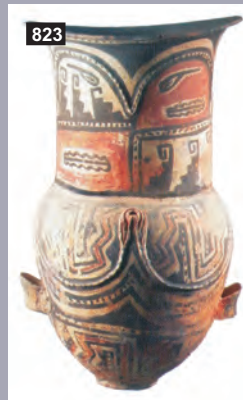
821b



822a



822b



823



824



824a



824b



824c



## □ FIGURACION EN LAS URNAS AMAZONICAS

Entre las características típicas de enterramiento en el área Amazónica y ciertas zonas nororientales de Suramérica se registra ampliamente como depósito la sepultura de restos óseos o bien las cenizas del difunto en el interior de urnas cerámicas, relacionadas de forma generalizada en la catalogación arqueológica de los estilos cerámicos: «Inciso y Punteado» y la «Tradición Policroma», siendo esta última la más destacada aunque siempre se encuentran excepciones, generalmente definidas estas sepulturas como entierros secundarios, incluyendo en muchos casos su disposición situada en el propio paraje bajo los montículos artificiales reservados a las ceremonias, aunque también se registran en otras ubicaciones o lugares sagrados. No obstante en nuestra investigación destacamos únicamente a las culturas que presentaron este tipo de urnas funerarias con la caracterización del recipiente escultórico antropomorfo, aunque en algunas ocasiones también adquieren la figuración zoomorfa; presentándose esta representación funeraria en la zona amazónica a partir del periodo desarrollado en torno a la mitad del primer milenio de nuestra era, y aún más estandarizado en el segundo milenio, cuando ciertas sociedades quedan determinadas como jefaturas destacadas, estableciendo semejanzas entre ellas que llegan a caracterizar un lenguaje común amazónico. Estas constantes se pueden identificar tanto por la forma de las urnas antropomorfas (globulares o cilíndricas, destacando el rostro y el sexo) o bien definidas por una figuración más realista del cuerpo humano (incluyendo habitualmente la postura sentada sobre un banco), y la policromía de sus diseños que definen en cierta medida un lenguaje representativo pan-amazónico, relacionando muchos de estos motivos con la percepción mítica, con registros similares como la caracterización de un rostro estandarizado asociado a la figura femenina, o por ejemplo la constante inclusión representativa de la imagen de la serpiente, no obstante, estos diseños también se asocian en ciertas investigaciones con la pintura corporal de los clanes. A pesar de la falta de investigaciones en relación con los contextos sociales, los estudios indican la diferenciación de cada estilo cultural definido por las cerámicas que se presentan, posiblemente asociados al reconocimiento de cada sociedad cacical (política y cultural), señalando a su vez en estos registros cerámicos una fuerte simbología asociada a la práctica funeraria (vinculada con la visión animista de la muerte), en lo que estas urnas funerarias se presentan como su mayor caracterización, aunque con diferenciaciones regionales, identificando en ellas la posibilidad de relacionarse con sus propios ancestros (destinadas por lo que parece a personajes destacados del grupo, en algunos casos posiblemente reservadas a la sepultura de caciques o chamanes, y otros casos que pudieran albergar los cadáveres de elites sociales). Relacionando la representación de estas cerámicas según indican diferentes investigaciones con los estados cosmológicos amazónicos del supramundo e inframundo, y el propio mundo de los vivos.

Al tratarse de una zona tan extensa, los siguientes casos que exponemos no los priorizamos por el periodo temporal de su asentamiento, sino por el área regional en los que se distribuyeron estas culturas primigenias, en primer lugar reconociendo los registros más significativos del territorio comprendido por el bajo Amazonas, la desembocadura del río (establecidas actualmente en Brasil) y zonas colindantes (al norte, en el territorio comprendido por las Guayanas orientales); para después recorrer el curso del río Amazonas en contra de la corriente de sus aguas, deteniéndonos en la zona Central Amazónica, hasta alcanzar las regiones más occidentales (situadas en Perú y Ecuador), donde comienza su andadura de este gran río, aunando en todo este recorrido a aquellas culturas relacionadas con el curso del Amazonas y sus diferentes afluentes.

Sin duda, las urnas funerarias figurativas más conocidas de la Amazonia se definen por los complejos registros cerámicos de la cultura **Marajoara**, ubicada en los territorios de la **Baja Amazonia**, más concretamente en la desembocadura del gran río (al norte del estado brasileño de Pará), donde la cerámica parece configurarse como un medio primordial y transcendente en la esfera social. El nombre que la define lo adquiere al recabar gran cantidad de hallazgos cerámicos en la extensa Isla de Marajó, aunque en posteriores investigaciones arqueológicas también se determinaron asentamientos de esta cultura en las cercanas islas: Caviana y Mexiana, y regiones del territorio continental. Entre los registros de esta sociedad destaca la importancia destinada a los rituales funerarios. Los primeros descubrimientos arqueológicos asociados a la

cultura Marajoara fueron reconocidos a finales del siglo XIX, y a lo largo del s. XX el fruto de diferentes recopilaciones científicas hacen que se preserven un buen número de registros detallados<sup>241</sup>, destinados en mayor medida a los enterramientos. No obstante, la ambigua complejidad cultural que entraña la fase marajoara se determina no solo ya por la complicada simbología que pudiera manifestar en sus diseños en el amplio conjunto de piezas cerámicas encontradas, sino que además se muestra diversifica tanto en sus tradiciones culturales regionales como locales (como puede apreciarse en sus representaciones artísticas, prácticas rituales, estructuras funerarias, distribución, cronología, etc.), por ello esta sociedad aun presenta grandes interrogantes para aclarar su estructuración social, y a su vez, fijar resultados fehacientes.

A los marajoara por el momento se les considera como indicamos como los pioneros en definir la figuración antropomorfa reiterada en urnas funerarias, incluidas estas piezas en la agrupación arqueológica de la «Tradición Policroma», registrando en este caso verdaderas proezas técnicas en la decoración (con engobes en color blanco, rojo y negro) además de la incisión-escisión, el relieve y apliques modelados, con la combinación de diseños geométricos y representaciones antropomorfas y zoomorfas esquemáticas, que se muestran de forma saturada pero siempre con una estética armonizada. El equilibrio técnico y artístico definido en las piezas marajoara, y su elevada producción cerámica, ejemplariza la especialización de sus ceramistas. Entre sus representaciones, se debe enfatizar el carácter representativo de los diseños marajoara, determinados por una simetría dual, definida científicamente como “representación desdoblada” (divido el diseño en dos secciones que se distribuyen de manera ordenada a ambos lados de la pieza, tanto en el interior de piezas abiertas como en el exterior), aunque esta simetría también incluye elementos variables. A su vez, las urnas funerarias pueden adquirir grandes dimensiones, aunque varían los tamaños, desde 20 cm a más de un metro de altura, reflejando probablemente a través de esta diferenciación de formato: la edad y la importancia del individuo al que se destinaba. Los diseños geométricos que se incluyen en estas piezas se definen por el trazo lineal acentuado, recubriendo como ya hemos indicado cada “centímetro” del perímetro del recipiente, destacando la representación de estas urnas funerarias como una de la mejores muestras artísticas marajoara, privilegiando en ellas diferentes símbolos iconográficos emparentados con patrones estandarizados, definidos por diseños geométricos y figurativos. La imagen más reproducida e implícita como representación principal se asocia con un rostro femenino (que parece representar siempre un modelo normalizado), tal vez asociado este diseño a una figura ancestral o mítica. Si bien, entre los registros recopilados de las urnas funerarias marajoaras, estas cerámicas exhiben en mayor medida la representación del cuerpo antropomorfo, pero también se incluyen urnas en las que destacan figuraciones zoomorfas, destacando el diseño de la serpiente y la interpretación de un jacaré o lagarto, u otras interpretaciones que perciben seres extraños o bien aún no identificados; incluyendo una gran variedad de formas y diseños, aunque las más abundantes se definen por la caracterización del rostro antropomorfo, nombradas como Joanes Pintado, aunque también se encuentran otras agrupaciones estéticas definidas por otros modelos de singular conformación, asumiendo en ciertas investigaciones cuatro estilos diferenciados (recopilados en el apartado 2.1.2, págs. 382, 383). (Urnas funerarias marajoara, fotos n°: 99, 439, 526, 527, 528, 821, 846).

Para dar cuenta a continuación del resumen que aporta la investigadora Emma Sánchez Montañés sobre la práctica funeraria marajoara:

*“Con cada grupo de montículos de habitación se asocia por lo menos un montículo funerario que se destaca por su tamaño. Uno de ellos mide 255 m. de longitud por 30 m. de ancho y 10 m. de altura. Las prácticas funerarias más antiguas consisten en enterramientos secundarios en grandes urnas lisas, pintadas o excisas, cubiertas por un cuenco carenado, liso o exciso, pintado y colocado a manera de tapa, en posición normal o bien invertido. Junto con los huesos se colocaba una tanga de cerámica, algunas escudillas y huesos de aves, mamíferos y caimanes. En ocasiones los huesos humanos se pintaban de rojo. En épocas posteriores, la cremación fue desplazando al enterramiento secundario, las urnas se hacen más pequeñas y menos decoradas y desaparecen las tangas. Algunas*

---

<sup>241</sup> Dervy (1879); Ferreira Penna (1879); Meggers y Evans (1957); Roosevelt (1991); Schann (2005).

*sepulturas presentan una agrupación de varias urnas, como si se tratara de un personaje de importancia, mientras que otros cuerpos fueron enterrados directamente en el suelo, pero siempre con una tanga asociada. Estas distinciones reflejan, con seguridad, un tratamiento diferencial de los muertos como continuación de alguna distinción de clase o rango. [...] la gran cantidad de tiestos, tanto decorados como lisos, la enorme cantidad de tangas votivas y de banquillos de cerámica y la presencia de arcilla cocida sugieren que los cementerios eran escenario de algún tipo de ceremonial elaborado”<sup>242</sup>.*

Los enterramientos marajoara generalmente se concentran en una zona específica de los montículos, reuniendo tanto las sepulturas como las ofrendas (cerámicas, abalorios, hachas de piedra, etc.). Dentro de cada urna se depositaron uno o más restos de cadáveres (incluyendo huesos íntegros o incinerados, presentándose estos últimos como restos seccionados), dispuestas generalmente agrupadas con un buen número de urnas y relacionadas como conjunto, en algunos casos superpuestas, variando tanto de tamaño como en decoración, según indica Denise P. Schaan la distribución de estas urnas posiblemente se asocian a élites o linajes basados en la descendencia (presuponiendo una organización social definida como jefaturas teocráticas de estatus heredado), si bien a día de hoy también se resuelve difícil demostrar estos datos, debido a la variedad representativa de las cerámicas incluidas en cada agrupación (considerando aquí también las sepulturas directas), que de forma factible pudieran relacionarse estas variantes con la edad, sexo o prestigio de cada individuo sepultado, en relación a estos datos, las representaciones iconográficas de estas piezas cerámicas se llegan a vincular como los emblemas de los determinados grupos de parentesco; a su vez, Cristiana Barreto indica que “*de acuerdo con Schaan las urnas presentan marcadas características de estilismos locales, "denotando identidades sociopolíticas y límites territoriales, y no diferencias temporales"*<sup>243</sup>.

Entre las ofrendas fúnebres marajoara, situadas junto a las urnas cerámicas o relacionadas con otros entierros, se incluyen un gran número de piezas cerámicas decoradas con su típico y característico estilo (aunque también se presentan sin decoración), destacando entre ellas tanto los recipientes escultóricos como las piezas tridimensionales femeninas (generalmente ligadas a la reproducción y a la fertilidad, como estatuillas o ídolos femeninos). A su vez como ya ha indicado Montañés, entre los elementos cerámicos asociados a un ritual funerario destaca la pieza diseñada como una tanga (foto n°: 603), que parecen representar verdaderos objetos emblemáticos. Su forma se presenta triangular y cóncava, adaptadas a la anatomía del pubis femenino, con orificios en sus extremos para ajustarse por medio de cordones al cuerpo, entre los hallazgos se ha observado que en algunos casos estos orificios presentaron desgaste, demostrando así su uso personal. La gran mayoría de estas tangas cerámicas se presentan lisas o cubiertas con engobe rojo, aunque también se han encontrado en menor número, piezas con engobe blanco de base y decoradas con complejos motivos geométricos pintados en rojo y negro. Estas tangas se incluyeron generalmente en el interior de las urnas, al igual que se presentan otras piezas cerámicas en el interior de algunas de las urnas de mayor dimensión.

Relativamente cercanos a estos territorios, y con los primeros desarrollos posteriores a Marajoara, nos orientamos hacia la zona más oriental de las Guayanas, donde se localiza la cultura **Aristé**, que registra su ocupación en estas regiones a partir del 600 d.C. y prolonga su ubicación hasta el s. XVIII d.C. (Relacionadas como ya comentamos en el apartado 2.1.2, con las sociedades amazónicas), Aristé fue establecida en décadas pasadas con un quinto estilo entre las agrupaciones cerámicas relativas al territorio amazónico, sucediendo a la Tradición Policroma; pero en la actualidad, ésta se considera como una cultura diferenciada, aunque sus representaciones también se asocian a dos de estas tradiciones cerámicas: «Inciso y Punteado» y «Policroma», según su etapa evolutiva. Aun así, las cerámicas Aristé no incluyen la técnica decorativa de la escisión, que es característica de la Tradición Policroma (llegando a considerarse como un estilo “satélite”).

---

<sup>242</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *Arte indígena sudamericano...*, pp. 242-243.

<sup>243</sup> BARRETO, Op. cit., *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga...*, P.75. (Texto traducido L. Rueda)



Los primeros hallazgos arqueológicos descubiertos de esta cultura se registran en 1895, por Emilio Goeldi y Aureliano Pinto Lima Guedes en la excavación de dos pozos funerarios con cámara lateral a orillas del río Cunaní, en los que se incluían 17 urnas funerarias integrales y policromas (en esta investigación se muestra una ilustración detallada de Goeldi en la que describe a través del dibujo diferentes urnas de esta exploración, fechadas en 1900, capítulo 1, pág. 76, foto n°: 97, incluida una de estas piezas en este apartado, foto n°: 847), a partir de esta fecha se sucedieron en épocas posteriores otros hallazgos importantes. En los cementerios habilitados para el ritual funerario destacan las elaboradas urnas antropomorfas decoradas en policromía de fina línea y delicados diseños geométricos (ilustrados con engobes rojos y negros sobre base engobada blanca, raramente amarillenta), sobre formas globulares de perfil complejo y de base cónica truncada, resaltando en su parte superior el modelado de los diferentes rasgos de un rostro humano, incluyendo en ocasiones la aplicación en relieve a modo de rodete que incluye en sus extremos la representación de pequeñas y esquemáticas manos, asociando a su vez el cuerpo del recipiente con un plato o cuenco de mayor perímetro registrado como tapadera (fotos n°: 824, 824a, 824b, ilustración n°: 824c); la definición de estas urnas comprende piezas únicas de originales diseños, asociadas en este caso al periodo Arísté Reciente definidas por el estilo Infierno Policromo (1100 - 1600 d.C., en el que se practicó la incineración). No obstante, también se incluyen urnas cerámicas entre las prácticas funerarias de los periodos culturales: anterior (estilo Ouanary Entallado) y posterior, pero en estos casos se muestran menos elaboradas y ya no incluyen el generalizado patrón antropomorfo, destinadas estas urnas al enterramiento secundario de restos óseos. El tipo Infierno Policromo en su último periodo cuenta con algunos formatos de sección rectangular, posiblemente este registro fuera debido a nuevas influencias culturales, como luego se presentan de forma generalizada en el periodo de Arísté final, contando con tres formas básicas: cuadrangular, plurilobulada o globular con cuello recto. Los cementerios arísté presentan además de las urnas funerarias, otras piezas ceremoniales en cerámica decoradas de forma similar. Estudios recientes presuponen que el restringido número de urnas elaboradas incluidas en las cámaras o grutas funerarias, indican que quedaron restringidas a personajes importantes, asociadas entonces a los caciques o jefes de cada grupo o clan.

El arqueólogo Stéphen Rostain, autor del siguiente texto nos remite de forma ampliada y más precisa a los datos actualizados que conforman el comportamiento del ritual funerario Arísté (determinados tanto por sus propios registros arqueológicos como de otras investigaciones más actuales):

*“Los 32 sitios funerarios, bajo un modo de sepultura en urna, se encuentran en su mayoría en las elevaciones naturales, y no lejos de un río. La cultura Arísté Antigua se caracterizaría más bien por la sepultura secundaria en urna después de la descarnadura, la misma que al parecer fue reemplazada por la cremación y la sepultura en urna cineraria durante la cultura Arísté Reciente. Pensamos que al menos cerca de la mitad de estos sitios datan de época histórica, tal como lo prueba la presencia de artefactos europeos [...]. Las necrópolis están clasificadas en cuatro modelos específicos:*

- En las necrópolis al aire libre, las urnas están alineadas a ras del suelo.*
- En las necrópolis enterradas, las urnas están dispuestas en línea con poca profundidad.*
- En las necrópolis bajo gruta, las urnas están dispuestas contra la pared rocosa, pudiendo ser numerosas, hasta 85 recipientes en una misma gruta.*
- En las necrópolis en pozo artificial, las urnas están colocadas en una pequeña cámara lateral cuya apertura está tapada por una losa de granito. El pozo de Cunaní alcanza los 2,5 m de profundidad por 1,2 m de diámetro. Estos pozos fueron probablemente cavados para remediar la ausencia de grutas en la región. Grandes piedras pueden estar paradas cerca de estos pozos.*

*Además de las urnas funerarias y de las ofrendas cerámicas, en ciertas necrópolis, se encontraron raros utensilios y adornos de piedra. Numerosas cuentas de vidrio europeas descubiertas en ciertas grutas, a veces fundidas y amalgamadas entre ellas o con osamentas, señalan la práctica de la incineración de los difuntos cubiertos con sus adornos. En el sitio de Trou Reliquaire, en las colinas de Ouanary, la presencia de un conjunto de molineta de pigmentos rojos, paleta y moledores, indican la fabricación, en el lugar, de un colorante destinado tal vez a untar las osamentas durante las sepulturas secundarias después de la descarnadura [...]. Veinte conjuntos megalíticos, compuestos por losas de granito verticales, dispuestas en línea, en círculo o en triángulo, fueron identificados en elevaciones sobre la costa norte de Amapá. En primera instancia atribuidos a la cultura Aruã [...], estos sitios*

*pertenecen en realidad a la cultura Aristé [...]. Los conjuntos megalíticos tuvieron tal vez una función ceremonial. En el siglo XVII en el Amazonas central, los megalitos y estatuas gigantes sirvieron para los ritos de fertilidad, de matrimonio y ceremonias de alumbramiento. Las recientes excavaciones de Mariana Petry Cabral y de João Darcy de Moura Saldanha (2009) en el sitio megalítico de Rego Grande (AP-CA-18) mostraron que cumplieron igualmente con una función funeraria y también astronómica. El predominio de sitios ceremoniales (abrigos rocosos, cementerios, conjuntos megalíticos) en los sitios de hábitat en la cultura Aristé, es un hecho notable. La distribución de los sitios de colinas de Ouanary [...] demuestra que los pueblos estaban rodeados por sitios ceremoniales: los cementerios en grutas estaban localizados en la cima de las colinas y los abrigos rocosos en medio de la vertiente meridional, mientras que los pueblos se ubicaban en posición central sobre las vertientes. La localización de las necrópolis fuera de los lugares de hábitat muestra el rechazo a la convivencia con los muertos. Varios cronistas señalan que la costumbre de enterrar a los difuntos en el pueblo provocaba a menudo el desplazamiento de este. La utilización de un cementerio alejado facilitaba entonces la estabilidad del hábitat, permitiendo a la vez un culto regular de los ancestros, ligado a un punto geográfico preciso. Este tipo de división y distribución de los sitios podría reflejar la importancia de los aspectos ceremoniales y rituales de la cultura Aristé”<sup>244</sup>.*

Otras culturas tardías del territorio amazónico también registran este tipo de enterramiento, situándonos de nuevo en la región ubicada en la desembocadura del río Amazonas, contemporánea y posterior a la fase Marajoara, se sitúa la cultura **Aruã** (ubicada esencialmente en las islas de Caviana y Mexiana, aunque también existen registros puntuales en Marajó y la costa meridional de Amapá), esta cultura incluye algunas urnas de carácter antropomorfo, de cuerpo tubular, destacadas no por sus diseños sino por presentar una mayor diferenciación con las otras culturas contemporáneas, representando la figura antropomorfa con una estética más explícita y espontánea (foto n°: 848), definiendo el rostro con apliques más dimensionados, e incluyendo en ocasiones protuberancias que indican el sexo y extremidades; además de comprender la abertura de la urna en la parte lateral (posterior). No obstante la mayoría de las urnas funerarias Aruã no incluyen la representación de la figura humana, comprendiendo diferentes formatos globulares; en lo que todo el conjunto de las urnas funerarias presentan un tamaño aproximado entre 30 cm y 80 cm de alto, y en la mayoría de los casos no presentan pintura decorativa. Los cementerios Aruã se encuentran en lugares aislados en el interior de la selva, situados generalmente en zonas elevadas del terreno y alejados de los asentamientos. Según indica Cristiana Barreto en relación a las investigaciones y sondeos de Meggers y Evans, estos cementerios incluyen un elevado número de urnas funerarias ubicadas en la superficie o en hoyos superficiales sin llegar a enterrarlas por completo, incluyendo dentro de los recipientes los restos óseos del cuerpo de un cadáver, aunque ocasionalmente presentan dos esqueletos, disponiendo en su interior el enterramiento secundario, posicionados los huesos largos en sentido vertical y el cráneo sobre los huesos menores, frecuentemente pintados en color rojo, además de destacar siempre el maxilar inferior. En estos cementerios también se depositaron otras ofrendas mortuorias, entre las que se incluyen en mayor número recipientes y figurillas de cerámica, pequeñas piedras pulidas, abalorios de piedra verde, y en los sitios de épocas más recientes, abalorios de carácter europeo.

En el caso de las urnas cerámicas de la cultura **Caviana**, desarrollada esta sociedad en la zona oriental de la isla Caviana y en la costa central de Amapá, hasta hace poco tiempo los únicos indicios de esta cultura solo podían considerarse por las excelentes representaciones figurativas que integran las colecciones de diferentes museos o colecciones particulares, sin llegar a precisar su ubicación. A día de hoy nuevos hallazgos comienzan a replantear hipótesis anteriormente tanteadas, no obstante estos registros únicamente se han efectuado en cementerios sin llegar a registrar aun otros datos culturales, conociéndose únicamente el registro cerámico de urnas funerarias; destacando entre estas investigaciones la acumulación de estos depósitos funerarios en los cementerios situados en el lugar “Fundo das Panellas”. Sobre estas representaciones Rostain indica lo siguiente: “*Estas son antropomorfas y globulares, o representan a un hombre sentado sobre un*

---

<sup>244</sup> ROSTAIN, Stéphen. “Que hay de nuevo al norte. Apuntes sobre el Aristé” (artículo), en *Revista de Arqueologia*, vol. 24, n° 1, 2011, [pp. 10-31], Sociedade de Arqueologia Brasileira, pp. 15-16-17.

*banco. Los dibujos policromos que las decoran son muy elaborados. Las distintas características de esta alfarería, la acercan a los estilos Aristé Reciente, Maracá y Marajoara [..]. Al compararlas, podemos estimar que la cultura Caviana se desarrolló entre el 1000 y 1500 de nuestra era. Hasta ahora, ninguna excavación fue realizada en un sitio Caviana, proviniendo sus piezas de saqueos. En 2007, Mariana Petry Cabral y João Darcy de Moura Saldanha empezaron a realizar excavaciones en cementerios Caviana de la costa de Amapá, ayudando así a conocer mejor esta cultura”<sup>245</sup>. Entre las dos modalidades antropomorfas definidas, una presenta a la figura caracterizada por la forma amoldada al recipiente, y la otra, más escultórica, registra a un cuerpo masculino sentado sobre un taburete, ambas representaciones se definen en ocasiones por una decoración elegante en la que habitualmente se manifiestan diseños en negro y blanco, o la tricromía de blanco, negro y rojo, cuyos trazos repartidos por toda la pieza pudieran asociarse a pinturas corporales (fotos n°: 439, 831a, 831b, 838). Barreto señala que: “desafortunadamente no existen más informaciones sobre los contextos de depósito arqueológico de estas urnas y tampoco de sus contenidos funerarios. No obstante, la buena conservación de los ejemplares conocidos puede ser indicativo de que las urnas no fueran enterradas, sino apenas depositadas en la superficie de los lugares mejor protegidos de la isla, como muestran otros cementerios ya conocidos”<sup>246</sup>.*

Las destacadas urnas funerarias de la cultura **Maracá** (ubicada en la zona meridional del estado brasileño de Amapá), representan a personajes en postura sedente, o bien, urnas zoomorfas, ubicadas todas ellas en grutas o cuevas y abrigos rocosos (de ambiente húmedo), situados estos cementerios en zonas distantes y a más altura de los asentamientos. Estas urnas funerarias fueron conocidas desde el último periodo del s. XIX a partir de la exploración del naturalista Domingos S. Ferreira Penna (en 1872) por el cauce del río Maracá, otros cementerios fueron descubiertos y registrados por diferentes arqueólogos a lo largo del s. XX, pero aun así hasta hace poco tiempo, escasos eran los datos sobre los patrones funerarios de esta sociedad y sobre su contextualización social ya que no se había efectuado ningún registro sistemático hasta que el Museo Emílio Goeldi y su centro de investigación (Belem, Pará), entre 1996 y 2002, destinaron una amplia exploración en la región pantanosa del “Igarapé do Lago” (afluente del Maracá, donde se encuentra la mayor concentración de urnas Maracá), dirigidas estas investigaciones por la arqueóloga Vera Guapindaia (fotos n°: 100, 829). La mayoría de las urnas antropomorfas (que cuentan con una proporción equivalente de figuraciones femeninas y masculinas), comprenden un patrón similar, representando a la figura sentada sobre un banco con las manos apoyadas en las rodillas, de estética cilíndrica, es decir, que esta forma se adapta tanto al cuerpo-recipiente como a las extremidades (decoradas con adornos, ataduras y otros detalles en alto relieve), destacando la diferenciación de los dos sexos por genitales en relieve, y el posicionamiento inusual de los brazos, con los codos dirigidos hacia la parte frontal. La cabeza sirve de tapa de la urna, generalmente conoidal, donde los rasgos del rostro se presentan en relieve, incluyendo una franja que delimita el rostro y se asimila a un tocado en forma de gorro. En este tipo de figuración escultórica las piezas además presentan indicios de estar decoradas en policromía (amarillo, blanco, negro y rojo), con diseños geométricos sencillos repartidos por toda la pieza, con diferencias entre ellos, que pudieran representar los dibujos corporales de estos clanes, y se estima que posiblemente remitieran a la posición social del propio individuo sepultado (fotos n°: 818, 850). También se manifiestan, aunque en menor número, urnas zoomorfas (decoradas también con engobes), que figuran como seres de cuatro patas, posicionando una tapadera circular sobre el lomo del animal (foto n°: 851). Los bancos sobre los que descansan las urnas antropomorfas también manifiestan rasgos zoomorfos, que parecen indicar un importante significado simbólico, además, estos bancos y la postura que representan, pudieran tratarse como indicativos de poder. No obstante, también se registran urnas cilíndricas sin definir ninguna figuración, aunque estas son escasas. Algunos cementerios incluyen también otras ofrendas, como abalorios de cerámica, piezas de cuarzo o pequeñas vasijas de cerámica, destacando el dato, de la presencia de cuentas de vidrio europeas, incluidas en una de las urnas de la última investigación arqueológica registrada

---

<sup>245</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>246</sup> BARRETO, Op. cit., *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga...*, p.85. (Texto traducido L. Rueda).



por Guapindaia, en el año 2001, fechada en el siglo XVII, al igual que ya se habían revelado este tipo de objetos en otros registros anteriores, que demuestran que la sociedad Maracá perduró durante el primer Periodo Colonial.

Entre las hipótesis destinadas a la sociedad Maracá afloradas con las nuevas investigaciones, y en relación a la existencia de los dos tipos de urnas figurativas (antropomorfas y zoomorfas), se piensa que este indicativo pudiera reflejar el tratamiento diferencial de algunas personas, incluyendo suposiciones relacionadas con la condición social, aunque también se baraja el tipo de muerte acontecida (relacionando estos datos con estudios etnográficos de ciertas sociedades indígenas). En cuanto a la práctica y el tratamiento del ritual funerario, éste queda determinado por la ubicación de los cementerios en lugares protegidos y reservados a sus difuntos, en lo que las urnas se posicionaron en conjuntos en estas cuevas sobre la superficie o semi-enterradas, variando su disposición, generalmente visibles a su entrada aunque también se dispusieron en la parte posterior de estos recintos. Probablemente estos lugares fueron visitados periódicamente, manteniendo a estos espacios como relevantes o sagrados dentro del carácter ritual de esta sociedad. A continuación citamos para una mejor comprensión sobre las prácticas funerarias del grupo cultural Maracá, las propias palabras de Vera Guapindaia:

*“El análisis del contenido de las urnas Maracá reveló que este ritual se caracterizó por la colocación de huesos limpios de esqueletos individuales en el interior de las urnas antropomorfas representadas con el mismo sexo del difunto. Como Ferreira Penna había observado, los huesos sueltos-desarticulados del esqueleto fueron cuidadosamente ordenados dentro de las urnas. La pelvis se colocó en el fondo de la urna, los huesos largos apoyados contra la pared interior y las costillas, manos y huesos del pie fueron colocados encima de la pelvis con el cráneo encima de ellos. La idea de Farabee (1916) de que las urnas fueran contenedores de las cenizas parecen falsas. Todas las urnas examinadas contenían huesos, sin evidencia de cremación. [...] Aunque no hemos encontrado ninguna evidencia de otro tipo de enterramiento en la región Maracá, todavía es demasiado pronto para determinar si el tratamiento funerario descrito aquí fue determinado para toda la sociedad. Investigaciones adicionales sugieren que estos cementerios fueron reservados a un conjunto restringido de personas destinadas a convertirse en ancestros, como argumentó Chaumeil. Tales individuos pudieron haber sido destacadas figuras sociales, como importantes guerreros o chamanes [...]. Por lo tanto, debemos considerar la posibilidad de que las urnas Maracá junto a las de Marajó, Aristé y Mazagão, revelan prehistóricos cultos a los ancestros amazónicos”<sup>247</sup>.*

El en la misma región donde se concentran los hallazgos Maracá, se ubica la cultura **Mazagão**, aunque esta sociedad comprende registros de épocas mucho anteriores a la anterior y se determina que su distribución reúne un territorio más amplio; a su vez, según indican las investigaciones actuales parece ser que los grupos Magazão en el último periodo primigenio “permitieron” el asentamiento de los Maracá (con una posible estructuración social superior). Esta cultura también presenta aún grandes incógnitas, ya que escasas investigaciones se han remitido a ella; su cerámica se asocia a la Tradición Inciso y Punteado, aunque también coincide en ciertas conductas plásticas tardías con las cerámicas de las sociedades: Marajoara y Maracá. Entre los registros de la cultura Magazão también se incluyen urnas cerámicas destinadas a la sepultura de sus difuntos, aunque la mayoría de las muestras encontradas hasta el momento se representan como recipientes decorados en su parte superior con diseños geométricos incisos, aunque en algunos casos se ilustran en ellos el diseño de un rostro, y en ocasiones insinuando estos rasgos en relieve. Incluyendo en estos depósitos, restos óseos que se caracterizan por registrar enterramientos secundarios, según ilustra Rostain en sus últimas investigaciones, basados en la descarnadura del cuerpo. Por otra parte, Barreto expone ciertas nociones de la práctica funeraria de Magazão, a colación de los registros efectuados por Megger y Evans en 1957, comentando lo siguiente:

---

<sup>247</sup> GUAPINDAIA, Vera. “Prehistoric Funeral Practices in the Brazilian Amazon: The Maracá Urns” (capítulo 50), en *The Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William H. Isbell (eds.), New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008, pp. 1021 / 1024. (Texto traducido: L. Rueda).

*“una urna globular, del mismo modo que la fase marajoara, presenta rostros en ambos frentes simétricamente opuestos. Una urna antropomorfa con una figura sentada sobre un banco testimonia (según Meggers y Evans), la influencia tardía de la cultura Maracá. Las urnas encontradas por Meggers y Evans en dos cementerios registrados en la cima de colinas (Piçacá y Valentim) se distribuyeron agrupadas. La forma de las urnas varía entre tubulares y globulares, y fueron encontradas parcialmente enterradas, cubiertas con tapaderas. En los enterramientos aparte de las urnas que contienen los restos óseos secundarios, se depositaron ocasionalmente cuentas de collar y planchas de hacha, además de pequeños cuencos junto a las urnas”<sup>248</sup>.*

Siguiendo el curso del río aguas arriba, nos paramos de nuevo en el territorio comprendido por el **Amazonas Medio** para definir las características funerarias de esta extensa área, entre las agrupaciones sociales que registran la práctica del enterramiento secundario en urnas cerámicas se incluye la denominada fase **Paredão** (agrupada en la tradición de «Borde Inciso»), incluyendo entre los hallazgos voluminosos recipientes funerarios que llegan a alcanzar el metro de altura, de aspecto globular, acentuada su parte superior y de cuello más estrecho, y sobre el cuerpo superior del recipiente apliques simétricos a ambos lados de la pieza que representan esquemáticas cabezas antropomorfas o zoomorfas. Estas urnas en muchos casos se presentan tapadas con «alguidares» (vaso de uso doméstico con forma de cono truncado invertido).

Contemporánea y también posterior a la fase Paredão se registra la sub-tradición **Guarita**, agrupada ya en la «Tradición Policroma», que como ya definimos en el apartado de sociedades (2.1.2), se reconoce en una amplia extensión del territorio amazónico, donde se manifiestan diferentes estilos, aunque las urnas funerarias más destacadas de esta agrupación cultural se definen como Guarita y Miracangüera, dotadas estas piezas de una figuración más realista, incluyendo la representación figurativa en el conjunto cuerpo-tapa del recipiente funerario; no obstante todas ellas presentan características similares (fotos n°: 820, 852). En los registros arqueológicos las cerámicas fueron encontradas generalmente en depósitos subterráneos de cierta profundidad, incluyendo un buen número de recipientes, entre ellos las destacadas urnas funerarias de estética antropomorfa. Los indicios arqueológicos de esta sub-tradición policroma revelan que entre las ceremonias funerarias de estas sociedades se manifiesta tanto la práctica de cremación como la sepultura secundaria de los restos óseos; entre estos registros, el primer caso parece indicar que fue el más frecuente, resguardadas las cenizas en recipientes cerámicos decorados con relieves e incisiones, gollete y tapadera, y que casi nunca representan la forma humana (aunque similares en formato), al contrario de las urnas utilizadas como osarios, menos frecuentes y más elaboradas; en todos los casos la decoración se muestra en policromía (en blanco, negro y rojo). Las urnas funerarias que presentan motivos antropomorfos probablemente se destinaron a las personas con una posición elevada dentro del grupo. Este tipo de urnas cuentan con una esmerada plasticidad creativa y destreza técnica, que habitualmente registra una imagen modelo caracterizada por un rostro antropomorfo que se manifiesta sobre el recipiente, la forma base de la pieza se define cilíndrica y más ancha en su parte inferior y de base globular asociada a un pedestal, contando con diferentes variantes según la región en la que se encuentren, pero destacando aun así en todas ellas el rostro con los rasgos en relieve y el peinado o tocado característico. Sobre esta imagen arquetípica Barreto indica que: *“El contorno del rostro siempre se presenta delimitado por un aplique en forma de franja que acaba en sus extremos con espirales, círculos, o en forma de cabeza de cobra, a la altura de las orejas, como si representaran pendientes. Brazos y piernas, cuando se representan, aparecen mayormente adosados al cuerpo. Las piernas están flexionadas, como si el individuo estuviese sentado, y los pies a veces se presentan como protuberancias para el masculino, y una protuberancia partida para el femenino”<sup>249</sup>*. En lo que las representaciones asociadas a las urnas funerarias de la tradición Guarita, incluyen una estética particular que registra ciertas simbologías propias, como otros contenidos representativos que se asocian a la práctica común y relacionada con otras sociedades amazónicas del último periodo primigenio. Ahora bien, las

<sup>248</sup> BARRETO, Op. cit., *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga...*, pp. 82-83. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 89.

actuales investigaciones aportan que la tradición Guarita pudo perdurar hasta el contacto con los europeos, en lo que los primeros cronistas del Amazonas asociaron a estas agrupaciones culturales con los grupos Omagua y Cocama, situados en territorios más al oeste, aunque de acuerdo con los estudios recientes los registros de los yacimientos Guarita indican movimiento y dispersión en dirección hacia el alto Amazonas y el Solimões.

Siguiendo el curso del cauce amazónico hasta la zona más occidental, diferentes grupos culturales desarrollaron en el **Alto Amazonas** la práctica de enterramiento en recipientes cerámicos, aunque los registros más elaborados caracterizados como recipientes escultóricos se asocian al periodo Tardío. En los territorios orientales de Perú se registran urnas funerarias antropomorfas asociadas a la fase **Caimito**, abarcando en este caso la cuenca media del Río Ucayali (asociada a los grupos Cocoma), estas piezas presentan también similitudes en algunas representaciones con la sub-tradición Guarita, incluyendo el modelado en relieve del rostro en cierto sentido como un modelo o patrón estandarizado (con volutas en la parte inferior del tocado). La forma del recipiente se presenta cilíndrica, relacionada su conformación estructural con dos partes, el cuerpo y la tapadera, decoradas ambas piezas con complejos diseños en policromía (roja y negra y base blanca), aunque también se hallan registros con base blanca de engobe y las delineaciones en negro. Además del rostro en relieve, ubicado según el caso, sobre la tapadera o en la parte inferior del cuerpo, también se incluyen en algunas urnas los genitales en relieve. Estas urnas fueron halladas en los espacios de vivienda, enterradas bajo ellas. Otros registros de esta región anteriores a esta fase ya presentan enterramientos secundarios en urnas cerámicas aunque no ilustran la representación antropomorfa.

No, obstante la representación en urnas más destacada de la figura humana en toda esta zona occidental queda definida por la cultura **Napo**, establecida en las tierras bajas y nororientales de Ecuador (incluyendo en sus territorios zonas limítrofes del Amazonas peruano), distribuida principalmente por las riberas del río que le da su nombre, el río Napo. Según datos etnográficos coloniales referentes a la tradición napo-omagua: “*cuando una persona moría, dejaban el cuerpo expuesto a la intemperie para que sus partes blandas fueran devoradas por los animales. Luego recogían los huesos, los pintaban y los depositaban en urnas funerarias ricamente decoradas*”<sup>250</sup>. La mayoría de las piezas cerámicas de la cultura Napo fueron encontradas en ajueres funerarios, registrándose junto a la sepultura tanto de enterramientos múltiples como aislados, depositados la mayoría de ellos en urnas de cerámica; según indica Sánchez Montañés: “*algunos en sitios de habitación, y a veces en zonas aisladas. Dichas urnas contienen entierros secundarios o quizá restos de cremación incompletos*”<sup>251</sup>, no obstante la imprecisión de los datos se debe a que muchas de estas piezas fueron descubiertas de forma fortuita, por habitantes del lugar. Entre estos recipientes funerarios se registran exquisitas piezas que se conforman en muchos de los casos con la imagen antropomorfa, con una gran variedad en la interpretación de los rasgos faciales y la presentación de sus diseños, la mayoría decoradas con pintura y con incisiones de línea fina y gruesa, y motivos en relieve (generalmente con la base engobada en blanco y diseños lineales en rojo y negro). Entre las urnas de estética más realistas se registran individuos en posición sedente, desnudos, con una característica pintura facial a modo de máscara, orejas perforadas, un recogido de pelo en forma de cola de caballo sobre la espalda, y piernas y brazos abultados debido a las bandas que les ciñen, incluyendo algunas de estas representaciones entre las manos un objeto circular. Otras urnas cerámicas se presentan desde una figuración antropomorfa menos realista, incorporando sobre la forma cilíndrica la representación del rostro, extremidades y los atributos sexuales remarcados, pero además también se registran otras urnas funerarias sin la forma antropomorfa, aunque exquisitamente decoradas en policromía. Esta cultura establece la mayor variación de registros cerámicos asociados a las urnas de la Tradición Policroma, incluyendo diferentes técnicas decorativas y formatos, entre las que se determinan características exclusivas asociadas a esta tradición, como la técnica decorativa del negativo o la abertura del recipiente escultórico localizado en su parte inferior (no visible). (Fotos n°: 525, 546, 853, 854).

<sup>250</sup> Cultura Napo. Casa del Alabado - Museo de Arte Precolombino (Quito, Ecuador). [Página WEB] -<http://www.alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-napo> [Consulta: 29-7-2013].

<sup>251</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *Arte indígena sudamericano...*, p. 241.



## □ COLOMBIA. URNAS FUNERARIAS ANTROPOMORFAS

En el área Noroccidental de Suramérica, más concretamente en el **territorio colombiano** también se determina como uno de los mayores núcleos culturales que relacionan la práctica de los enterramientos con urnas escultóricas de cerámica. Las primeras investigaciones referentes a las urnas cerámicas de este territorio fueron precisadas por la pareja de arqueólogos de Gerardo Reichel-Dolmatoff y Alicia Dussán, clasificando y encuadrando los diferentes estilos que hallaron en diversificadas regiones como -Horizonte de Urnas Funerarias-. La mayor parte de estos primeros registros fueron hallados en la desembocadura del Río Magdalena, y posteriormente, en la zona del curso medio. Hasta llegar a nuestros días, diversas investigaciones han registrado a lo largo de estos años una gran cantidad de urnas cerámicas destinadas al enterramiento secundario, abarcando estas exploraciones un amplísimo territorio, aunque el mayor número de registros se comprende en los asentamientos primigenios distribuidos por toda la cuenca del Río Magdalena y sus afluentes (desde su curso alto a la desembocadura). Según exponen ciertas hipótesis sobre la conducta tradicional de los enterramientos en las culturas distribuidas en estos territorios, por lo que parece se vieron afectadas, como ya hemos precisado, por la extensión en épocas tardías de diferentes grupos originarios de otras latitudes, agrupándose e integrando por ello entre sus conductas cambios estructurales y nuevos aportes culturales.

Entre las pesquisas arqueológicas y antropológicas se propone que estas migraciones se dispersaron “*desde el curso superior del Cauca al Orinoco, y su extensión se ha explicado por la expansión de los llamados pueblos caribes*”<sup>252</sup>, como ilustra Sánchez Montañés, o bien, por otros autores, como propone Chaves Mendoza: “*La costumbre de efectuar un entierro secundario de restos óseos en recipientes especiales de cerámica, característica de los pueblos caribes, se evidencia hoy por el hallazgo de estas piezas a todo lo largo de los terrenos ribereños del que también se llamó “Huacacayo” o río de tumbas. Los caribes designando con ese nombre una familia lingüística y unas costumbres comunes- poblaban en el momento de la conquista la mayor parte de los territorios costeros y los valles interandinos, con la excepción de la península de la Guajira, habitada por gentes de lengua Arawak*”<sup>253</sup>, pese a estas relaciones culturales, estas argumentaciones aún se sitúan en la discusión científica, ya que también pudieran indicar contactos con el área Amazónica, aunque se registre eso sí de forma evidente en la amplia extensión ribereña del cauce del Magdalena a partir del 600 d.C., el comienzo de una marcada disposición regional (definidas las diferentes sociedades por la urbanización de sus aldeas o los diversificados registros cerámicos, además de incluirse los intercambios culturales con otras culturas). Las relaciones con el territorio amazónico se precisan desde épocas tempranas, si bien, a partir del Periodo Tardío se pudieran percibir intercambios o una distribución expansiva de ciertos pueblos, como sucede con la tradición Guarita, que no sólo se distribuye por los actuales territorios del noroccidente brasileño, sino que también se registran indicios de esta conformación social en los territorios fronterizos de Colombia, a lo largo de los afluentes del Amazonas y Solimões, como los ríos Putomayo o Caquetá (denominado en Brasil: Japurá). El complejo cerámico de la tradición Guarita registra diferentes denominaciones regionales, que en el caso de los territorios colombianos se definen con los aperitivos de Zebu (en la región de Leticia) y Nofurei (en la cuenca del río Caquetá, en Araracuara), incluyendo en estas regiones el cambio del registro cerámico hacia la representación policroma, relacionadas estas conductas con cambios en el patrón de ocupación de la zona, al registrar el desplazamiento de pequeños grupos de origen amazónico. No obstante, aunque el origen de estas migraciones pudieran provenir desde el sur, por regiones amazónicas, o por el contrario, desde el área Nororiental, lo que sí se puede percibir es la renovación de muchas culturas en relación a sus tradiciones, incluidas en el Periodo Tardío colombiano, al surgir motivaciones culturales comunes definidas por diferentes culturas, que entran a formar parte de la tradición ritual y funeraria (distinguidas en cada una de las sociedades pero también con muchos nexos de unión).

<sup>252</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *La Cerámica Precolombina...*, p. 73.

<sup>253</sup> CHAVES MENDOZA, Álvaro; J. DUNCAN, Ronald; y PELÁEZ CALDAS, Gonzalo. *Gotas de antaño: introducción a la cerámica en Colombia*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1985, p. 26-27.

Aun así, el registro de urnas funerarias en los territorios de Colombia también se manifiesta de manera más puntual en periodos tempranos como ya hemos comentado anteriormente en la cultura de San Agustín (foto nº: 342), pero hay que indicar que entre estas piezas cerámicas destaca por su representación figurativa la cultura **Quimbaya**, que las incorpora en su fase temprana, denominada Quimbaya temprano (500 a de C. - 600 d.C., zona centro-occidental de Colombia). Estas urnas de cerámica Quimbaya, que contienen los restos exhumados de sus difuntos se presentan generalmente con una forma cilíndrica o globular, decoradas con relieves o protuberancias, destacando aquellas formas que recuerdan a frutos de auyamas y calabazas, o la imagen de animales, como aves semejantes a un «paujil» (gallinácea), entre estos recipientes también se registran otras urnas de estética más elaborada, caracterizadas por la imagen femenina, en postura acurrucada y con vientre prominente, que parecen sugerir el cuerpo de una mujer gestante. No obstante, la cultura Quimbaya mantiene su asentamiento a lo largo de todo el periodo primigenio, actualmente el registro de sus piezas funerarias se reconocen internacionalmente por sus excelentes trabajos de orfebrería, pero esta sociedad también trabajó meritoriamente la cerámica, destacada también por la diversidad de estilos, formas y decoraciones, y una excelente manufactura, considerada por otras comunidades, ya que parte de esta producción la dedicaban al intercambio con grupos vecinos y lejanos. Durante el Periodo Tardío esta sociedad prescinde del enterramiento en urnas de forma generalizada, aunque en la región de Quindío se sigue manifestando este tipo de enterramiento, registrando en esta región recipientes cilíndricos en cerámica de color café oscuro, a los que se adosan lateralmente representaciones antropomorfas con figuras de cuerpo entero. En otras culturas primigenias de Colombia que prolongan su asentamiento durante todo el periodo primigenio también se registran urnas funerarias de carácter figurativo, como es el caso de la cultura **Tierradentro**, registrada la costumbre de enterrar a sus difuntos en urnas de cerámica durante el periodo medio del Clásico Regional (300 - 900 d.C.), depositados estos recipientes en los característicos hipogeos de esta cultura; las urnas de Tierradentro generalmente se definen como elaborados recipientes con tapadera, presentando en algunas muestras apliques figurativos en relieve, aunque la decoración sobre la pieza fue más habitual, transformándose con el paso del tiempo, de sencillos diseños a incorporar el empaste en blanco y la incisión, incluyendo en la fase final del periodo Medio una decoración policroma y modelado en relieve. De igual forma, la cultura **Calima** presenta en sus dos últimas fases culturales la incorporación de la urna funeraria entre sus costumbres (entre el Periodo Clásico Regional y el Periodo Tardío, 1 - 650 d.C., 650 - 1600 d.C.), la fase Yotoco registra algunas urnas cerámicas que incorporan la manifestación de imágenes antropomorfas o zoomorfas, al igual que sucede en la fase posterior, Sonso, si bien en esta época se encuentran en mayor número urnas asociadas a la representación antropomorfa, su manufactura se torna más rústica y menos elaborada que en el anterior periodo. En todos estos casos los restos depositados en las urnas de cerámica se consideran como entierros secundarios.

Ahora bien, como ya hemos indicado, la mayor concentración de urnas funerarias antropomorfas o zoomorfas se registra en el gran cauce hidrográfico que atraviesa los territorios colombianos, distribuyéndose gran parte de estos registros en el **curso medio del río Magdalena**, datadas en torno al 800 d.C. y el 1500 d.C. Los estudios realizados sobre estas urnas funerarias indican que fueron destinadas al enterramiento secundario, encontradas en túmulos de tierra, fosas subterráneas o cuevas, donde también se incluyen como en otras áreas la disposición de diferentes cerámicas rituales como ofrenda y otras piezas de valor, agrupadas generalmente por un número considerable de piezas tanto sencillas como más elaboradas, en este último caso posiblemente destinadas a personajes de alto estatus. Entre los registros arqueológicos comprendidos en esta cuenca principal de Colombia, destacan de forma considerable los hallazgos de diferentes complejos encontrados en los márgenes del río y sus afluentes, destacando los siguientes estilos: **Moskito, Colorados, Mayaca, Puerto Serviez, Río La Miel, Puerto Niño, Carare**, entre otros registros. Estas urnas funerarias se caracterizan generalmente por la forma globular o cilíndrica del cuerpo del recipiente incluyendo la tapadera como cierre superior, algunas de ellas presentan sobre esta tapa figuras escultóricas de seres humanos o animales, diferenciadas según el estilo representativo de los grupos sociales que conformaron estos recipientes funerarios (habitualmente presentando a un personaje sentado sobre un banco, decorado con diseños y apliques corporales), u otras urnas cerámicas que cuentan con la representación del recipiente

escultórico con la forma antropomorfa, dividida generalmente la urna en dos partes (cuerpo o y tapadera), definida la imagen del rostro en la tapadera o bien concentrando la forma en la parte inferior del recipiente (los diferentes estilos asociados al río Magdalena se describen con mayor detalle en las págs. 316 - 317, apartado 2.1.2) (fotos n°: 836, 839).

En los territorios colombianos de sabana y tierras bajas regadas por el curso bajo del Río Magdalena, también fueron registrados hallazgos cerámicos contando con un buen número de urnas funerarias en el Periodo Tardío. En este caso, destacando sobre todo las representaciones figurativas de imágenes antropomorfas integradas en la forma del recipiente (cuerpo y tapadera) de la cultura **Tamalameque**. La representación de estas cerámicas (Foto: n° 834), corresponden a una cabeza humana definida por su deformación craneal registrada en la tapadera además de incluir pequeños brazos en desproporción con la cabeza, conservando algunas de las urnas el diseño de la pintura facial aplicada con engobe (blanco) o bien por la técnica decorativa del negativo; en el cuerpo cilíndrico del recipiente se incluyen en relieve o pastillaje otras formas zoomorfas que semejan ranas esquemáticas u otros apliques. Según registra Álvaro Chaves Mendoza: *“Este estilo de urna presenta dos variaciones, pues en un primer tipo la cabeza es aplanada, maciza y en forma de trapecio invertido; un segundo tipo muestra la cabeza hueca, tridimensional, mucho más realista que la anterior, y los brazos los lleva levantados, con las manos abiertas y los dedos separados. Como se encuentran los dos tipos en la misma tumba, es de suponer que pertenecen a una misma época y que esta diferencia de representación de las cabezas es racial, social o religiosa. Relacionadas con las urnas se hayan vasijas globulares de cuello corto con reborde externo y copas de pie bajo”*<sup>254</sup>. Abarcando también los márgenes del extenso río Magdalena en el curso bajo de este río y sus afluentes se establece la cultura **Chimila** (Periodo Tardío, situada al nororiente de Colombia en la parte suroriental de la Sierra Nevada de Santa Marta), en la cual se registran grandes urnas funerarias globulares de entierro secundario, integrando de forma esquemática en la tapadera rostros antropomorfos mientras que el cuerpo del recipiente simboliza la constitución del cuerpo humano (foto n°: 837), con notorio énfasis en la decoración aplicada y la representación de adornos personales, si bien, también se manifiestan urnas de tamaño medio que definen figuras antropomorfas sintéticas y esbozadas de carácter tridimensional sentadas sobre la tapadera.

Situándonos de nuevo en el curso medio-alto del Magdalena, cercanos a los registros anteriormente citados, se ubicó también una de las culturas destacadas del Periodo Tardío o de Desarrollo Regional, la cultura **Tolima**, aunque ésta se desarrolla en fases de ocupación mucho más tempranas. Los cementerios de esta sociedad se distribuyen cerca de los márgenes del río, diferenciando dos tipos de enterramiento, primarios y secundarios. Las sepulturas de carácter primario se caracterizan por disponerlas en tumbas con cámara lateral o de pozo directo, asistidos los cadáveres con ofrendas de oro, concha y cerámicas suntuarias en el caso de personajes de alto rango. Los entierros secundarios se registran dentro de urnas cerámicas, en ocasiones estos depósitos incluyeron huesos o restos óseos calcinados de varias personas e incluso de animales, y dependiendo de alguna variabilidad que aún se desconoce, los habitáculos o tumbas subterráneas donde se posicionaron podían albergar un elevado número de urnas cerámicas. Entre las prácticas funerarias de las sociedades Tolima, además de incluir en las tumbas estos enterramientos, también se encuentran un buen número de ofrendas, como recipientes o esculturas cerámicas, antropomorfas o zoomorfas, u otras formas, como asientos de cerámica decorados con diseños figurativos, lineales o geométricos (por incisión, y/o pintados con engobes), indicando la mayoría de ellos que fueron elaborados exclusivamente para este ritual, ya que no presentan huellas de uso. Las urnas funerarias asociadas a Tolima representan la figura humana de forma esquemática, definidas por diferentes manifestaciones; algunas de ellas muestran rostros antropomorfos sobre la tapadera, o bien, sobre el cuerpo del recipiente globular (foto n°: 838), mientras que otras urnas además de la representación del rostro, en su parte opuesta se acompañan de formas de reptiles y anfibios, mostrando en estos casos la dualidad terrestre-acuática característica de su simbología regional.

---

<sup>254</sup> Ibídem, p. 27.



Fuera del perímetro que abarca el cauce del río Magdalena, aunque también integrados en su extensión, otras sociedades presentes en el Periodo Tardío también sepultaron los restos de sus difuntos en urnas funerarias realizadas en cerámica, como la cultura **Antioquía**, distribuida en la región noroccidental de Colombia, disponiendo estos enterramientos sobre la cima de las montañas, cercanas a sus poblaciones, la representación de las urnas de Antioquia pueden ser sencillos recipientes globulares con decoraciones incisas geométricas o bajorrelieve, presentando la figura o el rostro antropomorfo, o bien a través de recipientes escultóricos definidos por una figura femenina desnuda postrada en cuclillas (incluidas en la tradición cerámica «Marrón Inciso»). La mayor parte de estos depósitos contenían restos de cadáveres incinerados.

Siguiendo la ascensión hacia el norte, situados ya en las llanuras colombianas de la vertiente Atlántica, se establecen los territorios de la cultura **Sinú** (Zenú), integrada en el Periodo de Desarrollo Regional, y también destacada en el campo arqueológico por la distinción de sus rituales funerarios, que como ya indicamos registra sus enterramientos bajo túmulos artificiales, definidos como grandes tolas de tierra roja, incluyendo el dato remitido por las crónicas coloniales que los cementerios se diferenciaban de otros montículos ceremoniales por plantar sobre ellos árboles de cuyas ramas colgaban campanas. Cada tumba Sinú descubierta acoge como acompañamiento una gran cantidad de figuras femeninas de arcilla, posiblemente simbolizando la rogativa de fertilidad humana y agrícola para esta región. Las crónicas también indican que el mayor y principal centro religioso y necrópolis que albergaba a los antepasados más importantes de esta cultura, estuvo instalado en el valle del Sinú, conocido como -Finzenú-. Aunque hay que resaltar que esta sociedad sufre una división cultural en torno al 1100 d.C., redefiniéndose el territorio y las agrupaciones; continuando con las tradicionales prácticas funerarias en la zona de las llanuras (en las sabanas altas de los valles del Sinú y San Jorge), mientras que se registran nuevas prácticas de enterramiento con el replegamiento de grupos zenues coaligados con otras poblaciones relacionadas, ocupando en estos casos las riberas del Magdalena, transformando su ritual funerario, para dar sepultura a los suyos en el piso de las viviendas dentro de grandes vasijas cerámicas, utilizadas anteriormente por su función utilitaria y doméstica, aunque también se registran urnas con carácter escultórico y antropomorfo (foto n°: 496).

Por último, en la región más al norte, hay que destacar la complejidad que adquiere la cultura **Tairona** en su último periodo primigenio, gobernados por una poderosa elite, integrando entre sus prácticas rituales la sepultura de sus difuntos en urnas funerarias de cerámica, de entierro secundario, “*que consisten en grandes cuerpos globulares con aplicaciones que representaban personajes*”<sup>255</sup>, dependiendo de su representación, tratados en relieve o a través de un mayor modelado escultórico, donde el cuerpo del recipiente adquiere íntegramente la forma antropomorfa (sin tapadera), además de incluir también piezas en las que la composición de recipiente y la tapadera adquiere la forma del cuerpo humano en su posición cerrada (foto n°: 832). Las sepulturas de los tairona se encuentran de forma generalizada próximas a las viviendas, depositando junto a estos enterramientos una variada muestra de ofrendas, contando entre los registros con destacadas piezas de orfebrería y esculturas en cerámica. Según indican Lilibiana y Benjamín Villegas: “*Los Tairona trabajaron la cerámica con gran sentido artístico y con una admirable destreza técnica en el uso del material. La cerámica encontrada presenta el empleo de tres tipos de barro: negro, crema y rojizo. Siendo el negro, utilizado en la cerámica ceremonial, con el que se representaba la fauna de la región, el crema usado en las ofrendas funerarias, y el rojizo destinado al uso doméstico*”<sup>256</sup>, aunque también se registran en color rojizo y grisáceo con un buen acabado grandes urnas globulares de boca ancha con decoraciones antropomorfas y apliques en relieve, y en el caso de que se presenten restos de huesos se dispone un cuenco invertido como tapadera, relacionando este estilo de urnas con otros recipientes escultóricos antropomorfos, similares en su decoración aunque más pequeños (destinados también como ofrendas funerarias), no obstante, las mejores representaciones escultóricas Tairona se dan con la muestra de las cerámicas ennegrecidas y pulidas.

---

<sup>255</sup> AA. VV. *Arte Precolombino*. Colección Ignacio de Lassaletta. Bilbao (Bizkaia): Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa BBK, 1999, p. 100.

<sup>256</sup> VVILLEGAS, Lilibiana, y VILLEGAS, Benjamín. *Artefactos: Objetos Artesanales de Colombia*. Bogotá: Ed. Villegas, 1992, p. 53.

## □ URNAS FUNERARIAS ANTROPOMORFAS EN LOS ANDES MERIDIONALES

Otra de las zonas que mayor concentración de urnas funerarias en cerámica presenta, además de incluir el carácter figurativo en el sentido asociado a la forma, es el territorio comprendido en el **Noroeste Argentino** (NOA). La mayoría de estas culturas primigenias que elaboraron exquisitos recipientes dispusieron en su interior los restos de cadáveres infantiles de corta edad, definidas estas costumbres funerarias según cada sociedad, por entierros primarios como secundarios, tanto incinerados incorporando en las urnas: las cenizas, restos óseos fracturados, o cuerpos íntegros, habitualmente de niño/a (enfardado, incinerado y/o desecado). Aunque también debemos indicar que en los territorios chilenos se registran urnas funerarias de estética figurativa, eso sí en menor proporción. Si bien, en estos territorios también se incluye alguna cultura puntual que destina grandes urnas toscas para el enterramiento de cuerpos adultos<sup>257</sup>, como se percibe en el NOA, en la región de Andalgalá en Catamarca, registradas por Berberían en 1969, o los excepcionales hallazgos que integran en las urnas cerámicas cuerpos adultos y párvulos ubicados en grutas naturales del valle Calchaquí descubiertos por Schreiter en 1919, pero que como ya indicamos no profundizaremos sobre ellos, debido a que su carácter no incluye la representación figurativa en el recipiente.

Es de destacar que en la representación generalizada de las urnas funerarias asociadas a los territorios Meridionales de los Andes, se dispone la fisonomía humana a ambos lados de la pieza, dividida la urna en dos secciones oblicuas con el mismo diseño en los dos sectores, o con pocas modificaciones (parte frontal y posterior, incidiendo a colación que en algunas de las sociedades amazónicas también emplean este dualismo en la decoración de la pieza). La presencia de la figura humana en el recipiente funerario puede definirse por decoración pintada o bien por modelado para resaltar ciertas partes de la imagen, además de incluir el tratamiento de la incisión en la representación de algunas de estas sociedades, aunque la definición más generalizada es incluir en las piezas varias de estas técnicas decorativas. La proporción de la urna viene también definida por cada sociedad, mostrando entre ellas tanto pequeñas urnas como otras que alcanzan formatos bastante grandes, no obstante en el último periodo primigenio las piezas asociadas a una misma cultura también pueden definirse por variables considerables, tanto en la forma como en la decoración, mientras que otras sociedades siguen patrones prefijados. Muchas de estas urnas se asocian a la forma de un cuenco, denominado «puco», con decoraciones similares al recipiente (ornamentadas en muchos de los casos tanto en el interior como el exterior), incluidos como tapadera de las urnas o bien ubicadas junto a ellas como contenedor de ofrendas, en el caso de no presentar tapadera en diferentes registros se han encontrado urnas con el cerramiento de tablillas situadas en la parte superior. También se hace constante el encontrar urnas con su parte inferior globular, sin base, aunque no llega a ser representativo, ya que también se incluyen muchas de ellas definidas por una base que asienta sobre el suelo. En ciertos casos la representación antropomorfa adquiere un sentido más realista, como en ciertas urnas de la cultura tardía de Santa María, que registran una excelente armonía entre su fisonomía y su estética (estos indicativos pudieran señalar la maestría y creatividad de ceramistas especializados), o bien, como sucede en las culturas más tempranas, caracterizada la forma por un sentido más escultórico. Además de la figuración antropomorfa, se incluyen representaciones de estética zoomorfa, definidas tanto por culturas tempranas, como puede ser la representación volumétrica del felino en la cultura Cienaga, o como sucede en el Periodo Tardío, como registra la cultura Belén, que suele acompañar sobre sus urnas un patrón esquemático y en relieve, que pudiera percibirse como un rostro humano, aunque los últimos estudios lo definen como un esbozo simbólico de la figura de un ave nocturna como un lechuza o un búho, esta caracterización no solo se presenta en esta cultura sino que aparece con diseños similares en otras sociedades, incluidos también en representaciones tempranas, por ello, esta representación se puede plantear como elemento emblemático o mitológico de estos territorios. Destacando a su vez, otro diseño difundido en el territorio e incluido en las urnas, ya mencionado en el apartado 2.1.3, que muestra la caracterización de líneas paralelas y verticales bajo los ojos de los rostros antropomorfos

<sup>257</sup> RATTO / FEELY / BASILE, Op. cit., *Coexistencia de diseños tecno-estilísticos en el Periodo Tardío Preincaico...*, p. 71.



-825- Detalle de urna Santamariana, con rasgos antropomorfos y en una de las posturas típicas de esta cultura, sujetando en las manos un pequeño cuenco. Cultura Santa María (1200 - 1470 d.C.), NOA. -826- Urna funeraria con representación incisa bajo sus ojos, denominado este diseño "plañideras". Cultura Candelaria (1/100 - 1500 d.C.), NOA. -827- Urna con diseño principal en relieve representando a un búho o lechuza. Cultura Belén (1000 - 1450 d.C.), NOA.

(presentando algunos una forma ondulante), definido ya en las culturas tempranas de Ciénaga y Candelaria con el apelativo de «plañideras» (foto n°: 826), aunque sobre todo propagado en el último periodo, que según ciertas hipótesis se asocia con la simbología del agua y la lluvia, de igual forma que sucede con la representación de pequeños pucos que presentan algunas piezas sobre sus manos. Ahora bien, después de detallar ciertas características generalizadas, a continuación presentamos de forma más detallada la particularidad de cada una de las sociedades distinguidas por este tipo de representación.

Las culturas del Noroeste Argentino (NOA), que mostraron entre sus prácticas de enterramiento la inclusión de urnas funerarias figurativas asociadas al **Periodo Temprano**, se registran en las agrupaciones culturales definidas como Ciénaga, Candelaria y Las Mercedes, destacando los desarrollos escultóricos de las dos primeras. La cultura **Ciénaga**, ubicada en la provincia de Catamarca, en mayor proporción en el valle de Hualfín aunque también se dispersa hacia el norte por otras regiones, presenta sus cementerios cercanos a los lugares de vivienda, agrupados en tumbas de pozo cilíndrico, depositando en estos habitáculos las urnas de cadáveres infantiles por centenares (de entierro primario), y junto a estas, los entierros de los cuerpos adultos, en este caso postrados bajo tierra en posición sedente (con las rodillas flexionadas contra el pecho), con un ajuar variable, aunque en ocasiones se muestran destacadas piezas cerámicas, de metal y hueso; y en el caso de las urnas, las ofrendas que destinan a los párvulos se ubican en su interior, contando con piezas de cerámica, algunos objetos valiosos, o posibles juguetes. La percepción de estos ajuares ya hace suponer que esta sociedad tuvo un grado de organización medianamente complejo. Las urnas Ciénaga, definidas generalmente por la forma antropomorfa integrada en el recipiente, son de tamaño medio (con una altura máxima alrededor de los 40 cm) decoradas por modelado e incisión, aunque también se encuentran grandes recipientes, sin relieve, decorados con motivos lineales y geométricos. Por otro lado, la cultura **Candelaria**, extiende su permanencia en el territorio durante un largo periodo, ubicada al noroeste del NOA en las llamadas selvas occidentales y otros valles de Salta y Tucumán, sobre las conductas funerarias de esta sociedad Sánchez Montañés indica lo siguiente:

*“Rasgo característico es el enterramiento en urnas funerarias que nunca forman grandes cementerios, encontrándose aisladas o en conjuntos muy pequeños y habitualmente en zonas de habitación. Se trata siempre de entierros primarios o, lo que es lo mismo, el primer lugar que recibe los restos del difunto. Las urnas, de cerámica gris, tienen un cuerpo ovoide o alargado, y miden entre 50 y 140 cm.; su cuello es relativamente estrecho. La ornamentación más frecuente consiste en incisiones punteadas dispuestas en bandas alrededor del cuello, formando diseños trianguloides. Algunas se decoran con pastillaje o presentan en el cuello un rostro humano modelado. En ocasiones las urnas se depositaron en cavernas funerarias, tapándolas con una vasija o una laja de piedra y acompañadas de un variado ajuar. [...] En algunas urnas se han encontrado hasta tres esqueletos humanos y en algún caso los restos infantiles muestran huellas de traumatismos violentos que apuntan hacia la idea de posibles sacrificios”<sup>258</sup>.*

No obstante, la última idea aportada en la cita, aún está por determinar en el campo científico. Estas urnas Candelaria, de gran tamaño y puco como tapadera, muestran una manufactura de paredes muy delgadas, aún las de gran tamaño, carecen de decoración pintada mostrando la superficie de la cerámica gris rojiza o negruzca (cocidas a fuego directo). Ambas culturas registraron diferentes ajuares, pero también existen similitudes entre sus piezas cerámicas, además de la incorporación de figurillas o recipientes con forma antropomorfa o zoomorfa, se incluyen pipas para el consumo de diferentes sustancias, que además de su definición funcional exhiben la imagen de rostros u otras figuraciones de destacado sentido estético.

<sup>258</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *Arte indígena sudamericano...*, p. 167.



Ahora bien, el Noroeste Argentino no parece registrar de forma destacada la representación de urnas funerarias durante el Periodo Medio, sin embargo, en la época de **Desarrollos Regionales** o **Período Tardío** de esta zona, donde se desarrollaron jefaturas independientes, por el momento, según indican los científicos por sus registros, se considera que los únicos restos que se dispusieron en las urnas cerámicas fueron los cuerpos de niños o niñas de corta edad (posiblemente determinadas estas muertes prematuras por deficiencias nutricionales), depositando estos cadáveres íntegros dentro del recipiente con otras ofrendas, tapando estos depósitos con pucos asociados (los pucos también se presentan junto a las urnas o cadáveres como contenedores de ofrendas, en este caso, invirtiendo la pieza), entre las ofrendas se encuentran figuras de cerámica y demás objetos suntuarios y asociados al cadáver. En cambio, las sepulturas de los adultos fueron enterradas generalmente bajo el suelo de las cistas, donde generalmente el cuerpo se encuentra flexionado en posición fetal, y por lo que parece, el acompañamiento y la vestimenta dependía de la importancia social y de estatus del personaje enterrado. Señalando a continuación las siguientes culturas de Periodo Tardío que destacaron en la representación figurativa de urnas funerarias.

Las urnas funerarias de la cultura **Belén** (encontradas por primera vez en esta localidad Catamarqueña designando así a esta cultura con el mismo nombre, al igual que sucede con las siguientes sociedades), generalmente se presentan en un tamaño no muy grande (aprox. entre 20 y 30 cm de altura), destinadas a albergar las cenizas de la cremación del cuerpo; entre los estudios arqueológicos existe todavía la incógnita de si pudieran registrar únicamente la cremación de cuerpos infantiles o también incluir la incineración de restos óseos de adultos, no obstante, aún no se ha llegado a precisar el dato ya que con la cremación se pierde este tipo de información. La forma típica del recipiente funerario de Belén se define básicamente en tres partes: con base cónica truncada, cuerpo recto y cuello cilíndrico más abierto en su parte superior, incluyendo en muchas ocasiones dos asas horizontales a cada lado. Como ya se ha comentado, en bastantes casos su define un rostro estándar, similar a una forma acorazonada, realzando su perfil en relieve, donde se integran dos ojos ovalados a modo de “grano de café”, actualmente esta representación se define por la figuración de una lechuga o un búho, presente a ambos lados de la pieza y siempre ocupando la posición central del diseño que rodea al recipiente. Las urnas Belén son fácilmente reconocibles, además de su reducida dimensión y por la conformación de un modelo bastante similar, se caracterizan por su habitual gama cromática, con una base de engobe en color rojo bermellón y el negro para decorar, mostrando un cierto brillo, ya que presentan un buen pulido. Los diseños que rodean al recipiente se componen en bicromía por trazos geométricos (ajedrezados, triángulos, escalonados, espirales, etc.), incluyendo a su vez, formas esquemáticas zoomorfas, o bien, la dualidad de animales fantásticos (como serpientes bicéfalas, aves, quiriquinchos, etc.). Además de incluir en algunos casos motivos lineales incisos (fotos n°: 827, 840). En lo que se puede indicar que las urnas de Belén difieren en su tratamiento representativo en relación con otras sociedades contemporáneas, al encontrar entre ellas mayor relación, en algunos casos registrando entre los diferentes hallazgos conclusiones erróneas debido a los símiles representativos. No obstante, otra de las culturas tardías que mantiene representaciones más individualizadas en el tratamiento de sus urnas funerarias es la cultura **Sanagasta**, también denominada Angualasto, establecida al suroeste de estos territorios, esta sociedad presenta grandes recipientes funerarios, de aproximadamente un metro de altura, definida su decoración generalmente por la policromía de engobes en rojo, negro y blanco, o bien combinados entre ellos formando una bicromía, donde también se puede apreciar la base natural del barro. Las urnas funerarias de Sanagasta o de Angualasto son destacadas por su volumen y por su decoración pictórica gestual y abstracta (dispuesta generalmente por diferenciados paneles rítmicos), en algunos casos contando con excelentes diseños esquemáticos y de alto grado estético.

Entre los últimos descubrimientos de la zona del NOA, destaca un registro cerámico por la particularidad que conlleva, relacionado con las dos culturas anteriormente citadas, Belén y Sanagasta. Este hallazgo arqueológico cuenta con un enterramiento del esqueleto completo de un párvulo que comprendía una edad aproximada de entre 6-18 meses (con deformación craneal intencionada) inserto en una gran urna cerámica, tapado el recipiente por un gran puco, incluyendo otras ofrendas tanto en su interior como alrededor del depósito. El hallazgo se denomina como “bebé de La Troya” (descubierto en el valle de Abaucán, al oeste de

Catamarca), donde se combinan los dos estilos cerámicos de Sanagasta y Belén, sin contar con ningún registro anterior similar a esta manifestación primigenia. A continuación ampliamos esta relación con la información de las propias investigadoras, Norma Ratto, Anabel Feely y Mara Basile:

*“La coexistencia de estilos decorativos se torna aún más fascinante si se toman en cuenta las distribuciones espaciales materializadas en el continente y el acompañamiento, ya que, mientras que los componentes Sanagasta se manifiestan en el “exterior”, aquellos que corresponden al Belén lo hacen en el “interior”. Este contraste se expresa a diferentes escalas: (a) por un lado, al nivel del contexto de la práctica mortuoria donde piezas cerámicas con estilos decorativos únicos, Belén o Sanagasta, se depositan como parte de un mismo entierro, y (b) por el otro, al nivel del objeto donde en una misma pieza (tapa-puco) está representada la coexistencia de estilos decorativos, uno visible (Sanagasta) y el otro oculto (Belén). [...] Su particularidad radica no sólo en sus características formales sino principalmente en su contexto de recuperación. Cabe recordar que este entierro está emplazado en un área duramente expoliada por las actividades vandálicas de huaqueros siendo quizás el único “sobreviviente” que pudo ser rescatado a través de técnicas de excavación arqueológicas para dar a conocer la conjunción de dos estilos decorativos de poblaciones locales en momentos preincaicos. [...] La corta edad del niño al momento de su muerte más las características que presentan los componentes del enterratorio, tanto por su tamaño como por la diversidad de objetos, permitirían plantear la existencia de un status adscrito, es decir, involuntario o heredado [...]. Sin embargo, no se cree aún que se deba caminar en esa dirección, ya que se considera que las afirmaciones referidas a cuestiones de jerarquía o a las diferencias sociales entre sexos y/o edades sólo pueden sustentarse sobre: (I) el análisis estadístico de un número considerable de enterramientos, y (II) el estudio del contexto arqueológico global (doméstico, residencial, tecnológico, productivo, entre otros). El comportamiento de las sociedades en el campo de lo funerario es tan complejo que las propuestas mecanicistas simplifican una realidad mucho más rica y variable, la que en parte es producto de las consecuencias que la esfera simbólica ejerce sobre tal comportamiento. Lo reducido de la muestra sujeta a análisis tecnológicos no permite realizar comparaciones interconjuntas. Sin embargo, un aspecto interesante de este enterratorio está relacionado con la preparación de gruesos rodets para el armado de la tapa-puco, la ausencia de tratamiento de su superficie externa y la presencia de asas laterales. Se considera a modo de hipótesis que la conformación del contorno de textura ondulante constituye una expresión plástica intencional, a modo de un mensaje visual, relacionada con el hecho de que la tapa quedó expuesta en la superficie y a la vista de la gente con posterioridad al momento del entierro funcionando como un marcador espacial y/o simbólico cuya significación se escapa del alcance de nuestra interpretación, en gran parte debido a la singularidad del caso. [...] No es casual que dos estilos decorativos se encuentren amalgamados en un contexto funerario, ya que el estilo constituye un medio activo de comunicación no verbal a través del cual los individuos y los grupos definen sus relaciones y negocian su identidad. En el caso que nos ocupa esta coexistencia puede estar indicando alianzas entre pueblos, intercambio de mujeres, cambios de residencia, matrimonios, movimientos comerciales articulados a través de caravanas, entre otros. Estas diferentes estrategias sociales son producto de decisiones y elecciones de individuos y grupos que se dan dentro de procesos socio-históricos específicos que aún no se pueden definir totalmente para el valle de Abaucán sencillamente porque falta caracterizar a las poblaciones locales de esta región del Noroeste Argentino al momento de la ocupación incaica”<sup>259</sup>,*

Después de este registro particular (datado alrededor del 1300-1400 d.C.), que bien sitúa las relaciones de intercambio del Periodo Tardío, a continuación presentamos los registros funerarios más destacados de todas las sociedades establecidas en el territorio (NOA) por su representación, que como ya hemos comentado es la cultura **Santa María**, y que a su vez influye con su estética a otras sociedades. Santa María se dispersa desde el valle que lleva su nombre hasta el sur de la provincia de Salta, en la zona Calchaquí, oeste de Tucumán y centro-norte de Catamarca. Entre los registros de las urnas funerarias santamarianas existen diferencias notables en su forma y decoración según el lugar de procedencia y el periodo de su ubicación, aunque también preservan similitudes de esencia propia (fotos n°: 516, 819, 822 a y b, 823, 825, 842). Su tamaño habitual ronda entre 50 cm y un metro de altura aproximadamente; generalmente fueron decoradas en policromía tricolor, con engobes negros y rojos sobre la base del fondo engobada en color crema o blanco, aunque también se encuentran piezas en bicromía. Sus diseños geométricos y estilizaciones figurativas decoran

<sup>259</sup>RATTO / FEELY / BASILE, Op. cit., *Coexistencia de diseños tecno-estilísticos en el Periodo Tardío Preincaico...*, pp. 80-82.

plenamente todo el perímetro de la pieza, denominado este tipo de decoración como “horror al vacío”. Si bien, se puede establecer una estructuración básica en la disposición representativa de las piezas, definida la forma del recipiente en tres partes: base convexa o tronco cónica, cuerpo globular o semi-recto que incluye en la parte baja dos asas horizontales en simetría con la división pautada, y cuello largo invertido con forma ovalada en su sección; en la parte superior del cuello se representa de forma generalizada un rostro antropomorfo, destacando entre sus rasgos los dientes marcados. En fases tardías, el cuerpo y el cuello se estilizan llegando a integrarse sin poder apreciar la división de ambas partes. No obstante, algunas piezas no presentan este patrón. Aunque la forma se presente como recipiente, en ella se encuentran detalles modelados en relieve, habitualmente dotando a las piezas de ojos, cejas y nariz en conjunto (en forma de V), boca, brazos y manos, en muchos de los casos sosteniendo un pequeño cuenco, éste en alto relieve. En el caso de no presentar relieve las características antropomorfas se dibujan sobre las piezas. Ahora bien, según la localización arqueológica existen urnas santamarianas de tamaño mayor, pero en este caso con una menor decoración de engobes o sin ella, pero presentando eso sí, el relieve antropomorfo. Cercana a los registros de Santa María se ubica la cultura **San José**, y esta proximidad hace que sus urnas funerarias presenten analogías afines, aunque también se indican en estas representaciones similitudes con Sanagasta, contando con registros de mayor dimensión, observando también en estas urnas cerámicas una menor incidencia en el carácter decorativo, o mejor dicho, la decoración de los depósitos funerarios San José presentan un trazo más gestual (foto n°: 841). La cultura **Averías**, más al este del territorio, también presenta urnas funerarias, aunque en estos casos su decoración se define por excelentes diseños geométricos en tricromía, blanco o crema, negro y rojo, pero sin destacar la presencia de diseños antropomorfos. Las culturas **Famabalasto** y **Hualfin**, también presentan urnas destinadas al enterramiento, aunque con una decoración más pobre, incluyendo en algunos casos rostros antropomorfos en relieve.

Por otro lado, las culturas **Chaschuil** y **Abaucán**, ubicadas en Tinogasta (al oeste de Catamarca), también manifiestan diseños decorativos similares a los registrados en Santa María, pero desafortunadamente la mayoría de los entierros han sido excavados asistemáticamente y sin control, si bien los pocos ejemplares que se conocen de la cultura Abaucán la sitúan en épocas cercanas a la conquista europea, además de incluir en los territorios limítrofes de Chile algunos registros asociados a esta sociedad; estas urnas funerarias son muy significativas debido a su grandiosidad, ya que algunos de los registros cuentan con una altura aproximada a los dos metros de altura, y según indican algunos científicos pudieron contener con posibilidad la sepultura de cuerpos íntegros de adultos en posición erguida, aunque esta teoría aún no se ha llegado a demostrar.

A su vez, como indicamos, el registro de urnas funerarias en el **territorio chileno** es más escaso, pero también se hallan en algunas culturas tempranas, como puede apreciarse en las culturas **Bato** y **Llolleo**, que al igual que en el NOA, en estos recipientes presentan el entierro de cadáveres infantiles, en algunos casos registrando grandes vasijas utilitarias. En periodos posteriores sigue presentándose la conducta del entierro secundario en urnas en otras sociedades primigenias, aunque estas piezas no muestran un estilo destacado, sin embargo, existen algunos ejemplos destacados como sucede con los registros de la cultura Diaguíta (foto n°: 845). Ahora bien, en el Periodo Tardío del área Meridional Andina en su vertiente occidental podemos destacar la singular práctica funeraria de la cultura **Kofkeche** o **Vergel**, ubicada en los territorios araucanos del centro de Chile, en la que se presentan urnas cerámicas de tamaño grande, de aproximadamente un metro de altura, albergando en este caso el cuerpo íntegro del cadáver, aunque también existieron otras modalidades funerarias (las urnas habrían servido para el entierro de niños y adultos, aunque en este último caso serían entierros presumiblemente secundarios). Los cementerios Vergel se ubicaron cercanos a las aldeas (en pequeños grupos, probablemente emparentados entre sí), o en la propia aldea de forma individual, avituallados con otras ofrendas, incluyendo en los recipientes funerarios además del cadáver otros objetos de su propiedad, además de los típicos jarros de cerámica denominados «metawes» (de carácter ceremonial). Estas urnas funerarias se definen por austeros modelos, de formato globular y decoración sencilla (o sin ella), incluyendo en algunos casos una esquemática representación en relieve de un rostro antropomorfo, que llega a tener similitudes con los patrones del NOA (fotos n°: 843, 844).



## □ MESOAMÉRICA. URNAS FUNERARIAS FIGURATIVAS

En los territorios que conforman **Mesoamérica**, como ya hemos indicado, la costumbre de enterrar a los difuntos en urnas de cerámica forma parte de una antigua tradición, asociada tanto a diversos grupos culturales repartidos por las diferentes zonas que conforman Mesoamérica, como a sus diferentes periodos primigenios; aunque los estudios aún no han podido establecer dónde y cuándo surge exactamente esta práctica funeraria en el área, en cambio, sí existe evidencia de su antigüedad, remontándose hasta el Periodo Preclásico, modificándose y manteniéndose hasta entrada la época Colonial. Aunando entre todos los contextos descubiertos similitudes entre estos registros, relacionada la constante de esta práctica de sepultura con la persistencia de costumbres que resisten a los cambios históricos, al actuar dentro de las estructuras que comprenden el acervo ideológico tradicional.

Ahora bien, la zona que mayores registros comprende de este tipo de enterramiento se sitúa en la zona sureste de Mesoamérica, donde se desarrolla a través del tiempo la cultura **Maya**. Con base a los resultados obtenidos en la investigación arqueológica de Carlos Jesús Cervera Díaz, éste autor expone lo siguiente:

*“se pone en manifiesto que la práctica de enterrar a los individuos en urnas (vasijas), se ha llevado a cabo durante un largo período de tiempo, se observó evidencia de estos contextos en área maya desde el periodo Preclásico en la región de Chiapas, el área del Petén guatemalteco y en el norte de Yucatán [...], incrementándose en número y en variantes en los lugares mencionados, así como extendiéndose durante el periodo Clásico a otras regiones del área maya, en la región de Tabasco y Campeche, en la costa Oriental, en la zona de Belice, en las Tierras Altas de Guatemala e incluso hasta la región de Copán [...]. Y para el periodo Postclásico la práctica alcanza la región del Altiplano guatemalteco y adquiere una de sus modalidades más características, la cremación [...]. De larga duración y continuidad, así como diversificación de las modalidades de la práctica, mediante la incorporación de elementos culturales de sociedades contemporáneas a la maya”<sup>260</sup>.*

De manera muy breve, señalamos que entre las costumbres mayas de enterramiento en urnas cerámicas la disposición de sepulturas de carácter primario supera al enterramiento secundario durante los Periodos Preclásico y Clásico; mientras que en la época Posclásica los enterramientos secundarios sobresalen en mayor cuantía a los restos sepultados de carácter primario, sin embargo en este periodo el mayor porcentaje de registros se caracteriza por depositar dentro de las urnas la cremación del difunto (esta práctica, durante el Periodo Clásico se limita a las Tierras Bajas del Norte), con la argumentación hipotética de relacionar estos restos incinerados con los antepasados asociados a las élites mayas de las diferentes zonas, caracterizados los depósitos como suntuosos recipientes cerámicos. De forma generalizada entre los entierros primarios y secundarios depositados en urnas cerámicas se reconoce un mayor registro de sepulturas destinadas a cuerpos infantiles, aunque también se encuentra un alto porcentaje de restos de adultos, asociados los entierros primarios de adultos con grandes recipientes globulares. A su vez, existe una gran cantidad de contextos Mayas donde han sido halladas estas urnas cerámicas como ya precisamos, tanto en espacios domésticos como estructuras ceremoniales u otros lugares sagrados, por ello, entre las particularidades recabadas en estos enterramientos se encuentran muchas incógnitas sobre su finalidad, es decir, si estas tradiciones solo se presentaron como depósitos para el enterramiento o si se trataba de algún tipo de ofrenda destinada a sus antepasados, dioses y fuerzas sobrenaturales (incluyendo la noción de posibles sacrificados), entre estas hipótesis se establece que algunas de estas urnas funerarias pudieron haber servido para consagrar los espacios ceremoniales.

Durante el Posclásico Maya mientras que en las Tierras Bajas del Norte (península de Yucatán), el número de registros de urnas funerarias se reduce considerablemente, en las la regiones de las Tierras Altas y de Chiapas incrementa, debido a los cambios sociales y culturales que registra esta zona (perpetuándose hasta en la época

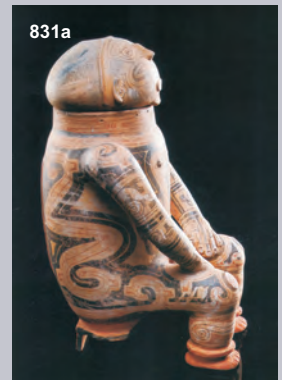
<sup>260</sup> CERVERA DÍAZ, Carlos Jesús. “Los entierros en vasijas (urnas) en el área Maya, un acercamiento contextual, tafonómico y bioarqueológico, del periodo Preclásico al periodo Postclásico” (investigación). Proyecto para la obtención del título universitario de arqueología. Universidad Autónoma de Yucatán, Facultad de Ciencias Antropológicas, Mérida (Yucatán, México), 2012, pp. 199-200.

Colonial). La variedad en el tipo de enterramiento, el lugar de su depósito y la forma de estos recipientes cerámicos se presenta como una constante; si bien, sobresalen por su representación diferentes prototipos de urnas relacionadas con contextos de las élites del territorio meridional maya, entre estos casos, existen piezas en las que se reconoce un patrón que se caracteriza por disponer sobre el cuerpo del recipiente tres orificios (generalmente selladas las urnas con tapas en forma de disco, de cerámica o de piedra), en lo que diferentes investigadores argumentan sobre este diseño adstrato que pudiera ser una forma de representar la boca y los ojos del individuo. No obstante, las urnas funerarias más elaboradas y de estética escultórica, se definen por las afamadas representaciones de los **grupos Quichés** (fotos n°: 816, 832, 833).

Entre estas representaciones en cerámica, destacan los grandes recipientes destinados a personas importantes Quichés, generalmente de formato cilíndrico, incluyendo también en el conjunto escultórico la tapadera, modeladas las imágenes en relieve, altorrelieve o posicionando sobre la tapadera imágenes tridimensionales, además de estar decorados estos registros en policromía, dotando a las piezas de gamas cromáticas intensas, ajustadas a las formas. Estas representaciones exhiben imágenes relativas a la cosmología y poder de los mayas, definidas por la figura de antepasados venerados, deidades, o animales mitológicos relacionados con el inframundo (destacando la imagen del jaguar), entre otros diseños iconográficos, vinculados con su simbología. Algunas de estas urnas escultóricas y figurativas se han registrado bajo plataformas piramidales o edificios ceremoniales, aunque la mayoría de ellas se han encontrado en grutas naturales, consideradas como cuevas sagradas, rodeadas de otras ofrendas.

Es destacada la presencia en el periodo primigenio de **urnas funerarias modeladas en cerámica** en todo el continente americano, destinadas a la contención de restos humanos (tanto óseos como incinerados, determinados en general por enterramientos secundarios), aunque se encuentra una mayor concentración de urnas en Sudamérica (comprendiendo la mayor parte de los territorios situados al norte del subcontinente, en la cuenca amazónica y otras zonas selváticas situadas más al sur, incluyendo a su vez, zonas regionales o más puntuales del territorio andino). A esto se le suma, que muchos de estos ejemplos materiales que hoy quedan registrados a través de los estudios arqueológicos y antropológicos, utilizaron como imagen representativa a la figura humana, tanto realista como esquematizada, ilustrando a continuación aquellas zonas donde la presencia de estos recipientes antropomorfos tuvieron una posición determinante en relación con los ritos funerarios de estas sociedades.

**Urnas funerarias.** Registros arqueológicos: **-828-** Urna funeraria con restos de niño (en su interior también se registra un pequeño arco y flechas), encontrada en las excavaciones de la "Toca da Baixa dos Caboclos", Serra da Capivara, Piauí, Brasil (datada entre el 1500 y 1730 d.C.). Algunos cuerpos conservan el pelo y restos de piel, se presupone que el resultado de estas muertes fue originado por fuertes epidemias portadas por los colonos. Urna cerámica decorada con engobe, dimensiones: 50 x 50 x 27 cm. **-829-** Descubrimiento arqueológico hallado en la cueva Careta, bajo amazonas, Amapá, Brasil (década de los ochenta), donde fueron encontradas más de cien urnas funerarias de la cultura Maracá. **-830-** Hallazgo arqueológico donde se registran urnas funerarias (2012), descubierto de forma fortuita en una cueva a la orilla de un lecho fluvial ubicado en la Sierra Nevada de Santa Marta (Nororiente de Colombia). **-831a-** Urna de perfil, representando a un personaje masculino sentado. Tradición Policroma, Cultura Caviana (1000 - 1500 d.C.), Brasil, Baja Amazonia. Altura: 63 cm. (Foto n°: 831b, imagen frontal, pág. 546).







Cultura Maya (Posclásico), Mesoamérica: -832- Urna funeraria Quiché (Chajul, Guatemala). En la tapadera se incluye la figura de un jaguar sentado con pose antropomorfa, el recipiente presenta la conjunción de diferentes imágenes mitológicas. Decorada en policromía. -833- Urna funeraria Quiché (Altiplano Guatemalteco). La imagen principal del recipiente contenedor representa en relieve a un monarca sentado sobre un trono de Jaguar, en la tapadera se presenta la figura modelada de un dios sentado. Decoración policroma.

viejos, y otras figuras asociadas con la muerte y el renacimiento. Otra de las culturas mesoamericanas que adoptó el ritual de introducir a los cuerpos íntegros de los difuntos en grandes ollas de barro, fueron los Totonacas (Posclásico), asociadas a personajes muy importantes (sagrados), como ilustran los hallazgos encontrados en el complejo arqueológico de la "Isla de sacrificios".



Urnas funerarias originarias de Colombia (período Tardío o Desarrollo Regional): -834- Agrupación de urnas de la cultura Tamalameque, con imagen antropomorfa en la tapadera. Medidas de izq. a dcha.: 70'4 x 30'5 cm / 72'7 x 37 cm / 78 x 27 cm / 77'1 x 42 cm. -835- Urna de la cultura Tairona, con un personaje antropomorfo, portando adornos corporales (en el rostro, nariguera y tembetá).

En gran parte de los territorios latinoamericanos se extendió la costumbre de enterrar a sus difuntos en urnas cerámicas, aunque los mayores descubrimientos arqueológicos en lo que respecta a este tipo de depósito, asociados en estos casos al carácter escultórico y ceremonial, se han encontrado tanto en el área Noroccidental de Suramérica, más concretamente en Colombia, en la región puneña al sur de los Andes (NOA), en diferentes zonas Amazónicas, y en la zona más meridional de Mesoamérica.

En **Mesoamérica** los registros más destacados de urnas funerarias se relacionan con la cultura Maya, esta sociedad se caracteriza por incluir esta práctica funeraria durante su largo asentamiento en la zona sureste de Mesoamérica (desde el Periodo preclásico, al Posclásico), encontrados diferentes hallazgos (en mayor o menor cuantía) tanto en México, como en Belice, Guatemala, Honduras y El Salvador. Las excavaciones realizadas en diferentes regiones de la zona Maya registran formatos muy diferentes, desde grandes urnas que contuvieron cadáveres en posición flexionada (sepultura primaria), como urnas de menor dimensión donde quedaron depositados entierros secundarios de restos o incineraciones. También existen urnas miniatura, que pudieran ser versiones reducidas, repitiendo muchos de los elementos estéticos presentes en las urnas mayores, aunque a día de hoy se desconoce bien su función. No obstante, las representaciones más destacadas de este tipo de piezas funerarias, se concentran por su definición escultórica en los grupos Quiché asociados al Periodo Posclásico (al sur del territorio Maya). Las urnas Quichés se muestran como recipientes que ilustran en tres dimensiones elementos esenciales de su propia mitología, como la representación de sus dioses, destacando el dios jaguar, el dios del maíz, dioses

Entre las conductas y tradiciones de las sociedades del **área Noroccidental de Suramérica** la mayor concentración de urnas funerarias de carácter escultórico se presenta en el **territorio colombiano**, y en mayor proporción, entre las culturas establecidas en el último periodo anterior a la conquista occidental (a partir del 900 d.C.), demarcado por los científicos como de Desarrollo Regional, en el que ya se hace inminente la diferenciación social y el poder jerarquizado (jefaturas). No obstante, otras sociedades ya habían incorporado esta tradición en anteriores periodos como la cultura de San Agustín en el Periodo Temprano (incluidas solo en esta etapa de su desarrollo social), la cultura Quimbaya en su 1ª fase evolutiva (Quimbaya temprano, desarrollada entre el 500 a. de C. y 600 d.C.), y desde el Periodo Medio: Tierradentro, y Calima (fases: Yotoco y Sonso). La práctica de enterramientos secundarios en urnas en el Periodo Tardío constituye un elemento arqueológico distintivo sobre todo en la cuenca del río Magdalena, como en sus afluentes y lugares próximos (integrado todo su recorrido de forma trasversal por el territorio de Colombia, desde su nacimiento al suroeste hasta su desembocadura en el mar Caribe o zona Atlántica). De forma generalizada, los registros de las urnas funerarias se encontraron cerca de las poblaciones, por decenas o centenares en grandes cementerios, o bien, en pequeños grupos, dispuestas en pozos con cámara, montículos artificiales o en cuevas, aunque la mayoría de las culturas ubicadas en las proximidades del río Magdalena practicaron este ritual funerario en tumbas de pozo con cámara lateral, con variaciones a nivel local y regional. Dependiendo de la cultura los restos óseos fueron calcinados o bien se acumularon y/o fragmentaron los huesos largos y cráneos. Los ajueres que acompañaron a estos recipientes estuvieron conformados por una amplia variedad de ofrendas, aunque sobresale su habilidad en la orfebrería y en la cerámica, y por lo que parece estas piezas fueron elaboradas en la mayoría de los casos exclusivamente para el acompañamiento del difunto, pues no presentan huellas de uso. La representación de estas urnas funerarias presenta una amplia variedad en relación a: calidad, formas y decoraciones; en algunas culturas usaron para este propósito recipientes domésticos, de formas simples y acabado rústico, mientras que en otros casos las sepulturas se depositaron en recipientes cerámicos de alta calidad, expresamente realizados para esta función funeraria. Entre estas obras se encuentran un buen número de registros que manifiestan la imagen antropomorfa bien definida y realista (destacando la figura de personajes sentados en bancos), mientras que en otros casos su sentido es más abstracto. Entre todo el computo de registros de estas urnas funerarias se puede presentar la representación antropomorfa tanto en el conjunto de la pieza (recipiente principal y tapadera), o de forma más aislada, tanto en el recipiente contenedor, como en la tapadera, incorporando las imágenes figurativas de manera tridimensional, o bien, en relieve. Las culturas integradas en el Periodo Tardío que presentaron esta práctica funeraria de manera significativa fueron: los Tairona, Chimila, Tolima, Antioquia, Tamalameque, Zenues, y los diferenciados estilos comprendidos en el curso medio y bajo del Río Magdalena.

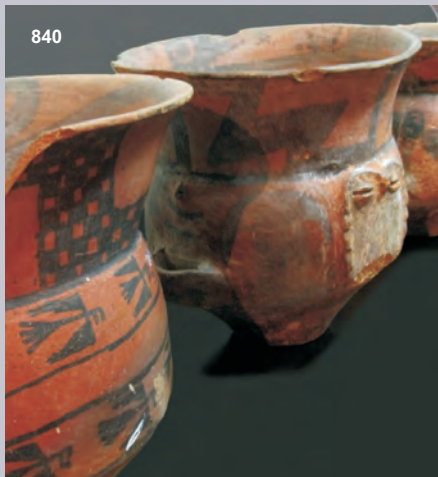




Colombia (Período Tardío, 900 - 1500 d.C.): **-836-** Urna funeraria modelada y decorada con engobes en blanco y amarillo, representando en la tapadera a un personaje sedente. Estilo Mosquito, Tradición Río Magdalena (curso bajo). Dimensiones: 74'4 x 32'9 x 26 cm. **-837-** Urna funeraria antropomorfa, cultura Chimila. Medidas: 49'6 x 26'9 x 27'4 cm. **-838-** Urna funeraria globular policroma con rostro antropomorfo en relieve, Cultura Tolima. **-839-** Urna funeraria presentando en la tapadera a una figura antropomorfa, decorada con apliques modelados, incisiones e incrustaciones de concha. Magdalena Medio, estilo Río La Miel. 55'5 x 37'5 cm.

Así mismo, también distinguimos la extendida costumbre funeraria de registrar en cerámica urnas antropomorfas en el **área Meridional de los Andes**. La mayor concentración de este tipo de registros, de destacado carácter estético, se han descubierto en cantidad de yacimientos arqueológicos ubicados en los territorios de los valles semiáridos del Noroeste Argentino (NOA), especialmente en las actuales provincias de Catamarca, Tucumán, al sur de Salta y al oeste de Santiago Estero. Definida ya esta costumbre funeraria desde el Período Temprano por las sociedades ceramistas de Cienaga, Candelaria y Las Mercedes. La siguiente etapa evolutiva, definida como Período Medio, queda establecida por el dominio de la cultura La Aguada, que no parece indicar este tipo de enterramiento, no obstante, sí se encuentran indicios en otras culturas, como en la sociedad Sunchituyoc, al este del territorio. Aunque la mayor concentración de enterramientos en urnas de cerámica se registra en el período agroalfarero Tardío o también llamado Período de Desarrollo Regional (900 - 1470 d.C.), estas sociedades establecidas como jefaturas independientes también tuvieron entre ellas grandes nexos de unión, contando con intercambios además de conflictos; destacando los depósitos funerarios por su representación ritual en las culturas: Sanagasta, Belén, San José, Famabalasto, Averías, Hualfín, Chaschuil, Abaucan y Santa María. La conformación del depósito funerario generalmente se presenta en dos partes, por un lado la pieza principal que sirve como recipiente para albergar la sepultura y otras ofrendas, y la otra parte que ejerce como tapadera, denominado puco, similar a un cuenco (el tamaño de estas piezas cerámicas va en proporción al tamaño que registre el conjunto de la urna), de forma habitual sus diseños están relacionados con los del recipiente; los pucos también se registran como contenedores de ofrendas (decorado el exterior y el interior). Entre las representaciones de estas urnas existe una cualidad generalizada, registrando en ellas el mismo diseño o de similares características a ambos lados de la pieza (tanto en su decoración como en el relieve asociado al recipiente). Los estudios realizados sobre estas urnas funerarias indican que fueron destinadas exclusivamente para la sepultura de cadáveres infantiles como enterramiento secundario (deducción obtenida por el aporte óseo), aunque aún se presentan incógnitas en determinadas culturas, como sucede en la cultura Belén, que aún está por demostrar si incorporó también los restos de personas adultas, ya que en este caso las urnas incluyen las cenizas de los cadáveres incinerados (por ello posiblemente su tamaño es más reducido), o el caso de las urnas de gran tamaño de la cultura Abaucan, decoradas con características parecidas a las urnas santamarianas y que posiblemente se destinaran a sepultar cuerpos íntegros de adultos posiblemente en posición erguida ya que la altura de estas urnas puede alcanzar los dos metros, aunque esta información aún no se llega a confirmar por sus escasos hallazgos. La cultura Santa María destaca entre todas las culturas del Período Tardío (del NOA), por el número de urnas funerarias registradas y por la conformación fisionómica del recipiente antropomorfo. Estas piezas cerámicas se pueden definir por un tipo básico aunque según la

Urnas funerarias registradas en el Noroeste Argentino (NOA), durante el Período Tardío o de Desarrollo Regional (Andes Meridionales): **-840-** Urnas funerarias de la cultura Belén (1000 - 1450 d.C.) Catamarca, Arg. Decoradas con modelado en relieve y pintura de engobe en rojo y negro. Los restos depositados incluyen cenizas, fruto de la incineración de los cadáveres. Altura aprox: 30 cm. **-841-** Detalle de una urna policroma de la cultura San José (1000 - 1450 d. C.), Catamarca. Medidas: 45 x 75 cm. **-842-** Urnas con rasgos antropomorfos en relieve y decoradas con profusos diseños. Cultura Santa María (1200 - 1470 d.C.), Catamarca, Tucumán y Salta.



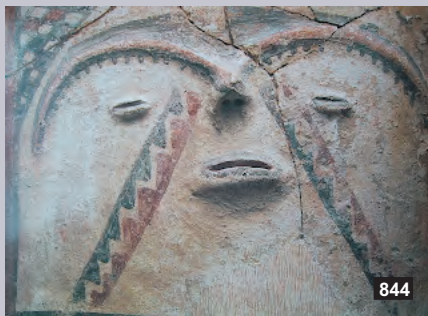


843



845

Urnas funerarias en los **territorios chilenos**, Periodo Tardío (Andes Meridionales, vertiente occidental): -843- Urna funeraria de gran dimensión decorada con diseños geométricos sencillos de la agrupación cultural Kofkeche o Vergel (1100 - 1550 d.C.). Destinada a la sepultura de enterramientos primarios (hallada en la región de Angol en el territorio de la cordillera de Nahuelta). -844- Detalle del rostro representado en una urna de la cultura Vergel, en relieve y decorado con policromía. -845- Urna funeraria de pequeña dimensión, con carácter antropomorfo y decorada con diseños geométricos en policromía (destinada a la contención de restos secundarios). Cultura Diaguita (600 - 1500 d.C.), "Norte Chico", centro-norte de Chile.



844

localización y la época difieren en su diseño; estas urnas manifiestan un tamaño aproximado de entre 50 cm y un metro de altura, presentando las facciones humanas tanto en pintura como en relieve en la mayoría de las piezas, definido el rostro por una misma forma que agrupa cejas y nariz en V, ojos prominentes y pequeña boca, generalmente enseñando los dientes. El modelado en relieve se presenta resaltando además del rostro, los brazos, que en muchos casos mantienen sobre sus manos un pequeño cuenco. De forma frecuente fueron decoradas en tricromía, con engobes negros y rojos sobre fondo crema, muy saturadas en sus diseños ("horror al vacío"). Su forma puede presentarse con cuerpo globular y cuello largo en su parte superior ensanchada, otras más estilizadas, que se van estrechando hasta integrar cuerpo y cuello como uno, o cuerpos más globulares. Otras culturas del territorio presentaron grandes similitudes con las representaciones de las urnas santamarianas, tanto en su forma como en la decoración.

Continuando en el área Meridional de los Andes, también se registran urnas cerámicas empleadas como depósito funerario en diferentes regiones de la vertiente occidental de la cordillera sur andina. En el territorio han sido hallados registros de estos recipientes funerarios en tempranas culturas, como fue el caso de las culturas Bato y Llolleo, quienes incluían el enterramiento secundario de párvulos en vasijas funcionales. Esta tradición se incluye en culturas posteriores, aunque no llegamos a destacarlas por no ilustrar un carácter escultórico antropomorfo, aunque existen ciertas excepciones como registra la cultura Diaguita, contando con escasos ejemplares de este tipo de urnas. La excepción más destacada de este tipo de representaciones se registra con la cultura Kofkeche o Vergel, establecida en el Periodo Tardío en la zona araucana (centro de Chile), dado que destinaba grandes urnas globulares al enterramiento de adultos, dispuestos en posición flexionada. Estas urnas están decoradas con engobes de diseños sencillos, o bien sin ellos, además de incluir en ocasiones la caracterización esquemática en relieve de un rostro antropomorfo (en este caso de características en cierto sentido análogas al patrón estandarizado de las representaciones de las diferentes culturas establecidas en el Noroeste Argentino).

Por último, falta destacar otro de los grandes focos creadores de urnas funerarias, situado en la **Amazonía**, asociadas estas prácticas de enterramiento a diferentes culturas que representan a grupos agroalfareros sud-andinos y amazónicos, posiblemente emparentados en sus orígenes (extendido por ello un lenguaje inter-amazónico en la representación, de carácter simbólico-mitológico), establecidas estas sociedades en diferentes asentamientos y periodos tanto en el curso alto, medio, como en el bajo Amazonas. Entre las culturas que se desarrollaron en los territorios amazónicos fue bastante frecuente la tradición del enterramiento en urnas o recipientes sencillos desde tiempos primigenios tempranos, introduciendo en estos depósitos cerámicos los restos óseos de los cadáveres humanos para conservarlos, generalmente incompletos y fracturados, reunidos en las urnas tanto de forma colectiva como individual, y según indican las investigaciones actuales estas costumbres funerarias pudieron definirse por las liturgias de los ciclos rituales. Ahora bien, en esta recopilación, destacamos a aquellas culturas que presentan un mayor grado de jerarquización, ya agrupadas en jefaturas y fases culturales avanzadas, clasificadas por las investigaciones arqueológicas en la «Tradicción Policroma» y otras culturas contemporáneas y posteriores, definido ya el estilo policromo por el alto grado de cualificación técnica cerámica y la presencia de engobes policromos, generalmente en blanco, rojo y negro. La mayoría de estas urnas presentan la imagen de cuerpos antropomorfos, y en menor medida, zoomorfos. Distinguiéndose distintas culturas y regiones amazónicas por sus destacadas representaciones escultóricas: en la **Alta Amazonía**, la cultura Napo (Amazonia ecuatoriana) y la fase Caimito (Amazonía peruana), incluyendo en algunos de estos recipientes la figuración tridimensional y realista de la figura humana íntegra. En territorios brasileños, en la zona media de la cuenca del Amazonas, definida como **Amazonia Central**, se encuentra la presencia arqueológica de la cultura Guarita, sus urnas funerarias muestran la forma antropomorfa definida por el recipiente y la tapadera, representando en relieve determinadas partes de la figura humana. Para terminar en la zona de la **Baja Amazonía**, donde mayor presencia de hallazgos arqueológicos se han registrado, incluyendo las características urnas funerarias, en las regiones incluidas en la desembocadura del río, o cercanas a esta, con la presencia de la cultura Marajoara en la gran isla fluvial de Marajó y zonas aledañas, generalmente definidas sus representaciones por un rostro arquetipo, y la suma de otros diseños representados con incisiones, relieves y policromía sobre las pródigas piezas de recargados patrones decorativos, combinando diseños abstractos con figuraciones antropomorfas y zoomorfas, siguiendo en este caso cierta simetría dual, nombrada como «representación desdoblada»; cercana a ésta, se incluye la isleña cultura Caviana, que hoy únicamente se la conoce por sus destacadas urnas funerarias policromas que incluyen la representación de figuras humanas, algunas de ellas asociadas a figuras masculinas tridimensionales sentadas en bancos (bellamente decoradas, gran parte de ellas en policromía); en la misma región, se presenta la cultura Aruã, en este caso, sus urnas funerarias no llegan a registrar la alta especialización técnica de otras culturas contemporáneas, aunque presenta una originalidad destacada a la hora de incluir en algunos registros la representación antropomorfa. En territorios continentales, en el margen comprendido por el actual estado brasileño de Amapá, se registran las urnas de la cultura Maracá, que presentan la forma íntegra antropomorfa en posición sedente (tanto femenina como masculina) en recipientes cilíndricos representando en la tapadera la cabeza, generalmente con forma cónica, y extremidades con forma tubular (además de registrar urnas funerarias con carácter zoomorfo); para terminar citando, la elegancia decorativa de las urnas antropomorfas de la cultura Aristé, situada esta sociedad en la zona oriental de las Guayanas, al norte de la desembocadura del río Amazonas. La mayoría de estas culturas primigenias amazónicas fueron contemporáneas a la conquista europea, perdurando algunas de ellas durante largo tiempo en el Periodo Colonial, como Aristé, al igual que sucede con sus costumbres funerarias (reformuladas con la nueva situación cultural).





846



847



848

Urnas funerarias originarias del Amazonas (Período Tardío), dedicadas al enterramiento secundario:

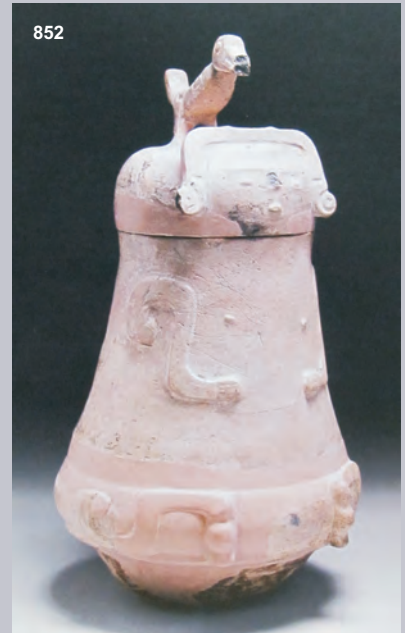
**Baja Amazonia: -846-** Urna cuadrilobulada con recargados diseños. Tradición Policroma, estilo Joanes Pintado, Cultura Marajoara (400 - 1400 d.C.), Brasil. Altura: 48 cm. **-847-** Urna antropomorfa de la cultura Arísté (fase Arísté Reciente, 1100 - 1600 d.C.), estilo Infierno Policromo (Tradición Policroma). La pieza presenta una base perforada, decoración carenada o en relieve y pintura con engobes en rojo sobre base blanca. Dimensiones: 45 x 38'5 cm. Procedencia: deposito del monte Curu, próximo al río Cunani, Amapá, Brasil. **-848-** Urna antropomorfa con apertura lateral-posterior. Cultura Aruá (1000 - 1850 d.C.), Brasil. Medidas: 53 x 31 cm. **-849-** Urna funeraria representando a un personaje masculino sentado sobre un pequeño banco, decorada con diseños geométricos y ondulantes. Tradición Policroma, cultura Caviana (1000 - 1500 d.C.), Brasil. Altura 55 cm. **-850-** Urna representando a una figura femenina sentada sobre un banco. Cultura Maracá (1300? -1500/1600? d.C.), Brasil. Altura: 55 cm. **-851-** Urna Maracá en la que se representa una imagen zoomorfa, aunque su rostro parece indicar rasgos humanos. Dimensiones: 20 x 35 x 18 cm. **Amazonas Central: -852-** Urna antropomorfa portando en la parte superior de la tapadera, donde se presenta la cabeza, la figura de un ave. Tradición Policroma, sub-tradición Guarita (700 - 1550 d.C.), Brasil. Altura: 76'5 cm, Ø: 43 cm. **Alta Amazonia: -853-** Urna policromada con forma femenina, representando su vestimenta con una túnica y el complemento de un collar. Tradición Policroma, cultura Napo (600/800 - 1550 d.C.), Ecuador. **-854-** Urna antropomorfa de la cultura Napo, la figura masculina se presenta en postura sedente, portando a su vez entre sus manos un disco. **Pág. Posterior (546): -831b-** (Imagen de frente, perfil: 831a) Urna funeraria con forma de personaje masculino sentado sobre un banco (inhumación secundaria, destinada posiblemente por el tipo de representación a un personaje de elevada posición social). Cultura Caviana (1000 - 1500 d.C.), Brasil, Baja Amazonia. Altura: 63 cm. Esta pieza cerámica consta de dos partes: cuerpo y cabeza. El cuello y la tapa (cabeza) tienen perforaciones por donde debían sujetarse ambas partes con cuerdas. Todo el cuerpo está decorado con diseños geométricos en rojo y negro sobre fondo blanco, destacando algunos detalles anatómicos en relieve, diferenciándose en mayor grado la columna vertebral, con forma dentada y pintada en rojo.



849



850



852



851



853



854





831b

## 2.2- PERIODO COLONIAL.

### INVASIÓN Y HEGEMONÍA DE LOS EUROPEOS EN AMÉRICA.

La fecha del primer contacto europeo registrado en el continente americano se establece el 12 de octubre de 1492, día que la expedición patrocinada por la monarquía española al mando de Cristóbal Colón llega a *Guanahani* (actuales Islas Bahamas). En el pensamiento de los primeros exploradores occidentales estos territorios formaban parte de las Indias, aunque a los pocos años ya se precisa que conformaban otro continente, denominado “nuevo mundo” o América (en honor a Américo Vesputio). Este hecho marca uno de los momentos trascendentales para la historia universal, ya que representa el encuentro de dos “mundos” que fueron evolucionando de forma independiente el uno del otro a lo largo del tiempo, cambiando con este encuentro el rumbo de la historia acontecida en ambos continentes. Como ya hemos podido apreciar, en América ya se había alcanzado un alto grado artístico, cultural y político en cuanto a los grupos indígenas que poblaron estas tierras. Sin embargo, el valor inherente a estas sociedades se abatió, ya que el propósito de la Corona española primero, y posteriormente otras potencias europeas que se sumaron en el afán por explorar, conquistar y colonizar estos territorios, compitiendo, tanto entre ellos como con los nativos.

Ahora bien, se debe tener presente que la colonización por parte de occidente en América no fue inmediata ni se desarrolla de la misma forma en cada territorio. Dependiendo de una amplia gama de factores, que incumben a la manera que se fue efectuando la colonización por parte de los occidentales o como las propias culturas nativas acogen la llegada de los conquistadores. En cada uno de los bandos protagonistas la intención y configuración de los acontecimientos se tratan y posicionan desde condiciones muy diferentes. Para los europeos, el descubrimiento de América abre el inicio de una nueva era de concepciones cosmográficas y filosóficas; aunque el mayor propósito de las potencias europeas se resuelve en la búsqueda de intereses económicos y mercantiles, y por consiguiente, sumándose a esta ambición, el dominio del territorio, trasladándose hasta América, las fronteras imperiales europeas. En el caso de las sociedades nativas, también se abre un nuevo proceso cultural, aunque en este caso, para ellos se reserva el papel de los vencidos y sometidos, significando el comienzo, a corto o largo plazo, del desmoronamiento de estas sociedades; pasando de distinguir a estos nuevos figurantes de su historia, en principio entroncados con su cosmovisión (al creer que representaban a personajes de sus mitos), donde la hospitalidad de estos pueblos se abre para acogerlos, a derrumbarse esta percepción al poder cotejar las intenciones de los nuevos colonos, para conducirse a una decidida hostilidad de la cual saldrían derrotados.

No obstante, aunque la colonización se efectuara de forma impositiva, arrebatando en muchos casos la supremacía del poder dirigente de los diferentes territorios, especialmente en aquellas sociedades de mayor complejidad, el arraigo del ideario nativo y su cosmovisión permanece en mayor o menor medida entre las costumbres de estos pueblos. A continuación presentamos las interesantes palabras expuestas por Alfonso Lacadena García-Gallo (experto en Historia de América), donde expone la consideración que se debe tener a la hora de clasificar a las sociedades nativas del territorio latinoamericano en función a las épocas y periodos culturales donde se desarrollaron:

*“¿Cuándo debemos considerar que la América indígena ha cruzado el umbral que separa la realidad prehispánica de la hispánica? ¿Con qué criterios vamos a conceder a las distintas culturas indígenas americanas la cualidad de ser prehispánicas o hispánicas y, por tanto, de considerarlas o desestimarlas como objeto de estudio? La postura académica tradicional elige como criterio diferenciador de lo prehispánico y lo hispánico su ubicación antes o después de ciertas fechas en las que se produce determinado acontecimiento ¿Qué acontecimiento es éste? El momento en que un indígena americano es tocado por un europeo, ya sea de forma real (apresado, conquistado, absorbido, reducido, contactado) o de forma figurada (por ejemplo, jurídicamente, o cuando es simplemente avistado). [...] Creo que todos podemos aceptar que es exagerado pretender que el primer desembarco de Colón convierta todo un Continente de la noche a la mañana de prehispánico en hispánico, y que es mejor considerar para cada cultura un momento propio de contacto con el elemento europeo. Pero aceptar esta puntualización*

razonable conlleva importantes consecuencias. Si consideramos las fechas de contacto o de conquista como el momento en que las culturas indígenas dejan de ser prehispánicas, encontramos que esta conversión de lo prehispánico en lo hispánico fue en realidad un proceso muy largo que comenzó el 12 de octubre de 1492 y que no finalizó, según las zonas, hasta varios siglos después. [...] La frontera del Periodo Prehispánico de las culturas indígenas americanas no está necesariamente [...], en el Periodo Colonial (hispánico), sino que puede enlazar directamente con el periodo independiente de la edad contemporánea. Los periodos no se suceden en coordinación, empezando el siguiente donde termina la anterior; sino que se yuxtaponen. Puede haber grupos indígenas en el Periodo Colonial, sometidos nominalmente a la corona española -y según ella-, que mantienen prácticamente intacto su acervo cultural prehispánico”<sup>261</sup>.

Después de haber analizado en los anteriores apartados de este capítulo, el copioso acervo cultural de las sociedades primigenias del territorio latinoamericano, a continuación reflejamos la percepción producida desde la visión occidental que tuvieron los primeros exploradores y conquistadores españoles. Respecto a la motivación inicial de este acontecimiento histórico, se puede discernir que el primer viaje a América comandado por Cristóbal Colón fue de exploración, mientras los tres siguientes desplazamientos que efectúa el ya almirante, tendrían como propósito la conquista del territorio americano; aunque, Colón nunca supo que había descubierto un nuevo continente sino que pensaba que había encontrado una nueva ruta occidental para llegar al Oriente. Hasta el día de su muerte, en 1506, Cristóbal Colón concibe que la isla La Española a la que había llegado era Cipango, de la cual hacía mención el explorador y comerciante veneciano, Marco Polo (reconocida como Japón). Los dos primeros viajes de la flota española llegaron a las Bahamas y a las islas Antillanas, tanto a las Antillas Mayores como a las Menores, en estos casos manteniendo las primeras relaciones de contacto entre los españoles y las sociedades nativas de mayor reconocimiento asociadas a los Tainos y los Caribes. Entre estos hechos constatados, el historiador Sebastián Robiou Lamarche expone que:

“Las impresiones experimentadas por Cristóbal Colón sobre los habitantes y las islas por él descubiertas -que posteriormente se llamarían Antillas por la fábula de Antilia o Antilla, isla que se creía parte de la antigua Atlántica- nos llegan principalmente a través de su -Diario-, documento hoy perdido, pero que conocemos gracias a las oportunas transcripciones que del mismo hicieron en obras posteriores su hijo Fernando y el padre Bartolomé de Las Casas. Durante el primer viaje, Colón quedó absorto y maravillado con lo contemplado. Tras la búsqueda del imperio oriental del Gran Khan citado por el famoso Marco Polo y a cuyas islas pensó haber llegado, navegaba por las Lucayas (Bahamas) a la costa norte de Cuba (Juana) y de allí a Bohío (La Española), de donde decide regresar a España”<sup>262</sup>.

855- Mapa con los cuatro viajes que realizó Cristóbal Colón a América.



En el tercer trayecto incursiona en las costas nororientales de Suramérica, explorando a su vez la desembocadura del río Orinoco, y en el cuarto y último viaje de Cristóbal Colón, fueron costeano la costa Atlántica de Centroamérica de norte a sur, en lo que el almirante estaba por aquel entonces convencido de que se hallaba frente a China y de que se dirigía a Indonesia y Malasia.

<sup>261</sup> LACADENA GARCIA-GALLO, Alfonso. “Afrontar la escasez: el estudio de la América prehispánica -1-” (artículo). *Anales del museo de América*, nº 5, 1997, [pp. 7-16]; Madrid: Museo de América, pp. 8-9.

<sup>262</sup> ROBIU LAMARCHE, Sebastián. *Tainos y Caribes: las culturas aborígenes antillanas*. San Juan (Puerto Rico): Editorial Punto y Coma, 2003, pp. 2-3.



Entre los factores que impulsaron en mayor medida la fulgurante conquista a estos territorios, ésta fue motivada por la observación de los primeros exploradores y conquistadores, ya que percibieron en sus primeros contactos la posesión en las sociedades nativas de objetos refinados de oro. Por lo que la codicia del preciado oro y otros réditos materiales, y la colonización de nuevos territorios fueron las máximas presentes en el ámbito de la conquista española, como bien indica Robiou Lamarche, reflejando de nuevo sus palabras:

*“España deseaba crear en el nuevo mundo lo que Portugal había establecido en la costa atlántica de África: colonias que produjeran para su beneficio. Era la época cuando los imperios europeos comenzaban a expandirse a tierras lejanas por medio de la navegación, amparados en el capitalismo mercantilista, es decir, la acumulación de riquezas basada en metales preciosos controlados por los comerciantes de las metrópolis. Los monarcas españoles, necesitados del indispensable oro y de nuevas fuentes de ingresos, apoyarían y regularían este tipo de empresa que, a la vez, era compatible con la doctrina evangelizadora y expansionista de la Iglesia”<sup>263</sup>.*

En los comienzos del siglo XVI, los imperios, Inca y Mexica (o Azteca), se establecían en esos momentos como las civilizaciones más importantes, y grandes potencias de América, tanto desde el punto de vista de densidad de población, como por su organización política, económica y militar. En pocos años los españoles derrotaron a estos imperios, primero con la aniquilación del potente estado Mexica en 1521, al mando de Hernán Cortes (derrotando a la ciudad principal de Tenochtitlán y a su soberano Moctezuma), y una década más tarde, surte la descomposición del imperio Inca con Francisco Pizarro al frente, en 1532 (al derrocar al Inca Atahualpa en Cuzco, y más tarde descomponiendo todos los territorios del Tawantinsuyu). Una de las preguntas más recurrentes, es porqué los españoles pudieron vencer a estas civilizaciones si ellos contaban con un reducido número de soldados; el historiador de arte José Alcina nos lo explica:

*“Entre las razones que explican el hundimiento súbito de los grandes imperios Americanos hay que contar las siguientes: la superioridad del armamento: el hierro y las armas de fuego; la superioridad y la sorpresa en el empleo de animales domésticos como el caballo y el perro de presa; las tradiciones que hablaban de la llegada de hombres blancos y barbados, por el mar; que representaban una raza de semidioses descendientes de Quetzalcoatl o Viracocha; pero, sin duda, la razón de mayor peso fue la colaboración que los invasores encontraron en todos los pueblos oprimidos por los Señores de la tierra, aztecas e incas, y de cuyo yugo deseaban librarse. Los españoles serían para esos pueblos sus verdaderos libertadores; sólo el tiempo les pondría en evidencia el hecho de que, en realidad, no habían sido liberados sino que, simplemente, habían cambiado de dominadores. La conquista española, que fue extendiéndose poco a poco por todos los rincones del continente, representa el mayor esfuerzo organizado, realizado por el hombre blanco, para cambiar sustancialmente una civilización por otra. En grandes extensiones del territorio americano esta operación culminó brillantemente con la desaparición casi total de la población indígena y, en algún caso, con la sustitución por una población nueva de origen africano; pero allí donde la civilización indígena había alcanzado un más alto grado de complejidad y desarrollo, desde México hasta Chile, las poblaciones indias se resistieron duramente al cambio”<sup>264</sup>.*

El levantamiento de los nuevos virreinos dependientes de los países europeos y su rápida conformación, se debe en gran medida a las diferentes sociedades nativas indígenas que pasaron a ser la mano de obra indispensable para el funcionamiento del sistema de colonización (en muchos casos imponiendo la esclavitud entre ellos), acatando las nuevas obligaciones impuestas por los conquistadores. Todas las poblaciones indígenas sufrieron el colapso demográfico que afectó a todos los pueblos indígenas americanos. En el caso de ubicarse los colonos occidentales en los centros urbanos o ciudades donde ya estaban asentadas las culturas originarias, de forma acelerada éstas fueron emigrando a poblaciones rurales, o bien formaron parte de la servidumbre. El traslado masivo y envío de los nativos a centros productivos como mano de obra no remunerada fue una constante en todos los territorios, causando una gran desestructuración de los grupos, además de reducir a la población nativa no solo por las masacres efectuadas sino por otros factores como el contagio propagado de epidemias importadas. Aunque al mismo tiempo también se sucedieron las rebeliones

---

<sup>263</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>264</sup> ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Editorial Akal, 1990, pp. 347- 348.

indígenas, constituyéndose en muchos casos fuertes alianzas intertribales, que lograron mantener a lo largo de los años una dura resistencia y oposición a la incursión de los europeos en ciertos territorios, por poner algunos ejemplos de las múltiples sublevaciones a la Corona española en el territorio suramericano: al sur, como es el caso de los valles calchaquíes del noroeste de Argentina, los Araucos y Mapuches (sur de Chile y suroeste argentino), o en el Gran Chaco denominado como el “infierno verde”, o en el área noroccidental, la subversión de los indígenas Taironas o Tierradentro.

En tanto el dominio religioso cristiano, también se implanta en todos los territorios americanos. La mayoría de los sacerdotes que se desplazaron para evangelizar a los nativos, mantuvieron rígidos conceptos

inquisitorios. Los religiosos se asientan en las nuevas ciudades virreinales, adquiriendo gran parte de las tierras que antes pertenecían a los indígenas. Pero su dominio no solo se distribuye en lugares estratégicos, sino que llevan su doctrina a cualquier parte donde pudieran redimir y controlar a las poblaciones nativas, como es el caso de las misiones o reducciones, en muchos casos establecidas en lugares alejados e inhóspitos (como pudieran ser los territorios selváticos).

No obstante, para los occidentales, la **diversidad cultural** que perciben en estos territorios, también se diversifica en el trato con las diferentes culturas nativas. En el caso de las sociedades más complejas, consideradas por los occidentales como superiores (como los Incas o Nahuas), al efectuarse la conquista pasaron a formar parte de la sociedad colonial, al transigir bajo el dominio occidental, incluyendo entre ellos a nobles indígenas. Pero aquellas sociedades consideradas como “salvajes”, definidas así tanto por la resistencia que efectuaron a ser conquistados, como por presentar otro tipo de conductas sociales, de mayor divergencia a las conductas occidentales, como las organizaciones sociales de bandas, tribus o jefaturas, éstas pasaron a considerarse en el ideario occidental de forma sobredimensionada como el paradigma de la barbarie (de costumbres incomprensibles para ellos y alejadas del desarrollo encontrado en las sociedades andinas o mesoamericanas). Algunos territorios fueron reconocidos durante largo tiempo como importantes bastiones indígenas, no solo en territorios inaccesibles donde habitaron por largo tiempo comunidades o culturas primigenias, sino otros territorios que con el avance de los colonos condujo a diferentes grupos indígenas a refugiarse en ellos. Si bien, gran parte del territorio amazónico, la zona central y sur de Suramérica, permanecieron como territorios independientes a

**La visión de los colonos respecto a los indígenas.** La visión idílica que se tenía de los “indios” en las primeras décadas de la conquista, se fue transformando hacia una opinión más sombría, al reaccionar estas sociedades contra las nuevas doctrinas del poder y el cristianismo. A medida que la colonización avanza y las disputas por la tierra se incrementan, el ideario occidental toma aires más trágicos, caracterizando a los indígenas por su monstruosidad y salvajismo, mostrando en sus ilustraciones un mundo de bestias y canibales. No obstante, en el periodo de la conquista coexisten dos visiones contrapuestas por parte de los exploradores occidentales, una, que asume de buen grado las diferencias existentes con las nuevas culturas, y otra, que se remite de forma inflexible a las bases

estipuladas y ordenadas desde el viejo mundo, con acusaciones hacia los nativos de paganismo, desgobierno y crueldad. Con el establecimiento occidental en América, los poderes coloniales calaron fuertemente en muchas de estas sociedades y en menos de un siglo fueron dominadas y crearon vínculos de dependencia.

-856- Ilustración de una escena en la que se representa a un grupo de indígenas “Pioje-Coto” en el río Napo (Amazonas ecuatoriano), s. XVIII. -857- Grabado de Johann Theodore de Bry, s. XVI, autor que en base a los relatos de los exploradores trasladados hasta el continente americano recrea en sus ilustraciones y publicaciones una pseudo-historia sobre el descubrimiento del nuevo mundo.



856



857

la Corona española y portuguesa por largos periodos de tiempo, en lo que algunos de estos territorios nunca conformaron parte de estas colonias. La paradoja que se presenta en este periodo, es que aquellas comunidades indígenas de menor organización social, fueron las que se opusieron con mayor efectividad a la conquista occidental. Aunque a su vez hay que tener presente, que el relativo aislamiento de muchas comunidades nativas también hizo que sobrevivieran al golpe del contacto occidental, aunque esta impresión debe ser matizada ya que, entre ellas, también se produjeron transformaciones. La situación de resistencia indígena llegó a plantear serios debates en las organizaciones gubernamentales de las colonias, manteniendo dos posturas diferenciadas: exterminar o esclavizar a estos indígenas o bien convertirlos al cristianismo a través de las reducciones o misiones (en este sentido se enmarca el afán de los evangelizadores por demonizar las creencias de los indígenas con el objetivo de justificar su forzada conversión).

Con todo, en este periodo también se puede diferenciar dos tipos de colonización, por un lado, los países europeos que efectuaron una colonización sesgada por la diferencia de clases y “razas”, y por otro, aquellas colonias donde se efectúa el mestizaje voluntario. La Corona de Portugal, y en mayor medida la española, autoriza desde los primeros años de la colonización el casamiento de los conquistadores con las hijas o esposas de las personalidades principales nativas, obligadas a mestizarse para poder conservar su estatus (incluidas en la nobleza colonial). Además de practicarse de forma habitual el concubinato entre hombres occidentales y mujeres indígenas. La sociedad colonial entonces se conforma como pluri-cultural, con un alto porcentaje de colonos occidentales y criollos (descendientes de origen europeo), en lo que la posición social de los “blancos” se considera superior a la de mestizos o mulatos de descendencia occidental, en similar posición social a los indígenas, negros o zambos (incluyendo, en menor porcentaje, emigraciones de otras partes del mundo), aunque con el paso del tiempo se fueron reformulando las obligaciones y derechos asociados a los estamentos inferiores, dictados por los países colonizadores. Entre estas legislaciones, podemos enunciar las -Leyes de las Indias- dictadas por la Corona española, generadas para regular las conductas de la vida social, política y económica de sus colonias, en esta cuantiosa normativa se incluye el dictamen de la protección a los indígenas (ya considerados a inicios de la colonización como seres libres, súbditos a la Corona), aunque los acontecimientos no se conciliaran con la legislación vigente, también con el tiempo se ejerce la presión de la gobernación para acatarla; a su vez, estas leyes con el paso de los años se van reconfigurando en función de las necesidades y los cambios producidos en el sistema colonial.

La territorialidad de las colonias a lo largo del Periodo Colonial va reformándose con el paso de los años. En el s. XVIII, fuertemente estructurado el periodo, los reinados europeos ya se habían repartido la mayor parte del continente americano, aunque en este siglo también comienzan a independizarse ciertos territorios, aunque en aquellos países englobados en la agrupación actual de Latinoamérica, su independencia se establece de forma generalizada durante el s. XIX. La Corona española a finales del s. XVIII cuenta con los territorios de: el Virreinato de Nueva España (conformado por los actuales territorios suroccidentales de Estados Unidos y México), Capitanía General de Cuba (con la mayor parte de los territorios insulares de las Antillas Mayores, y la península de Florida), Capitanía General de Guatemala (Guatemala, El Salvador, Honduras y Nicaragua), Capitanía General de Venezuela (Venezuela y parte de las Antillas Menores), Virreinato de Nueva Granada (Panamá, Colombia y Ecuador), Virreinato del Perú (Perú), Virreinato del Río de la Plata (Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina, y norte y sur de Chile), y la Capitanía General de Chile (ubicada en la zona occidental y central de Chile). En el caso de las colonias portuguesas, se establecen prácticamente en el territorio actual brasileño; y la mayor extensión del territorio latinoamericano que comprender en este tiempo otros países europeos se ubican al nororiente de Suramérica, con las Guayanas: Británica, Holandesa y Francesa.

En el caso del territorio controlado por la Corona portuguesa, con la llegada de los conquistadores lusos en búsqueda de nuevos territorios en Suramérica, se aborda según se cita a continuación:

*“el navegante portugués Pedro Álvarez Cabral arribó a la parte meridional de la costa brasileña en 1500 y creyó haber descubierto una gran isla, a la que bautizó con el nombre de Veracruz; Se inicia así la conquista de una de las partes más agrestes y de más difícil penetración del continente; hasta el punto de que la primera expedición que se*



*internó en el país no partió de la costa atlántica, sino que fue Francisco Orellana quién, en 1541, salió con su nave por los afluentes andinos del Amazonas y siguió el curso del río buscando el camino al atlántico. Las familias étnico-lingüísticas más importantes del territorio en la época del descubrimiento eran las siguientes: los tupi-guaraní, muy numerosos, ocupaban las cuencas del Paraná, del Paraguay y del Amazonas; los gê residían en las zonas mesetarias del centro y del este; la zona llamada Guayana brasileña, en el litoral norbrasileño atlántico estaba habitada por los arahuac y los caribe. Estos se cree que llegaron al continente huyendo de las Antillas donde habían conocido el talante de los conquistadores, de forma que no cedieron a los ofrecimientos y compromisos de los portugueses sino que les opusieron tenaz resistencia. Casi todos estos grupos estaban divididos en comunidades de unos 2000 habitantes de promedio; contaban, pues, con cierta facilidad para desplazarse de un sitio a otro según sus necesidades”<sup>265</sup>*

(por lo que muchos de estos grupos a día de hoy continúan habitando Brasil, ubicándose muchos de estos grupos en zonas aisladas o protegidas, manteniendo sus prácticas culturales).

Sin embargo, ya repartido el territorio sudamericano prácticamente entre españoles y portugueses, en el caso del territorio dominado por la Corona de Portugal en la mayoría de las regiones (hoy brasileñas) los nativos no ejercieron una fuerte resistencia. El Periodo Colonial en los territorios que hoy conforman Brasil, se establece en torno al 1500 hasta su independencia en 1822. Eventualmente los países de Francia y Holanda invaden algunos enclaves y regiones pertenecientes al territorio portugués, aunque estas ocupaciones fracasaron. En 1533, el rey Juan III divide el territorio en quince capitanías, adjudicándoselas a nobles portugueses de forma vitalicia y hereditaria, con la misión de evangelizar a los aborígenes, reclutar colonos y desarrollar la economía de la capitanía, aunque poco después el rey nombra como representante superior a un gobernador general o “Capitán mayor” para unificar y administrar a toda la colonia (variando la territorialidad y el n° de capitanías a lo largo del periodo). Entre las diligencias concedidas a los terratenientes por la gobernación, se les confiere organizar a grupos de compañías militares o «bandeiras», las cuales realizaban expediciones al interior selvático para recorrer, expandir y defender el territorio de la Corona portuguesa, además de capturar a indígenas para esclavizarlos; pero al no ser mano de obra suficiente, se recurre a la importación de esclavos a partir de 1530, provenientes en su mayoría de las colonias africanas.

Lo que queda claro, es que en todo este proceso colonial existió un gran choque entre las culturas nativas y las occidentales, por diferenciarse tanto en sus valores. Los invasores llevaron la doctrina de un dios único, mientras que los nativos poseían una religión politeísta (caracterizada por dioses femeninos y masculinos, zoomorfos o seres híbridos). El arraigado individualismo occidental, no llega a entender el concepto de colectividad de las civilizaciones americanas y su sintonía con la naturaleza; en el ideario de las culturas indígenas, aún con el paso del tiempo, seguían manteniendo su admiración por la Tierra, no se les ocurrió poseerla, sino ocuparla y servirse de sus elementos, pero los colonos occidentales por su parte la parcelaron, la sometieron para sus fines y en muchos casos la agotaron (privando a los nativos del derecho de su tierra). A su vez, los nuevos estamentos coloniales: reorganizaron a la sociedad, erradicaron las arcaicas leyes existentes; acosaron y derribaron las antiguas religiones; degradaron las prácticas nativas y sus representaciones artísticas; entre otras tantas imposiciones, por ello, durante la hegemonía virreinal se sometió ante todo a los pueblos nativos. Pero también hay que decir, que la sociedad occidental establecida en América y las instituciones hegemónicas europeas, mientras que en un principio designaron a la cultura de los conquistados como inferior a la suya, con el tiempo, esta conducta occidental se va transformando y se resuelve en poner nuevas miras a los territorios americanos; a partir de las crónicas, el acopio de documentación, el intercambio de productos y conocimientos, y los avances entre los diferentes estudios, científicos e intelectuales, fue constituyendo un entramado cultural, que llega a determinar el progreso social y la modernidad.

Desde las primeras exploraciones españolas, y avanzado el tiempo, se crea una **amplia documentación descriptiva** respecto al “nuevo mundo”. Entre las personas que formaron parte de la colonización occidental,

---

<sup>265</sup> RIBALTA, Marta (ed.), *Arte popular de América*. Barcelona: Blume, 1981, pp. 190-191.

se demuestra un elevado interés por las culturas primigenias, aunque hay que reseñar que la mayoría de las crónicas fueron poco objetivas (recopilado la mayor parte del acopio de información sobre tradiciones y conformación social nativa, en el siglo XVI y XVII), aunque también existen crónicas que detallan fielmente los modos de vida y las costumbres de ciertas culturas, como someramente ya comentamos en el cap. I (apartado 1.2.1, pág. 69). Citando en este caso las destacadas crónicas españolas, entre ellas, los primeros aportes documentados de Cristóbal Colón, o el clérigo Pedro Mártir de Anglería, Ramón Pané y Bartolomé de las Casas (respectivamente frailes de las ordenes de los Jerónimos y Dominicos), o más tarde recopilando las leyendas, mitos y costumbres de las sociedades primigenias, como ya indicamos, el excepcional trabajo recopilatorio del misionero Franciscano, Bernardino de Sahagún (*-Historia de las cosas de la Nueva España-* sobre los Mexicas y Nahuas), el eclesiástico Francisco López de Gómara (*-Historia General de las Indias-* y *-Crónica de la conquista de Nueva España-*), o el conquistador y cronista Bernal Díaz del Castillo (*-Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España-*), que fueron obras referentes a los territorios conquistados del área mesoamericana; además de distinguirse las crónicas sobre los territorios y culturas andinas, como las del expedicionario Juan de Betanzos (*-Suma y narración de los Incas-*), Pedro Cieza de León (*-Crónica del Perú-*), el sacerdote Bernabé Cobo (*-Historia del Nuevo Mundo-*), u otras obras de autores de ascendencia nativa que reflejan descripciones de la cultura Incaica, como Felipe Guamán Poma de Ayala y Gómez Suárez de Figueroa, apodado el Inca Garcilaso de la Vega. También podemos destacar las crónicas del fraile dominico, Gaspar Carvajal, sobre el Amazonas, recorriendo este río desde su origen hasta su desembocadura en una sola expedición (1541-1542), a las órdenes de Gonzalo Pizarro, y más tarde, Francisco de Orellana. Por enumerar algunos ejemplos, aunque a pesar de la amplia información y documentación que obtiene la Corona española sobre los nuevos territorios, la maneja de una forma muy recelosa, por lo que para el resto de Europa durante toda la época Colonial, estos territorios fueron prácticamente desconocidos.

También debemos resaltar que aunque los aportes y estudios arqueológicos actuales destinados a las culturas primigenias, hayan podido delimitar territorios para cada sociedad (en muchos casos en base a la variedad regional de rasgos cerámicos diferenciados), los conquistadores y colonos occidentales a su llegada caracterizaron a muchas sociedades nativas independientes, como grupos homogéneos, al compartir entre ellas semejanzas, agrupándolas en una sola cultura. Por poner un ejemplo, el apelativo diaguita utilizado por los españoles, se refería a las etnias ubicadas en el área meridional andina, al conformar entre ellas relaciones y utilizar el idioma *kakán*, pero por el contrario, actualmente no llegan a definirse como una identidad étnica en particular (como indicamos en el apartado anterior, el termino diaguita define a una de las culturas establecidas en los territorios centrales de Chile, establecida en el Período Tardío o de Desarrollo Regional).

Respecto a las **manifestaciones artísticas** de las culturas primigenias, estas dejaron la herencia de un conjunto excepcional de creaciones, tanto en cerámica, como en otros materiales: madera, piedra, jade, conchas y hueso, tejidos, arte plumario, orfebrería en oro, plata, y otros metales y piedras preciosas. Ahora bien, aunque la riqueza del arte de los indígenas provoca a los primeros testigos españoles, como a Cristóbal Colón o Hernán Cortés, entre otros muchos, la gran admiración por estas culturas y su arte, para ellos insólitos y extraños, ya que se diferencian tanto de las concepciones estéticas de occidente, estas dos lógicas, sin embargo se separan más que por un océano. Como en este caso recopila José Alcina las palabras de Hernán Cortés (testigo de la civilización Mexica) en una carta dirigida a la Reina Isabel la Católica:

*“-En los servicios de Mutezuma y de las cosas de admiración que tenía por grandeza y estado, hay tanto que escribir que certifico a vuestra alteza que yo no sé por dónde comenzar, que pueda acabar de decir alguna parte de ellas; porque, como ya he dicho, ¿qué más grandeza puede ser, que un señor bárbaro como éste tuviere contrahechas de oro y plata y piedras y plumas todas las cosas que debajo del cielo hay en su señorío, tan al natural lo de oro y plata, que no hay platero en el mundo que mejor lo hiciese; y lo de las piedras, que no baste juicio a comprender con qué instrumentos se hiciese tan perfecto; y lo de pluma, que ni de cera ni en ningún broslado se podría hacer tan maravillosamente?”- (Segunda Relación, 1520)<sup>266</sup>.*

<sup>266</sup> ALCINA, Op. cit., p. 27.

Otro de los grandes ejemplos queda ilustrado en las crónicas referentes a la conquista incaica, cuando los españoles llegaron a Cuzco comandados por Francisco Pizarro ya habían percibido en gran medida el destacado aporte estético y artístico en las diversas manifestaciones del estado incaico, aunque especialmente se quedaron maravillados ante las edificaciones de piedra, la decoración de los edificios y la cuidada organización urbana que existía en esta metrópoli (destacados fueron los documentos españoles que describían ciertos enclaves andinos recubiertos de oro, que hasta hace poco tiempo no se habían descubierto restos materiales de estos indicios, aunque las nuevas investigaciones confirman estos relatos, como por ejemplo registra el centro arqueológico de Sacsayhuamán en Cuzco, donde se han hallado láminas de oro recubriendo parte de sus muros).

Sin embargo, el arte occidental, en el mismo proceso de la colonización y el descubrimiento de nuevas culturas en Europa, se posiciona entonces en la época del pleno «Renacimiento», donde se rescatan los valores de las Artes Clásicas de Grecia y Roma, basadas en la idealización de la belleza, imponiéndose de cierta forma una manera concreta de crear (entre ellas, estableciendo como norma el sistema de perspectiva). Cuando se descubren estas nuevas civilizaciones, que registran un arte inédito y desconcertante respecto al arte europeo, de forma general lo infravaloraron, porque no se situaba para ellos dentro de ningún canon ni de ninguna medida de análisis. El arte europeo en esta época, se basaba en la deificación (bajo el estilo renacentista primero y luego el barroco), en contraste con el indígena, que se basaba en la esquematización. Desde España se vio más como algo exótico y pagano, no más que eso, ya que este hecho en gran medida fue culpa de las mentes cerradas de los dirigentes adoctrinados en la religión católica, y más aún, por los seglares del «Santo Oficio» que promulgan la religión católica y consideran a los indígenas como bárbaros, juzgando su arte de idolatra y aberrante, además de clasificar a los pueblos nativos como seres inferiores y por ello, no aceptaron como arte lo creado por los vencidos.

Ahora bien, los conquistadores comprendieron que para los nativos sus representaciones artísticas simbolizaban lo sagrado y encarnaban su espiritualidad, materializando con ellas su cosmovisión y su percepción estética. Los más altos valores de belleza quedaron plasmados entre otros materiales en cerámica, siendo uno de los más utilizados. Por ejemplo, los dioses estaban hechos regularmente de barro y piedra, al igual que la representación de las jerarquías, dentro de la organización religiosa-militar en que estaban constituidas. Por ello, los colonos occidentales buscaron una manera eficaz de quebrantar la identidad cultural y religiosa de aquellos pueblos, por lo que destruyeron las representaciones de estas sociedades nativas y a su vez proscibieron a los indios representar con imágenes (en cualquier material), y fue así como abruptamente concluye el hábito de los pueblos indígenas de encarnar la vida cotidiana y mitológica a través de figuras y objetos de arcilla. Por algunos cronistas de la conquista, se sabe que todo individuo que fuera sorprendido haciendo esculturas idólatras de barro o piedra, era castigado fuertemente por desacatar las nuevas órdenes y leyes coloniales. Aunque, de forma soterrada las imágenes nativas de carácter mitológico y religioso, siguieran permaneciendo en el bagaje de estas sociedades. Por ello, se estima que en el Periodo Colonial confluyeron dos tipos de arte, por un lado, aquel relacionado con el poder occidental, y por otro lado, las representaciones de carácter indígena-rural (vinculado a las sociedades primigenias) u otros aportes importados fuera del canon colonial, como por ejemplo las manifestaciones africanas, computando a su vez en estas aportaciones artísticas, factores como el mestizaje y la transformación social de estas comunidades.

A continuación, trataremos la temática artística desde los territorios colonizados por la Corona española, al considerarse como la mayor concentración de territorios relacionados con la actual agrupación de América Latina, donde en este caso la oligarquía del arte que se genera queda determinada por la estética española-criolla, exportando desde España a sus colonias americanas gran cantidad de obras y objetos artísticos (pinturas, esculturas, grabados, azulejerías, libros, muebles, etc.). Este tráfico comercial desde el comienzo de la época Colonial hasta finales del s. XVIII se monopoliza en gran parte desde las ciudades españolas de Sevilla y Cádiz (al sur de España), debido a la hegemonía de sus puertos, controlada la actividad comercial oficial con América por la denominada «Casa de la Contratación» dependiente de la Corona (desde donde se



supervisa y dirige todos los envíos y la navegación de estos viajes marítimos). En lo que en la ciudad de Sevilla, cubre gran parte de los encargos artísticos reclamados desde las colonias (especialmente con las obras de mayor porte o peso, entre ellas esculturas o cerámicas), incluyendo a su vez a los propios artistas. El destino de las mercancías se reparte por todo el continente, aunque los principales puertos de entrada de ultramar se situaron en Santo Domingo, Cuba (La Habana), Nueva España (Veracruz, México), Portobelo (Panamá), Nueva Granada (Cartagena de Indias, Colombia), y el Virreinato de Perú (el Callao, Lima, Perú). El comercio significó para estas ciudades un verdadero filón de riqueza, en lo que los mercaderes fueron los grandes beneficiarios (aunque el monopolio mercantil también fue burlado por el contrabando y la piratería).

En el caso de la producción artística realizada en América en la época Colonial en los territorios españoles, el investigador Jorge Luján Muñoz aporta en su artículo *-Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica-* una buen análisis pormenorizado:

*“En toda región conquistada se inicia de inmediato el proceso de trasplantar la cultura del vencedor; lo que conlleva, en principio, la supresión, en lo posible, de la cultura del vencido. En el caso de Hispanoamérica, los españoles trasladaron su cultura efectuando las adaptaciones que se hicieron necesarias. En las zonas de las altas culturas americanas, se interrumpieron súbitamente sus ritmos propios de evolución, al menos en los niveles superiores, y quedaron incompletas sus secuencias creativas. La sociedad quedó "decapitada" al dejar de ejercer sus funciones la clase gobernante. Ya no hubo autonomía política, desapareció para siempre la organización político-administrativa centralizada (reinos y señoríos) y se sustituyó o despojó de su papel de mando a la clase teocrática que había dirigido la sociedad, que era la que guardaba y transmitía los elementos más complejos de la cultura. El arte visual, la música, la literatura, los sistemas ideológicos más elaborados, la educación de los dirigentes, todo ello se cortó de manera brusca. Tales manifestaciones se dieron ya sólo, parcialmente, en los niveles medio y bajo de la sociedad, en manifestaciones rudimentarias, que dejaron de evolucionar en el sentido del ritmo con que lo habían hecho hasta entonces. Además, fue necesario encubrirlas para evitar la persecución. Luego de la supresión de la vida ritual prehispánicas se estableció otra en la que se mezclaron elementos aborígenes, aunque simplificados, con la nueva religión católica a cargo del párroco, pero cuyas responsabilidades compartió con la jerarquía cívico religiosa municipal y con las cofradías.*

*Por otra parte, George Foster, en su ensayo -Culture and Conquest-, planteó el concepto de "cultura de conquista"<sup>(1)</sup>. Según él, la cultura española trasladada en el siglo XVI al Nuevo Mundo resultó una versión "artificial", nueva en el sentido de que fue despojada de mucha de su variedad, para hacerla a la vez sencilla y funcional. Es decir, que sólo una parte de la riqueza cultural existente en la Península pasó a Hispanoamérica.*

*[...] La mayoría de los autores que han escrito sobre la arquitectura y el arte hispanoamericanos coinciden en dos puntos: la similitud y el cercano parentesco entre las obras españolas y las indianas; y la semejanza que hay entre las diferentes regiones americanas, a pesar de que en la mayoría de los casos existieron muy pocos o ningún contacto directo entre ellas, algunas separadas por miles de kilómetros.*

*[...] En las palabras de G. Kubler, el arte que se dio en Hispanoamérica fue una extensión marginal, provinciana y dependiente del que se dio en la Península. Por otra parte, conviene insistir en que fue una manifestación íntimamente ligada, no sólo al proceso del trasplante de la cultura española en el Nuevo Mundo, sino que constituyó un elemento fundamental del proceso de dominación, en el cual tuvo un papel esencial la religión católica. Por supuesto, del arte colonial no puede entenderse sin tomar en cuenta la sociedad para la cual se produjo. El arte colonial solo puede estudiarse adecuadamente al articularlo con los procesos histórico-sociales generales de la época en que se dio. [...]*

*Por otra parte, no debe olvidarse que, así como todo el proceso de colonización estuvo fundamentalmente impregnado de sentido misional, el arte que se manifestó en paralelo fue casi exclusivamente religioso. Para la corona española fueron inseparables la posición de la nueva fe a los vencidos y el convertir a las Indias en territorios exclusivamente católicos. Fue preocupación primera del sistema colonial el que todos sus habitantes (blancos e indios, y luego los africanos y sus descendientes) fueran católicos, y para ello había que dotar a los feligreses de la infraestructura que permitiera cumplir adecuadamente con su religión.*

*[...] así como la sociedad colonial se conformó idealmente en "dos mundos": el español-criollo y el indígena, también hubo dos artes coloniales, por supuesto interrelacionados. [...] No puede pensarse que la actitud de los grupos dominados haya sido absolutamente pasiva o "larvaria". Así como muchas comunidades indígenas (si no todas) desarrollaron una resistencia pasiva y lograron "reconstruir" su sociedad a nivel municipal en la que pervivieron aspectos de su cultura ancestral, así también en sus expresiones artesanales y artísticas propias*

*lograron una síntesis interesante, que contribuyó a conformar ese "otro" arte colonial, que sí bien no puede llamarse en la forma más apropiada "indígena", si hay que reconocer que fue diferente del arte urbano, aunque en ambos haya habido participación, en tanto que mano de obra, de los estratos dominados. [...] En el arte urbano (español-criollo) la dirección estaba en manos de las clases privilegiadas, aunque se ejecutará por los artistas y artesanos, que no eran de dichas clases; mientras que en el arte de los pueblos indios la supervisión y dirección fueron menores, y pudieron "filtrarse" o crear expresiones o síntesis "propias"<sup>267</sup>.*

En relación a estos datos, para terminar con este apartado y así analizar en el siguiente las representaciones cerámicas de la época colonial, y siguiendo la línea del estudio de la colonización española, decir que tanto el poder eclesiástico como civil en las colonias mantuvo siempre una postura vigilante a fin de evitar imágenes para ellos inaceptables. Pero el arte creado por los nativos, presente a través de representaciones que pudieran parecer que carecían de simbología, mantuvieron tradiciones primigenias utilizando elementos encubiertos al desarrollar una resistencia pasiva, como por ejemplo se manifiesta en la cerámicas utilitarias o en textiles, aunque como no, su percepción artística cae en detrimento de la calidad estética y creativa, despojadas ya de la riqueza y la dinámica original, perpetuándose a su vez estas tradiciones con mínimas variaciones al permanecer aisladas estas comunidades. No obstante, estas empobrecidas representaciones del sustrato indígena colonial, se reconocen como plataforma para el surgimiento posterior de aquellas representaciones originales catalogadas dentro del arte popular, incluyendo en ellas una síntesis interesante de elementos culturales diferenciados, donde no solo se manifiestan vinculadas a simbologías y técnicas de manufactura de origen primigenio, sino también incluyendo en ellas aportes occidentales, como por ejemplo sucede al emplear en la decoración cerámica: vidriados o la técnica de la mayólica, u otros aportes de carácter no occidental, como los importados por sociedades africanas o de otras partes del planeta. Ahora bien, como indicamos la presencia de este tipo de representación artística, de mayor pobreza e improvisación, se refugia en las zonas rurales, ya que en las grandes urbes el arte oficial queda pautado por la estética española de la época, renovándose periódicamente conforme llegan las nuevas corrientes (aunque con décadas de retraso), definido este arte como "sincrético" o "mestizo", adaptándose a su vez con el paso de los años a nuevas formas y diseños regionales.

A su vez, entre las investigaciones actuales referentes a las poblaciones indígenas del Periodo Colonial, aunque relacionadas con las sociedades primigenias de mayor consideración, como los Nahuas o los Incas, se llega a documentar que los estamentos oficiales en las primeras épocas del Periodo Colonial permitieron ciertos "favores" a estas agrupaciones y a su nobleza (en el caso de aquellas que mantienen relaciones de dependencia con la cultura española, encomendados en puestos de administración dentro de los sistemas urbanos locales, conservan a su vez gran parte de su posición y prestigio anterior a la conquista, y sus raíces primigenias), en lo que se mantiene de forma oficial el uso de ciertos objetos de origen primigenio (tanto heredados como realizados en esta época) entroncados con la indumentaria ceremonial, insignias de rango o ciertas costumbres o festividades, aunque posiblemente estas actividades fueran consideradas por los colonos como paganas, o bien, no se llegaban a asociar con su verdadera función ritual, ajustándose entonces a la nueva realidad cultural y política. Con el tiempo, el sentido ritual de estas prácticas pasa a entroncarse más con las fiestas populares y la difundida identidad histórica, que con otros factores de origen primigenio.

---

<sup>267</sup> LUJÁN MUÑOZ, Jorge. "Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica" (artículo). *Anales del museo de América*, n° 6, 1998, [pp. 187-196], Madrid: Museo de América, pp. 188-189-190.

Referencia (pie de pie): <sup>(1)</sup> M. Foster, George. *Culture and Conquest. America's Spanish Heritage* (Viking Fund Publications in Anthropology N° 27; New York: Werner-Gren Foundation for Anthropology Research, 1960). Edición en español: *Cultura y conquista, la herencia de América* (Traducción de Carlo Antonio Castro; Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1962).

Referencia: KUBLER, George. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1962). Edición en español: *La configuración del tiempo* (traducción: Jorge Luján Muñoz. Madrid: Ed. Alberto Corazón, 1975). Nueva edición ampliada: *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas* (introducción: Thomas F. Reese, traducción: Jorge Luján Muñoz. Madrid: Ed. Nerea, 1988).

## 2.2.1- Representación cerámica en el Periodo Colonial. Renovadas influencias.

En el Periodo Colonial, las representaciones escultóricas en cerámica de las sociedades primigenias sufren al igual que las propias culturas que las generaron, el implacable descrédito de los conquistadores occidentales, remitiéndose a todo el acopio cultural nativo y primigenio de forma unificada a pesar de su gran riqueza y diversidad, como obras paganas e idolatras. Ya desde los primeros años del contacto entre los colonos occidentales y los indígenas, los primeros pudieron comprobar el dominio de los nativos sobre la técnica cerámica, utilizada no solo en piezas funcionales sino también suntuarias y ceremoniales. Pero desde las primeras épocas de la conquista occidental, se implanta la destrucción y la prohibición de hacer obras materiales donde quedara plasmada la cosmovisión y las tradiciones de las culturas indígenas, derogando de esta forma el mayor vehículo de transmisión visual que poseían estas sociedades; incluyendo entre ellas, los magníficos ejemplos de las piezas escultóricas realizadas en cerámica.

Para los aborígenes, después de rendirse sin oponer resistencia o bien batallar durante cortos o largos periodos, la occidentalización se efectúa de manera expansiva, imponiendo los valores de una cultura lejana, ajena y difícil de entender. A partir del Periodo Colonial en la mayor parte de los territorios de Latinoamérica se produce el choque de los imaginarios, por lo que las representaciones artísticas generadas desde esta época se contemplan a través de una nueva concepción estética, sincrética aunque desigual, incluyendo dos enfoques contrapuestos: la mirada arcaica americana y los atisbos del Renacimiento y el Barroco europeo. No obstante, los mismos indígenas intentaron interpretar y dar sentido a las imágenes impuestas por los nuevos gobernantes, pero aunque el renovado sistema visual favoreciera el surgimiento de expresiones mestizas, también alentó una oposición pasiva en favor de la reminiscencia original y primigenia, con la pervivencia de ciertas imágenes soterradas, ocultas y herméticas. Sobre la participación de los nativos en el proceso colonial Carlos Mordo expone lo siguiente:

*“En el proceso de evangelización emprendido sobre las culturas ágrafas americanas, las imágenes ajenas al pensamiento aborígen reemplazaron a los libros, sentando las bases de una estrategia visual que fue acompañada por un elaborado ritual y la teatralización fastuosa del ceremonial. Poco a poco, el artista indígena se adaptó al rol de simple copista y, basado en su habilidad y técnica, se limitó a producir figuras que reproducían un universo extraño y desprovisto de significado. [...] los eclesiásticos aportaron un conjunto reducido de imágenes, que sintetizaban la nueva religión, y que más tarde fueron reinterpretadas, apropiadas y traducidas por sus involuntarios destinatarios<sup>(1)</sup>.”*

*Al igual que en otras regiones del planeta, la vorágine expansionista del siglo XVI permitió que las nuevas culturas latinoamericanas se fueran integrando con el aporte de las diferentes producciones culturales, a partir de categorías gestadas en otras tradiciones y experiencias diferentes. En los grandes centros urbanos florecieron los gremios artesanales [...]. El crecimiento de las poblaciones urbanas requería de variedad de artículos manufacturados, cada vez más abundantes y a precios convenientes, donde lo que se producía era sustituido con la importación. Los maestros artesanos de las ciudades fueron, en todos los casos, españoles o europeos [...] todos ellos consolidaron sus oficios con el aporte de la mano de obra mestiza o indígena, en carácter de aprendices, al principio, y poco más tarde como artistas o artesanos. [...] El comercio se desarrolló sobre la base de estrategias importadas y modos tradicionales; la racionalización económica introducida por la conquista utilizó con provecho las estructuras subyacentes de los complejos sistemas de mercado existentes en las economías prehispánicas<sup>(2)</sup>. La herencia indígena sentó las bases para el desarrollo de una producción artesanal, que podría denominarse criolla o regional, con sus códigos simbólicos y semánticos y sus propias raíces históricas, a medida que desaparecían los antiguos sistemas visuales<sup>(3)</sup>”<sup>268</sup>.*

<sup>268</sup> MORDO, Carlos. *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001, p. 65.

Referencia (pies de pie): <sup>(1)</sup>la destrucción del imaginario no impidió la pervivencia de numerosos lenguajes visuales y conceptuales, híbridos con los símbolos recién adquiridos. En otros casos, la aceptación de las imágenes impuestas sirvió para ocultar la misma “idolatría” que los europeos intentaban destruir. Solamente en pocas oportunidades, en aquellos pueblos cuyo aislamiento geográfico minimizó el contacto reiterado con los conquistadores, el imaginario permaneció activo y vigente hasta muy avanzados los tiempos históricos. // <sup>(2)</sup>CHIARAMONTE, Juan C. *Formas de sociedad y economía en Hispanoamérica*. Ed Grijalbo, México. 1983. // <sup>(3)</sup>COLOMBRES, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. Ed. del Sol, Buenos Aires, 1987.



Respecto a nuestra temática de estudio, la **representación en cerámica** en los territorios Latinoamericanos a partir del Periodo Colonial sufre al igual que otras manifestaciones artísticas la rotunda modificación de su concepción, al prohibirse la manufactura y la posesión de obras suntuarias de origen indígena, en el caso de caracterizar funciones o significados mitológicos y sagrados. Sin embargo, la cerámica indígena de carácter doméstico y funcional sigue coexistiendo en la vida cotidiana, ya entroncadas estas piezas cerámicas con el nuevo periodo en el que se producen. Respecto a esta época también se debe decir que no todo fueron despropósitos, ya que en el aspecto tecnológico se incluyeron nuevos aportes y otros avances tanto técnicos como de maestría. No obstante, la tradición cerámica alfarera de las culturas primigenias no desaparece, por el contrario, los artesanos locales se dirigen hacia la diversidad; estableciéndose nuevas técnicas desconocidas por los nativos, como el uso del torno de pie y la utilización de los vidriados en la decoración cerámica, y se fue introduciendo el horno cerrado para mejora de la cocción (además de alcanzar mayores temperaturas propicias para un buen acabado de los vidriados). A su vez, dependiendo del territorio y de la cultura primigenia donde se establecieron las nuevas colonias, los nativos ponían ser conocedores de elementos u objetos de barro cocido asignados a diferentes funciones, como por ejemplo sucede con las piezas destinadas a la edificación o la urbanización (como la conducción del agua), empleando ladrillos, losetas, tuberías o arcaduces, aunque con la colonización occidental también se importan nuevos componentes arquitectónicos o de ingeniería realizados en cerámica, como las tejas o la azulejería, empleados a partir de esta época, tanto en zonas urbanas como rurales (para mayor información sobre el uso de la cerámica en la arquitectura colonial, revisar el esquema expuesto al final de este apartado, págs. 577-578). Por otro lado, también debemos incidir en el intercambio cultural producido, ya que junto a conquistadores, colonos, navegantes y comerciantes, las cerámicas se difunden por las rutas del comercio, de continente en continente, este traspaso y difusión de información acerca de la diversidad de estilos y técnicas, también enriquece y auxilia en el nuevo proceso que se desarrolla en la cerámica americana. Sin embargo, en la mayor parte de los territorios de América Latina, con la transculturación, donde los invasores se imponen destruyendo primero los símbolos de los indígenas y luego sometiéndolos a la copia de lo que llegaba del país colonizador, esto sin duda, hace perder motivación y creatividad, convirtiéndose en trabajo forzado, decayendo la calidad y la producción de la cerámica, al insertarse un lenguaje foráneo. A su vez, la invasión en muchas regiones de Latinoamérica genera, despoblaciones y precarias condiciones económicas de los territorios abandonado a su suerte, por lo que no propiciaron el mantenimiento y la evolución ni de las sociedades nativas ni de sus producciones artísticas, como sucede en el campo de la cerámica, sino más bien la apatía y la degeneración estética que sumió en la mediocridad representativa a muchos pueblos nativos (presentando obras pobres tanto en su creatividad como en su manufactura). Mientras que en otras zonas se instaure a marcha forzada, la gestación y generación de una cultura mestiza como resultado de la confrontación de pensamientos y la imposición de las nuevas pautas de vida de la época colonial, definiéndose por ello la producción de esta representación sincrética como cerámica mestiza, sobresaliendo entonces, algunos centros alfareros, por su destacada producción cerámica.

No obstante, no se puede generalizar, ya que en cada país actual el recorrido histórico tanto cultural como en la producción de sus obras cerámicas en la época colonial, se presenta de manera divergente, determinados estos factores en gran parte por la diversidad geográfica y la metodología de la colonización implantada en cada una de las zonas; contando tanto con territorios donde se han perpetuado las culturas indígenas, otras donde la presencia africana se ha consolidado, o desde una fuerte inserción de colonos occidentales. En aquellos territorios donde la conformación social de los indígenas se estructuraba con una menor complejidad (por señoríos, tribus o bandas), como en las zonas insulares y peninsulares del Caribe, las Antillas, Venezuela, las diferentes Guayanas, o la amplia extensión suramericana del litoral atlántico, el proceso de colonización causa en gran parte la desaparición del indígena y con él la posible raíz cultural en las producciones cerámicas, ya que la cultura indígena fue rápidamente anegada, aunque en la mayoría de los casos no fue totalmente aniquilada por lo que quedaron vestigios de las diferentes etnias (como el lenguaje y cierto carácter cultural que fue preservado a lo largo de los siglos). En estos territorios en la época colonial, se redefine la población con la llegada de los nuevos habitantes y por ello se suceden los nuevos cambios

culturales, integradas estas sociedades por colonos occidentales, e indígenas, además de incrementarse la población con la abundante llegada de esclavos africanos que arribaron tanto a las islas como al continente para suplir la demanda de mano de obra, destinados la mayoría de ellos a las plantaciones agrícolas, portando con ellos su propia cultura y su representación plástica. La presencia africana tuvo y tiene, un fuerte arraigo en la sociedad caribeña, como se demuestra en la cerámica, ya que la población africana también adopta el papel de alfareros o ceramistas (trabajos que fueron generalmente realizados por las mujeres). Con el tiempo, la cultura africana, indígena y occidental se fueron integrando y mezclando entre ellas, estableciéndose, como venimos indicando, una característica forma de representación, denominada como mestiza. No obstante, gran parte de la cerámica suntuaria colonial, fue importada desde los reinados europeos al demandarse por las clases dominantes una cerámica más cualificada, ya fueran azulejerías, los adornos de la vivienda, los servicios de mesa o las jofainas para el aseo. Por ello, la cerámica “popular” generalmente se relega a obras de carácter utilitario y de mayor pobreza representativa; decoradas con los nuevos dominios adquiridos, como el vidriado, y nuevas hechuras o formas, incluyendo a su vez el uso del torno, aunque en algunas regiones se dieron cerámicas de buena calidad, fusionándose la representación nativa, la africana y la colonial. Ahora bien, en los territorios donde las culturas primigenias tuvieron una mayor estructura socio-cultural, como fuertes jefaturas, o dominios estatales o imperiales (integrados en las áreas primigenias de Mesoamérica, el área Noroccidental de Suramérica, o las diferentes áreas andinas), con la colonización occidental, muchas de las representaciones en cerámica indígena dejaron de producirse, pero la base de esta manufactura nativa continúa su producción, ya que en la vertiente popular (rural) sigue subsistiendo, aunque con transformaciones, con piezas cerámicas donde la influencia primigenia refleja su legado. A su vez, aunque en muchas zonas decae la producción de cerámica nativa debido principalmente a la introducción de nuevas técnicas, formas y pautas decorativas, acordes con las propuestas occidentales, en otros lugares la tradición milenaria logra perdurar al aceptar los nuevos avances importados en tecnología cerámica, como la introducción del torno, los motivos y vidriados, y la renovación de los hornos, modificándose las perspectivas de los artesanos locales, diversificándose la producción en estos casos, contando con cerámicas de aspecto similar a las producciones primigenias o bien subordinándose en mayor medida a las nuevas conductas coloniales, al definir en las representaciones formas y decoraciones similares a las producidas en Europa, transformándose y aplicándose con mayor o menor sutileza el sello propio de la cultura local. No obstante, también existieron zonas más aisladas donde la cultura occidental no llega a adentrarse o imponerse, como sucede en muchas regiones selváticas, donde diferentes sociedades indígenas mantienen en cierta medida una estructura social y cultural alejada de la corriente occidental, aunque su evolución también se trastoca debido al acontecer histórico; en lo que en estos casos, sus producciones artísticas continúan pautadas por un lenguaje diferente, basado su repertorio en las tradiciones e ideologías originarias nativas.

La transformación y evolución de la representación cerámica originada en el Periodo Colonial en los territorios americanos se debe en gran parte a las diversas influencias que tejen la dinámica articulación histórica entre la cerámica europea y la americana. De nuevo ponemos como ejemplo la producción generada en los territorios españoles (al conformar la mayor parte del territorio latinoamericano colonial); España antes de la época de la conquista de América, ya cuenta con una rica y sofisticada herencia cerámica, aunque la más prominente por esta época se inscribe al legado islámico (denominado como estilo mudéjar). Si bien este tipo de alfarería y sus técnicas se desarrollan durante el Periodo Medieval, se incrementa substancialmente su producción después el siglo XV, ya que a través del beneplácito de la Corona española se importan a América no solo productos cerámicos, sino también técnicas y trabajadores a gran parte de sus territorios, por lo que la mayoría de la producción que se realiza en este continente muestra características similares a la cerámica española. Desde los primeros tiempos de la colonización española, los reyes católicos autorizaron la migración de oficiales de todos los gremios a los diferentes virreinos o capitánías, en el caso de la cerámica pronto se reproducirían obras, cuyas técnicas y motivos estaban fuertemente imbuidos del toque mudéjar y castellano, propios del territorio de España en esa época. Si bien, en un principio la mayoría de las cerámicas se importaron desde la metrópoli, como es el caso de los recipientes cerámicos funcionales u otras piezas, como los azulejos destinados a la arquitectura y recubrimiento de exteriores e interiores de

iglesias, capillas, conventos o casas solariegas, que fueron manufacturados en los talleres españoles. Recopilándose estas cerámicas importadas desde diferentes centros artesanales hispánicos, aunque entre ellas destacan las producciones de la ciudad de Sevilla (como se puede destacar, el gremio de artesanos instalados en el barrio de Triana). A su vez, como indicamos, los propios maestros ceramistas también se trasladan hasta los territorios americanos, al necesitar su presencia en el lugar ya que desde los primeros tiempos de la colonia se empeñan en la tarea de edificar grandes construcciones arquitectónicas de carácter religioso o civil donde se emplearon cerámicas para su pavimentación o recubrimiento (por lo que su presencia in situ era necesaria para llevar a cabo el proyecto de manera satisfactoria), instalando sus talleres en muchos de los casos en las nuevas ciudades coloniales, para continuar allí con su oficio cerámico, aportando con sus trabajo y producción la demanda de piezas de estilo español, como es el caso por ejemplo de los destacados maestros alfareros Juan Martín Garrido y Juan del Corral, originarios de Sevilla y Talavera respectivamente (estableciendo sus alfares en la ciudad de Lima en el siglo XVI, -Perú-). Los maestros ceramistas españoles que fueron llegando al continente americano en el transcurso del Periodo Colonial enseñaron el oficio y las técnicas importadas desde España a sus ayudantes y discípulos. Aunque también hay que decir, que la producción cerámica criolla o de origen español en América con el tiempo agrega otras influencias, en mayor grado producto del mestizaje indígena y de la presencia africana, además de incluir reminiscencias orientales y otros estilos europeos. No obstante, las producciones cerámicas nativas desde las primeras épocas del contacto con los españoles también se exportan a la metrópoli, de forma puntual aquellas de carácter suntuario, para que la corte las pudiera observar, pero también aquellas de carácter funcional, ya que los envíos de ciertos productos obtenidos en América necesitaban de recipientes para su transporte. Con el tiempo, algunas producciones cerámicas realizadas en los diferentes virreinos o capitanías de América asociadas a la Corona española, también se demandan desde la metrópoli, como veremos más adelante, al caracterizar productos de destacada manufactura o función, destinados a las clases acomodadas.

La manera de obrar, en el caso de la producción cerámica relativa a las colonias americanas asociada a otros reinados europeos, se podría decir de manera generalizada que la importación de sus productos a estos territorios suple la mayor parte de su demanda, elaborándose en estas colonias, cerámicas de escaso valor. No obstante, en relación a la cerámica colonial vigente en los territorios anexionados a la Corona portuguesa, ya desde los comienzos de la colonización, a principios del siglo XVI, se actúa de forma similar al sistema productivo español, aunque al no contar con fuertes sociedades nativas, las nuevas técnicas cerámicas y la estética representativa se introducen más fácilmente, y por ello se popularizan, aunque en esta época colonial, la mayoría de los recipientes producidos por los alfareros (-olheiros- en portugués) se destinaron para uso doméstico, si bien la elite social, adquiría objetos de lujo importados especialmente de Portugal.

En los virreinos y capitanías de España y Portugal, la demanda de productos cerámicos fue cada vez mayor, ya que al consolidarse el dominio occidental, los colonos que se trasladaron hasta América anhelaron los modos de vida y las costumbres de sus países de origen, por lo que este sentimiento también se trasmite a las bases populares, modificando y creando un nuevo “arte popular”, muy mediatizado por la influencia de la doctrina cristiana y la estética de las producciones de origen metropolitano. Por lo que enseguida se plantea en estos territorios la necesidad de enseñar las técnicas cerámicas importadas del viejo continente, tanto a nuevos operarios: indígenas, mestizos, o negros (muchos de ellos “propiedad” de los maestros ceramistas), como a los ceramistas nativos que ya procesaban el dominio cerámico, reemplazando su lenguaje visual por el de origen europeo, instruyéndoles en las nuevas formas de hechura, técnicas decoración, y nuevas herramientas importadas desde Europa. Por otro lado, las representaciones orientales y la valorada porcelana china se dieron a conocer en América a partir de mediados del siglo XVI, influyendo el estilo oriental sobre las producciones autóctonas a través de las piezas importadas fruto del comercio con Asia; intercambio producido entre las colonias españolas por aquel entonces, de Manila (Filipinas) y Nueva España (México), estableciéndose la vía marítima del pacífico principalmente desde los puertos de Manila a Acapulco y Las Peñas (Hoy Puerto Vallarta), denominadas estas transacciones como las “naos de China” o Galeón de Manila, inaugurado el servicio en 1565. A su vez, con el paso del tiempo, el intercambio comercial también emprende



otro proceso cultural, al llegar la apertura de los puertos y las relaciones de comercio entre las diferentes colonias, aumentando por ello la distribución de los productos tanto con otros países Europeos, como con otros lugares del mundo, realizada la gestión de estos trámites a través de las «Compañías de Indias».

Teniendo en cuenta, que el uso del barro y la concepción de la técnica de la cerámica en la sociedad occidental se delimitó por las normas establecidas y las marcadas divisiones entre arte aplicado, utilitario o decorativo y el arte puro o mayor, lo mismo se induce en los territorios colonizados en América. Imponiendo a los gremios y a los artesanos ciertas determinaciones y restricciones establecidas por ordenanzas de los gobernantes tanto en las metrópolis europeas como en los virreinos coloniales, aunque en estos casos estas condiciones básicamente suceden en las ciudades y centros alfareros donde se establece la influencia colonial europea. En el caso de España y Portugal la imposición de estas normas también beneficia al gremio de los ceramistas, ya que en el reinado de Felipe III (rey por aquel entonces de las dos coronas, desde su coronación hasta su muerte, entre 1598 y 1621), éste monarca promulga una pragmática sanción que prohíbe la fabricación y el uso de objetos de oro y plata con el fin de controlar el lujo en sus territorios, la consecuencia inmediata de esta ley fue el incremento de la demanda de vajillas de loza. En este período, los centros manufactureros españoles como Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo (establecidos actualmente en Toledo, España), y las producciones de la ciudad española de Sevilla, alcanzan durante el denominado Siglo de Oro una popularidad y una difusión tal, que se convirtieron en los mayores proveedores de loza del reino, exportando grandes cantidades a todo el continente americano virreinal, originando así fuertes huellas en la producción de la cerámica local de América Latina. No obstante, a partir del s. XVIII las cerámicas valencianas fueron las que disfrutaron de un mayor auge, distribuidas tanto en la metrópoli española como en los territorios americanos, exportándose cerámicas desde la ciudad de Valencia u otros centros alfareros como Manises, Alcora u Onda.

Ahora bien, la producción de la cerámica colonial no solo se asocia a la población civil, urbana o rural, sino que también hay que tener presente que la economía de muchas de las congregaciones religiosas asentadas en los territorios Latinoamericanos, se sustenta por la fabricación de productos cerámicos, potenciándose en gran medida a inicios de la colonia la elaboración de material de construcción, debido a la creciente demanda de tejas y ladrillos, y posteriormente de la azulejería, además de promover la manufactura de piezas funcionales dedicadas al uso doméstico, o bien aquellas más elaboradas, de carácter suntuario. En el caso de las misiones o reclusiones, asociadas a diferentes organizaciones clericales, no solo se encargaron de agrupar y adoctrinar a los indígenas en centros urbanizados, sino que de forma generalizada su mantenimiento se efectúa gracias al trabajo de estos nativos en diferentes gremios artesanos, instruyendo los seglares a los indígenas para así capacitarles en el dominio del trabajo, entre ellos las producciones cerámicas. Dominicos, Franciscanos, Benedictinos o Jesuitas, contaban con un amplio conocimiento en las diferentes artes manuales, conformando entre estas órdenes cierto monopolio industrial en la producción de la cerámica de consumo eclesiástico (aunque a nivel civil también fueron bastante demandadas).

Como venimos indicando, la “**cerámica popular**” creada en el Periodo Colonial se “revitaliza” con los nuevos aportes técnicos importados desde occidente, en lo que a esta cerámica también se la puede llamar mestiza, resultado de la fusión de la herencia indígena y europea, pudiéndose sumar otros legados, adoptando en cada lugar un sello distintivo. Aunque formas y decoraciones de origen primigenio siguen coexistiendo en este periodo, reportando recipientes sencillos o más elaborados, donde también se puede observar el tratamiento escultórico, además de presentarse en monocromía o bien decoradas con engobes (empleando habitualmente los engobes: blanco, negro y/o rojizo, de forma homogénea o por trazos), a su vez se pudieron inspirar en renovadas manifestaciones, asociadas a los conceptos representativos de la época colonial. Con los nuevos aportes cerámicos, resaltamos la decoración de las piezas con **vidriado** (en 2º cocción), predominando dos tipos de tratamiento: por un lado, el vidriado transparente y brillante denominado “barniz de alfarero o de plomo” (por emplear esta materia prima en polvo en su composición), al que generalmente se le agregaba un óxido colorante para que la pieza luciera más adquiriendo así una tonalidad miel o caramelo (ox. Fe), o verde (ox. Cu), relevando también en estas obras el empleo de engobes bajocubierta; o bien,



858



859



860

-858- Pieza de cerámica española (Mayólica) creada en Talavera de la Reina e importada a Santa Fe la Vieja (Ciudad de Santa Fe, Argentina), s. XVI - XVII. -859- Recipiente-conopa representando a un toro; pieza pulida y decorada con engobe rojo y negro con diseños florales, Periodo Colonial (Bolivia). Medidas: 17 x 23 x 10 cm. -860- Jarra vidriada (verde transparente), decorada en relieve con diseños ornamentales y rostro antropomorfo, reconociéndose en ella el sincretismo representativo hispano-indígena del Periodo Colonial (Bolivia). Dimensiones: 33 x 21 cm.

recurrir al vidriado en las “lozas” con otro estilo decorativo, denominado mayólica, desarrollándose de manera cuantitativa estas producciones criollas o mestizas en el territorio. La técnica decorativa de la mayólica se conforma recubriendo las piezas de barro con vidriados plúmbicos y de estaño como base por lo que resulta un color blanco o crema de apariencia brillante y opaco, definiéndose el diseño del dibujo sobre esta base con pigmentos colorantes como el azul (cobalto, ox. Co) o el verde (Cobre, ox. Cu) sobrecubierta, siendo estos dos tonos los más empleados (representativos de esta técnica), aunque también se incorporan otros colores, como el marrón-morado (manganeso, ox. Mg), o amarillos, ocres o anaranjados. El empleo de este estilo decorativo en el Periodo Colonial fue muy extendido, aunque de forma generalizada su traslado hasta el continente americano registra una factura más pobre a la efectuada en las metrópolis, no obstante, con el transcurso de los años, los motivos extranjeros se van mezclando poco a poco con la tradición nativa renovada, hasta lograr un sincretismo formal que los diferencia de los modelos europeos. Si bien, también hay que decir que dependiendo del tipo de producción en el que se registrara la decoración mayólica, se pueden distinguir diferentes estilos en sus diseños, en el caso de afiliarse a la representación oficializada de esta época, generalmente asociada a centros especializados o urbanos, se impone en estas cerámicas la centralización de la temática de las imágenes relacionadas con la religión cristiana, aunque también se incluyen otras propuestas, como las referentes a caracterizaciones basadas en leyendas tradicionales o representaciones de la historia occidental, como personajes a caballo, batallas o cacerías, o bien, otras escenas baladíes, incluyendo a su vez en su barroquismo: aportes florales y cenefas, para así completar el espacio de la pieza; sin embargo, en el caso de las producciones de menor “categoría”, los diseños decorativos cuentan con dibujos más sencillos y menos recargados.

Durante el Periodo Colonial también existieron en los territorios latinoamericanos producciones de cerámica demandadas por el comercio al considerar su excelente manufactura, no solo exportadas a núcleos cercanos o a otras regiones, sino traspasando fronteras territoriales, además de intercontinentales, fabricadas en centros artesanales o poblaciones que llevaron su nombre hasta lugares remotos (y que en algunos casos aún son manufacturadas e identificativas por su alto grado de calidad y producción cerámica). En lo que también debemos resaltar que el sistema productivo colonial de los alfares ubicados en América Latina se cimienta en la especialización dentro del propio oficio o gremio. Registrando a continuación algunos de estos ejemplos donde se produjeron cerámicas tradicionales destacadas.

En el caso de las lozas vidriadas definidas por la técnica de la **mayólica** fueron importantes los diferentes centros alfareros de Oaxaca, Ciudad de México, San Luis de Potosí, Guanajuato, Sayula o Puebla distribuidos en el Virreinato de Nueva España (integrados todos estos centros en el territorio actual de México); Al sur de este territorio ligados los siguientes centros productivos a la Capitanía de Guatemala se ubica la producción de mayólicas de San Miguel de Totonicapán, Santiago de Guatemala -La Antigua- y Nueva Guatemala de la Asunción (en la actual nación de Guatemala); en el Virreinato de Nueva Granada: Panamá Viejo (Panamá) y Cartagena de Indias (Colombia), o también dentro de las audiencias del Virreinato de Perú: las producciones mayólicas de Cuenca o Quito (en Ecuador), y Lima (Perú), referentes de las colonias españolas; o bien, aquellas fabricadas en el territorio portugués, como en Salvador de Bahía o Sao Paulo (Brasil). Aunque en todos los territorios coloniales se reparten centros alfareros regionales que incorporan el vidriado y la mayólica en su producción, donde el propio gremio también se especializa en determinadas formas y decoraciones. Las piezas vidriadas más frecuentes en las primeras épocas son los platos, tazones, ollas y

jarras de ascendencia ibérica, en lo que posteriormente se asumieron otras formas como los lebrillos, pilas y filtros para el agua, tinajeras, orzas, tibores, albarelos o botes de botica, candelabros, jarrones, floreros, entre otras piezas ornamentales, azulejerías y otros materiales de construcción, y recipientes de barro dedicados al almacenamiento y transporte de vino, aguardiente, o aceite.

Entre estos ejemplos podríamos destacar por su diferenciación y distinción la mayólica realizada en Puebla (México), conocida también como cerámica “talavera poblana”, comercializada ampliamente tanto en el Virreinato de Nueva España, como con otros territorios coloniales, además de acompañar a las partidas mercantiles de ultramar, manteniéndose esta producción con el paso de los años, acomodándose a los tiempos (aún presente y destacada). Esta técnica decorativa se introdujo en la ciudad de Puebla hacia 1526 por los frailes Dominicos, su mayor auge en el Periodo Colonial se fecha entre 1650 y 1750. Los modelos empleados en la decoración de estas piezas coloniales provienen de dos grandes “escuelas” de influencia, la hispano-árabe y la oriental o chinesca. La primera apoyada en la tradición castellana, con gran influencia de los diseños de Talavera de la Reina (Toledo, España), abundante en flores, aves, animales y figuras humanas, donde predomina la decoración de vidriados con azul sobre fondo blanco. La segunda se debe a la influencia que tuvo la decoración de la porcelana china, llegando en este caso a México en la época virreinal debido al comercio entre Acapulco y Manila. Además de la destacada elaboración de los diseños en este estilo colonial, la viveza de los colores se incorpora a la belleza de las piezas, ya que aunque los colores más utilizados y característicos fueron el blanco y el azul, también reunieron otras gamas cromáticas. En aquella época se fabricaron básicamente tres clases de objetos cerámicos: azulejería, vasijas y otros recipientes del menaje, y figuras escultóricas (generalmente emparentadas las imágenes con la doctrina cristiana). Remitiéndonos de nuevo al acertado análisis de Emma Sánchez Montañés, donde en este caso define este estilo colonial (fotos n°: 871, 872, 873, 894, arquitectura: 892, 895, 897):

*“La cerámica de Puebla recoge, por un lado influencias directas primero de Sevilla y luego de Talavera, pero también orientales que entraron por Acapulco [...] esta influencia se detecta tanto en las formas, entre las que se hizo general el tabor, como en la decoración, muy del gusto chinesco [...]. Por supuesto el vidriado está siempre presente en cualquier ejemplo de la época, ya que fue una de las características propias de la cerámica poblana. Tradicional fue también la fabricación de azulejos de modo absolutamente hispana, con lo que llegaron a cubrirse, ya entrado el siglo XVIII, no solamente los zócalos, como es usual, sino fachadas enteras de templos y palacios, incluyendo las cúpulas, produciendo efectos de riqueza y color que sí tienen que ver, sin embargo con un gusto muy indígena”<sup>269</sup>.*

En el Virreinato de Perú la tradición nativa también se cruza con las nuevas técnicas de procedencia española, por lo que la cerámica mestiza incorpora la presencia de los vidriados (“barniz de alfarero”) y la mayólica, convirtiéndose con el tiempo en cerámica tradicional. Establecidos los primeros alfares en las ciudades de población española, criolla y mestiza, cubren las necesidades de estos habitantes con vajillas y recipientes domésticos y litúrgicos, u otros elementos para la urbanización, pavimentación y edificación de estos centros coloniales. Con el aporte de los maestros oficiales españoles (tanto seculares como religiosos), los ceramistas indígenas aprenden las nuevas técnicas, permitiendo con este proceso la asimilación de nuevas formas cerámicas y funciones, además de emplear una inédita ornamentación naturalista, en lo que todo ello hace que se produzca una interesante mezcla creativa y artística que potencia la cerámica popular andina. Aquellos talleres al servicio del poder hispánico realizan obras de estética occidental, como sucede en las ciudades de Lima, Cuzco, Cajamarca, Arequipa, Ica, Pisco, o Moquegua, no obstante, en las regiones y poblaciones más alejadas de los grandes centros se pudo mantener una mayor independencia productiva, como por ejemplo sucede en reconocidos centros alfareros cercanos al lago Titicaca, entre ellos Santiago de Pupuja (Puno, Perú). Las formas de la cerámica criolla asociada a la decoración de la mayólica son similares a las producciones de las demás colonias, en el caso de las piezas vidriadas en “barniz” verde o marrón, se

<sup>269</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana. Madrid: Anaya, 1988, p. 124.





861



863



862



864

Mayólica en el Virreinato de Perú: -861- *Urpú* cuzqueño decorado con un rostro modelado en relieve y diseños pintados de figuras antropomorfas, zoomorfas y motivos florales. -862- *Conopa* representando a un León. -863- Pila de agua vendita, s. XVIII - XIX. Medidas: 35 x 27 x 15 cm. -864- *Urpú* cuzqueño con escena en relieve denominada "ofrenda al Inca", s. XVIII. Altura: 44cm, ø: 36 cm.

distinguen las grandes tinajas y las botijas "perulelas" producidas en Pisco e Ica, y los tinajones de Arequipa y Moquegua, aunque en estos territorios andinos también destaca la producción de grandes vasijas mayólicas con cierta reminiscencia a los *urpus* o aríbalos incas (incluyendo en ellos en ocasiones rostros y otras figuras modeladas en relieve); ahora bien, la mayor producción de cerámica vidriada se efectúa en Lima (de influencia sevillana y de Talavera, aunque posteriormente su representación también se amplía con otras fuentes de origen europeo, oriental y americanas), donde la mayólica cobra su auge a partir del siglo XVII (decoradas generalmente estas piezas con la base blanca o verde claro sobre la que se aplican los diseños trazados en verde, marrón-morado y azul, sumando en ocasiones tonos amarillos). No obstante, en las producciones peruanas las mayólicas de color amarillento como base, y trazo verde y morado (manganeso), con dibujos simples de peces, aves y motivos florales, fue muy popularizada, con una considerable influencia de la cerámica popular aragonesa (España), destacando este tipo de producción decorativa en los centros alfareros de Cuzco y Puno (en lo que estos últimos centros sureños incorporaron también en su trabajo el torno

alfarero). En las regiones andinas, las innovaciones fueron asumidas de acuerdo a las circunstancias del proceso de colonización y de que los artesanos nativos aceptaran o no la inclusión de las nuevos aportes occidentales, acusando según su ubicación regional especializaciones y diferencias marcadas (también determinados los gremios por los propios *ayllus*), ya que el mantenimiento de las producciones indígenas y la protección del oficio se integra dentro sistema productivo colonial, evitando de esta forma el desabastecimiento de los productos artesanales y la dispersión de la mano de obra cualificada, aunque su producción también se modifica con las ordenanzas del gobierno colonial.

Por ello, podemos destacar el registro de algunas piezas cerámicas de sentido escultórico con reminiscencia a la cosmología andina primigenia, representadas en la primera época colonial en los territorios asociados al Virreinato de Perú (Periodo de Transición). En estas piezas se mantiene el lenguaje representativo nativo pero a su vez se observa una reestructuración tecnológica, asociada a los nuevos aportes cerámicos, como el vidriado. Posteriormente estas conductas permanecen principalmente en los entornos rurales, donde se han conservado a lo largo de todo este tiempo algunas formas limitadas de origen indígena, o bien, transformándolas para ocultar el verdadero carácter ritual que atesoran, como es el caso de las «pacchas», «cochas» y «conopas», que se caracterizan por ser recipientes escultóricos, relacionados con el culto del agua, y la fertilidad de la tierra y el ganado, respectivamente. Los registros cerámicos de "transición" donde se reconocen representaciones locales de estética primigenia con el vidriado foráneo se asocian con las culturas: Chimú e Inca (aunque su acopio es escaso, estas piezas generalmente se definen por recipientes sobre los que se acoplan imágenes modeladas). Según expone la investigadora Sara Acebedo Basurto:

*"La cerámica andina no fue desplazada por la tecnología hispánica ni tampoco desapareció. Al respecto, el estudio de la cerámica colonial no vidriada aún está pendiente. Es de destacar que en la costa norte del Perú se empleó el*

vidriado de manera evidente y expresa sobre vasijas de tradición chimú-inca: pequeños recipientes de paredes finas y livianas fueron cubiertos con una delgada capa de barniz transparente de color verde, melado o amarillo<sup>(1)</sup> aplicado con corrección sobre pasta de arcilla blanca<sup>(2)</sup>. En algunos casos se advierten fallas técnicas en la aplicación de un segundo color que se desvaneció durante la cocción, y en otros, el mismo color se escurrió sobre la superficie melada pero sin desmerecer el resultado final. Esto supone en una etapa experimental de la que han quedado pocos vestigios que, sin duda, se irán descubriendo con investigaciones posteriores.

La mayoría son vasijas silbadoras de doble recipiente con un pequeño personaje, felino o ave coronando uno de los picos<sup>(3)</sup>. Otras del mismo tipo presentan diseños zoomorfos en relieve, o piezas escultóricas cuya plasticidad es propia del estilo regional prehispánico, como el pastor cargando un venado sobre los hombros, el vaso representando también a un venado o la paccha en forma de paca. A estas se agregan otras formas sureñas cuya presencia acusa la expansión del estado Inca en territorios conquistados. En investigaciones recientes, Kauffmann Doig<sup>(4)</sup> halló una botella vidriada en una tumba de la zona de Chachapoyas. Aunque incompleta, presenta motivos cruciformes que él considera podrían ser un signo ambivalente entre la cruz cristiana y la emblemática de dicha cultura.

La factura de estas piezas corresponde al periodo considerado de transición entre los siglos XVI y XVII que, más que una supervivencia, significaría la vigencia de prácticas culturales aún no desaparecidas a pocas décadas de la incursión hispánica<sup>270</sup>.



Con la llegada de los conquistadores se introdujeron **nuevos procedimientos cerámicos en el arte nativo**, como los vidriados, además de reconstruirse el ideario de sus representaciones. En el ámbito andino inicialmente se produjeron cerámicas directamente relacionadas con la cultura incaica, el aporte español en estas piezas, más que en la forma se manifiesta por el vidriado de base plúmbica brillante que recubre a las cerámicas, mezclado con pigmentos colorantes para así manifestar una tonalidad amarillenta, marrón o verde, además de incluir mejoras en la cocción. La representación escultórica de las piezas indígenas coloniales registradas en el periodo de Transición (asociadas al Virreinato de Perú), revela concordancias con la cosmología de las culturas primigenias andinas, definida por una figuración similar en su estética, como sucede por ejemplo con la imagen mitológica del felino (apartado 2.1.3, esquema pág. 397), incluida esta imagen en las representaciones nativas (-866-), aunque también se registran reinterpretaciones de la mitología primigenia, como sucede con la imagen recurrente de un hombre cargando a sus hombros a un venado, equiparado el poder del cazador con el del felino (apartado 2.1.3, esquema págs. 390/392), con la variación de este tema en la época colonial, se muestra como poderoso al hombre, al cargar a un felino, por lo que por primera vez la figura del felino aparece sometido y derrotado como si fuera un animal más, reflejando así el efecto del proceso de cambio y extirpación de las idolatrías primigenias (fig. Central -865-).

-Periodo Colonial (1532 - 1600 d.C.): -865- Tres piezas vidriadas de estilo Inca-Colonial: de izq. a dcha.: -1- Botella silbadora de doble cuerpo con personaje silbando y con escudo circular en la espalda (Lambayeque, Perú), Medidas: 17'7 x 18'9 x 9'7 cm; -2- Recipiente escultórico representando a un personaje sentado con tocado y nariguera, cargando a su espalda a un felino con soga alrededor del cuello (Pacopampa, Valle Virú, La Libertad, Perú), 18'5 x 9'9 x 12'6 cm; -3- Recipiente silbador de doble cuerpo representando a un personaje de pie con tocado sobre su cabeza (Valle Chao, La Libertad, Perú), 15'2 x 8'8 x 18'3 cm. -866- Recipiente escultórico vidriado con representación de felino. Época de transición, estilo Chimú-Inca-colonial. Dimensiones: 15'6 x 9'8 x 18 cm.



Ahora bien, también debemos destacar que la pervivencia de las costumbres indígenas y los privilegios nobiliarios concedidos por el gobierno colonial a los miembros de la nobleza descendiente de los Incas promueven en cierta forma el “movimiento nacional inca”, establecido desde el s. XVIII hasta el s. XIX ya entrada la república, donde se suscita la recuperación de tradiciones, vestimenta, producción artística y otros elementos simbólicos del Tawantinsuyu, como se refleja en la producción de cerámica vidriada destinada a

<sup>270</sup> La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú (catálogo). Curaduría - textos: ACEVEDO BASURTO, Sara. Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, 2004, p. 19.

Referencia (pies de pie): <sup>(1)</sup> En algunos casos el color pudo variar hacia un tono rojizo debido al empleo de óxidos de hierro. // <sup>(2)</sup> Larco Hoyle 1948. [Larco Hoyle, Rafael. 1948. Cronología arqueológica del norte del Perú. BS.As. // <sup>(3)</sup> Bushnell 1963. // <sup>(4)</sup> Kauffmann Doig 2003: 447. [Kauffmann Doig, Federico / Ligabue, Giancarlo. 2003. *Los chachopoya(s). Moradores ancestrales de los Andes Amazónicos Peruanos*. Lima: universidad Alas Peruanas].

estos nobles, curacas o caciques nativos, o indígenas “aculturados” y con poder, de posición destacada en la sociedad indígena. Para un mayor entendimiento sobre esta corriente cultural indígena aportamos algunos comentarios del destacado historiador Francisco Stastny:

*“Los curacas -o 'caciques', según la terminología oficial- en su posición intermedia entre el sistema de gobierno virreinal, por un lado, y la masa tributaria indígena constituida en ayllus y comunidades, por el otro, se encontraron a comienzos del siglo XVIII en una situación cada vez más conflictiva. Herederos de un prestigio casi sagrado y de la tradición formal derivada de la nobleza prehispánica, detentaban la posibilidad de ejercer una vigorosa representación social; sin embargo carecían de los medios para asumir su conducción. [...] Eran meros ejecutores en un sistema de explotación ajeno. Gozaban de una áurea de autoridad, pero carente de todo poder.*

*Estas y otras dificultades animaron entre ellos la inquietud de un movimiento intelectual y político que encontró inspiración en el libro idealizado de Garcilaso de la Vega, el Inca. Con diversos matices relativos a la mejor forma de realizar su ideal, todos aspiraron a la reconstrucción de un Tahuantinsuyo moderno. Un reino utópico que reuniera lo mejor de la cultura incaica y lo integra en una monarquía cristiana de su tiempo, creada para gobernar en beneficio de la población aborígen.*

*Su expresión inmediata fue la de un estilo de vida. Un modo de hacerse presente en la sociedad y de distinguirse de los demás grupos señoriales por el brillo, la distinción y la originalidad de su apariencia.*

*[...] A los modos de expresión plástica usados por los caciques del Cusco identificados hasta ahora -vestidos, retratos, tapices, vasos laqueados-, podremos hoy agregar el de la loza y cerámica vidriada. Que en efecto, se conserva una serie de recipientes derivados de tradiciones prehispánicas como 'pacchas', 'conopas', 'cochas' o 'urpus' que corresponden por su estilo al siglo XVIII y por su uso a la cultura inca colonial<sup>(1)</sup>.*

*[...] En general una comparación del arte del siglo XVIII con los objetos Incas mostrará pocas semejanzas específicas. Eso se debe básicamente a que durante los dos siglos transcurridos y después de varias campañas de destrucción deliberada, la mayor parte del lenguaje iconográfico de representación inca se había perdido irremediamente [...].*

*Los curacas tuvieron siempre los medios económicos necesarios para asumir a su costa el patrocinio de obras constructivas y artísticas. El sistema hereditario de sus cargos permitió con los siglos la acumulación de considerables fortunas y su presencia se hizo sentir a lo largo de todo el periodo virreinal en la comisión de obras religiosas y civiles en el arte peruano<sup>(2)</sup>. Probablemente las lozas de formas y temas incas no surgieron de los obradores cusqueños controlados por criollos y mestizos [...]. El lugar natural donde los caciques se pudieron proveer de tales artefactos fueron los 'obrajes de comunidad' mantenidos por los ayllus<sup>(3)</sup>.*

*[...] Sanyo, tan célebre por la alfarería que el nombre se volvió sinónimo de 'cerámica' en tiempo de los Incas. Este pueblo mantuvo su especialización, rebautizado San Sebastián, en tiempos hispanos. Otro lugar fue Racche, en la provincia de Tinta. Y en Puno son famosos hasta nuestros días los pueblos alfareros precolombinos de Pucará y Santiago de Pupuja.*

*[...] hoy se conservan pocos especímenes de la mayólica que perteneció a los curacas cusqueños. Diversos factores causaron su desaparición. Después de 1781, todos los objetos que de algún modo recordasen las costumbres y las tradiciones sociales de los incas fueron destruidos, mutilados o recogidos por las autoridades virreinales, y no hay motivo para creer que la cerámica fuese una excepción. Las piezas que sobrevivieron a esa persecución y pudieron haber quedado en algunos interiores domésticos de los descendientes de los caciques, sufrieron en las décadas siguientes la suerte de sus dueños. Primero, los cacicazgos fueron truncados como sucesión hereditaria por recomendación del Visitador Juan de Areche en una Real Cédula de 1783. Y finalmente la nueva República asestó el golpe de gracia al disponer por decreto de Simón Bolívar, en 1825, su extinción definitiva<sup>(4)</sup>”<sup>271</sup>.*

Las investigaciones actuales aportan que las piezas cerámicas de los hallazgos arqueológicos, tanto anteriores a la llegada de los conquistadores occidentales como aquellas relativas al periodo de contacto, poco tienen

<sup>271</sup> *Ibidem*, pp. 191-192-193. [Anexo: STASTNY, Francisco. (Artículo) *Iconografía Inca en mayólicas coloniales*. Tomado de: Francisco Stastny y Sara Acevedo. -*Vidriados y mayólicas del Perú*-. Museo de Arte y de Historia de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1986].

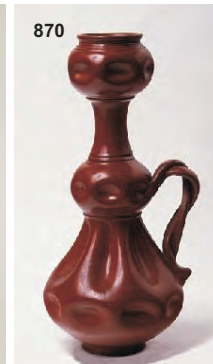
Referencia (pies de pie): <sup>(1)</sup> ver también F. Stastny: *Las Artes Populares del Perú*, EDU-BANCO. Alianza Ed., Madrid, 1981. Caps. I, 3 y II, 1. // <sup>(2)</sup> La comisión de obras de arte por caciques y cofradías de indios figura desde el siglo XVI en los documentos. Que abarca desde lugares tan visibles como la Catedral del Cusco hasta pequeñas capillas del pueblo. Ver Cornejo Bouroncle, Jorge: *derroteros de arte cuzqueño, datos para una historia del arte en el Perú*. Cusco, 1960, pp. 332, 62, 85, 141, 257, etc. // <sup>(3)</sup> A. Jurado establecido compañía con José Ramón de Madierna para fabricar loza, vajilla y ollas por dos años. Ver Cornejo Bouroncle, Op. Cit., 1960, p. 294/5. // <sup>(4)</sup> Ver J. H. Rowe: “El movimiento nacional inca del siglo XVIII”, *Revista Universitaria*, XLIII, N° 107, Cusco, 1954, pp. 48-49.



que ver con las piezas que hicieron su aparición en el último siglo del dominio español, considerada esta cerámica como mestiza, ya que el repertorio iconográfico se asimila más al nuevo contexto en el que se instala la cultura inca colonial, incluyendo en estas piezas elementos selectivos de origen precolombino y occidental. Entre estos ejemplares cerámicos, son señalados algunos urpus o aríbalos, por su dimensión y representación, datados en el s. XVIII, donde se reconoce el hecho de que su estética difiere bastante a la primigenia, aunque su forma recuerde al patrón incaico. Su base ya no es conoidal sino que mantiene su estabilidad al posicionarse en el piso, pero es en su decoración donde mayor similitud se encuentra con la estética colonial, incluyendo recargados apliques y figurillas en relieve sobre estas piezas (aunque incorporen imágenes antropomorfas con atuendos primigenios, también manifiestan otras figuras de estética colonial, además de rodearse de representaciones zoomorfas, florales, etc.), destacando en algunos casos la incorporación de un rostro modelado en la parte superior del recipiente (como se puede reconocer en las piezas incas primigenias), recubiertas a su vez por el vidriado, decorado en mayólica, de tonalidades verdes, marrones y amarillas (fotos n°: 861, 862, 864).

Ahora bien, entre las manifestaciones cerámicas asociadas a la cerámica mestiza o popular generada durante el Periodo Colonial, podemos también distinguir otro estilo cerámico destacado por su exquisita elaboración, y apreciado a su vez por la sociedad europea, aunque en este caso no se relaciona con el vidriado, sino que se define por la manufactura de finas piezas de barro bien pulido, realizadas a mano y con el auxilio de moldes, en color rojo o anaranjado como base de engobe, o crema aunque en menor ocasión; la decoración se presenta en diferentes variantes (monocromas o decoradas con policromía de engobes); denominadas estas piezas como **búcaros** o **“barros de olor”**. Los búcaros son recipientes que se produjeron en la época colonial tanto en Europa como en América, utilizados principalmente para consumir agua, apreciados por mantener el agua fresca y darle aroma y buen sabor. Aun no se llega a poder afirmar si el origen de estas piezas parte de Europa o bien fueron generadas en América; exportado este estilo cerámico desde las épocas iniciales de la colonia, para posteriormente concretarse como un estilo intercontinental. Destacando la producción y la comercialización continental y de ultramar de las piezas indianas producidas en ciertos centros alfareros de México (Tonalá), Panamá (Natá) y Chile (Santiago de Chile), citados a continuación. En este tipo de representación cerámica, asociada con el estilo barroco, se presenta una amplia variedad de formas y decoraciones, muchas de las formas fueron inusuales a los típicos formatos cerámicos, encontrando en repetidas ocasiones que una misma forma recibe diferente tratamiento ornamental y decorativo. El tipo más generalizado recopila piezas monocromas en barro rojo, la morfología de estos recipientes implica el trabajo de manipulación sobre la pasta, con diseños y formas incisas y salientes en relieve, que emulan tratamientos similares al repujado, trabajado sobre metal. En algunos casos estas piezas se combinan con trabajos de orfebrería (incorporando asas, tapaderas, pies, molduras, etc.). La pasta de estas piezas generalmente es porosa al estar poco cocida, por ello al humedecerse al contacto con el agua rezuma, y a su vez la humedad que recoge la pieza produce el olor característico; la mayoría de los registros arqueológicos se encuentran diseminados en muchos fragmentos, por su delgadez (con un grosor estimado: entre dos y cinco milímetros) y poca dureza, aunque actualmente se encuentran grandes ejemplos de magníficos búcaros atesorados por colecciones públicas y privadas.

Búcaros indianos (monocromas): **-867-** Recipiente semiglobular, en su parte exterior bien pulido y con engobe rojo, decorado con relieves lobulares. Registrado en el complejo arqueológico de Panamá Viejo (Panamá), -Cerámica Roja Fina- (CRF). 14 cm de ancho. **-868-** Búcaro-recipiente con forma zoomorfa originario de Tonalá (Jalisco, México), s. XVII. Medidas: 25'5 x 26'5 x 14'7 cm. (Engobe rojo pulido). **-869-** Botella bucariana de Tonalá (engobe ocre pulido), s. XVII. Altura: 40 cm; ø máx.: 24'7 cm; ø boca: 3'7 cm. **-870-** Recipiente de un asa, Tonalá (engobe rojo pulido), s. XVII. Alt: 32'5 cm; ø máx.: 15'3 cm; ø boca: 7'1 cm.



Para adentrarnos en el contexto histórico de los búcaros, reflejamos a continuación ciertas aclaraciones; como ya indicamos en el capítulo 1 (apartado 1.2), en occidente a partir del periodo Barroco se incorporan nuevas tendencias, no solo estéticas sino éticas e ideológicas en el panorama cultural, donde se da cabida a la valoración del cambio; surgiendo el gusto por el coleccionismo y el aprecio por los materiales exóticos (importados de ultramar), entre otras conductas sociales extravagantes como la «bucarofagia», tan relacionada con estas piezas, enlazada como modalidad de la «geofagia», que consistía en la ingestión de fragmentos de cerámica “bucarina”, generalmente asociada esta práctica a las mujeres de elevado rango social de la corte española, atribuyéndoles a estas cerámicas funciones cosméticas y medicinales (entre ellas, considerada como un método para lograr la palidez exigida por los cánones estéticos de la época, o cumplir un propósito anticonceptivo, ya que ambas intenciones se relacionan con la opilación), consumo que fue prohibido por la iglesia española. A su vez, en España, como en otras cortes europeas, la sociedad cortesana y burguesa del s. XVII demandaba los preciados búcaros indianos o barros de las Indias como ejemplo “cosmopolita” asociado a la incipiente modernidad de occidente, ampliamente documentados estos registros cerámicos en la literatura y en la pintura barroca (como bien se manifiesta en las obras pictóricas referentes de la pintura flamenca y del Siglo de Oro español, como por ejemplo se puede percibir en la obra de Diego Velázquez, “Las meninas”, o “Bodegón de cacharros” de Francisco Zurbarán). Estas conductas europeas también se trasladaron al continente americano, solicitados los búcaros indianos entre las clases acomodadas, por lo que el acopio de estos recipientes también se puede observar en la pintura barroca colonial, como se ilustra en la denominada “pintura de castas” (s. XVIII).

Se pudiera decir que, los búcaros simbolizan las relaciones e influencias que se establecen entre los diferentes territorios coloniales, enlazando de esta forma las “modas” americanas con las europeas, al aflorar en este período una intensa expansión mercantil. De las piezas “bucarianas”, según se puede apreciar en la documentación escrita y gráfica colonial, los inventarios y testamentarias, hallazgos arqueológicos y la presencia de ellas en las colecciones, este tipo de producción incorpora rasgos tecnológicos y estilísticos semejantes, llegándose a establecer en algunos casos erróneas conjeturas (ya que su producción no tiene por qué relacionarse con un mismo lugar de procedencia), aunque también se pueden encontrar características que los diferencian. En el territorio europeo, y más concretamente en la península ibérica, los búcaros más apreciados y de mayor comercialización fueron producidos en la localidad portuguesa de Estremoz, aunque también se destaca la producción lusa de Lisboa; en España los centros alfareros de Talavera de la Reina y Placencia fueron en este caso los de mayor distinción, aunque también cuentan con producciones “bucarianas” alfares de Valladolid y Granada; incluyendo a su vez en esta recopilación de referencia europea las piezas de manufactura italiana, producidas en Génova. Los registros arqueológicos en el territorio latinoamericano han reportado la concentración de restos de piezas “bucarianas” coloniales en diferentes sitios arqueológicos distantes entre ellos. El estilo morfológico de este tipo de restos suele ser similar, contando generalmente con restos de barro rojo bien pulido y que imitan al repujado en su decoración, aunque las diferentes exploraciones suelen citarlas de diferente manera; como indican los investigadores Beatriz E. Rovira y Felipe Gaitán en el artículo *-Los búcaros. De las Indias para el mundo-*<sup>272</sup>: denominando en su escrito e investigación arqueológica a este tipo de cerámicas mestizas como Cerámica Roja Fina (CRF) en referencia a los registros encontrados en la actual ciudad de Panamá y en Panamá Viejo (Panamá), similares a los registros obtenidos en diferentes sitios de Quito denominados en estos casos como Terracota Fina (Ecuador), mientras que en la provincia argentina de Misiones, se identificaron en la antigua misión jesuítica de La Candelaria algunos registros de cerámica con engobe rojo relacionados con otra reducción establecida en Corrientes, la misión franciscana de Ytá, gran productora de cerámica, designado este estilo como Candelaria rojo; los autores citados también identifican como Cerámica Roja Fina a otros registros reportados en diferentes lugares de México, Bogotá y Cartagena de Indias (Colombia), Lima (Perú), Buenos Aires

---

<sup>272</sup> ROVIRA, Beatriz E., y GAITÁN, Felipe. “Los búcaros. De las Indias para el mundo” (artículo). *Canto Rodado (Revista especializada en patrimonio)*, n° 5, 2010 [pp.41-80]. Panamá: Centro de Investigaciones Patrimoniales del Patronato Panamá Viejo - Universidad de Panamá.

(Argentina) y Santiago de Chile (Chile). En estos casos, para aclarar ciertas incógnitas y saber si los restos de los hallazgos arqueológicos fueron producidos de forma local o bien fueron importados, aún queda mucho que investigar sobre estos hallazgos. En México, los registros de piezas “bucarianas” también se denominan en su sentido genérico como Tonalá (nombre de la población alfarera, ubicada actualmente en el área metropolitana de Guadalajara, estado de Jalisco), aunque debemos destacar que en estos reconocimientos, se cuenta con producciones diferenciadas, ya que además de incluir un amplio repertorio de piezas monocromas, también es destacada la excelente producción de búcaros indios policromos, denominados de igual manera como Tonalá, aunque otros investigadores también califican a estos registros como Azteca Policromo IV o Guadalajara Policromo, a su vez también se encuentran restos arqueológicos registrados en la ciudad de México, denominados en el caso de mostrarse con policromía, de “tipo Pulido ornado”, y en el caso de los restos monocromos, “de tipo pulido simple”, fechados en este caso los restos en el Periodo de Transición, desde la primera mitad del siglo XVI hasta principios del XVII (Según indican<sup>273</sup> M<sup>a</sup> Concepción García Saiz y M<sup>a</sup> Ángeles Albert).

Ahora bien, como ya indicamos, tres fueron los centros alfareros en América con mayor producción y donde se crearon los búcaros más demandados, tanto desde el propio continente como en Europa: Tonalá, Natá y Santiago de Chile. Entre los documentos coloniales que registran una detallada información sobre las piezas “bucarianas” de origen americano se encuentra la catalogación de referencia a la cual se refieren y documentan, Rovira y Gaitán, a continuación, incluyendo a su vez aportes de investigación propia:

*“Lorenzo Magalotti <sup>(1)</sup> (1637-1712) (Foggi y Perujo 1972). Son precisamente las cartas de Magalotti las que motivan la hipótesis del origen americano de estos materiales, puestos en boga durante el siglo diecisiete <sup>(2)</sup>. En ellas se encuentran alusiones a tres grupos de búcaros, distinguiéndose los de Guadalajara de las Indias (Tonalá) por ser los más aromáticos y los de Chile por ser los más exquisitos en formas y brillantez del color rojo <sup>(3)</sup>. Los búcaros negros de Natá <sup>(4)</sup>, por su parte, se exportaban a distintas partes de las Indias y de España, y eran considerados los más preciosos entre todos. [...] Opinamos que la cita de Magalotti se refiere específicamente a la región de la antigua alcaldía mayor de Natá, en la región central de Panamá, en donde existe una larga historia de desarrollo alfarero que se extiende desde el período prehispánico hasta nuestros días. De hecho, existen documentos de finales del siglo dieciocho que mencionan que de la Alcaldía Mayor de Natá "son las tinajas, y famosos barros, y búcaros de su nombre" (Francisco Silvestre [1789] en Jaén Suárez 1985:140), mientras que, para el siglo diecinueve, se tiene la siguiente referencia: "En el pueblo de Natá se fabrican búcaros o cántaros para guardar el agua y otros objetos de barro hermoso, fragante i encarnado nada inferior al de Andújar. Hace bastante comercio con este artículo; el cual es muy solicitado en las costas del mar del Sur" (Felipe Pérez [1862] en Jaén Suárez 1985:222)”<sup>274</sup>.*

Con estos datos, se puede percibir que esta producción panameña se mantiene vigente muchos años después de haberse consumado esta “moda” barroca en el continente europeo, aunque con el tiempo también se extinguen; y al igual que en Panamá, esto también sucede con los búcaros de origen chileno. Según apuntan las investigaciones actuales, los búcaros chilenos posiblemente fueran producidos en talleres clericales, recogiendo de nuevo las referencias de Rovira y Gaitán:

---

<sup>273</sup> AA. VV. *Tonalá: Sol de Barro*. México D.F.: Banca Cremi, De la Fuente Ediciones, 1991, p. 93.

Referencias: Gonzalo López Cervantes, *Cerámica colonial en la ciudad de México*, México, INAH, SEP, 1976, p.42 y 62. // José Antonio López Palacios y E. Rodríguez Sánchez, *Memoria del proyecto arqueológico Plaza Banamex 1985-86*. Salvamento arqueológico, México, INAH, inédito.

<sup>274</sup> ROVIRA/ GAITÁN, Op. cit., *Los búcaros...*, pp. 62-63.

Referencia (pies de pie): <sup>(1)</sup> Intelectual, viajero y diplomático nacido en Roma, pero de familia florentina (1637- 1712), autor -entre otras muchas obras-, de un libro en epístolas denominado *Lettere sopra la terre odorose d'Europa e d'America dette volgarmente bucheri*, escrito en 1695. De estas cartas, Foggi y Perujo (1972) tradujeron y comentaron las referidas a los búcaros americanos (cartas VI, VII y VIII). // <sup>(2)</sup> Es probable que el énfasis que pone Magalotti en su procedencia americana no fuera ajeno a una intención de reforzar el carácter exótico de los búcaros que, como veremos más adelante, se convirtieron en objetos muy apetecidos por los coleccionistas del período barroco. // <sup>(3)</sup> Según constatamos personalmente, los fragmentos de CRF provenientes de Chile son extraordinariamente delgados, hecho que recuerda lo mencionado por Magalotti sobre el preciosismo de la manufactura chilena. // <sup>(4)</sup> De los búcaros negros de Natá de los que habla Magalotti no se dispone de evidencia arqueológica hasta la fecha.

Referencias: POGGI SALANI, Teresa - PERUJO, Francisca, 1972. De los búcaros de las Indias Occidentales de Lorenzo Magalotti. *Boletín de Investigaciones Bibliográficas* 8 (julio-diciembre):319-354. Universidad Nacional Autónoma de México. // JAÉN SUÁREZ, Omar, 1985. *Geografía de Panamá: Estudio introductorio y Antología*. Tomo 1, Colección Biblioteca de la Cultura Panameña. Universidad de Panamá.



*“en Chile, las investigadoras Catherine Westfall y Claudia Prado (comunicación personal 2003) han reportado la presencia de CRF en diferentes sitios coloniales de Santiago de Chile. Prado, en particular, ha presentado un trabajo con una serie de referencias históricas que hacen posible documentar la producción de este tipo de cerámica en Chile durante los siglos diecisiete, dieciocho e incluso, de manera epigonal, durante las primeras décadas del diecinueve (Prado 2006). La documentación citada por Prado apunta, inclusive, a relacionar la manufactura de la CRF con la cerámica producida en los conventos de monjas de Santiago, aunque no puede decirse con precisión en cuál de los cuatro claustros femeninos existentes en dicha ciudad a finales del siglo diecisiete”<sup>275</sup>.*

En el caso de las cerámicas mexicanas, hay que indicar que en los escritos de Magalotti no las menciona como originarias de Tonalá, sino como -Guadalajara- o -Guadalajara de Indias-, aunque al recabar otras evidencias, se llega a la conclusión de que el lugar de procedencia fue esta población alfarera, ensalzando este autor el aroma que desprendía el barro de estas piezas; si bien, resaltamos especialmente que Tonalá aún mantiene su vigencia como gran centro alfarero, conservando la reminiscencia de las producciones coloniales.

En Tonalá el virtuosismo de sus búcaros coloniales, no solo se refleja en la forma, de gran variedad, perfección técnica y delicadeza, sino también en su magnífica decoración pintada en policromía, entremezclándose en el carácter distintivo de sus diseños influencias: indígenas, occidentales y orientales. Aunque como ya hemos indicado el mayor acopio de búcaros tonaltecas coloniales también se adscribe a finas piezas con engobe monocromo bien pulido, y aunque también se encuentran piezas decoradas en policromía con tonos blancos, rojizos y marrón oscuro sobre la base roja (decoradas con motivos lineales y ondulantes delimitados por bandas, donde dominan los motivos florales con cierta abstracción); destacan sobre todas estas representaciones, aquellas piezas decoradas con una base de engobe de color crema u ocre más oscuro, sobre la que se incluyen los diseños pintados en tonos rojizos, anaranjados, ocre y azules principalmente. En estas piezas policromas se ordenada el espacio por bandas, definida la pintura decorativa por imágenes a las que se les da mayor relevancia, como a las antropomorfas y zoomorfas (destacando en número el retrato de aves “exóticas”, y especialmente la imagen del águila bicéfala -relacionada con la corte española-), completándose la representación con cenefas y decoraciones florales y vegetales en alternancia con abstracciones geométricas, para posteriormente bruñirse las obras hasta alcanzar un brillo muy intenso. La arcilla tonaleca es tosca y granulada y de color gris o terracota, aunque su textura se suple por el fino engobe empleado y su pulido posterior, según expone el investigador Gonzalo López Cervantes:

*“Una descripción bastante completa de la producción tonalteca del siglo XVIII la encontramos en la obra del abogado Mota Padilla (1742): "Tiene Tonalá minas de barro tan especial, que en todo el mundo no hay semejante, por eso en todo él son muy estimados sus búcaros, tinajas, cántaros, alcarranzas, tibores, pichelos, y diversas figuras de animales, grandes y pequeños, tan pulidos y perfectos que en muchas partes de Europa las señoras los traen por dijes, tan suaves al olfato y gusto, que se aplican por lo común las mujeres a comer dicho barro, que en polvo suelen cargar en cajuelas por lo que aún quebrada la loza la venden por arrobas en Jalapa, Veracruz y Acapulco”<sup>275</sup>. Así, por esta referencia documental sabemos la variedad de formas elaboradas en aquella centuria así como el comercio de la fragmentaria o tiestos de ellas. [...] A esta cerámica también se la denomina "loza de agua", "de olor" y "de jarro". El engobe es el que le ha conferido el peculiar color cuando se le moja y ese tono rosado suave tan característico. Desde hace siglos hasta la actualidad, dicho engobe se ha traído de Sayula, población al sur de Tonalá”<sup>276</sup>.*

Distinguidas a su vez estas piezas policromas por el trazo de los diseños y la elegancia compositiva que manifiestan. Entre ellas son destacados los tibores policromos, alcanzando algunos de ellos el metro y medio de altura; en estas piezas además del bajorrelieve también se hace común la incorporación de apliques figurativos en tres dimensiones; incluyendo en algunos casos una decoración contrapuesta (empleando en una de las secciones de la pieza la base de engobe crema y para el reverso la roja), en lo que algunas piezas también incorporan posoccción otros tonos en pintura y en dorado (pan de oro).

<sup>275</sup> *Ibidem*, pp. 106-107.

Pie de pie y referencia: <sup>275</sup> Matías de la Mota Padilla, *Historia del Reino de Nueva Galicia en la América septentrional*, Guadalajara, IJAH, INAH, 1973, p. 44, Colec. Histórica de Obras Facsimilares, No. 3.

<sup>276</sup> AA. VV., *Op. cit.*, *Tonalá: Sol de Barro...*, p. 20-21.

Por lo anteriormente indicado, podemos señalar que las producciones cerámicas de Nueva España fueron valoradas tanto en el continente como fuera de él, contando en este periodo con dos centros alfareros de mayor importancia, Puebla y Tonalá, instalados ambos centros en regiones que ya tenían una amplia tradición cerámica (detallada, en el sub-apartado 2.1.1.1, y en el apartado 2.1.2, referente a Mesoamérica), aunque en cada una de ellas su recorrido en la época colonial presenta divergencias muy notables. En Puebla, situada en el altiplano central de México, cuna de importantes culturas prehispánicas, en épocas anteriores a la conquista occidental se produce una cerámica muy valorada por las sociedades mesoamericanas, destacando en la época tardía la propagada representación del estilo Mixteca-Puebla, aunque a la llegada de los conquistadores y colonos españoles, todo acopio artístico producido por los nativos quedó abnegado; implantándose en las producciones cerámicas de Puebla la estética y las técnicas occidentales, desarrollándose de manera fructífera la decoración de la mayólica, conocida como Talavera Poblana. En el caso de Tonalá, situada esta población en el actual estado de Jalisco, la población nativa acumula el peso histórico de sociedades primigenias de gran calado ceramista, agrupada esta región en las investigaciones arqueológicas dentro de la zona del Occidente de México, donde se registran desde épocas tempranas piezas cerámicas decoradas tanto en policromía como con el fino acabado del pulido; posicionándose en la época del contacto el dominio tarasco, abatido por los españoles, registrando esta cultura excelentes obras policromas de excepcional bruñido. Debido a los reacomodos de la población indígena, o bien por influencias sobre otras sociedades nativas regionales, la cerámica tarasca se considera influencia directa en las producciones tempranas de esta zona colonial, denominada por aquel entonces Nueva Galicia, si bien, en estas regiones occidentales al considerarse la cultura primigenia de menor calado, relacionadas con agrupaciones rurales, el estamento colonial no dedica el esfuerzo de establecer oficios, y más en cuanto estos nativos controlan perfectamente la técnica cerámica, según indican Rubén Páez y Gutierrez Aceves:

*“Si bien, no hay documentos con los que podamos saber con certeza si fueron franciscanos o agustinos quienes, aprovechando la tradición alfarera local, le dieron al barro bruñido tonalteca el nuevo carácter que aún tiene, esta cerámica, además de sus precedentes prehispánicos presenta una continuidad de formas y decorados, posiblemente introducidos durante el siglo XVI.*

Mayólica "talavera Poblana", Puebla, Virreinato de Nueva España (México): **-871a-** Recipiente abierto (lebrillo), finales del siglo XVII. **-871b-** Detalle del diseño central, donde se representa a un personaje a caballo. **-872-** Lebrillo decorado con diseños de inspiración oriental, pieza realizada a finales del s. XVII. Altura: 12'1 cm, ø: 39'1 cm. **-873-** Jarrón con asas con diseños pintados de inspiración oriental, atribuida esta pieza al ceramista Damián Hernández (fechas de actividad documentada: 1607 - 1653 d.C.). Altura: 47 cm.

Búcaro policromo de Tonalá, Virreinato de Nueva España (México): **-874a-** Tibor de gran dimensión con base convexa, dos pequeñas asas y tapadera, decorado en policromía sobre engobe crema e intenso pulido, y relieves -parte frontal-, datación de la pieza: 1701-1733. (Denominados por Magalotti "archibúcaros", elaborados especialmente para su exportación a Europa). Alt.: 104'8 cm, ø máx.: 68'1 cm; ø boca: 42'20 cm. **-874b-** Frente posterior del tabor (explicación detallada de la decoración en anexo: Fuentes Documentales -Datación de las fotografías incluidas en el trabajo-, pág. 867).



*Indudablemente, Tonalá jugó un papel importante en la región, no hay que olvidar que una de las fundaciones de la peregrina ciudad de Guadalajara, antes de establecerse en el Valle de Atemajac, fue precisamente en este lugar (1533-1535). Desde aquella época, existía allí una residencia franciscana, aunque su fundación canónica no se le concedió hasta 1542<sup>(1)</sup>. Sin embargo, la llegada de los agustinos en 1573, y la fundación de su convento a principios del siglo XVII, otorga mayor peso a la posibilidad de que hayan sido éstos quienes propiciaron los cambios sustanciales de la cerámica tonalteca<sup>277</sup>.*

Respecto, a la valoración de las cerámicas coloniales de Puebla y Tonalá, solo con un simple vistazo ya se pueden evaluar grandes diferencias entre ellas; Alberto Ruy-Sánchez Lacy comenta lo siguiente:

*“hay quien ha afirmado que la cerámica de Tonalá es un arte mestizo por excelencia, mientras que la cerámica de Talavera desarrollada en Puebla es un arte criollo. La Talavera es loza vidriada en doble cocción, con una técnica que sin duda no que existía en México antes de la llegada de los españoles. La de Tonalá es loza pulida -bruñida- y se hace con una sola cocción, siguiendo una técnica que ya era conocida por los indígenas de México mucho antes de la Conquista. También en los dibujos de las piezas hay una gran diferencia entre los de Tonalá y los de Puebla: los primeros son claramente más populares, aparentemente menos reglamentados. Objetos de Tonalá y de Puebla son en rigor imágenes de “la otredad” pintada en la pintura de castas. Ambas cerámicas son el fruto de varias mezclas de tradiciones alfareras muy diversas<sup>278</sup>.*

Ahora bien, la producción colonial de los centros alfareros de Puebla y Tonalá también cuenta con semejanzas, fruto del periodo en el que estaban inmersos, donde se reincorporan nuevos formatos y diseños decorativos, principalmente de origen occidental (definidas las formas cerámicas por piezas funcionales, domesticas o litúrgicas, incorporando motivos ornamentales tomados de otros diseños cerámicos, o en base a grabados o xilografías populares de origen español); aunque la estética de las cerámicas orientales también se puede apreciar en ambas producciones, no solo observada en los diseños pintados sobre las cerámicas, de trazo fino y notoria maestría, sino también al incluir determinados formatos, destacando entre ellos la incorporación del tabor, ya adsorbida esta forma por ambos estilos a inicios del siglo XVII, contando con piezas desde miniaturas a grandes dimensiones, de forma globular más angosta en su base, asociado generalmente a una tapadera semiesférica rematada con un asa, en origen de base curva, aunque ya se incorporan bases planas para no necesitar el trípode para su asiento.

Volviendo de nuevo con la generalización registrada en los territorios Latinoamericanos durante el Periodo Colonial, en su mayoría las formas o formatos que adquieren las piezas realizadas en barro (cocido), son consideradas dentro de la agrupación de cerámica, como tal, presentándose a través de recipientes con carácter funcional, realizadas por el gremio alfarero-ceramista, e incluidas en la clasificación de cerámica “oficializada” y popular (criolla, mestiza o nativa). En el tratamiento de estas cerámicas coloniales se observa que en las piezas más elaboradas la decoración pintada adquiere el mayor protagonismo. Aunque en algunos casos las piezas puede registrar apliques modelados en relieve o bulto redondo (presentando figuras antropomorfas, zoomorfas u otros elementos decorativos emparentados con el gusto colonial), o bien presentar en toda la forma del recipiente la representación escultórica, habitualmente asociadas estas cerámicas figurativas con imágenes populares. En las piezas suntuarias la estética de las imágenes se simplifica, aunque la decoración del conjunto se muestra recargada, al adscribirse al barroquismo de la época.

Si bien, con el paso de los años tanto en Europa como en América los modelos sociales se van transformando, ya que la apertura ideológica comienza a propagarse al sentarse las bases de la ilustración, al surgir a finales del siglo XVII como movimiento cultural e intelectual europeo; en relación a las representaciones artísticas, en América los tiempos con Europa se rezagan en estilos, posiblemente al concebirse desde otra base cultural, diferenciada con la europea por muchos factores, en lo que a su vez, se va conformando el germen revolucionario, propagándose poco a poco, para culminar con la independencia de los territorios. Desde el sector mercantil, los grandes imperios asociados a España y Portugal, abren sus puertos a otros países a finales del siglo XVIII (en España, a partir de 1765 el monopolio portuario de la metrópoli con los puertos

<sup>277</sup> *Ibidem*, pp. 37-38. Referencia (pie de pie): <sup>(1)</sup> Roberto Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1986, pp. 144-145.

<sup>278</sup> *Ibidem*, pp. 20-2.



americanos se va abriendo a otras ciudades españolas, para en 1797 decretarse el comercio de los puertos americanos con otros países), por lo que otras naciones europeas comercializan por todo América con sus productos a través del «libre-comercio». Entre las clases acomodadas latinoamericanas, burguesas y aristocráticas, a finales del Periodo Colonial el “gusto europeo” y la importación de objetos o enseres de lujo marcan las modas de la época, demostrando con ellas la riqueza y el poder de adquisición. Como comentamos en la introducción, en la Europa de finales del siglo XVII se percibe una adaptación de las artes, a consecuencia de la transformación del pensamiento occidental y el nuevo estilo de vida burgués. Las producciones de cerámica occidental buscan de forma enfebrecida la fórmula de la porcelana (conocida en Europa a partir del siglo XV por sus contactos comerciales con oriente); fábricas y manufacturas europeas consiguieron resolver el secreto de la porcelana patrocinadas primero por las monarquías y más tarde por la alta burguesía, como Buen Retiro, Sévres, Meissen, Viena, Capodimonte, o Wedgwood; manufacturando todo tipo piezas: esculturas, vajillas, objetos decorativos, etc. (integradas estas cerámicas dentro de las artes decorativas o aplicadas). Por consiguiente, a partir del siglo XVIII la función de las piezas cerámicas queda separada: entre los objetos cotidianos y aquellas de uso meramente suntuario. A su vez, el desarrollo del ámbito industrial, demarca más elocuentemente la separación entre arte y técnica, donde entran a formar parte las reproducciones seriadas de diferentes objetos cerámicos, ahora bien, en el caso de las piezas de loza fina vidriada y porcelana, éstas fueron muy valoradas por el gusto burgués tanto de Europa como de América, importando gran parte de estas cerámicas al continente americano. Entre estos hechos, también se instalaron algunas fábricas en los territorios coloniales, donde se elaboraron piezas cerámicas imitando a las europeas (en los diferentes estilos: barroco, rococó o imperio), aunque su producción no llegó a ser destacada.

En los siglos XVIII y XIX, desde las fábricas europeas se exportaron a América cerámicas de todo tipo, esculturas, piezas suntuarias, o destinadas al servicio de mesa, definidas por imágenes o diseños caracterizados por una mayor variedad representativa, no solo de temática religiosa o cortesana, sino pautadas por otras manifestaciones como temáticas de carácter chinesco, escenas mitológicas, u otras alegóricas. Además, entre estas remesas se incluyen piezas de cerámica que obedecían a encargos especiales; prueba evidente reflejada en vajillas de mayólica y de porcelana, donde el rasgo característico de estas piezas coloniales fue sustituir los típicos paisajes que decoraban las vajillas de toda Europa, por vistas o paisajes del lugar, junto a blasones y escudos de armas, y otras decoraciones propias (por poner un ejemplo, las partidas cerámicas bajo pedido y destinadas al territorio insular de Cuba, se denominaron “de familias cubanas”). Por otro lado, a finales del Periodo Colonial la producción cerámica originada en América decae en muchos centros alfareros, basándonos en algunos factores de importancia: como la expulsión de los Jesuitas (desmantelándose con su destierro muchos enclaves productivos), el agotamiento de canteras cercanas, o por motivos ya indicados, como la recepción de nuevas importaciones incluyendo las apreciadas lozas y porcelanas europeas y chinas, o el ingreso masivo en las urbes de objetos industriales que sustituyen a la fabricación artesanal, y por consiguiente, la premisa del abaratamiento de los productos cerámicos; por lo que su destino se relega en mayor medida a replegarse a las zonas rurales. Ahora bien, en las colonias aunque la producción suntuaria se desvinculara paulatinamente de la tradición popular, la representación escultórica de las cerámicas importadas, introdujeron en el medio popular nuevos aires formales y decorativos, al transformar estas imágenes en una clara e interesante reinterpretación local, encontrado a finales del Periodo Colonial piezas populares, asociadas generalmente a recipientes funcionales, donde se incorporan figuras de mujeres u hombres entroncados con las costumbres populares (músicos, bailarines, personajes portando recipientes, etc.), vinculadas directamente con la creatividad y el mestizaje de las tradiciones.

Respecto a las manifestaciones escultóricas del Periodo Colonial directamente relacionadas con el **campo de la escultura**, hay que destacar que en el arte oficializado se importa al continente americano la estética y los estilos propios de las metrópolis, pautada su representación, en estos casos, por normas más estrictas a las consideradas en el medio artesanal. La presencia de esculturas en las colonias, primero se presenta con la remesa de piezas importadas, instalándose al tiempo, maestros escultores de origen europeo. Los nuevos temas escultóricos tratados fueron por lo general religiosos, basados en la doctrina cristiana.



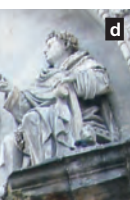
875a



b



c



d

Esculturas de barro cocido: -875 a, b, c, d- Antonio Pimentel (Escultor bogotano, s. XVII-¿?). Autor de las cinco esculturas posicionadas en el frontón sobre el pórtico de la Capilla del Colegio Mayor del Rosario en Bogotá (Colombia), realizadas en barro cocido y recubiertas con estuco imitando al mármol. Colocadas estas figuras en etapas, en el año 1654 se disponen sobre grupos de Serafines las imágenes de la Virgen del Rosario con el Niño en el centro, a su izquierda Santa Catalina de Siena, y Santo Domingo de Guzmán a la derecha; en 1683 se coloca sobre la misma portada la figura sedente de Santo Tomás de Aquino al extremo derecho y en 1695 al extremo izquierdo la orante de Fray Cristóbal de Torres, Arzobispo de la Nueva Granada (considerada la primera escultura-retrato que se hizo en Santafé de Bogotá). -876- Altorrelieve representando la imagen de "Nossa Senhora dos Prazeres", s. XVIII, Minas Gerais (Brasil).

876



En el caso de los reinados europeos vinculados al catolicismo, como Portugal y España (partidarios de la contra-reforma, y por ello de la profusión de imágenes religiosas), el traslado del ideario representativo hasta sus colonias cuenta con la baza de sustituir desde el inicio de la conquista una selección de imágenes cristianas (del repertorio católico), para vincularlas con las nativas, definidas muchas de estas representaciones por figuras de carácter escultórico; como ejemplo de esta conciliación de doctrinas antagónicas, la imagen de la Virgen María cristiana se identifica con la figura mitológica de la Madre Tierra u otras diosas principales de los pueblos primigenios; en lo que a su vez los propios indígenas utilizan el Santoral Católico, para mantener vivo el politeísmo de su cosmología, extrapolándolo e identificando a sus dioses con distintas figuras y símbolos católicos, facilitando de esta manera la evangelización y conversión a gran escala. Con el tiempo, el sincretismo religioso y cultural también se manifiesta en las diferentes artes oficiales, al trabajar en las obras producidas en las colonias, no solo autores de origen europeo, sino artistas o artesanos criollos, mestizos e indígenas, reinterpretando los estilos occidentales trasladados hasta el continente. Como consecuencia surge el arte indiano o novohispano, mezcla que une la destreza de la mano indígena o mestiza con la pulcritud técnica europea, donde las obras eclesiásticas fueron de manera evidente las más importantes. Consolidado el dominio occidental a lo largo del siglo XVI, la capacidad creativa producida en las colonias se reafirma al entrar el siglo XVII; por ello, las manifestaciones de arte escultórico colonial, no solo se basan en los preceptos de origen metropolitano adscritos ya al periodo Barroco, aunque siguen las pautas de la escultura barroca (caracterizada por su dinamismo y movimiento compositivo, y el naturalismo de sus imágenes, de gran expresividad y detallado tratamiento de los ropajes), también presentan perfiles distintivos originados en estos territorios, donde además se establecen diferentes escuelas o estilos artísticos destacados por su originalidad, como es el caso de las escuelas: Cusqueña, Limeña, Quiteña, de Popayán, o el particular estilo novohispano de Nueva España. En las representaciones escultóricas de estos estilos oficializados, se identifican características definidas que denotan su raigambre indígena, no solo por integrar visualmente el sincretismo de elementos iconográficos católicos con motivos del imaginario indígena, sino también, por tratar la temática representativa de las figuras con atuendos locales y rasgos mestizos, la presencia de fauna y flora regional, o emplear reminiscencias primigenias, entre otras representaciones asociadas al proceso local de cada territorio. Si bien, debemos destacar que en este proceso de transformación y florecimiento en base a los dictados occidentales, la representación escultórica utiliza en menor medida el barro como medio expresivo (al considerarse arte menor), consecuentemente, aunque se realizaron algunas piezas religiosas, fue un hecho poco común en el arte oficializado de las colonias. No obstante, a los autores que confeccionaron piezas de barro cocido en las colonias con similar estética al arte sacro de origen europeo, al margen de su calidad escultórica, no se les considera escultores, sino ceramistas (relegados al gremio alfarero), como es el caso del colombiano Antonio Pimentel (s. XVII-¿?), o el fraile portugués -Agostinho da Piedade- (¿?-1661) asentado en Salvador de Bahía, ambos, destacados artistas de su época (fotos n°: 875, 877, 878, 879).

Si bien, en estos territorios durante el barroco colonial se desarrolla de forma notoria, al igual que en España y Portugal, la manifestación escultórica denominada imaginería (de carácter realista y litúrgico, con la finalidad de despertar la devoción del pueblo), en la que predomina elocuentemente la técnica de talla en madera y la

policromía, recubiertas estas esculturas generalmente por un fino acabado de estuco que incluye el tratamiento del color, el estofado del dorado, o el repujado, además de emplear otros elementos ornamentales, de vidrio, orfebrería, textiles, cabello humano, etc. No obstante, en esta época también se registra la multiplicidad de técnicas y materiales en obras de porte escultórico asociadas al culto religioso, y aunque la talla en madera destaca por su empleo en la imaginería y en los retablos, también se recurre a la talla en otros materiales como la piedra, el marfil, u otras materias orgánicas, el modelado y moldeado para la orfebrería, o el barro cocido, el yeso, y otras pastas modelables, por enumerar algunos ejemplos, incluyendo a su vez la combinación de diferentes técnicas y materiales en la misma obra, y la producción seriada. El empleo de elementos “lujosos” fue una constante en la escultura barroca (y rococó), reflejo del momento en auge en el que se establece esta sociedad (elitista). La temática en la representación escultórica de los territorios latinoamericanos durante los s. XVII, XVIII y XIX, en un intento de clasificación presenta cinco grupos elementales: las representaciones Marianas; la representación de Jesucristo; la representación de santos y mártires (destacando el repertorio de imágenes asociado al proceso de evangelización de las colonias); La representación del nacimiento de Cristo, denominados nacimientos, belenes o pesebres (inspirados en principio en modelos europeos, fueron introduciendo rasgos y caracterizaciones del propio territorio); y las representaciones angélicas (tanto en su versión infantil como juvenil). Posponiéndose estos temas en el tiempo como tradición de gran calado popular.

**La representación de “arte sacro” en barro cocido en los territorios de la Corona Portuguesa (Brasil)**

A inicios del Periodo Colonial se exportaron desde Portugal muchas imágenes, pero éstas no fueron suficientes por su demanda, por lo que al partir del s. XVI se manifiesta la creación espontánea de estatuaria sacra en madera y cerámica (destacando la escultura en prevalencia a la pintura en los nuevos lugares religiosos). Sin maestros, se improvisa la tarea de realizar obras religiosas, por lo que la diversidad y la creatividad se propagan al denominado arte erudito o popular. No obstante, también existieron maestros, generalmente clérigos o sacerdotes de origen europeo, con destreza en la práctica artística y conocedores de los ecos tardíos del Renacimiento, llevando con ellos este conocimiento al trasladarse hasta el territorio americano, empleando para representar sus obras, el barro cocido y la decoración policromada poscocción, enseñando a su vez la técnica a aprendices, que posteriormente se convertirían en santeros (denominado así en Brasil el oficio popular que produce imágenes religiosas). Entre estos escultores-ceramistas destaca la obra de -Frei Agostinho da Piedade- (Portugal ¿? - 1661 Salvador, Bahía, BR), considerado como el precursor de la imaginería Bahiana, destacada la autoría de sus imágenes por la placidez reflejada en los rostros (en algunas de sus obras cerámicas también se reconoce su firma y la datación de la obra, además de incluir otras inscripciones de sentido religioso).

Imaginería de autoría desconocida, en barro cocido y decoración policromada (poscocción): -880- “São Paulo” (San Pablo), s. XVI. Pieza procedente de la 1ª iglesia del Colegio de São Paulo, SP, Brasil. -881- “Nossa Senhora com Menino Jesus”, s. XVII, altura: 51 cm (Angra dos Reis, RJ, Brasil). -882- “Nossa Senhora da Piedade”, s. XVIII, (Jacareí, SP, Brasil). -883- “São Francisco de Paula”, s. XVII (Santana de Parnaíba, SP, Brasil).



877



878



879

Escultura cerámica de -Frei Agostinho da Piedade-: -877- “Sant’Ana Maestra”, barro cocido (con restos de estuco y policromía), datada en 1642, altura: 77 cm. “Solar do Unhão”, Salvador, Bahía, Brasil. -878- Niño Jesús de Olinda, fecha: 1640, barro cocido decorado poscocción con dorado, altura: 40 cm. Monasterio de “São Bento”, Olinda, Pernambuco, Brasil. -879- “São Pedro Arrepentido” (San Pedro Arrepentido), 1640, altura: 67 cm. Iglesia de “Montesserrate” en Salvador, Bahía, Brasil. Esta escultura se considera un autorretrato del artista.



880



881



882



883





Representaciones populares y religiosas en cerámica en las colonias españolas: -884- Figura-recipiente de carácter religioso originario de Tonalá (Jalisco, México), s. XVII. Medidas: 41'5 x 23'2 cm. -885- Figura de ángel de porcelana vestido y decorado con textil y filigranas, perteneciente al conjunto de un pesebre o nacimiento, cerámica importada, s. XVII. Quito (Ecuador). -886- Figurillas de nacimiento con la imagen de Los Reyes Magos acompañados del ángel de la estrella, cerámica vidriada y policromada, s. XVII. Quito (Ecuador). // Figurillas de nacimiento originadas en el Virreinato de Nueva España (México), s. XVII-XVIII: -887- Figurilla de Ángel. Medidas: 16'6 x 10 x 9 cm. -888- Mujer haciendo tortillas junto a un metate para hacer la harina de maíz. Medidas: 8'4 x 4'2 x 8'7 cm. -889- Figurilla masculina con atuendo occidental. Medidas: 14'1 x 6 x 3'5 cm.

Como indicamos, pocas obras escultóricas expuestas en iglesias u otros lugares de relevancia fueron manufacturadas en barro cocido, aunque en las representaciones populares de cerámica también se incluye el repertorio sacro occidental, como propuesta integrada en la cotidianidad de la sociedad criolla y mestiza colonial, a imagen y semejanza de las obras oficiales de imaginería. No obstante, en el gremio ceramista también se reconocen manufacturas de mayor o menor dedicación y maestría respecto a la elaboración de piezas figurativas de culto doméstico (suministradas según su valor a la elite: eclesiástica o de familias adineradas, o bien al pueblo común), si bien, en la mayoría de los casos su autoría es desconocida. Las imágenes de cristos, vírgenes y santos, quedaron profundamente arraigadas en el culto popular, aunque debemos destacar que la representación cerámica de estas figuras se manifiesta más prolífera en los territorios controlados por la Corona Portuguesa, mientras que en las colonias españolas, la representación más divulgada (convirtiéndose en fuerte tradición) fue la de los nacimientos (pesebres o belenes), especialmente en Nueva España, Guatemala y en el Perú. Los “nacimientos” coloniales realizados en cerámica suelen presentarse como figuras individuales, definida la figura principal por el “Niño Jesús”, entre otras imágenes principales, como la Virgen María, San José, San Miguel Arcángel, y las tres figuras de los “Reyes Magos de Oriente”, aunque también es recurrente la representación de pastores, y la burra y el buey, remitiendo todas estas imágenes a la temática cristiana y bíblica. En las colonias españolas, esta devoción y representación fue importada desde los primeros tiempos, aunque su auge se propaga en el s. XVIII entre las elites adineradas (según indican algunas investigaciones el monarca Carlos III decreta que la conmemoración del nacimiento se extendiera a todos sus dominios), difundiéndose a partir de esta época como representación destinada también a la sociedad civil; por ello la representación de las figuras incluidas en los nacimientos motiva a los ceramistas de cada colonia a incorporar nuevos personajes, presentando con ellos los estilos y costumbres de cada región y época, como vestimentas e indumentarias, pero también actividades cotidianas o animales del entorno, al igual que no se hace extraño encontrar alusiones de carácter indígena. Por otro lado, en la colonia portuguesa la imaginería en barro cocido tiene sus antecedentes en las representaciones generadas en este material por eclesiásticos asentados en las diferentes capitanías luso-brasileñas, vinculadas especialmente con las órdenes de Jesuitas, Franciscanos y Benedictinos, al modelar imágenes de vírgenes, cristos y santos, y distribuirlos por toda la colonia desde el s. XVI; trasladándose esta representación a la tradición popular, para generarse no solo en los talleres seculares sino también por la población común (en general más simplificadas), denominado el oficio de representar imágenes religiosas como “santeros” (-santeiros-), ya indicado en el esquema de la página anterior. Entre las figuras de este género existen manifestaciones arraigadas a la tradición desde el s. XVIII, destacando las producciones nordestinas (como las de Bahía, Pernambuco y Paraíba), de repertorio variado, o las imágenes cerámicas de santos de pequeña dimensión denominadas “paulistinhas”, originarias del -Vale do Paraíba- (São Paulo). En todas estas representaciones populares y religiosas en barro cocido, su decoración generalmente se define después de la cocción, con base de estuco y pintura policromada.

Para terminar con este apartado, referente al Periodo Colonial y su representación en cerámica, de lo analizado se puede resumir: que desde la Colonización, la tradición occidental se impone a la nativa (además de crearse un nuevo sistema cultural mestizo), trastornando el imaginario indígena al implantarse otros lenguajes, afectando sobre todo a las representaciones sagradas, al destruir -o al menos intentan solapar- el contenido simbólico primigenio. No obstante, las imágenes se reformulan desde el sello del sincretismo, la originalidad y la distinción. Posponiéndose esta concepción representativa en los Periodos Republicanos (apartado: 2.3).

**El empleo de la cerámica en la arquitectura colonial-** Los colonos occidentales llevaron a América nuevos materiales para la construcción de edificios (como los azulejos, tejas, o el hierro y la forja) desconocidos por las culturas primigenias del continente americano, edificándose los nuevos centros urbanos coloniales a semejanza de las metrópolis. La urbanización y la arquitectura en las diferentes colonias americanas, implica al igual que otros procesos del periodo grandes divergencias, determinados por los sistemas culturales y legislativos de cada imperio colonial. En cuanto a la cerámica destinada a la construcción, como tejas, ladrillos y revestimientos, o era importada o se generaba en el propio territorio.

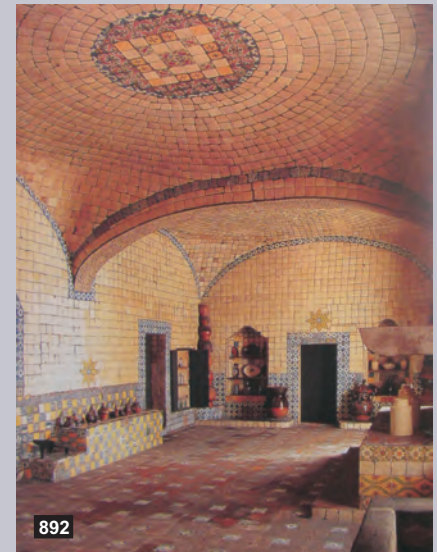
En el caso de las colonias amparadas bajo la doctrina católica, como es el caso de los territorios pertenecientes a España y Portugal, la producción de cerámica destinada a la edificación fue básicamente custodiada en los primeros siglos de la colonización por religiosos, como Jesuitas, Franciscanos u otros misioneros, conocedores de la técnica, por lo que incorporan, entre otros aportes para el avance de la colonización, este tipo de manufactura cerámica como cometido, empleando a indios y esclavos como mano de obra; presentándose así un gran negocio con finalidad comercial, dominio casi exclusivo del clero hasta mediados del siglo XVIII. En los territorios donde las canteras de piedra no eran abundantes se emplea el barro cocido para la construcción, concibiéndose en muchos casos fachadas y bóvedas con ladrillo -caravista-, en edificaciones y otras obras de ingeniería de importancia. El empleo del adobe, ya conocido por los nativos, se desplaza a las edificaciones urbanas humildes y a los centros rurales, mientras que el reciente uso de la teja se generaliza en todos los emplazamientos, por lo que este elemento cerámico brinda un carácter unificador en toda la arquitectura del Periodo Colonial, reemplazando en gran medida la antigua costumbre nativa de techar con paja u otros materiales orgánicos. Ahora bien, en los primeros tiempos de estas colonias los revestimientos cerámicos más elaborados, como tejas vidriadas y azulejos decorativos seguían importándose desde la metrópoli, pero la demanda de estos productos hizo que a partir del siglo XVII, maestros ceramistas y azulejeros se trasladaran hasta el continente americano para formar sus talleres, abasteciendo de esta forma a las edificaciones arquitectónicas de mayor nivel con "azulejos criollos", como las basílicas, catedrales, y demás edificaciones de las órdenes religiosas, u otros inmuebles civiles de importancia (manifestando a través de la arquitectura los signos visibles del poder de la iglesia y el estado virreinal). Instaurado el estilo barroco, la arquitectura colonial congrega el sincretismo de las diferentes culturas asentadas en el territorio, para dar como resultado una estética de carácter exuberante y original, donde el empleo de la cerámica se hace evidente como material constructivo, profusamente utilizada esta técnica para el revestimiento decorativo con azulejos, no solo empleados para pavimentar el interior de los edificios, como el piso y los frisos o zócalos, sino también techos, y recubrimientos exteriores de cúpulas y fachadas completas recubiertas por losetas y azulejos (empleando baldosas vidriadas coloreadas o definidas por la técnica de la mayólica), por lo que su instalación en las edificaciones religiosas o civiles, las enriquece visualmente por su brillo y colorido, transformando de esta forma la estética de los espacios religiosos o señoriales. Desde España, la corona para organizar a sus diferentes colonias, establece desde las -Leyes de Indias- una amplia serie de legislaciones, estructurando por ordenanzas los modos arquitectónicos y urbanísticos de cada época, al igual que el acometido de los especialistas, definiendo para cada gremio sus derechos y obligaciones. Erigiéndose en las colonias españolas, verdaderos centros artesanales o "fábricas" de producción seriada, definidos en muchos casos por la especialización (olleros, azulejeros, ladrilleros y tejares, etc.), empleados en estos oficios: criollos, mestizos, indígenas, o negros. No obstante, también debemos resaltar que algunos de estos dominios no poseyeron centros alfareros en su territorio, como por ejemplo sucedió en Cuba: "en la isla no existieron en todo el periodo colonial hornos cerámicos por lo que incluso los ladrillos comunes hubieron de ser importados"<sup>(1)</sup>. A su vez, en las colonias donde el clima tropical potencia la humedad del medio, la dependencia hacia los azulejos fue reclamada para revestir las nuevas casas señoriales, con su apogeo a mediados del siglo XVIII, ya que además de ennoblecer, tenían su propia funcionalidad (para aislar de la humedad, y por limpieza, ya que el polvo acumulado en la época calurosa y seca, ennegrece las fachadas al caer las lluvias), convirtiéndose en una "moda" arquitectónica colonial, especialmente destacada en el norte y noreste de los territorios portugueses de Brasil.



890



891



892



893



894



895

<sup>(1)</sup> PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V. *Las azulejeras de La Habana: cerámica arquitectónica española en América*. Valencia: Universitat de València, 2004, p. 19.



**Pág. Anterior (577): -890-** Mural cerámico de azulejos con escudo de armas (técnica: mayólica). -Virreinato de Perú- (Perú). En la legislación colonial de la corona española se dictamina en las -Leyes de Indias- lo siguiente "Ley Primera. Que las ciudades, Villas y lugares de las Indias tengan los Escudos de Armas, que se les hubieren concedido". -891- Detalle de azulejería importada; primer encargo realizado en 1604 para el claustro de Santo Domingo de Lima (Perú) al maestro Hernando de Valladares, con taller en Triana, Sevilla (España). -892- Cocina del Convento de Santa Rosa recubierta totalmente de azulejos. Fundado en 1708, Ciudad de Puebla (México). -893- Ladrillo de barro rojo con el escudo de armas del Reino de Portugal. Hallado en una demolición en Campinas, São Paulo (Brasil). -894- Grupo de ocho azulejos de Puebla (México) del s. XVII, decorados con escenas de personajes y motivos florales, inspirados en modelos catalanes (loza vidriada "talavera poblana", técnica mayólica). Dimensión de cada azulejo: 13 x 13 x 2 cm. -895- Cúpula exterior con azulejos vidriados de la Capilla del Ochovo, integrada en la Catedral de Puebla (México), construida durante el Periodo Colonial. -896- Basílica de la Virgen de la Candelaria de Copacabana (La Paz, Bolivia). Edificación original de estilo renacentista e influencia mudéjar, s. XVI-XVII). Recubrimiento exterior con azulejos vidriados en tonos verdosos, azulados y ocre, destacando su notoriedad en las cúpulas del complejo arquitectónico. -897a- Fachada principal de la Iglesia de San Francisco Acatepec, Cholula (Puebla, México). Edificación de la orden franciscana; iniciada su construcción en 1560, el recubrimiento cerámico con losetas y azulejos de la fachada, cúpula central y campanario se culmina en 1760 (de estilo barroco -novohispano-), suministradas estas lozas desde Puebla. -897b- Iglesia de San Francisco Acatepec, detalle del flanco izquierdo de la fachada principal. Recubierta esta edificación con mosaicos combinando losetas de ladrillo rojo y azulejos, verdes y amarillos (monocromos), y "talavera poblana" (mayólica decorada con diseños en azul sobrecubierta al blanco). -898- Corredor construido íntegramente en barro cocido (conformada la edificación por ladrillos y cal: paredes, pilares, arquerías y bóvedas de crucería), ubicado junto al patio principal del claustro de la "Manzana de las Luces" (Buenos Aires, Argentina), asociado a la compañía de Jesús (desde 1661 hasta 1767, construyendo los Jesuitas la mayor parte de las instalaciones); además de acceder desde el sitio a la red de túneles subterráneos que unían diferentes edificaciones principales de la ciudad. Este complejo histórico (religioso, administrativo, académico y político) fue sede de diferentes instituciones seculares y civiles durante el Periodo Colonial y escenario de la formación de la independencia de la Nación Argentina. -899- Conjunto de tejas vidriadas (mayólica), datadas a inicios del s. XIX, importadas desde Oporto (Portugal) a la colonia portuguesa (Brasil). -900- Ruinas del primer templo de la Misión Jesuítica de Nío (Pueblo Viejo, Sinaloa, México), construido en ladrillo, s. XVIII. -901- Teja de barro cocido del Periodo Colonial con diseño esgrafiado Guaraní (indígena), incluida esta pieza en la colección de baldosas, ladrillos y tejas con diseños esgrafiados nativos recabadas en las misiones Jesuitas de Paraguay (San Joaquín, Santísima Trinidad y San José de Caazapá). -902- Fachada de "La Casa de los Azulejos", recubierto el edificio completamente de loza vidriada "talavera poblana" (mayólica), centro histórico de la Ciudad de México (México). Este palacio se construye en el s. XVI como residencia de los Condes del Valle de Orizaba aunque el revestimiento cerámico no se instala hasta el s. XVIII.



896



897a



897b



898



899



901



902



900



## **2.3- NACIONES LATINOAMERICANAS. PERIODOS REPUBLICANOS (s. XIX - XX Y XXI).**

Este nuevo periodo se establece cuando las diferentes colonias americanas emprenden su independencia para desvincularse de las metrópolis europeas, principalmente acaecidos estos hechos sociopolíticos durante el s. XIX. Como antecedente generalizado en estos territorios, se pueden indicar ciertos condicionantes que a priori desencadenan la motivación de la propuesta separatista, entre ellos, ya contando durante el Periodo Colonial: con asiduos levantamientos indígenas y criollos en las diferentes colonias desde el siglo XVIII; la distancia entre las colonias y las metrópolis, tanto real como del contexto sociocultural, con la dificultad de amparar y proteger de forma inmediata el territorio colonial, en lo que a su vez, la burocracia y la resolución de tramites en cuenta de la soberanía gubernamental y los tribunales supremos se remiten a la metrópoli, prolongándose estos transcurros durante años, de tal manera que estos hechos contribuyen al descontento de la sociedad colonial; contando además con que el clima político y cultural en la fase final de esta época, se relaciona con la corriente de la «Ilustración», importado este movimiento desde las metrópolis, tiempo en el que el desarrollo de los ideales liberales comienzan a irrumpir en la sociedad, con principios basados en la filosofía moderna, a favor de una mayor especialización de la ciencia y la modernización, si bien, relacionados básicamente estos preceptos con las clases acomodadas de la aristocracia, elite criolla y burguesía, e intelectuales (en lo que este movimiento intelectual también se interesa por el arte, y al igual que en Europa, se relaciona con la expresión estética del neoclasicismo). A estas motivaciones sociopolíticas se suman los ecos históricos acaecidos a finales del s. XVIII, con la convulsión de la Revolución Francesa, y su extensión a otras naciones de Europa, y la independencia de los Estados Unidos. También debemos indicar que durante el s. XVIII, muchas de las colonias americanas comienzan a salir del estado de pauperización al que se vieron sometidas durante los siglos anteriores, para desarrollar un renovado impulso económico, fruto en gran parte por el nuevo orden establecido a escala mundial (provocado su origen en Europa por la Revolución Industrial, y sus sucesivas repercusiones, especialmente en América del Norte), involucrando a su vez en este proceso a Latinoamérica con la explotación de recursos (principalmente agrícolas y minerales), nuevas técnicas de producción y medios de comunicación, y la apertura comercial al “liberarse” sus enclaves y puertos mercantiles, produciéndose por ello el florecimiento y desarrollo interno de estos territorios.

No obstante, en cada colonia americana se desarrollan motivaciones y oportunidades de emancipación diferenciadas. Como ejemplo, ponemos el caso de los territorios asociados a la Corona Española, al ser esta monarquía la que mayor territorio abarca en Latinoamérica en el Periodo Colonial, en lo que la inevitable perdida de sus diferentes capitanías o virreynatos viene marcada por el desarrollo de históricos acontecimientos. A inicios del siglo XVIII en España la corte asume las costumbres francesas al instaurarse la dinastía de los reyes borbóns (anteriormente establecida la dinastía de los Austrias), emprendiendo a su vez esta renovada institución una serie de cambios referentes a los ámbitos de la estructura social, administración, política y economía bajo el dominio de esta corona, con el propósito de remodelar tanto la situación interna de la península como su relación con las diferentes colonias americanas, denominadas estas transformaciones como «reformas borbónicas». Con el propósito de crear una nueva concepción de este estado monárquico, las nuevas reformas impulsadas en base al pensamiento ilustrado en el territorio americano, tienen por objetivo asegurar el dominio efectivo y directo de la metrópoli, tanto político como económico (al modernizar la administración de las colonias y hacer más rentable la explotación de sus recursos, en beneficio de la península), de tal forma que a su vez, se pretende frenar el ascenso de las élites criollas, privando con estas reformas los atributos del poder adquiridos, al delegar en ellas en periodos anteriores la conducción y gobernación de los territorios coloniales. Ahora bien, el éxito de estas reformas en las colonias fue limitado, ya que aunque la metrópoli adquiere una mayor tributación de estos territorios, progresivamente se genera entre las propias élites y otros sectores de la sociedad colonial una latente hostilidad hacia la corona española; acelerando con ello el proceso, con insurgentes levantamientos en contra de las políticas de esta monarquía.

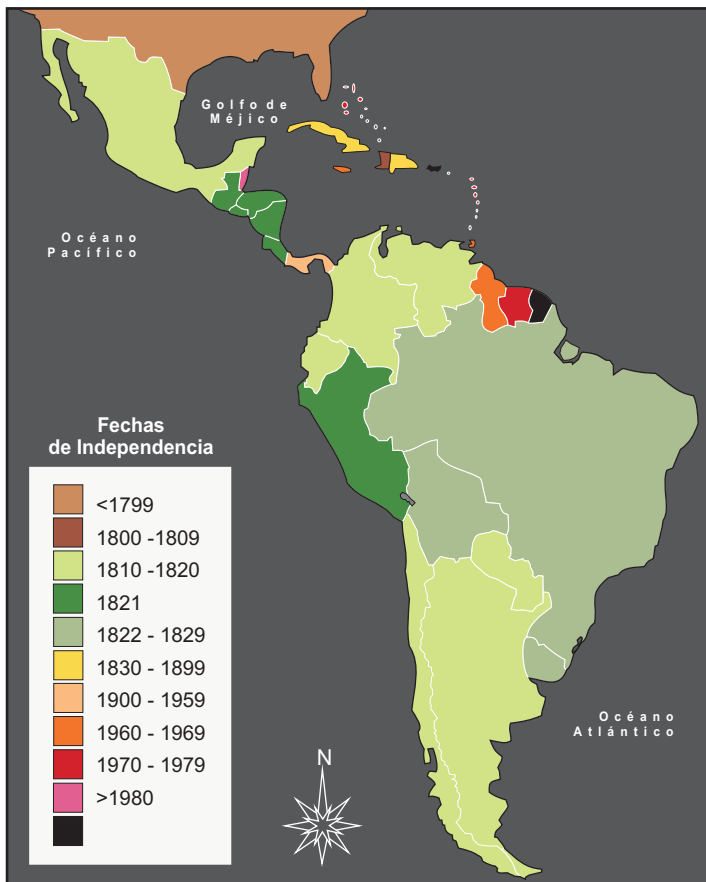
La oportunidad y ocasión favorable para la emancipación de las colonias españolas viene dada al desencadenarse una fuerte crisis institucional (política y militar) en la que se veía envuelta esta metrópoli, con la invasión del ejército francés de Napoleón Bonaparte en territorio español, y en consecuencia la abdicación de Carlos IV y el cautiverio de Fernando VII, y el breve reinado de José Bonaparte (1808 - 1813). Mientras tanto, en las diferentes colonias españolas repartidas por América, la prosperidad y el importante desarrollo socio-económico y cultural desarrollado en ellas, estimulan las proclamas de libertad y el deseo de autonomía y autodeterminación respecto a la desgastada metrópoli; hasta desembocar en los contingentes ineludibles de los movimientos nacionalistas y guerras de independencia de las diferentes colonias españolas; en lo que España pierde la mayor parte de sus posesiones en territorio americano, en las primeras décadas del s. XIX.

Por acontecimientos como los citados en estos tiempos de insurrección, se propagan de forma precipitada en los territorios americanos la pronta difusión de las diferentes corrientes libertadoras; entre un buen número de ellas, podemos citar al suroeste del continente la comandada por el general José de San Martín (cuyas campañas fueron decisivas para las independencias de la Argentina, Chile y Perú), al norte de Suramérica encabezadas por el reconocido General Simón Bolívar (en este caso: Venezuela, Colombia, Panamá, Ecuador, Perú y Bolivia), o en territorio Mexicano el levantamiento popular dirigido por Miguel Hidalgo.

A continuación citamos las fechas de independencia de las diferentes naciones americanas, si bien en ocasiones es difícil poder establecer un fidedigno orden cronológico, ya que el proceso de emancipación de cada país pasa por diferentes fases: generalmente el primer paso fue declarar la descolonización al proclamar los primeros alzamientos separatistas denominados como “gritos de libertad” y convocar juntas autónomas de gobierno, para posteriormente, establecer las declaraciones de independencia al derrocar a las instituciones metropolitanas; en lo que a fin de consolidarse como repúblicas, cada metrópoli asume el

reconocimiento de independencia de cada territorio. A su vez, a partir de la emancipación de las metrópolis, los diferentes territorios van conformando sus fronteras a lo largo de dilatados procesos de tiempo.

El primer grito libertario en Suramérica se sitúa en la actual nación de Bolivia en el año 1809, al igual que poco después estalla en Ecuador, aunque estas revueltas fueron reprimidas violentamente por el renovado dominio colonial establecido en España, en lo que estos hechos se constituyen como el detonante para que en 1810 se gesten en otros territorios revoluciones independentistas, juntas de autogobierno y declaraciones de independencia, de forma sucesiva en los actuales países de: Venezuela (1810 - 1821), Argentina (1810 - 1816), Colombia (1810 - 1819), México (1810 - 1821) y Chile (1810 - 1818), y a inicios de 1811 en Uruguay. En este año, 1811, en relación con las áreas del sur de Sudamérica, acontece que Paraguay proclama su independencia tanto de España como de las Provincias Unidas del Río de la Plata o Provincias Unidas de Sudamérica (utilizada esta denominación estatal al revocar el régimen colonial del Virreinato del Río de la Plata, tras el triunfo en 1810 de la revolución de



mayo acaecida en la capital de Buenos Aires), agrupando en esta confederación de provincias a la mayor parte del actual territorio argentino, el territorio denominado por entonces como Alto Perú, hasta que pasa a conformar su independencia, ya como nación de Bolivia en 1825, o la Provincia Oriental, que hasta el año 1928 mantiene una sucesiva variación en la potestad de su territorio, tanto bajo el dominio Luso-Brasileño como al integrar las Provincias Unidas, para constituirse como el llamado Estado Oriental del Uruguay, ya independiente (poniendo fin a la Guerra del Brasil). Al norte de Suramérica, también se genera el intento una gran confederación territorial, tanto política como militar, con la fundación de la Gran Colombia, conformada entre los años 1819 y 1822, al agrupar en este territorio a los actuales países de Venezuela, Colombia (denominada entonces como Nueva Granada), Panamá y Ecuador; aunque esta confederación jurídicamente establecida entre 1821 y 1831, se disuelve por diferentes disputas internas, para declararse de esta forma las nuevas naciones ya como repúblicas independientes (aunque en el caso de Panamá, su secesión respecto a Colombia se consuma en 1903, año de la independencia de Panamá). En el caso de la independencia del Perú, su proceso soberanista se inicia con sucesivos levantamientos indígenas desde finales del siglo XVII, aunque su independencia, declarada en 1821, fue protagonizada por sectores criollos de la población peruana (con rebeliones autónomas desde 1811), y el auxilio de la Expedición Libertadora procedente de Chile, en lo que también se establece como culminación al virreinato colonial la fecha de 1824 (con las Batallas de Junín y Ayacucho); ahora bien, en estos tiempos de sublevaciones este importante enclave colonial potencia su ejército y ejerce como bastión al sostener una dura contrarrevolución sobre sus territorios fronterizos. En el área oriental de Suramérica, la gran territorialidad que abarca Brasil como colonia portuguesa continúa de forma similar al independizarse de su metrópoli, en 1822, aunque en este caso Brasil continúa con su anexión a la corona portuguesa hasta los últimos años del s. XIX (Periodo Imperial: 1822 - 1889), para posteriormente considerarse como una nación republicana e independiente. En Centroamérica la independencia de las naciones de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica comparten conmemoración, ya que por entonces la capitanía española de América Central y virreinato de Guatemala se conformaba por provincias, estableciéndose ya como naciones republicanas a partir del acta de independencia firmado en 1821, y aunque en estos casos las rebeliones fueron persistentes, el proceso de emancipación de la corona española fue relativamente pacífico. En el caso de México, este periodo histórico se conoce como Guerra de la Independencia, emprendido este destacado movimiento revolucionario (en el que se convoca a criollos, indios, mestizos y gente de las castas), estrictamente hablando, desde 1810 con el ensalzamiento denominado Grito de Dolores, hasta la victoria y clamorosa entrada del «Ejército Trigarante» en la Capital de Ciudad de México, en septiembre de 1821, para así establecer formalmente la independencia de esta nación.

No obstante, aunque la independencia de estas naciones latinoamericanas de la Corona española se produce en su mayoría en las primeras décadas del s. XIX, el reconocimiento de independencia por parte de España se demora en el tiempo, y aunque el parlamento español renuncia en 1836 a todo derecho de soberanía respecto a los territorios continentales repartidos por América (sin prescindir de los insulares), las fechas de los tratados de paz con cada nación independiente y su reconocimiento como nuevas repúblicas se prorroga por años (como en el caso de Perú, dilatada esta fecha hasta 1879). Por otro lado, la emancipación efectiva en las colonias de otras metrópolis europeas establecidas en territorio continental, se pospone hasta pasada la segunda mitad del s. XX, en el caso de la actual República de Surinam, ésta deja de ser colonia holandesa en el año 1975 (denominada anteriormente como Guayana Holandesa); al igual que sucede con las colonias británicas: Guyana, establecida su emancipación en 1966 (como colonia denominada: Guayana Británica, en lo que actualmente su nombre oficial es República Cooperativa de Guyana) y Belice, en 1981 (instituida la nación como una Monarquía Constitucional), incluidos ambos países en la Commonwealth of Nations / Mancomunidad Británica de Naciones. Si bien, la Guayana Francesa, se reconoce como el último enclave colonial del territorio continental de Suramérica, constituido actualmente como un departamento de ultramar o -Región Ultraperiférica de Francia- (formando parte de la Unión Europea).

De igual forma, en los diferentes territorios insulares generalmente la independencia de estos países se demora, o bien siguen asociadas aún a otras metrópolis, aunque también existen excepciones. En el Caribe, en



las Antillas Mayores, la isla denominada La Española durante el Periodo Colonial fue repartida entre Francia (cuyo territorio comprende el país de Haití) y España (actual República Dominicana); Haití fue uno de los primeros países en reclamar su temprana independencia, en 1776, marcadas ya las fronteras nacionales entre Haití y la República Dominicana, en lo que ambos territorios entran en una larga guerra tanto con las dos naciones metropolitanas: Francia y España, como entre ellas, con periodos de anexiones e independencias efímeras, hasta restaurar su independencia definitiva en el caso de Haití en 1865, y República Dominicana, marcada por dos fechas históricas: 1844 y 1865, al independizarse en la primera datación de Haití (1822 - 1844) y la segunda, de España (tras la Guerra de la Restauración, 1863 - 1865). Ahora bien, a finales del s. XIX se produce otra etapa histórica en el proceso gubernamental de estos territorios: Cuba entra en conflicto por su emancipación contra España batallando en la denominada Guerra de los Diez Años (entre 1968 y 1878), aunque en este caso no se consiguen las dos proclamas principales de esta guerra, que fueron la abolición de la esclavitud en el territorio y la emancipación de la metrópoli, ahora bien, fue con el levantamiento producido en 1895, cuando se vuelve a producir otro conflicto resuelto por la vía de las armas, denominada como Guerra de Cuba o Guerra Hispano-cubano-estadounidense (1895 - 1898); en lo que a su vez Puerto Rico también entra en lucha por su independencia de la corona española (denominada en este caso como Guerra Hispanoamericana); en ambas contiendas, Estados Unidos interviene como aliado junto a los insurgentes insulares; tras la guerra, con el Tratado de París en 1898 Estados Unidos entra a formar parte del nuevo proceso Neocolonial, ratificándose el acuerdo con el resultado de que las últimas posesiones en el territorio americano de España, en el Caribe y las islas del Pacífico, pasan a ser gestionadas por el sistema norteamericano. Posteriormente y dependiendo de cada país, el proceso de independencia insular se instaure para así establecerse ya como países independientes, o bien siguen asociados a Estados Unidos; como ejemplo, en el caso de Cuba, la gobernación estadounidense se establece por poco tiempo, ya que en 1902 Cuba se independiza, ya como nación soberana, sin embargo, Puerto Rico sigue anexionado a Estados Unidos, aunque desde 1952 se establece como Estado Libre Asociado. A su vez, en la agrupación de las Antillas, en el último tercio del s. XX diversos territorios insulares obtienen la independencia de Estados Unidos e Inglaterra, como Jamaica (1962) o Bahamas (1973), que fueron enclaves coloniales británicos (actualmente miembros de la Commonwealth). Ahora bien, también se debe indicar que otras islas del continente americano aún siguen siendo dependientes de algunas potencias: asociadas al Reino Unido, Países Bajos, Francia, Argentina, Chile y Estados Unidos, todas ellas con un bajo porcentaje de población y de habla mayoritariamente no hispana ni portuguesa (aunque también existen territorios que no registran habitantes permanentes), definidos como territorios de ultramar u otras dependencias especiales, generalmente gestionados de forma autónoma al contar con un sistema administrativo diferente al de la metrópoli.

Después de este repaso resumido de cómo se reorganiza la gestión y entidad de los diferentes territorios americanos hasta la actualidad, en su mayoría ya como naciones independientes y autónomas, agrupadas en la conformación de América Latina, nos situamos de nuevo en el inicio de estos acontecimientos, para indicar ciertas premisas generales, desarrolladas en los países latinoamericanos durante su Periodo Republicano. No obstante, como se ha podido apreciar en el primer capítulo de esta investigación, ya hemos desarrollado de forma analítica y resumida, algunas señas generalizadas de identidad y contextualización sociocultural, expuestas principalmente en el apartado 1.1, para posteriormente, en el mismo capítulo, ampliar la información relacionada con el desarrollo de la expresión y representación del arte, recapitulada en el apartado 1.2, teniendo siempre en cuenta la temática de nuestra investigación.

Aunque no quisiéramos repetirnos, es importante comentar que al instaurarse el Periodo Republicano en los países Latinoamericanos, de forma efectiva se corta la dependencia política y legislativa con las metrópolis, si bien, en este proceso, se siguen manteniendo gran parte de los estamentos sociales anteriormente establecidos, y otras dependencias, como la económica, al gestionar desde las potencias europeas y desde Estados Unidos gran parte del capital, y otros recursos y medios necesarios para la modernización de estos países. A su vez, a pesar de las proclamas de libertad que se desarrollan en los tiempos de revolución, la política gubernamental de las nuevas naciones se desenvuelve con similar letanía a la de la organización

colonial, donde las clases sociales siguen manteniendo de forma estricta su estructura, aunque la burguesía, ya se posiciona en puestos relevantes de la política y la sociedad.

En los países que su independencia se desarrolla durante el s. XIX, al reivindicarse en la mayoría de los casos por medio de las armas, en los años posteriores a estas cruentas guerras, la pauperización de estas naciones y el alto porcentaje de bajas de población, hacen que en esta nueva etapa inicial se viva en un clima de inquietud, social y política, con gobiernos inestables. Poco a poco, los nuevos países van consolidando sus políticas estatales, alternándose en el poder gobiernos liberales y conservadores, comandados por militares o civiles, aunque también se instauran en este siglo dictaduras en algunos territorios. A su vez, la redistribución de las fronteras continúa perfilándose en este periodo, manteniendo entre países vecinos, guerras o conflictos bélicos por territorios, en lo que a su vez, la demarcación de cada país hace que en esta era republicana, se acentúe la apropiación de las tierras pertenecientes a grupos indígenas. Los estados latinoamericanos se van configurando en el s. XIX, asumiendo especialmente a partir de la segunda mitad de este siglo políticas de género renovado; en el caso de los gobiernos de doctrina liberal, relacionados en la mayoría de los casos con los movimientos revolucionarios, se nutren en estos nuevos procesos políticos, culturales y económicos, de corrientes intelectuales como el liberalismo, el positivismo o el nacionalismo, estableciendo una íntima dependencia entre los ideales políticos de libertad y el desarrollo y florecimiento de la cultura. En estos territorios, se genera a su vez, una situación propicia tanto para los gobiernos conservadores como liberales, al establecerse en estos tiempos un nuevo orden mundial, cuando la comunicación entre los países, continentales y transcontinentales, se hace más efectiva, y las naciones latinoamericanas cuentan con un incipiente desarrollo industrial, incentivado por la afluencia de los capitales de otras potencias del viejo continente (manteniendo entonces su dependencia económica), además de sumar en la mayor parte de los territorios una nuevo proceso migratorio, contando con un elevado porcentaje de emigrantes europeos, con el arribo de mano de obra y nuevos intereses de conformar estados desarrollados y modernos.

Pero como ya venimos indicando, en la compleja estructura social de estas nuevas naciones, también hay que sumar la convivencia con la población nativa, que mantiene formas de organización social, paralelas y propias, que nada tienen que ver con los estados soberanos instaurados; y aunque con el mismo nacimiento de las repúblicas la población indígena consigue su ciudadanía, y con ella sus derechos, fueron otros derroteros a los que se someten, propiciando la exclusión y el ultraje a estas poblaciones nativas. Hechos, que también acaecen con otras poblaciones, ya abolida la esclavitud, los derechos de las comunidades de origen africano, u otras etnias, solo se reflejan en el papel. Teniendo en cuenta, que la formación de estas naciones se genera en gran parte, por el motivación de las clases acomodadas criollas, sin buscar en los inicios de estos estados una identidad nacional, sino que su afán fue, imitar los cánones europeos, desde la perspectiva de la modernización, mientras que la concepción de lo mestizo y lo indígena continua calificándose como salvaje, al estar alejados del “progreso”, se sitúan en los estratos sociales de la marginalidad. No obstante, en cada nación se registran diferencias notables en cuanto a la conformación de su población, ya que mientras que en algunas áreas del continente el despoblamiento de sus regiones motiva el desplazamiento de gran cantidad de emigrantes europeos, y con ellos se acentúan las características de la europeización, como sucede al sur de Suramérica (en Brasil, Uruguay, Argentina y Chile) favorecido este hecho, por la escasa población indígena que se reparte en estos territorios; mientras, en otros países, donde la existencia de una base indígena o mestiza bien establecida y con alto porcentaje de población, dificulta la asimilación entrante de las nuevas conductas sociales desarrolladas en occidente, como por ejemplo sucede en los países andinos. Ahora bien, hay que exponer que en las últimas décadas del s. XIX y principios del s. XX, con el ambiente propicio y el progreso de estas nuevas naciones libres, comienza a gestarse la búsqueda de su propia identidad, favoreciendo desde los gobiernos estatales el desarrollo de la cultura, la educación y las artes. Esta contribución en el fomento cultural se alía con los diferentes campos artísticos para establecer vínculos con las políticas nacionales de estos estados, como fuente de difusión histórica e identificación nacionalista.

Instaurado el s. XX, la administración política establecida en las naciones latinoamericanas se desarrolla entre gobiernos democráticos, liberales o conservadores, y el azote generalizado de duras y perversas dictaduras militares. Las estrategias políticas en estos países a lo largo de este siglo confluyen con las políticas de occidente, aunque en cada país se determinan resoluciones disparejas, condicionadas por la sociedad y su territorialidad. Pero a su vez, en este siglo coexiste en la mayor parte de los territorios un denotado sentimiento antiimperialista, provocado tanto por las acciones colonialistas del periodo anterior, como por la intervención norteamericana como nueva potencia neocolonialista (militar y económica) y la injerencia de otras potencias occidentales, desembocando con ello, el nacimiento de una fuerte ideología nacional, principalmente de carácter libertario, asociadas sus premisas a la reestructuración de las políticas económicas y socioculturales de las naciones, en la búsqueda de corregir las carencias de los pueblos en todos los ámbitos y el establecimiento de los derechos fundamentales de todos los sectores de la población.

Brevemente aquí indicamos, que en relación con las artes plásticas y su historia acumulada en cada país durante el Periodo Republicano, se presentan grandes concordancias entre los diferentes territorios. En los comienzos el arte oficializado se relaciona con la asimilación cultural de las potencias de estos tiempos, estas representaciones durante el s. XIX fueron importadas generalmente desde Europa, o bien se trasladan hasta América artistas del viejo continente, aunque poco a poco, artistas latinoamericanos comienzan a trabajar obras de corte occidental, al aprender sus conocimientos en los talleres de los artistas extranjeros, o bien, al conseguir viajar a Europa con el fin de llevar a cabo su formación, en lo que a su regreso estos autores gozan de una alta reputación en su país, convirtiéndose las elites adineradas y la alta burguesa, en sus máximos defensores y clientes, al igual que sucede con los propios estados, para darles así un sentido de modernidad y referencia representativa. Así mismo, la formación de los artistas en Europa contribuye a la creación de las primeras Academias de América Latina, estableciéndose en el tiempo como instituciones nacionales. Si bien, aunque las influencias culturales extranjeras son una premisa en el desarrollo del arte de estos territorios, y sin mantenerse ajenas a la embriaguez de asimilar la cultura de las grandes potencias, nuevos movimientos culturales generados en este continente desde finales de siglo XIX e inicios del s. XX, hacen que la inquietud de los artistas no implique como objetivo principal el aproximarse al arte de vanguardia (aunque también se crean movimientos artísticos muy relacionados con estas corrientes occidentales), sino que la fuente de inspiración cultural más difundida ensalza el origen nativo y diferenciado de cada país, surgiendo en el arte oficializado la motivación de una nueva estética, que la diferencia de la europea, desde el llamado «Indigenismo», convocado como nuevo código representativo vinculado con el nacionalismo americano. No obstante, durante la primera mitad del s. XX la representación plástica generada en los diferentes países latinoamericanos comienza a diversificarse, para posteriormente ahondar en estas conductas, emparentados tanto los estados como la propia sociedad con la globalización, brotando en todos estos países nuevas corrientes vinculadas con las vanguardias modernas y postmodernas, hasta llegar al s. XXI, donde la representación ya se conjuga en las instancias de la pluralidad. En lo que, tanto el arte moderno como el contemporáneo realizado en América Latina, contempla ya la cerámica y el barro crudo como medio y lenguaje de expresión. A su vez, en este periodo también se desarrolla una industria cerámica, según los casos, también vinculada con el diseño y la representación artística. Por otro lado, nos encontramos con el desarrollo efectuado en la representación de la tradición popular y las comunidades indígenas establecido a partir del siglo XX, ya que en estos años los países comienzan a rescatar y valorar no solo sus registros primigenios, sino también otros modos de arte autóctonos: como el arte popular e indígena, aunque en cada nación presenta desarrollos diferenciados. Ahora bien, de forma generaliza en la representación artística de este periodo, hay que indicar que el barro, aun siendo uno de los materiales más utilizados en la tradición popular o en las culturas primigenias, no llega a formar parte del lenguaje representativo predominante.

En el siguiente apartado desarrollamos ciertas generalidades asociadas a la representación escultórica y cerámica del Periodo Republicano en las culturas latinoamericanas, para posteriormente analizar más detalladamente en los siguientes dos sub-apartados: las representaciones referentes al arte moderno y contemporáneo, y al arte popular e indígena, de cada país.



### **2.3.1- Cambios y renovaciones en la representación con cerámica en los países de América Latina.**

El inicio del Periodo Republicano en las naciones latinoamericanas, no constituye un clima propicio para el desarrollo de las artes plásticas. Las diferentes naciones al independizarse del prolongado régimen político establecido durante el Periodo Colonial, no pueden desvincularse de forma inmediata del sistema implantado, ya que en este anterior periodo se habían instaurado tanto las formas culturales de toda una sociedad, como de sus costumbres y demás instituciones; por ello, los cambios relativos al nuevo proceso no se dieron por igual en todos los campos, ni se efectuaron al mismo ritmo; así, los géneros que dependían del poder político y eclesiástico, como las diferentes disciplinas artísticas, prácticamente no se renuevan hasta mediados del siglo XIX, o posteriormente, cuando los países ya consolidan en cierta medida su gobernación y emprenden su desarrollo económico. En esta época, las representaciones asociadas a las Bellas Artes, quedan reducidas a los progresos que acontecen en Europa, y que más tarde, van incorporándose paulatinamente según su repercusión, importadas estas corrientes artísticas a las naciones latinoamericanas desde el viejo continente. En la última etapa del Periodo Colonial, los diferentes campos artísticos americanos se asocian con el estilo Barroco, pero con la instauración del nuevo periodo se generan nuevos estilos representativos, motivada esta reacción por los nuevos idearios racionalistas, donde se abandona la obstinada visión religiosa que había dominado los siglos anteriores, en lo que la exaltación de la escultura y la imaginería católica pierde importancia frente a la pintura (desde la evocación descriptiva de la ilustración, de corte costumbrista y paisajista; implicando por ello, el registro de las costumbres y la diferenciación de cada territorio). A su vez, años más tarde, en estos tiempos de cambio, la representación en los países republicanos de Latinoamérica, al igual que en Europa, converge entre la estética del Neoclasicismo y el Romanticismo, convirtiéndose estos estilos en el ideal de belleza y gusto de la sociedad capitalina de estas naciones, relacionada la estética más plausible de esta época, con el fenómeno del “afrancesamiento”, afectando en mayor o menor medida a todas las naciones iberoamericanas, en la búsqueda de desmarcarse de la representación propia del Periodo Colonial. Ya en las últimas décadas de este siglo, se advierte una expansión en alza en la circulación de obras de arte, donde las clases acomodadas y la burguesía adinerada se convierten en los mecenas de los artistas, pero a su vez, la relación entre políticos, intelectuales y artistas se acentúa, y el arte pasa de un segundo plano a posicionarse como exponente visual de los acontecimientos históricos de cada nación, aunque hay que decir que al carecer en estos países de formación y medios necesarios para ejecutar los encargos, tanto públicos como privados, se tiende a trasladar las obras desde Europa o a contratar a artistas extranjeros para ejecutar los proyectos (generalmente europeos), como sucede con la autoría de muchos monumentos instalados durante el s. XIX en las nuevas ciudades latinoamericanas.

En cuanto a la introducción en el continente americano durante el s. XIX de los cánones occidentales neoclásicos (a partir de la segunda mitad de este siglo), en gran parte se debe no solo al aporte representativo de los artistas extranjeros, sino también al establecerse en cada país, talleres y academias, que forman a los nuevos artistas latinoamericanos en diversas disciplinas plásticas, guiados generalmente por autores de origen europeo, o bien al trasladarse hasta Europa, donde reciben estas enseñanzas, en lo que en muchos de estos casos son subvencionados, por los propios gobiernos u otras entidades, al conceder becas de movilidad y formación a los artistas latinoamericanos. No obstante, durante las décadas decimonónicas, aunque se establecen escuelas o institutos oficiales de arte, en la mayoría de los países es recurrente la ausencia de academias naciones, a excepción de México y Cuba, creadas ya estas instituciones durante el Periodo Colonial, a semejanza de la escuela nacional de la metrópoli española, o en Brasil, establecida durante el -Periodo Imperial- de esta nación, aunque en los primeros años del s. XX, también se institucionaliza en Argentina la Academia Nacional de Bellas Artes, para sucesivamente nacionalizarse en la mayoría de los países estas academias, fundadas en su mayoría antes de la primera mitad del s. XX. La función que entablan las Academias asociadas a las instituciones gubernamentales, no solo se conciben para elevar el nivel artístico

de estos países, sino también al instruir como propósito oficial a pintores, escultores o arquitectos, para difundir de esta forma la propia renovación política y social en la que estas naciones se ven inmersas. Ahora bien, en las Academias americanas, donde se forman la mayor parte de los artistas, el estricto sistema académico trasladado desde Europa, desde sus inicios es cuestionado, al convocarse ya en estos años la discusión sobre la identidad nacional, y el distanciamiento de las academias con la realidad cultural y la falta de originalidad, describiendo al academicismo, en suma, como una escuela conformista y conservadora, que nada tiene que ver con la regeneración de las sociedades modernas, aunque con todo esto, tampoco se puede ocultar el hecho de que los métodos impuestos de asimilación plástica en estas escuelas se establezcan como el factor decisivo para que muchos talentos pudieran encontrar su propio lenguaje representativo, fruto también de diversos movimientos vanguardistas, tanto de origen occidental como aquellas corrientes que florecen en el continente americano, como el aporte formativo y renovado de aquellos maestros que divulgan en sus enseñanzas nuevas expresiones representativas.

En el **campo escultórico**, si en Europa el punto de partida de la modernidad en la escultura se establece en el s. XIX, a través del realismo expresivo de Auguste Rodin (París, Francia, 1840, -Meudon, Francia, 1917), y el movimiento del neoclasicismo, representado este lenguaje desde la figuración; en los países latinoamericanos se trasladan con el tiempo también estas nuevas corrientes estéticas, fruto de la comunicación y el desplazamiento de escultores desde un continente a otro. Durante el s. XIX, los trabajos relacionados con la imaginería religiosa quedan reducidos a la labor artesanal y popular, mientras que la disciplina escultórica relacionada con las Bellas Artes, se desarrolla en obras de carácter monumental, o bien, a través de encargos dedicados a la estatuaria funeraria u otros modelos iconográficos (entre ellos: estatuas, bustos, medallas, etc.). La pretensión de estos renovados estilos escultóricos fue romper las normas y patrones estrictos del clasicismo, aspirando a su vez, establecer un ideario motivado por las influencias del realismo y el nacionalismo; no obstante, pocos fueron los artistas que se dedicaron a la escultura, en lo que también debe señalarse como característica fundamental de esta época, que la libertad en la elección de los motivos por parte de los escultores fue exigua, limitándose estos autores en general a realizar obras por encargo (habitualmente realizadas en piedra y bronce). Ahora bien, en la mayoría de los países latinoamericanos, a excepción de algunos ejemplos en los que la modernidad comienza a posicionarse en el campo escultórico, los gustos estéticos se ven sustentados por costumbres anquilosadas y añejos criterios de la estética occidental, y por ello los escultores, en lugar de expresarse de acuerdo con los ideales artísticos propios del momento, generan una obra pretérita durante la época de ebullición de estas corrientes artísticas, aunque se puede llegar a generalizar, que a partir de los últimos años del s. XIX y principios del s. XX, ya se establece un fructífero intercambio estético en el campo escultórico, tanto al trasladarse los artistas hasta Europa, como al acoger en estos países a artistas extranjeros, tanto desplazados desde Occidente como desde otros países del continente (donde se desarrolla una mayor apertura artística y formativa) al portar con ellos lenguajes renovados, y más en cuanto la apertura en algunos casos de las políticas nacionales irrumpen con nuevas consignas reaccionarias y aperturistas. No obstante, de forma generalizada se puede decir que la modernidad de la escultura en las diferentes naciones latinoamericanas, es más reciente que en relación con otras disciplinas (como la pintura), al limitarse su autonomía y libertad, encontrando los escultores grandes trabas representativas, tanto al remitirse a los cánones académicos impuestos, o por vetos morales, como la prohibición del empleo del desnudo. En estos años, los temas predominantes en la representación de las obras escultóricas se vinculan a: escenas religiosas y bíblicas, alegorías a los símbolos revolucionarios, escenas y retratos de personajes de la historia nacional, o de la nobleza y burguesía naciente, aunque su mayor trascendencia representativa consiste en introducir motivos civiles, de carácter nacional, donde ya se comienzan a vislumbrar atisbos de una corriente de expresión propia.

En cuanto a la utilización de la **cerámica** como material representativo durante la **época decimonónica y años posteriores**, hay que indicar que este medio se vincula en los diferentes países de América, tanto como en Europa, a expresiones relacionadas con las artes aplicadas, o bien, con el arte representado por las culturas populares, sin coaligarse con las representaciones asociadas a las Bellas Artes, ya que las divisiones entre arte

mayor y menor se acrecientan en la época moderna. A su vez, en este continente también se debe tener en cuenta las representaciones de las culturas nativas, designadas en esta época como productos exóticos, tiempos en los que no se llega a ubicar a estas piezas indígenas dentro de la percepción artística. En el caso de la representación oficializada, poniendo como ejemplo a Europa, en los siglos XVIII y XIX, la mayoría de los escultores europeos que trabajan con el barro, restringen su actividad a la ornamentación y la producción de modelos matrices, para luego reproducirlos en cerámica de colaje; estos autores no utilizan el barro como argumento plástico sino como matriz de los moldes cerámicos (escayola), perdiendo así la conexión con el material, en lo que todo el proceso de configuración de las figuras de cerámica se realizaba desde la fábrica o el taller. Las reproducciones en cerámica manufacturadas tanto en Europa como en los países latinoamericanos durante el siglo XIX, pueden estar emparentadas con las artes aplicadas, al conformarse de manera semi-artesanal, o bien, al incorporar estos diseños a la industria cerámica (definida como cerámica mecanizada, al emplear moldes y estampados para su reproducción, con el fin de abaratar el producto), o bien, al trasladarse hasta otro sustrato social, emparentadas estas prácticas con la representación popular.

En América, el comercio de las piezas cerámicas destinadas a las clases acomodadas del s. XIX, en su mayoría son importadas hasta el continente por vía transcontinental, al reclamarse como objetos de moda y lujo, demandando la adquisición de piezas manufacturadas en loza fina (dura y ligera) o porcelana; al igual que sucedía durante el Periodo Colonial. Como aquellas cerámicas exportadas desde China, o en el caso de las antiguas colonias españolas, las producidas en las fábricas de Moncloa, Sargadelos, Cartagena o la Cartuja (situadas en España), aunque a raíz de la emancipación, éstas cerámicas fueron progresivamente desplazadas, pero sin dejar de tener una estimada comercialización, para ser sustituidas por las cerámicas francesas, inglesas, italianas, holandesas y alemanas. Estas piezas importadas, asociadas con el gusto europeo, registran una variada catalogación de formas y diseños, destinada tanto al menaje del hogar como a la decoración, incluyendo entre estas adquisiciones, las valoradas figuras escultóricas, de estética cortesana y afrancesada. Pero a su vez, en estos tiempos, las grandes manufacturas europeas reciben encargos de los países latinoamericanos para plasmar en sus cerámicas diseños de corte nacional (pintados, estampados y/o en relieve), reproducidos sobre vajillas y servicios de mesa de porcelana o loza fina, con imágenes tanto propagandísticas como conmemorativas, aludiendo generalmente a motivos y frases dedicadas a la época revolucionaria, conocido su nombre como «loza parlante», otras, incluyendo escudos, imágenes alegóricas o retratos de personajes importantes, o bien representando escenas o paisajes de estas naciones independizadas. Estas cerámicas a su vez, se cubren con diversas técnicas decorativas. No obstante, las cerámicas más apreciadas y afamadas en este siglo fueron aquellas producidas en Francia, enviadas desde París, Sèvres y Limoges, y las de las manufacturas inglesas: Wedgwood, Davenport, Liverpool, Adams y Staffordshire.

Ahora bien, en algunos países latinoamericanos se instalan en las últimas décadas del s. XIX talleres o algunas fábricas de cerámica, dedicados a la producción nacional (nombradas estas cerámicas con el apelativo de «criollas»), que producen piezas seriadas de carácter artesanal o semi-industriales, como vajillas, objetos decorativos o productos dedicados a la práctica arquitectónica. Llegando también a existir una producción urbana de piezas escultóricas en cerámica, en la mayoría de los casos representando figuras seriadas o réplicas de esculturas en terracota o loza, al igual que ya se incluye la caracterización de destacados personajes nacionales o piezas figurativas con indumentarias tradicionales y folclóricas. De igual forma, en estos talleres urbanos, se siguen produciendo piezas de tradición popular, como los nacimientos u otras piezas artesanales, emparentadas con las tradiciones de cada nación. Aunque hay que decir que de los escasos registros que se reconocen de esta actividad nacional (citados estos talleres o fábricas en algunas publicaciones y anuarios), no llega a esclarecerse a ciencia cierta el tipo de producción al que se dedican: es decir artesanal, industrial o artística, adjudicándose indistintamente y de forma generalizada un carácter decorativo o utilitario, sin llegar en la mayoría de los casos a considerarse como cerámicas de valor.

En la producción tradicional, durante el siglo XIX los alfares de los centros urbanos generalmente siguen apegados a la tradición española, portuguesa, o europea; mientras que los centros alfareros diseminados en





903



904



905



906



907



908



909



910



911

**Representaciones de cerámica en el s. XIX:** -903- Pastora arrodillada en actitud orante (junto a una orza como símbolo de ofrenda), figura de nacimiento en cerámica policromada, realizada en México a comienzos del s. XIX. Dimensiones: 22 x 18 x 13 cm. -904- Pastor arrodillado (con cesto a modo de ofrenda), figura de nacimiento en cerámica policromada, México (pieza datada entre 1800 y 1825). Dimensiones: 23 x 18 x 13 cm. -905- Copa con mano. Tonalá, México, finales del siglo XIX. Cerámica modelada, policromada sobre engobe de Sayula, bruñida. Dimensiones: 19,5 x 13 cm. -906- Mico. Tonalá, México, finales del s. XIX. Figura moldeada y modelada, policromada sobre engobe de Sayula, bruñida. Dimensiones: 31 x 11,5 cm. -907- Toro conopa. Mayólica, Cuzco, Perú, 1900-1950. Dimensiones: 19 x 11 x 23 cm. -908- Antigua iglesia de techo. Cerámica con engobes. Ayacucho, Perú, s. XIX. Este ejemplar es el más antiguo de iglesia de techo conocido, modelada sobre una teja, indicando por ello claramente su uso. -909- Jarra escultórica con la representación de un músico tocando una mandolina. Mayólica, Perú, s. XIX. Dimensiones: 25 x 22 cm. -910- Figura de personaje con vestimenta típica rural portando un mate (Gaucho). Argentina, datación aproximada: 1890, posible autoría: hermanos Cubero (taller ubicado en Buenos Aires). Cerámica decorada con cubierta de engobes y óxidos. -911- Figura de gaucho con látigo y mate. Argentina, datación aproximada: 1890, posible autoría: hermanos Cubero. Cerámica modelada y decorada en policromía con engobes y óxidos. -912- "Nuestra Señora del Rosario", datada en el s. XIX, Brasil. Figura de la virgen con niño Jesús en terracota y madera, procedencia: Amazonas. Dimensiones: 84 x 27 x 27 cm. -913- "San Gonzalo", datación: s. XIX, barro cocido y policromado (poscocción). Procedencia: Jambeiro, São Paulo, Brasil. -914- "Nuestra Señora con el Niño", autor: Dito Pituba, s. XIX. Barro cocido. Procedencia: Santa Isabel, São Paulo, Brasil. -915- "Santana Mestra", s. XIX. Procedencia: São Paulo, Brasil. Barro cocido y policromado (poscocción). -916- Platos de loza fina importados desde Inglaterra a Brasil, s. XIX, en los que aparecen imágenes de vistas Rio de Janeiro, a la izquierda el antiguo paseo público y a la derecha -Entrada da Barra-. -917- Loza policromada con forma de zapato femenino y detalles en relieve, decorada la pieza probablemente por J. Ortolani en la fábrica de lozas de Colombo (1897 - 1926), situada en Colombo, Curitiba, Paraná, datada la pieza en la primera etapa productiva de la fábrica, a finales del siglo XIX.



912



913



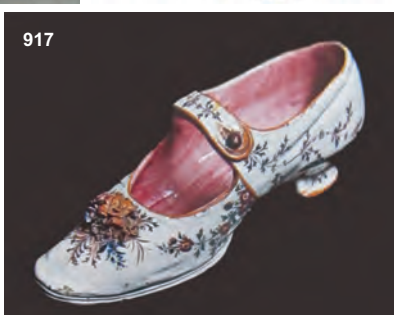
914



915



916



917

zonas rurales, generalmente conservan en sus representaciones rasgos indígenas, definida su producción como «cerámica mestiza». A su vez, ciertas producciones de reconocidos centros populares se comercializan traspasando las fronteras, incluyendo en el comercio de las cerámicas, exportaciones entre los países latinoamericanos (ya destacadas durante el Periodo Colonial, como es el caso de la cerámica poblana, manufacturada en la ciudad mexicana de Puebla). Ahora bien, a excepción de los centros populares de afamada tradición, las representaciones populares en cerámica asociadas a la función doméstica o al uso decorativo, a partir de los tiempos en los que se constituyen las repúblicas latinoamericanas, comienzan a degenerar paulatinamente, al descender la demanda de sus productos, ya que la pequeña producción se enfrenta al gran coloso de las piezas cerámicas de importación europea, tanto como al incorporarse en las diferentes naciones talleres o fábricas de piezas seriadas y semi-industriales, que abaratan los costes de producción, o bien, al sustituir los objetos de cerámica en la vida cotidiana, por otros productos generados en las industrias de forma masiva.

En el arte tradicional o popular, sus prácticas continúan de forma similar al anterior Periodo Colonial, aunque como en todo proceso, se desarrollan algunas incorporaciones estilísticas, de carácter renovado. Estas producciones se destinan a un público más generalizado, incluyendo entre ellas las representaciones escultóricas, como las figurillas populares, ataviadas tanto con trajes tradicionales de cada región o del entorno local, como con galantes vestidos de la época, u otras imágenes religiosas adscritas a la representación de carácter popular (como los nacimientos o las representaciones de vírgenes y santos). Ahora bien, en estos casos, estos ceramistas que trabajan la materia desde el volumen y el modelado, al considerarse dentro de la categorización de arte menor, no se ven sometidos a los cánones y pautas establecidas en las Bellas Artes, por lo que sus representaciones informales se manifiestan según la creatividad de cada artista-artesano. No obstante, en estos tiempos la representación figurativa con barro en todo el continente se presenta de forma esporádica, y aunque hubo verdaderos maestros del oficio, en la mayoría de los casos, transmitidas estas prácticas de generación en generación, no llegan a reconocerse como un estilo escultórico. Ahora bien, estos indicativos no permiten el desarrollo pleno de las artes como actividades practicadas por la sociedad en su conjunto, sino como un asunto de clases, entre las élites adineradas y la población común.

Entre estas cuestiones, relacionadas con la diferenciación de arte menor y mayor, también se pueden asociar estos conceptos con la categorización del arte y su procedencia, ya que se puede decir que desde el s. XIX, existe una fuerte desvinculación entre las capitales o ciudades más importantes (computando en ellas el centralismo comercial y del capital) con respecto al resto de las provincias de la nación (rurales), produciéndose una diferencia notable de desarrollo económico y cultural, asociada la representación regional a la estética del costumbrismo y el ensimismamiento provincial. Estas producciones periféricas, destinadas generalmente al consumo popular, mantienen elementos de continuidad estética con sus precedentes coloniales, desarrollándose la dinámica cultural de forma débil. De esta forma, se dilata el abismo entre las artes “cultas”, ligadas estas manifestaciones a los escenarios internacionales, y las artes “populares”, asociadas a las tradiciones locales, en lo que incluso se puede llegar a afirmar que, la noción misma del “arte popular” precisamente se crea en estos tiempos, como concepto diferenciado. Ahora bien, en el caso de las representaciones asociadas con las artes decorativas, su florecimiento a lo largo del siglo XIX, se concibe desde los estamentos oficiales y su producción se dirige por las autoridades de las diferentes naciones, asociadas estas manifestaciones con la modernización. No obstante, los procesos sociales y económicos que se inician con la emancipación política de estas naciones latinoamericanas, contribuyen a consolidar nuevos ordenamientos sociales, al ir encajando y fortaleciendo en estos países su propia diversidad y multiculturalidad, transformándose con ellos gradualmente, las formas de creación artística, cada una desde su propia autonomía y estética diferenciada (tanto desde las Bellas Artes o la representación oficializada, como desde las representaciones populares e indígenas).

Ahora bien, antes de imbuirnos en el desarrollo del arte moderno en América Latina, podemos destacar los avances que se despliegan en este continente en el campo de la arqueología, muchos de ellos, revelados a lo

largo del s. XIX, para indicar que los descubrimientos arqueológicos se incorporan a lo largo del proceso de modernización, como una de las fuentes constructivas de los discursos nacionalistas, en todos los países de América (en la búsqueda de su origen). A su vez, los renovados discursos antropológicos, también calan en el ideario nacionalista, al computar estas naciones en su conjunto con una amplia diversidad de culturas. A partir de la segunda mitad del s. XIX, muchas de las piezas nativas, pertenecientes tanto a las culturas primigenias como a las comunidades indígenas de América, se exhiben y tienen un lugar destacado en importantes museos de occidente o en las distinguidas exposiciones universales de esos tiempos, presentando estos reclamos ante el mundo, como una suerte de inventario relacionado con la historia acumulada de estos países. Este tipo de piezas, muchas de ellas realizadas en cerámica, resultan como referentes a la producción de objetos o representaciones modernas, tanto para los artistas occidentales como para los autores latinoamericanos, en este caso, aunando sus lenguajes estéticos en la búsqueda simbólica de la revisión y afirmación “identitaria” (desarrollando posteriormente, una estética incipiente relacionada con las artes decorativas y la cerámica moderna, donde se registran diseños basados en las formas y decoraciones primigenias, como veremos más adelante). A su vez, en estos años, también es importante citar, la contribución que aporta al arte de los países latinoamericanos el redescubrimiento de su propio territorio, contando en estos países además de las expediciones de exploradores y científicos, con el esfuerzo de los artistas al recabar en sus viajes detalladas descripciones, no solo a través de la literatura, sino contribuyendo con la recapitulación de un amplio registro visual, tanto de los paisajes como de sus gentes, registradas estas imágenes a través de ilustraciones o fotografías; además de computar las costumbres con aportes ponderables, con la embrionaria metodología de recopilar objetos y obras tradicionales. En lo que además, los artistas en estos tiempos también dirigen su interés al entorno aún vigente o paisaje histórico, de los monumentos y sitios arqueológicos.

Los inicios del **arte moderno**, en Latinoamérica vienen marcados por los movimientos occidentales precursores (desarrollados principalmente en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX), impulsada esta expansión y apertura del lenguaje visual por los artistas que buscaron independizarse de los códigos impuestos y las demarcaciones establecidas que acotaban al arte occidental.

Como ya indicamos, para la apertura de ideas de los artistas instalados en Europa, fueron importantes las Exposiciones Universales y la ampliación en los museos de muestras de otras culturas que exhibían productos provenientes de colonias africanas, de América y Oriente; despertando en los creadores ávidos de información, una explosión de nuevas imágenes, absorbiendo estas ideas para la reconstrucción de una nueva mirada. Un buen número de creadores plásticos se interesa por el arte primitivo y etnográfico, revalorizándose con ellos los estilos artísticos nativos de otras culturas. A su vez, en este proceso se redescubren materiales naturales y preindustriales, o se investiga con los nuevos materiales utilizados en la industria, para así introducir estas renovadas prácticas en sus obras. Fue el momento de intensos proyectos; abriéndose por ello el espectro del mundo visual. Desde los movimientos modernistas de finales del siglo XIX (como el «Art Nouveau» o «Modernismo»), o posteriormente el «Art Decó»), también se aúnan diálogos entre la industria y el arte, buscando eliminar la barrera impuesta entre lo puramente técnico y lo artístico, además de demandar estas corrientes artísticas, establecer relaciones interdisciplinarias entre diferentes campos, como antecedente a las exploraciones de las vanguardias y a las agrupaciones de los diferentes “ismos”. En lo que respecta al fortalecimiento en occidente de lo que se podría definir como “la nueva cerámica”, este fue un movimiento seguido por intelectuales, artistas, ceramistas, manufacturas y talleres. Si bien, hay que decir que los primeros acercamientos de los artistas al campo de la cerámica, se da de la siguiente manera: primero su manipulación se restringe entre aquellos que trabajan la pintura en colaboración con ceramistas que crean sus formas alfareras y luego son decoradas por estos pintores, para posteriormente encontrar artistas que manipulan el material del barro como soporte visual de su propia expresión. No obstante, para esta época, también se renueva el concepto de la manipulación de trabajo alfarero, donde ciertos ceramistas además de contar con la destreza técnica se manifiestan desde la creatividad de sus obras, con diseños de renovado carácter artístico, por lo que nuevamente en la historia de la cerámica occidental, después de la prolongada temporalización de los siglos, se deja atrás el apelativo de alfarero o artesano, y a los



ceramistas que se expresan a través de obras artísticas se les empieza a considerar como artistas. A su vez, talleres o fábricas de producción cerámica seriada cuentan con escultores y diseñadores para elaborar nuevos productos, donde se ensalza la estética de lo que por aquel entonces se incluye en las «artes decorativas». En estos tiempos la cerámica ya adquiere una nueva dimensión, despojándose de su función meramente utilitaria y decorativa, para presentarse en tanto a lo pictórico como soporte, o como nuevo material empleado en los campos referentes al diseño, la escultura y la arquitectura. Entre los movimientos surgidos a favor del derrocamiento de la distancia marcada entre el arte y la artesanía, y en contra de las producciones industriales en masa ya instauradas de forma evidente en esta época, destaca como precursora la corriente «Arts & Crafts», desarrollada a finales del siglo XIX.

A su vez, en esta evolución y sintonía del cambio, los artistas adscritos a los movimientos de vanguardias del siglo XX, fueron conscientes del deterioro de la esencia del arte occidental, queriendo rebasar sus cuestiones reflexivas al medio de sus prácticas artísticas, con ello, ambicionaron transformar no solo la obra artística, sino la práctica del arte en general.

La acelerada evolución sociopolítica desarrollada en Occidente, se refleja elocuentemente en las diferentes disciplinas artísticas. La revisión de los materiales y la proposición de integrar el arte en todas las esferas de la vida cotidiana fueron condicionantes en esta época. Si bien los primeros movimientos destacados en romper con el aislamiento del objeto funcional para vincularlo a la creación artística y así reivindicarlo y liberarlo de imposiciones, fueron especialmente los constructivistas rusos, los futuristas italianos, el grupo holandés «De Stijl», y desde Alemania la Bauhaus, con el postulado común de acercar las posiciones y diferencias entre artistas y artesanos; empleando en sus trabajos artísticos materiales como telas, vidrio, emplomados, mobiliario... y cerámica, con un nuevo sentido estético. Esta concepción del arte, produjo el énfasis en el diseño (la definición de -proyecto de diseño- se presenta como nuevo concepto) y la revaloración del trabajo manual, con la unión del arte y la artesanía, o del arte y los procesos industriales (al contar con algunas asociaciones y colaboraciones entre artistas e industrias de cerámica), formando parte desde entonces de la visión artística del mundo moderno. En cuanto al **empleo del barro como material artístico**, también fueron reivindicadas las cualidades que esta materia presenta de la herencia de la cerámica funcional y el conocimiento artesanal, sumándose a estas nociones los avances que la técnica desarrolla en la industria, como pudiera ser la reproducción; además de surgir un gran interés por las técnicas de cocción a mayor temperatura, y la manipulación de otro tipo de pastas cerámicas, como la porcelana y el gres (en lo que el gres hasta ese momento tiene una pobre reputación, al ser una pasta tosca, pero su percepción cambia, a ser codiciado, por sus cualidades de dureza y textura, especialmente empleado en el campo escultórico); descartados estos procedimientos en épocas anteriores, a partir de estos tiempos, el barro y la cerámica adquieren las posibilidades representativas que les caracterizan, para así desarrollarse en el marco del campo artístico. Después de los primeros acercamientos a la cerámica y al diseño cerámico en occidente, los artistas comienzan a utilizar el proceso cerámico como forma de expresión, explorando el propio lenguaje de la materia. Otorgando ahora sí al barro de caracterizar el lenguaje expresivo, aunque su expansión se pospone al incorporarse en el campo escultórico, como indica Isabela Mendes Sielski: “*los artistas que trabajaron con este procedimiento casi siempre necesitaron la colaboración del técnico ceramista conocedor del proceso en todas sus etapas de transformación. Quizás por eso, por esta dependencia, la cerámica como medio expresivo "autónomo", o sea, como lenguaje tuvo que esperar hasta mitad del siglo XX*”<sup>279</sup>, a excepción de casos puntuales donde determinados artistas ya manejan este proceso creativo y escultórico.

A continuación, para completar el análisis generado al respecto de la transformación que se origina en la primera mitad del siglo XX en la representación escultórica occidental, fruto de una nueva visión por parte de

---

<sup>279</sup> MENDES SIELSKI, Isabela. “El barro en el arte: Materialidad y Límites” (tesis doctoral). Director: Ángel Garraza -departamento de escultura-. Facultad de Bellas Artes / Arte Ederren Facultatea, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, Leioa (Bizkaia), 2003, p. 289.

los artistas que buscan rupturas con el arte clásico y con los límites formales pre-establecidos, presentando las interesantes palabras que aporta de nuevo Isabela Mendes Sielski:

*“La racionalización del período moderno, con la creencia en una transformación social a través del arte y del progreso, llevó a los artistas de las vanguardias a adoptar posturas “revolucionarias”, las cuales, hoy sabemos, fueron actitudes utópicas. De sus manifestaciones teóricas, de la crítica severa frente al sistema burgués, de su perspectiva política y contestataria no han sobrevivido sino los aspectos conocidos como el “arte moderno por excelencia” (los Picassos, los Mirós, los Brancusis, los Mondrians, en fin, la integración de las obras en el mercado de arte). La inclusión del arte moderno en el sistema capitalista demuestra que aun las actitudes con intenciones más renovadoras dentro del propio sistema de la industrialización (como fue la tentativa del Constructivismo ruso; Bauhaus, De Stijl) quedaron atrapadas en un problema sobretodo formalista (en este caso del diseño), finalmente consumidas por la propia causa de la cual querían huir. Así se puede hablar del arte de las vanguardias, por una parte, de rupturas con el arte clásico (ruptura con la mimesis, con la perspectiva renacentista, con los materiales nobles, con las técnicas tradicionales de la escultura, y un largo etcétera.), y, por otra, de la presencia de nuevos límites [...] los artistas modernos encontraron en la experimentación de los significantes un modo de hablar de significados que estaban en relación directa con las formas, los materiales y procedimientos empleados, en forma de envío, o sea, como un mensaje directo. En este sentido es factible hablar de unión entre arte y técnica en el arte de las vanguardias, siendo difícil aislar las calidades materiales y técnicas del significado de la obra”<sup>280</sup>.*

Ahora bien, la relación que establecen con la nueva visión de la manipulación de la cerámica los artistas y escultores latinoamericanos en sus estancias en Europa, repercute en su lenguaje representativo, al poder observar no solo las exhibiciones de piezas históricas, entre ellas aquellas realizadas por los artistas primigenios de América, sino también los trabajos de artistas modernos pioneros en representar con este material, llegando en algunos casos a entablar entre ellos relaciones de trabajo o amistad. A su vez, estos maestros también se trasladan a los países americanos, llegando algunos de ellos a residir en estos países americanos, o bien, al trasladarse hasta el continente para dictar conferencias o talleres magistrales.

En esta atmósfera de cambios, uno de los primeros artistas modernos en experimentar y trabajar con el barro como material artístico y expresivo, fue el pintor Paul Gauguin (París, Francia, 1848, - Atuona, Islas Marquesas, Polinesia Francesa, 1903), artista que se identificaba con lo salvaje y con las culturas “primitivas”. Gauguin busca en otras culturas un ideal de originalidad, rechazando las imposiciones del arte clásico y académico. Fue el arte indígena de los pueblos primigenios de Suramérica la primera manifestación artística que conoce este autor, pues su familia era coleccionista de cerámica arqueológica andina, además de mantener el apego por la cultura de sus raíces, al ser descendientes del último virrey del Perú colonial (en lo que Gauguin en su temprana infancia estuvo viviendo en Perú seis años). El artista se inspira en esas piezas, complejas y diferentes desde el punto de vista europeo, para producir un notable conjunto de obras en cerámica, la mayoría de ellas realizadas en gres (alta T<sup>a</sup>). En este repertorio cerámico se incluyen figuras escultóricas o recipientes escultóricos, modelados sin usar otras herramientas auxiliares como los moldes o el torno, entablando conexiones con la esencia artesanal para fusionarla con experiencias primitivistas que encajan y unen lo funcional con lo pictórico y lo escultórico. Su maestro en la técnica fue el ceramista francés



<sup>280</sup> Ibidem, p. 430.

Obras en cerámica de Paul Gauguin: -918- “Autorretrato”, 1889. Altura: 19’5 cm. Recipiente escultórico vidriado con la imagen de su autorretrato, la pieza presenta tonos rojizos que posiblemente caractericen el cuello ensangrentado (en viable referencia a la estancia con Van Gogh en Arles, donde este artista le amenaza con una navaja de afeitarse antes de cortarse la oreja).-919- “Hina y Tefatou”, 1894 - 95 (dioses Tahitianos). -920- “Oviri”, 1894. Gres, medidas: 75 x 19 x 27 cm.

Ernest Chaplet (Sèvres, Altos del Sena, Francia, 1835, -Choisy-le-Roi, Val-de-Marne, Francia, 1909), con el que mantiene una relación de amistad y creación, aunque Gauguin también produce obra cerámica de sentido escultórico en sus estancias en Martinica. Destacando que este artista fue el primero en rescatar los valores plásticos de este procedimiento técnico, le proporciona a esta materia un lugar en el arte moderno; como recopilan las investigaciones de algunos autores, donde refleja en sus escritos el vínculo que le une con este material, como en 1895, cuando escribe: “*mi meta es transformar el eterno vaso griego y remplazar el torno por una mano inteligente, que pueda infundirle vida como a una obra de arte...*”<sup>281</sup>, según recoge Benjamín Lira, o la destacada argumentación que escribe en una carta al marchante Vollard en 1902: “*... fui el primero en intentar la escultura cerámica y creo que, aunque es algo hoy olvidado, el mundo me lo agradecerá. Mantengo con orgullo que nadie lo ha realizado anteriormente*”<sup>282</sup>, como acopia en una cita Kosme de Barañano. En esta agrupación, tampoco podemos dejar de mencionar al gran arquitecto catalán Antoni Gaudí (Reus, Barcelona, 1852, -Barcelona, Cataluña, 1926), relacionado con la corriente precursora del «Art Nouveau» o «Modernismo», quien integra en sus proyectos arquitectónicos toda una serie de trabajos artesanales; entre sus múltiples innovaciones en lo referente al tratamiento de los materiales, Gaudí incluye la cerámica como material constructivo tanto para los exteriores como en el diseño decorativo de los interiores (del cual otros autores toman de referencia su obra no solo en su época, sino en periodos posteriores, como fue el caso de los artistas vinculados al movimiento «Art Decó», de gran calado en la arquitectura americana).

En esta recopilación de autores también podemos destacar la figura de Pablo Picasso (Málaga, España, 1881, -Mougins, Provenza, Francia, 1973), ya que en su experimentación sin límites se posiciona como uno de los precursores en manipular el barro, tanto desde la creación como desde la materia, empleando el barro como soporte pictórico, o promoviendo el método de “construcción” como un nuevo lenguaje para el arte. Ahora bien, aunque Picasso, contacta con el mundo cerámico en la década de los años veinte y realiza una destacada producción de obras, no es hasta 1947 cuando establece colaboraciones más habituales con los ceramistas de Vallauris (en la Provenza francesa), especialmente con el alfar Madoura, que dura aproximadamente hasta 1973, primero empleando formas utilitarias como soportes decorativos, para luego apropiarse de la técnica como lenguaje artístico. También es sobresaliente la influencia de los trabajos del artista Joan Miró (Barcelona, Cataluña, 1893, -Palma de Mallorca, España, 1983), quien halla en la cerámica posibilidades formales, tanto pictóricas como espaciales, representando a las formas como símbolos de su lenguaje, además de obtener del material sus primarias cualidades expresivas; en este caso vinculado al creativo ceramista catalán Josep Llorens Artigas (Barcelona, Cataluña, 1892 - 1980). En este periodo, también debemos destacar entre los artistas que cuestionaron el arte desde la conceptualización de la idea, a Marcel Duchamp (Blainville Crevon, Francia, 1887, -Neuilly Sur Seine, Nantarre, Francia, 1968), como uno de los primeros autores en defender esta postura para crear reflexiones y críticas en torno a los marcos estipulados (formalismos), actuando en una de sus obras más emblemáticas, en la que utiliza un urinario realizado en cerámica procesado industrialmente (hombre-máquina) para desmaterializarlo y convertirlo irónicamente en *-Fuente (1917)-*, bajo el seudónimo de R. Mutt, cambiando con esta acción la percepción de objeto cerámico cotidiano a un contexto artístico, dotándolo de un nuevo significado (ready-make). Además, también son reconocidos los trabajos en piezas cerámicas u otras implicaciones con este material desde el lenguaje artístico de otros artistas europeos, como: Wassily Kandinsky (Moscú, Rusia, 1866, -Neuilly-sur-Seine, Altos del Sena, Francia, 1944), Paco Durrio (Valladolid, España, 1868 - París, Francia, 1940), Georges Henri Rouault (París, Francia, 1871-1958), Kazimir S. Malévich ( Kiev, Ucrania, 1878, -San Petersburgo, Rusia, 1935), Marc Chagall (Vitebsk, Bielorrusia, 1887, -Saint-Paul-de-Vence, Francia, 1985), Lucie Rie (Viena, Austria, 1902, -Londres, Inglaterra, 1995), Barbara Hepworth (Wakefield, Yorkshire, Inglaterra, 1903, -St Ives, Cornwall, Inglaterra, 1975), entre otros muchos autores, que incorporan la cerámica en su obra desde una sorprendente diversidad de visiones, posicionando a esta materia en los itinerarios de los circuitos de arte.

<sup>281</sup> LIRA, Benjamín, “Hombre tierra fuego. Apuntes sobre la cerámica y su evolución” (artículo). *Taller Huara Huara, publicaciones* [página WEB], -<http://www.huarahuara.cl./publicacion3.php> [Consulta: 10-4-2013]

<sup>282</sup> BARAÑANO, Kosme de. *Picasso: el diálogo con la cerámica*. Valencia (España): Fundación Bancaja, 1998. Referencia: DANIELSON, Bengt. *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, p. 302, nº 105, Papeete, 1975.



Otro artista pionero en experimentar con el barro es el ítalo-argentino Lucio Fontana (Rosario, Santa Fe, Argentina, 1899, -Comabbio, Varese, Lombardía, Italia, 1968), desarrollando un dialogo con la materia, con el concepto y con la acción (fotos n°: 935, 943, ampliada su biografía y obra en este apartado, págs. 612 y 613). Entre los artistas norteamericanos que trabajaron como ceramistas tampoco podemos dejar de citar y destacar la figura de George Ohr (Biloxi, Misisipi, Estados Unidos, 1857 - 1918), pionero en la representación de la cerámica artística en Norteamérica, quien dota a sus formas de irregularidades y emplea vidriados no convencionales para la época. En cuanto al desarrollo de la cerámica moderna occidental, se debe destacar que una de sus mayores influencias fue la cerámica oriental, especialmente desde el arte japonés, que irrumpe con bastante fuerza en el “centro del mundo cultural” de ese momento: París. El interés de los artistas occidentales por el arte y la artesanía oriental ayuda a cambiar la estética de la cerámica europea. Destacando especialmente la importante contribución respecto al conocimiento del proceso y la tradición de la cerámica oriental que realiza el ceramista Bernard Leach (Hong Kong, 1887, -St. Ives, Inglaterra, 1979), en colaboración durante algunos años con el célebre ceramista Shoji Hamada (Tokio, Japón, 1894 - 1978).

Centrándonos de nuevo en los territorios de **América Latina**, asociados a los cambios y renovaciones en el panorama político y cultural, en el siglo XX, desde sus comienzos, se concibe una nueva visión en el arte. En la **primera mitad del s. XX** estas representaciones se adscriben de forma generalizada a corrientes modernas de la vanguardia internacional, o con movimientos latinoamericanos, de carácter plural, o de menor envergadura al registrarse únicamente en algunos países, hasta otras corrientes de autonomía nacional o regional. En la mayoría de los casos, la resistencia a la asimilación de estas corrientes por el gusto conservador del público, se topa con limitaciones y polémicas contra estas manifestaciones artísticas, aunque poco a poco son asimiladas por la sociedad; a su vez, la instauración de las escuelas nacionales permite el surgimiento de artistas formados en el país, que con el tiempo se consolidan como los lugares de confluencia de las diversas opciones nacionalistas y/o vanguardistas. Entre las corrientes internacionales establecidas en los países latinoamericanos desde principios de este siglo, cala con fuerza el Modernismo, además de tomar contacto los artistas con los movimientos de vanguardia surgidos en Europa, desarrollando algunos autores propuestas relacionadas con el Expresionismo y el Futurismo, para emprender una nueva regeneración representativa a partir de las primeras décadas de la centuria, al desarrollarse en las escenas nacionales nuevos movimientos (emparentados en cierta medida con las vanguardias occidentales, aunque con postulados y manifiestos propios), como el Neocriollismo (en Argentina), la Antropofagia (Brasil), o el Universalismo Constructivo (en Uruguay). A su vez, en las primeras décadas del siglo, se producen movimientos de carácter continental, entre ellos al afianzarse el eje arte/política como campo de acción, establecidas estas corrientes tanto a nivel regional como internacional, en este caso poniendo de ejemplo la consolidada presencia del Muralismo Mexicano, difundida su influencia a otros países latinos, asociada a su vez esta relación con otras variantes, como el Realismo Social, el Nuevo Realismo y el Arte Crítico. Otras corrientes destacadas en Latinoamérica y desarrolladas durante las primeras décadas se coaligan con el Surrealismo, en este caso desarrollándose los artistas en un lenguaje relacionado con el mundo de lo mágico y lo fantástico (en cierta medida, aun por la diversidad de planteamientos, idean un lugar de encuentro entre las tradiciones populares y los repertorios del arte “culto”). De igual forma, las tendencias abstractas y no figurativas que forman parte del arte internacional desde inicios del s. XX, se conjugan en estos países desde distintas alternativas, en la búsqueda de liberar al arte de la representación de la realidad, como lo fueron los movimientos relacionados con el Arte Concreto y sus variaciones. Ahora bien, en los países latinoamericanos el movimiento artístico que mayor propagación tiene durante la primera mitad del s. XX es el Indigenismo, desarrollado como movimiento artístico, en consonancia con las ideas sociopolíticas del liberalismo, el nacionalismo y el americanismo emergente, difundidas en los inicios del s. XX, como fuente vernácula para el arte moderno, formando parte las artes plásticas del impulso, constitución y regeneración de la identidad nacional de estos países, al sustentarse estas propuestas por el aporte de la propia territorialidad histórica y social.

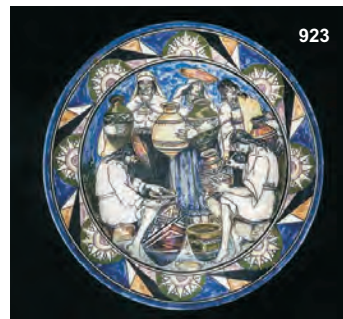
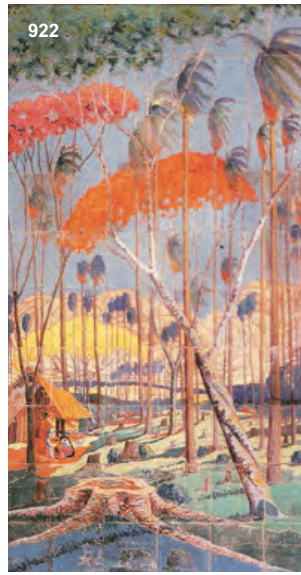
En relación a estas corrientes representativas, se puede apuntar que en los países donde su porcentaje de población indígena es elevada y tiene fuerte presencia, el Indigenismo penetra con fuerza, como es el caso de

los países andinos, mientras que otras naciones dedican una mayor atención a las propuestas de la vanguardia occidental, como Brasil, Argentina, Uruguay o Chile, posiblemente al computar en estos tiempos con una fuerte emigración europea.

En esta época de nuevos aprendizajes e incentivos, muchos de los artistas asociados a estas corrientes, además de transitar por diferentes países y/o recabar imágenes y estímulos de otras culturas contemporáneas, también incluyen en sus motivaciones y representaciones el interés por las culturas primigenias, inusual en el medio de la vanguardia europea, haciéndose común entre los artistas viajar por el continente americano y visitar sitios de interés arqueológico, e incluso coleccionar objetos precolombinos. A su vez, fue con los movimientos liberales y posrevolucionarios de principios de siglo, cuando se comienza a observar con nuevos ojos a las culturas autóctonas, las artes populares, los diseños artesanales, y la revaloración de los procesos manuales y los materiales tradicionales. En la búsqueda de una identificación nacional, los gobiernos y los artistas potencian como referentes de identidad y pertenencia, la revisión de los motivos extraídos de las culturas nativas, al valorar tanto la herencia primigenia como las diversas expresiones de las culturas populares e indígenas contemporáneas, aunque estos referentes aluden mayormente a la construcción de una autonomía estética moderna, más que a un posicionamiento político o social de lo indígena, al gestarse estas representaciones idealizadas desde un posicionamiento “metropolitano y burgués”. Con todo ello, se abre el espectro visual de la representación oficializada, para concretarse, con la materialización de nuevas expresiones propias y originales.

En el caso de la inclusión de la **cerámica** dentro del **panorama artístico y moderno de los países latinoamericanos**, su manipulación se empieza a valorar a partir de las nuevas producciones relacionadas con las artes aplicadas, implicando en ellas la decoración de piezas funcionales, aunque en algunos casos también se representan obras escultóricas; en primera instancia al diseñar los artistas las piezas que posteriormente se manufacturan por la mano de artesanos, o bien, al involucrar al propio artista en su realización, como trabajos de autor. Los primeros diseños asociados con la modernidad (de estética universal), se coaligan con la corriente del Modernismo o Art Nouveau, para posteriormente vincularse con el Art Decó. Mientras que en el caso de relacionarse con la representación de la identidad nacional, de forma generalizada se busca la representación de diseños nativos inspirados en los inventarios de las colecciones de las piezas arqueológicas, como estilizaciones de estas decoraciones, o bien a través de la copia de los propios diseños primigenios; además de figurar con otros diseños, emparentados con las costumbres populares o nativas, proclamas nacionalistas, u otras imágenes vinculadas con estos territorios. Si bien, estas representaciones, también se adaptan a la naciente industria cerámica, destinadas estas producciones a las élites nacionales (definidos como objetos utilitarios, diseñados localmente), aunque este tipo de representación se posiciona como un aspecto aislado de la modernidad, ya que en la mayoría de los casos, los artículos cerámicos generados en la industria de estos países se

Artes Aplicadas, s. XX. Cerámica de autor: -921- Eliseu Visconti (italo-brasileño), recipientes de loza vidriada decorados en policromada, estilo art-decó (inicios del s. XX). -922- Julián de la Herrería (Paraguay). Sin título, 1928. Mural de azulejos, cerámica pintada y vidriada. Dimensiones: 195 x 115 cm. -923- Antonio Salgado (Ecuador). Platos pintados, 1946. Cerámica vidriada y policromada. Diámetro: 22 cm. -924- “Busto indígena”, 1940-1950. Autor: no identificado. Procedencia Ecuador. Cerámica vidriada y policromada. Dimensiones: 40 x 44 x 27 cm.



constituyen como simples ecos del diseño europeo. A su vez, debemos indicar que en las naciones latinoamericanas también se crean escuelas oficiales dedicadas a las artes aplicadas durante la primera mitad del siglo XX (y de forma más puntual durante el s. XIX), formando en estos centros a técnicos en diversos oficios, entre ellos, la cualificación de la manipulación cerámica con carácter artístico. En estos años también se populariza en algunos países, la convocatoria de establecer concursos y salones oficiales dedicados a diferentes disciplinas de las artes aplicadas, entre ellas la cerámica. No obstante, en este contexto se debe recordar el papel secundario que cumple el diseño, las artes aplicadas y demás artes llamadas menores o populares, a lo largo de estos años tanto en el contexto internacional como en estas naciones, ya sea por la falta de métodos valorativos eficaces para incluirlas en los estudios históricos sobre las artes plásticas, o bien, al analizarse a través de la vetusta concepción cultural, posicionándose desde la tradicional y limitada separación entre lo ideal y lo material, y lo artístico y lo utilitario.

Ahora bien, de forma paulatina en las Bellas Artes, los artistas latinoamericanos comienzan a incluir la cerámica como vehículo expresivo en sus representaciones. En la mayor parte de estos países, los primeros contactos entre artistas con talleres de cerámica y profesionales del barro se dan a partir de las décadas de los años treinta y cuarenta, aunque también se establecen contactos de forma más puntual, en la década de los años veinte. En lo que debemos indicar, que en estos primeros acercamientos la motivación inicial de emplear nuevas técnicas surge generalmente desde los pintores (al igual que en Europa), al trabajar con el barro para desarrollar técnicas decorativas, mientras que las formas o soportes son proporcionadas por la mano de los artesanos, entablando relación en principio con el procedimiento tradicional y sus posibilidades técnicas; como resultado, conforman piezas de estética diferenciada a la tradicional aunque asociadas a terracotas o lozas policromadas con engobes y vidriados (asociadas estas piezas a procesos compartidos con alfareros). Aunque más tarde, innovadores artistas de diferentes disciplinas representativas, entre ellos escultores, encuentran en la cerámica un vasto campo de actuación, entregándose ya a la particularidad del proceso, utilizando el barro y la cerámica de forma precursora como medio representativo, reivindicando la utilización del gesto como signo, al incorporar a la materia dentro de su propia expresión particular. Esta apertura representativa fue de lo más fructífera, donde el intercambio de conocimientos y las influencias de cada disciplina se presenta de manera expresiva y experimental con muy buenos resultados, desarrollándose la conducta pionera de algunos artistas latinos, desde el diversificado abanico de posibilidades representativas del material cerámico, caracterizadas como obras decorativas, de diseño o escultóricas.

No obstante, se debe incidir que a pesar de estas iniciaciones, de forma generalizada los escultores latinoamericanos no vinculan a la cerámica con su campo representativo hasta la década de los años cincuenta, a pesar de que en las escuelas de arte se trabaja con este material y las nuevas corrientes escultóricas incluyen la experimentación con todo tipo de materiales; ya que en estos tiempos los escultores habitualmente usan la arcilla como materia y como medio de trabajo, pero a posteriori, se traspa a otro material definitivo. Sin embargo, a pesar de que el barro no se integra de forma generalizada en la representación escultórica en los países de Latinoamérica hasta mediados del siglo, se pueden citar a un buen número de artistas, que por su motivación buscan la experimentación y la ruptura de los límites impuestos en esta disciplina, muchos de ellos de destacada carrera artística, al trabajar en ocasiones con este material, con mayor o menor dedicación, como medio escultórico (como se registra en las imágenes de la siguiente página, detallando en el siguiente subapartado -2.3.1.1-, estas prácticas pioneras, presentes de forma destacada en algunos países latinoamericanos).

En esta relación, en el campo de la **escultura latinoamericana del s. XX** la necesidad de experimentación se establece con los nuevos artistas (formados en su mayoría en las escuelas nacionales) que pretenden desmarcarse de los cánones instaurados y conceptualizan su obra escultórica desde una voluntad renovada, en lo que su desarrollo creativo se conforma a través de nuevos lenguajes conceptuales (destacando como elementos expresivos esenciales: la abstracción, y el tratamiento de la luz y el espacio), además de recurrir al manejo de nuevos materiales y la potencialidad semántica de los mismos, entre ellos el barro y la cerámica. En



Escultores pioneros en utilizar la cerámica como medio de expresión (primera mitad del s. XX): -925- Francisco Zúñiga (Costa Rica- Mx), "Niña sentada", 1951, terracota. Dimensiones: 16 x 10 x 15 cm. -926- Teodoro Ramos Blanco (Cuba), "Negrito que ríe", 1944. Terracota. -927- Eugenio Rodríguez (Cuba), "Mujer con cinta", terracota pintada. Medidas: 52 x 54 x 48 cm. -928- Rita Longa Arostegui (Cuba), "Figura trunca", 1938. Terracota, dimensiones: 56 x 49 x 51 cm. -929- María Luis Tovar (Venezuela), "Cabeza de niña", hacia 1938. Cerámica Vidriada. -930- Carolina Cárdenas (Colombia), Mujer botella, 1934. Cerámica vidriada. Dimensiones: 28'4 x 7 x 8'7 cm. -931- Luis Alberto Acuña (Colombia), "La Venus del sombrero", 1943. Terracota. -932- Rodrigo Arenas Betancourt (Colombia), "Mujer maya torteando", 1948. Terracota. -933- Marina Núñez del Prado (Bolivia), "Flores de los andes", 1945. Terracota vidriada. Dimensiones: 56'5 x 40 cm. -934- Samuel Román (Chile), "Guitarrista", 1925. Terracota. Altura: 70 cm. -935- Lucio Fontana (italo-argentino), "Plátano y pera", 1938. Cerámica engobada y vidriada. Dimensiones: 16'6 x 26 cm. -936- Andrés Campos Cervera, quien firma sus trabajos cerámicos con el seudónimo de Julián de la Herrería (Paraguay), "Ñanduti", 1930. Terracota vidriada. -937- Julián de la Herrería, "Pareja de indígenas", Terracota y engobe. -938- Hermann Guggiari (Paraguay). Busto de Margarita Bibolini, 1952. Terracota y patina. Altura: 40 cm. -939- Quirino da Silva (Brasil), "figura", 1925. Cerámica Vidriada. -940- Victor Brecheret (Brasil), "San Francisco", 1940. Terracota decorada con trazos de engobe blanco.



los comienzos de esta nueva etapa conceptual y creativa, la pauta de la representación sigue definiéndose por la figuración, aunque en ella ya computa la abstracción del volumen, en lo que a su vez el lenguaje expresivo busca el reconocimiento y la autovaloración de la identidad nacional, para posteriormente abrirse el espectro de la creación tridimensional, a multitud de variables expresivas. A pesar de los procesos de cada país, se puede llegar a proponer una datación generalizada para todos ellos; estableciendo la primera etapa entre principios y medios del siglo XX, computando ya en la década de los años cincuenta con el lenguaje moderno y la presencia tanto de obras de carácter figurativo como abstracto, o bien, la conjunción dual de ambas representaciones para a partir de aquí establecerse la segunda etapa contemporánea, desarrollada entre mediados y finales del siglo XX. Definidas estas estrategias a continuación.



A partir de la **segunda mitad del siglo XX**, la representación de la **escultura en los países latinoamericanos** ya se concibe como parte del lenguaje internacional, con el predominio en estos años de la vertiente abstracta (dando un fuerte sentido al material, la luz y el color, además de agregar otros conceptos como del movimiento real/ilusorio o la participación activa del espectador), pero a su vez, se recurre en muchas ocasiones al tema de la reivindicación y la exploración de la propia identidad, dejando atrás los tiempos en que la diferencia supone una amenaza, y el individuo moderno comienza a ser más consciente de la diversidad, como al involucrar y establecer lenguajes y mensajes de crítica referentes a los problemas sociales y políticos. A finales de los años cincuenta, a ritmo acelerado, se promueve en el panorama de las artes visuales el cierre de la modernidad y el inicio del arte contemporáneo, surgiendo nuevas disciplinas y tendencias, computando también con nuevos medios y soportes (objetuales, construcciones, collages, ensamblados, instalaciones, audiovisuales, ambientaciones e intervenciones, etc.). A partir de las rupturas formalistas en los años sesenta, se amplifica específicamente el concepto de escultura, al abrir su campo de expansión (en discordancia con el arte clásico y con la ampliación del arte moderno), rompiendo con la verticalidad impuesta y concibiéndose a partir del espacio en la que se instala, incluyendo a su vez, al material dentro del propio lenguaje de la obra. Por primera vez el empleo del barro, tanto en su estado crudo como cocido, se asume dentro del cómputo del arte, en lo que además, la tierra, tanto material como lugar, se renueva como representación, la materialidad y el significado que desarrollan estos términos se asocian a diferentes manifestaciones artísticas o movimientos de la vanguardia globalizada, como el «Land Art» (generado en Estados Unidos), o el «Arte Povera» (iniciado en Italia, - arte pobre-). A su vez, en esta época aperturista la escultura adquiere una nueva dimensión desde diferentes y plurales presencias, como el carácter efímero de las intervenciones, la creación y representación de acontecimientos y acciones, performances, la intervención del propio cuerpo, manifestaciones de carácter íntimo (registrándose a través de material audiovisual o fotográfico), o al convocar magnánimas intervenciones o instalaciones desde el carácter de la monumentalidad. En cuanto al panorama expositivo continental o nacional de Latinoamérica, durante la década de los años sesenta se mantiene cierto antagonismo entre la representación abstracta y figurativa, aunque también se cuentan con nuevas corrientes que llegan a estas latitudes como los aportes del Pop, los Informalismos, el Minimalismo, el arte óptico y cinético o la nueva figuración de contenido expresionista, u otros géneros representativos plurales, como el arte conceptual, mientras que a su vez, también se generan movimientos de carácter nacional emparentados no obstante con el discurso contemporáneo, como por ejemplo sucede con el Neoconcretismo brasileño, o las corrientes subyacentes del Ancestralismo, establecidas en mayor proporción en los países del eje andino (en conexión con las directrices del Indigenismo, aunque actualizadas, tanto en las argumentaciones como en soluciones formales, abiertas a la experimentación). En cuanto a la valoración y desarrollo de la escultura en la escena de la globalización, ya en estos años, la atención hacia el arte latinoamericano también aumenta, por lo que los artistas de destacada carrera presentan y mueven su representación por diferentes países (entre estas exposiciones, incluyendo su obra, en importantes bienales o exhibiciones internacionales).

No obstante, en este punto, para analizar el desarrollo del arte contemporáneo latinoamericano, se debe tener muy presente las circunstancias del momento, y su contacto y presencia con el circuito artístico: internacional, continental y nacional, ya que aquí es donde difiere en gran medida el resultado del reconocimiento y la difusión de las obras generadas en estos países. En estos años, las representaciones y acciones de los artistas latinos que promueven nuevos discursos experimentales, se vinculan más con los movimientos artísticos impulsados desde Estados Unidos, que surgen como vanguardia artística y se consolidan como la nueva creación; dentro de este entorno de cambios, en los países de América Latina en los que el arte se posiciona a favor de la apertura y la regeneración creativa y experimental, sus tendencias y representaciones se valoran dentro del panorama internacional; mientras que en otros países, su impulso artístico queda limitado a producciones más comedidas y de menor incidencia (aunque no necesariamente improductivo), coartado por la situación política y sociocultural determinada en cada nación, como sucede en gran medida al implantarse en muchos de estos países fuertes dictaduras militares, que mantienen como premisa el descredito a las corrientes vanguardistas contemporáneas o posmodernas, alejada la

representación oficializada de los circuitos artísticos internacionales, a pesar de convocar entre los artistas de estos países, de forma generalizada, opiniones y creaciones de oposición y cuestionamiento. En relación a estos regímenes autoritarios, debemos reflejar que, en la mayoría de los países latinoamericanos, a lo largo de todo el s. XX, éstos se consolidan en diferentes periodos de tiempo, pero en este sentido, se puede destacar la fuerte intransigencia ejercida por el establecimiento de duras, largas y atroces dictaduras militares en diversas naciones del continente, a partir en la segunda mitad del siglo XX; en estos regímenes, se crean denominaciones respecto al arte, centrados en el análisis estético de la producción mayoritaria occidental, además de establecerse un férreo control sobre las producciones artísticas generadas y/o exhibidas en estos gobiernos opresores. Por otro lado, también se puede valorar la innegable expansión y difusión de los medios y las comunicaciones, por lo que la movilidad de los artistas y el dinamismo generado en la actividad expositiva, conduce a la transacción de la información y el incremento de los vínculos, donde se genera una nueva actitud en la actividad plástica, no solo por los creadores sino también por otros colectivos asociados con la promoción y reconocimiento del arte, como puede ser la crítica, estableciendo binomios o divergencias analíticas y reflexivas respecto a las manifestaciones posmodernas.

En estos tiempos, los artistas latinos se expresan a través de estrategias plurales, entre ellas, la manipulación del **barro y la cerámica**. Este campo adquiere un nuevo giro, al tomar un rumbo alternativo sobre la formalidad al que estuvo sometido, para formar parte este material del **lenguaje contemporáneo** al contemplarse desde diferentes vertientes artísticas, generalizándose esta motivación en la mayor parte de los países a partir de los años cincuenta, incorporando en el léxico artístico el apelativo de cerámica contemporánea; aunque como ya hemos indicado, en décadas anteriores también se registran de manera pionera importantes contribuciones estilísticas y formales, aportadas en estos años y posteriormente, de forma individual, por artistas pluridisciplinarios, escultores o ceramistas al experimentar con el barro; haciendo que fuera decisiva esta ruptura en relación a los paradigmas impuestos, para la amplificación y desarrollo de la visión artística de este siglo.

La cerámica moderna y contemporánea, como género en sí mismo, y su divulgación, pasa a formar parte de la representación de los países de América Latina, por un lado, al manifestarse la influencia directa de ciertos artistas extranjeros establecidos en los territorios latinoamericanos, que trabajan con obra cerámica desde los influjos de las nuevas motivaciones artísticas, y por otro, a raíz de la labor pionera de nuevos grupos de ceramistas, formados en muchos casos ya desde las enseñanzas artísticas, quienes en distintas trayectorias, deciden que su medio de expresión sea el barro. En general, estos artistas latinos logran consolidar sus conocimientos cerámicos en el extranjero, en su mayoría, coincidiendo en enriquecer su expresión y buscar nuevos horizontes. Trasladándose mayoritariamente a Estados Unidos y Europa, para especializarse en la creación de vanguardia, aunque algunos autores también se desplazan a otros países, como Japón, donde conocen otras metodologías procesuales y decorativas. También se familiarizan con el gres (*stoneware*, palabra sajona) y otras pastas de alta temperatura, y la formación necesaria para obtener buenos resultados en la cocción, por lo que partir de esta época se hace común que los artistas que trabajan con el barro empleen la cerámica de alta temperatura (poco habitual en décadas anteriores). A su vez, los artistas que generan su obra a través del barro y la distribuyen por los circuitos artísticos, estimulan e incitan a otros artistas a trabajar con este material, por lo que de forma ascendente se revaloriza y transforma el lenguaje plástico, surgiendo un buen número de variables expresivas, ya insertas en las nuevas apreciaciones postmodernas.

Por ello, es a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando la dedicación artística en cerámica se reconoce en la mayoría de los territorios latinoamericanos, a pesar de la motivación de algunos repuntes precedentes que incorporan renovados recursos creativos (tanto decorativos como plásticos) asociados con las artes aplicadas o las Bellas Artes; es entonces, cuando la visión de la cerámica logra dar un giro significativo, aun cuando en muchos de estos países existe una gran tradición (circunscrita al quehacer artesanal y popular), en lo que la representación con barro pasa de verse entroncada a la faz utilitaria y decorativa, a ciertas investigaciones de desarrollo diferente, como sucede en el campo escultórico.





941



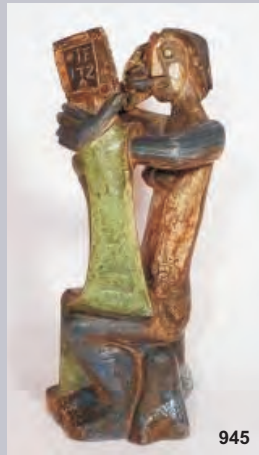
942



943



944



945

**Movilidad de los artistas, s. XX.** Este hecho posibilita la conexión de culturas diferentes; entre los artistas latinoamericanos se hace común su traslado a países europeos o Estados Unidos, para completar su formación, aunque también es habitual que residan durante largas temporadas o establezcan su residencia en el extranjero, por modus propio, o al encontrar mayor promoción de su obra, o bien, al abandonar sus países por temas políticos, en muchos casos como exiliados; originándose estos traslados también entre los países latinoamericanos. Pero este hecho también sucede en el s. XX de manera inversa, con la emigración de artistas extranjeros hasta los países de América Latina, tanto por motivaciones propias (y nuevas oportunidades) como por otros motivos, si bien, gran parte de estos desplazamientos se desarrollan durante el periodo de guerras y postguerras de Europa, al buscar refugio como exiliados.

-941- El artista paraguayo Andrés Campos Cervera conocido por sus trabajos en cerámica con el seudónimo de Julián de la Herrería, decorando una de sus obras cerámicas en el año 1922 en la población valenciana de Manises (España). -942 En la imagen el escultor Francisco Zúñiga modelando en arcilla una de sus obras. (Zúñiga de origen costarricense, se establece en México). -943- El artista argentino Lucio Fontana trabajando con barro en Albissola, Italia (1950-1955). -944- José Gurvich (Lituanio - Uruguayo), "El Beso", 1969. Mural cerámico, dimensiones: 30 x 2 x 44 cm. Este reconocido artista reside durante décadas en Paraguay (trasladándose junto a su familia a temprana edad a este país), asociado al colectivo artístico del Taller Torres García, el artista integra el material cerámico de forma habitual en su obra. -945- Jorge Oteiza (1908 - 2003, País Vasco), "Mujer ante el espejo", 1939, escultura en cerámica vidriada, dimensiones: 49'5 x 19 x 25 cm. Obra realizada en Buenos Aires (Argentina) Este destacado artista vasco se desplaza hasta Latinoamérica, instalado por un tiempo en Argentina y Colombia (entre 1935 y 1948), en este caso la obra pertenece al periodo que Oteiza reside en la capital bonaerense, impartiendo clases en la Escuela Nacional de Cerámica. Esta figura cerámica fue un regalo de Oteiza a Elena Jiménez, hija de Pedro Jiménez Illundáin, industrial e intelectual de origen vasco afincado en Buenos Aires (la pieza recoge a su vez la fecha del cumpleaños de Elena). Jorge Oteiza también fue profesor de cerámica en Colombia, en Popayán, además de desarrollar una amplia labor artística en estos países, al realizar obra personal, dictar conferencias, publicar escritos y redactar el ensayo *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*. -946- Gerda Gruber (Checoslováquia - México), "Aleteo II", 1995. Escultura de porcelana negra. Dimensiones: 19 x 11'4 x 7'6 cm. Esta escultora reside en México desde la década de los años setenta, importante promotora y docente e impulsora de la representación escultórica en cerámica ocasionada en este país. -947- La artista japonesa Akiko Fujita reside en la década de los años ochenta en Brasil, su obra en estos años se relaciona con trabajos de arcilla construidos con técnicas arquitectónicas milenarias, como las grandes instalaciones de cerámica realizadas al aire libre y cocidas insitu, entre estas obras ya realiza en su país obras de gran envergadura como (947a) "Tenjiku", 1975, (Tokoname, Aichi, Japón), o en otros países, como "Flores na Terra", 1985 (São Paulo, Brasil) (947b), realizada en un espacio de 200 m. Cedido por la Universidad de São Paulo, durante seis meses, con la colaboración de un centenar de asistentes.



946



947a



947b

Los países que mayor repercusión adquieren a partir de esta época, en cuanto a la utilización del barro en la escultura como medio de expresión son: Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela y Cuba, en todos ellos, con antecedentes destacados en este campo, ahora bien, si en estas prácticas en principio los artistas aportan la misma aptitud respecto a la "nueva cerámica", se establece por breve tiempo, ya que se irán separando elocuentemente, al generar en cada país desarrollos diferentes, tanto en la práctica representativa, dependiendo de factores culturales e históricos como el poseer o no un fuerte peso de la tradición cerámica o la herencia omnipresente de culturas primigenias, o bien, al encauzar en mayor o menor medida la apertura sistémica hacia la representación conceptual, al igual que también se hace importante en cada país, el

desarrollo y la influencia del propio contexto sociopolítico. En el caso de las dictaduras suramericanas de estos años, las publicaciones y las muestras que remiten al arte contemporáneo nacional, ignoran casi en su totalidad a cualquier tipo de obra y autor que trabajara con la cerámica; pero hay que destacar que aunque no se efectuara un apoyo de las instituciones o estas manifestaciones no estuvieran insertas en las exposiciones de mayor ámbito, la representación en cerámica ya se había consolidado como una forma expresiva, y estos artistas siguen trabajando, presentando su trabajo a través de otros canales expositivos. No obstante, el desarrollo de los campos artísticos en otras naciones latinoamericanas también es evidente, donde los artistas efectúan incursiones en su obra utilizando diferentes materiales, entre ellos el medio cerámico (destacando entre estos países, el fuerte impulso generado en la década de los años setenta en la representación escultórica de Puerto Rico). A su vez, en todos estos países latinos, escuelas y talleres artísticos paulatinamente van introduciendo entre sus disciplinas la manipulación del medio cerámico y sus procesos. Siempre teniendo en cuenta que en las diferentes vertientes de la cerámica contemporánea, los autores latinoamericanos que trabajan con el barro crecen y crean de manera diferente, cada uno manifestándose a través de un lenguaje individual (aunque se puedan apreciar agrupaciones, modas, estilos o lenguajes generalizados).

Ahora bien, aquí podemos hacer un paréntesis, para dar cuenta de la **actividad cerámica** desarrollada en Latinoamérica durante el s. XX, ya que el abanico de posibilidades de manipulación de la cerámica se amplifica, registrando a partir de la segunda mitad del siglo una mayor pluralidad representativa. Como venimos indicando, el campo cerámico en Latinoamérica se puede clasificar por diferentes agrupaciones genéricas: artístico, artesanal, funcional, industrial, popular, indígena, etc.; contando cada una con diversas variantes representativas, pudiendo asociarse entre ellas (como sucede con la representación escultórica).

En el caso de la **representación artística**, se pueden contabilizar un buen número metodologías en el procesamiento de las obras cerámicas, contando con diferentes géneros, como: el diseño cerámico, la cerámica artística, la cerámica escultórica, la decoración cerámica, el género mural (pictórico o escultórico), el mosaico cerámico, etc. En relación con este recuento, podemos apuntar la divergencia de opciones que se establecen en la cerámica contemporánea; por un lado, al computar la disonancia entre la producción de piezas únicas o la reproducción seriada (siempre dejando claro, en qué tipo de actividad se reconocen estas obras; al recordar la profunda diferencia que se establece en este siglo entre la cerámica de manufactura industrializada y la realizada por el ceramista-artista), y por otro, al establecerse la defensa de la cerámica como un espacio autónomo dentro de la expresión plástica (relacionado con el oficio del ceramista), emparentadas generalmente estas producciones con piezas creadas por revolución (torno), prescindiendo ya de la función práctica, aunque se siga manteniendo el aspecto de contenedor o recipiente. Con todo ello, en la actualidad el término de cerámica artística se amplifica, englobando en este tipo de manifestación, a cualquier obra de cerámica que se origine desde una visión artística. Por otra parte, también podemos indicar que en las últimas décadas del s. XX de forma generalizada, se desarrolla en la mayoría de estos países una estrecha conexión entre la alfarería y el diseño, en lo que surge el denominado ceramista de taller, que tornea, modela y cuece piezas únicas, o ediciones limitadas, revitalizando así la definición de alfarería urbana.

En cuanto a la escultura cerámica producida en Latinoamérica, está se incluye dentro del campo escultórico, asociado con el arte: moderno o posmoderno, al modelar la forma tridimensional con pastas cerámicas, posteriormente cocidas. En lo que estas esculturas pueden o no, decorarse con diferentes técnicas cerámicas, o post-cocción. Estas representaciones escultóricas, pueden asociarse a la figuración, sin que ésta persiga un tratamiento fiel a la imagen reproducida, ya que también puede constituirse como una deformación del modelo, destacando entonces que la creación figurativa no tiene por qué ser únicamente de carácter realista, sino que puede variar y tomar como referente la forma expresiva y significativa de la imagen real; según quiera representar el artista. También es común encontrar piezas en cerámica de carácter abstracto, asociadas estas propuestas a lenguajes conceptuales o tendencias estéticas que buscan la expresión de lo esencial, reduciendo aspectos formales, cromáticos, y estructurales, para producir obras esquematizadas. Ahora bien, entre las propuestas escultóricas de los artistas latinos generadas a partir de la segunda mitad del s. XX, se desarrollan

nuevas propuestas con el paso del tiempo, y surgen nuevas combinaciones, entremezclándose de forma habitual los lenguajes figurativos con los abstractos; en lo que la plástica contemporánea, escultórica y cerámica, ofrece una amplia multiplicidad de manifestaciones, como analizamos más adelante.

Remitiéndonos ahora, a la fabricación de la **cerámica industrial y nacional** de los países latinoamericanos, como venimos indicado en los diferentes apartados de este extenso capítulo (2), no se llegan a contemplar precedentes notables en esta industria durante todo el Periodo Colonial, a excepción de la instalación de fábricas de ladrillo, tejas y losetas; sin que en estos tiempos se llegue a desarrollar verdaderamente una producción que se ocupe y preocupe de suministrar la demanda nacional, ya que a lo largo del periodo las importaciones colman prácticamente el mercado, ahora bien, en este punto, debemos de comentar que las piezas generadas en occidente en la industria cerámica e importadas hasta estas colonias se destinaban a las élites, mientras que la producción local de la cerámica de uso cotidiano se producía en los alfares, distribuidos de forma generalizada en todos estos territorios. Instaurado el Periodo Republicano, continua esta sintonía mercantilista, aunque en algunas naciones se establecen nuevas fábricas de vajillas y objetos decorativos, formando parte de la actividad económica de los nuevos países, dedicándose estas fábricas hasta la primera mitad del siglo XX, a la reproducción de formas y motivos europeos, aunque existieron algunos antecedentes en este tipo de producción, que adelantan su capacidad de emprendimiento, algunas décadas antes, donde diseños y formas cerámicas ya divergen de las tradicionales, e incluyen en sus manufacturas cerámicas estilos renovados, como lo es la estética modernista, o posteriormente otros desarrollos modernos. Aun así, la producción de la cerámica de uso funcional no se impulsa hasta la época de la Segunda Guerra Mundial, cuando en la mayoría de los países las importaciones se paralizan debido al aislamiento comercial, aunque estos talleres en su mayoría se limitan a la reproducción de patrones europeos, sin desarrollar una estética de inspiración propia, por lo que su declive se genera en décadas posteriores. Ahora bien, en algunas industrias con el impulso que se produce a partir de los años cuarenta del siglo XX, comienzan a modificar ciertas técnicas tradicionales y a generar nuevos planteamientos, en lo que la cerámica industrial manufacturada en el territorio latinoamericano, sigue originando piezas funcionales, pero también se conciben nuevos diseños, de carácter decorativo, en muchos casos al contratar artistas o establecer con ellos colaboraciones para diseñar las piezas, definiendo en estas producciones seriadas, renovadas formas y decoraciones, propiciando entonces la representación de innovadores patrones decorativos, de estética y origen nacional.

Entre los diseñadores de esta nueva cerámica destacamos la figura del artista brasileño Francisco Brennand, quien, aparte de generar en su carrera artística una obra contundente relacionada con la pintura y la cerámica escultórica, sobresaliente tanto en su país como a nivel internacional (fotos n°: 119, 252, 253, 955) (analizada su obra y biografía en las págs. 614 y 615), también rehabilita la antigua fábrica de cerámica de su familia en el año 1971, instalada en Recife (Pernambuco), donde ya se producían en anteriores décadas diseños modernos, para introducir en su fábrica-taller, “Oficina Brennand”, una nueva fórmula estética: exuberante, tropical y contemporánea, reconocible a simple vista, definida esta producción semi-artesanal por diseños objetuales y azulejos creados con pastas y cubiertas de alta temperatura (de característica decoración).

En este punto, también podemos acentuar la presencia de la cerámica en el campo de la **arquitectura**, este significativo encuentro que se da en muchos de los países latinoamericanos, hace que la industria de la azulejería adquiera gran relevancia, al emplearse estas producciones cerámicas como grandes aliados para la edificación, ya que aún se sigue utilizando por su funcionalidad y efecto decorativo, presentes en el espacio arquitectónico, tanto en el interior como exterior, en este caso como pavimentos o material de recubrimiento de fachadas y otras superficies. La producción de azulejos generados en Latinoamérica durante el Periodo Republicano, se desarrolla de forma generalizada desde tres vertientes de diseño, por un lado desde la influencia generalizada de los diseños españoles o portugueses, más en consonancia con la representación tradicional (colonial), otra, por los diseños de carácter nacional, de esencia genuina, y por último, por las modas internacionales, en consonancia primero con la estética moderna para posteriormente evolucionar hasta el diseño contemporáneo; adquiriendo en todas estas propuestas una amplia gama de posibilidades.



También se reconoce en la representación latinoamericana la utilización de cerámica en piezas artísticas bidimensionales al emplear azulejos decorados (técnica pictórica), o en relieve (escultórica), relacionadas estas obras también con la arquitectura, al trabajar el **género mural**, tanto en espacios interiores o exteriores como en el espacio público (dotando a las edificaciones arquitectónicas, en muchos casos, de grandes murales cerámicos). Diseñando generalmente los artistas estas obras únicas, por partes o secciones, en lo que algunos autores latinos desarrollan en este campo una amplia obra, especializándose en el género del mural cerámico. Asociada a la representación arquitectónica o mural, también podemos destacar que en estos territorios se emplea con frecuencia en lugares públicos o privados la disposición de obras recubiertas por la técnica del mosaico, trabajados con teselas o desechos de piezas cerámicas (reconociéndose la influencia de la obra de Gaudí y el empleo del “trecadís”). Mayoritariamente esta técnica recubre espacios arquitectónicos o monumentos que por su gran dimensión pudieran considerarse monumentos arquitectónicos.



948a



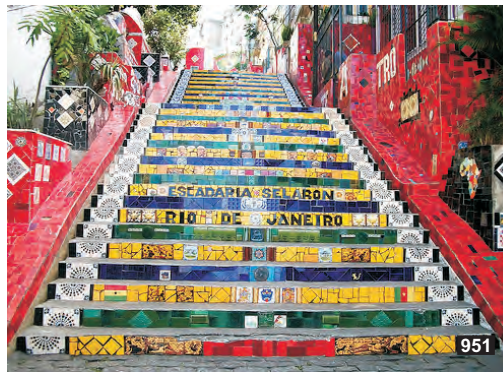
949



948b



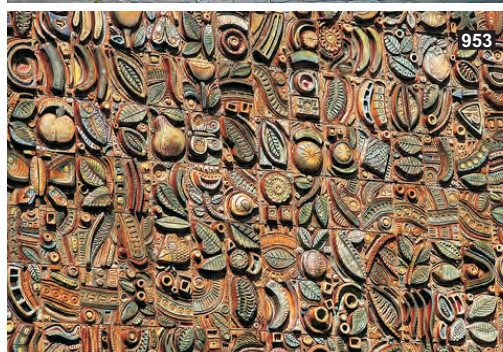
950



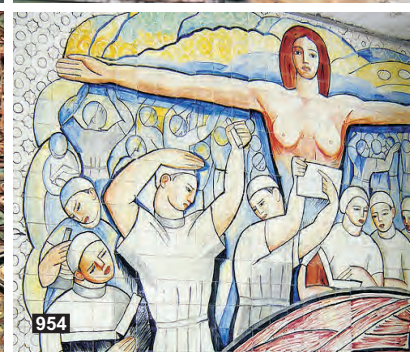
951



952



953



954

Recubrimiento cerámico (s. XX): -**948**- Iglesia de “San Francisco de Asís”, integrada en el Complejo-Pampulha, proyectado por el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer (1940-1943), situado en Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. (948b), vista general. Más en detalle (948a), parte derecha de la fachada exterior donde se sitúa el amplio mural realizado por el artista brasileño Candido Portinari, que recubre la zona posterior y exterior (donde se sitúa el altar, en el interior). Este imagen, comprende parte de la ilustración, donde se puede reconocer la figura dedicada a San Francisco de Asís, entre otros elementos del diseño mural, pintado sobre azulejos vidriados en todos azules y blancos. -**949**- Monumento realizado en hormigón y recubrimiento de mosaico cerámico, “El Colibrí” (1989), autoría del artista ecuatoriano Gonzalo Endara Crow, instalado en Sangolquí, Pichincha, Ecuador. -**950**- Mural cerámico realizado por el pintor y artista plástico argentino Carlos Sessano, instalado en Buenos Aires (Arg.). -**951**- Mosaico cerámico. “Escalera de Selarón”, situada entre los céntricos barrios cariocas de Lapa y Santa Teresa (Rio de Janeiro, Brasil). Su nombre se dedica al autor que inicia esta obra en 1990, el artista plástico chileno Jorge Selarón. La escalera (de 125 metros y 215 peldaños) y fachadas colindantes están revestidas de piezas de cerámica y mosaico de azulejos de vivos colores. -**952**- Detalle de una de las escenas del extenso mural cerámico “La gesta del Oriente boliviano” realizado por el escultor Boliviano Lorgio Vaca, entre 1970 y 1971, e instalado en el parque “El Arenal” en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra Bolivia. Dimensión: 240 m<sup>2</sup>. -**953**- detalle de mural en relieve creado por el escultor y ceramista cubano Alfredo Sosabravo, ubicado en el patio de la Galería Carmen Montilla, La Habana, Cuba. -**954**- Mural cerámico de azulejos pintados y vidriados, instalado en la Universidad Central de Venezuela (en la entrada del Instituto anatómico), diseñado en el año 1950, por el artista y escultor venezolano Francisco Narváez y elaborado por la ceramista María Luisa Tovar. Dimensiones: 380 x 604 cm. -**955**- Mural cerámico preparado para su instalación, realizado en el taller-fabrica del complejo de la “Oficina Brennand”, Recife, Brasil.



955

Ahora bien, volviendo a la temática de la representación asociada con la **postmodernidad** del siglo XX, y su relación con las manifestaciones plásticas de los artistas latinoamericanos, esta etapa se desarrolla de forma más concreta, en las tres últimas décadas de este siglo. Se puede decir que en estas prácticas artísticas, se entablar relaciones conceptuales convergentes entre ellas, tanto en sus propuestas como en sus reflexiones, como también se diverge de forma elocuente, al plantear motivaciones propias y exclusivas. Ya que en estos años, el arte contemporáneo crece en sus planteamientos, y los artistas de estos territorios comienzan a tratar con diversos puntos de vista, en sus mensajes y lenguajes, y trabajan con temas diversificados; entre otros, los emparentados con cuestiones antropológicas, nuevos estudios filosóficos o sociológicos, u otras disciplinas que se asocian con el arte; además de converger y aproximar la representación artística, con otros campos científicos y tecnológicos. A su vez, como ya hemos indicado, desde la década de los años setenta se abre el campo del arte, no solo mostrándose en galerías o museos, sino trabajando desde el espacio público o con el medio natural, como ocurre con el movimiento del “Land Art”, o bien al utilizar en representaciones de arte etéreo, elementos de la naturaleza (entre ellos el barro), en lo que algunos artistas de origen latinoamericano, comienzan a integrar de forma pionera en sus representaciones, este tipo de propuestas artísticas. A partir de estos años, los artistas latinos también asumen el lícito uso de temas de desarrollo personal y autobiográfico, generando obras a través de otras formulaciones, como la expresión corporal, los performances, instalaciones y diferentes medios audiovisuales. En esta relación, para volver a situarnos en el contexto sociocultural de estos países, se debe comentar que entre los años sesenta y setenta del s. XX, la mujer latina comienza a aproximarse y posicionarse de manera más intensa, como parte activa de la política, lo social y lo cultural, además de computar en mayor medida con su incorporación al mundo laboral; activando también esta vitalidad al irrumpir con fuerza en el campo artístico, aunque el mundo del arte no se desarrollara en anteriores épocas como un circuito exclusivo de los hombres, estas creadoras fortalecen la crítica y promoción de nuevos valores y lenguajes, ya que con la emancipación de la mujer se establece otra narrativa en el arte, para así construir su identidad (emergiendo con estas artistas nuevos argumentos y significados estéticos en sus obras, generalmente asociadas al movimiento feminista). La manifestación de estas ideas, creaciones y representaciones se reciben en el panorama del arte y de la sociedad como una sacudida contra las últimas convenciones de la tradición y las instituciones artísticas que aún quedan en pie, tras décadas de cuestionamientos por parte de las vanguardias, del “minimal”, del “pop”, etc., se legitiman sin duda como la nueva representación, y quizás como los primeros y verdaderos movimientos postmodernos. Es el momento en el que el arte vive una ruptura conceptual tanto a niveles nacionales (desde los países de América Latina) como internacionalmente, buscando los artistas alternativas en rechazo al exceso de formalización y así romper con la linealidad del discurso, la idea de pureza, y la propia representación moderna.

En esta relación, situamos un extracto de la certera publicación *-El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo-* del destacado crítico de arte Hal Foster, donde esboza el discurso artístico de esta época y desglosa los porqués de los nuevos vínculos que se procesan en la contemporaneidad del arte, a partir de inéditos patrones y nuevos estudios, en este caso incluido el texto en el capítulo *-El artista como etnógrafo-*, argumentando de cómo el arte se abre y entremezcla con otras disciplinas:

*“El giro etnográfico en el arte contemporáneo es también impulsado por los desarrollos habidos en la genealogía minimalista del arte [...]. Estos desarrollos constituyen una secuencia de investigaciones: primero de los constituyentes materiales del medio artístico, luego de sus condiciones espaciales de percepción y finalmente de las bases corpóreas de esta percepción, deslizamientos señalados en el arte minimalista de los primeros años setenta por el arte conceptual [...]. La institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador del arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.). Por supuesto, la derogación de las definiciones restrictivas del arte y el artista, de la identidad y la comunidad, recibió también la presión de movimientos sociales (los derechos civiles, los diversos feminismos, la política sobre la homosexualidad, el multiculturalismo), así como de desarrollos teóricos (la convergencia del feminismo, el psicoanálisis y la teoría filmica; la recuperación de Antonio Gramsci y el desarrollo*



*de los estudios culturales en Gran Bretaña; la aplicación de Louis Althusser, Lacan y Founcault, especialmente en la revista británica Screen; el desarrollo del discurso poscolonial con Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha y otros; etc.). El arte, pues, pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que había que ocuparse*”<sup>283</sup>.

Es a su vez, a partir de esta época cuando el barro crudo comienza a utilizarse como medio plástico, al tratar su propia simbología, adoptando algunos artistas de origen latino entre otras posibilidades, la elección de incorporar el uso del barro como medio idóneo dentro su experiencia plástica, cómo forma de ir más allá del objeto/imagen, empleando generalmente junto a esta materia efímera, otros enlaces, como puede ser el propio cuerpo (valorando en este caso la experiencia del proceso-barro-cuerpo), su situación y presencia en el medio natural, o bien, al emplear el barro crudo, desde otros contextos experimentales, incluyéndolo en instalaciones, performances u otras acciones. Ya en estos tiempos, estos artistas utilizan los elementos que constituyen el proceso cerámico con un carácter puramente simbólico y “performativo”; representada la fuerza de esta materia en su estado natural (líquido, polvo, agrietado, etc.).

No obstante, desde finales de la década de los setenta y los años ochenta, se produce otra regeneración creativa en el panorama artístico de Latinoamérica que conduce al entramado globalizado, ya que los límites de las diferentes disciplinas artísticas, comienzan a abrir su medio de expresión, desvaneciéndose con sus propuestas los rigurosos códigos contemporáneos que separaban a estos campos en décadas anteriores, en lo que ya se puede decir además, que la globalización cultural y la pluralidad artística en estos países se define por términos y estrategias internacionales y multiculturales. A su vez, a partir de los años ochenta, la representación de los artistas latinos va cambiando hacia otros temas de interés general, como puede ser la identidad multicultural, utilizando por ejemplo el sexo y el género como argumento de ciertas representaciones y críticas. Entre la diversidad de propuestas y lenguajes contemporáneos representados en los territorios de Latinoamérica en los últimos años del s. XX, de forma pluralizada se puede indicar que derivan tanto hacia códigos que remiten a un arte irreverente, de tensión ética y a veces hasta grotesco, otros con gran arraigo en lo vernáculo, o bien al desarrollar lenguajes eclécticos y de gran ambigüedad, desde la reflexión o la provocación para suscitar opiniones encontradas en los ámbitos sociales.

Por ello, ya se perciben múltiples lenguajes y expresiones desde la década de los años setenta del siglo XX, hasta la actualidad, entrados ya en el siglo XXI, en lo que los artistas latinoamericanos vinculados al arte occidental y contemporáneo, dejan de agruparse en diferentes movimientos, para expresarse individualmente (aunque formen parte de colectivos); hablando en nuestro caso de la utilización del barro en estado crudo o cocido en el campo artístico, cada autor expresa personalmente su propia motivación reflexiva y conceptual (si bien en ciertos casos la idea surge antes del proceso, y en otros casos la materia establece la premisa de la futura idea). A su vez, se hace habitual entre los artistas multidisciplinares de utilizar el barro o la cerámica en cualquier combinación plástica, mixtura de técnicas, o prácticas: como esculturas, monumentos, espacios públicos, ready made, happenings o performances, destacando especialmente el empleo generalizado de las instalaciones. Ahora bien, en lo referente al campo de la cerámica artística y escultórica, como indicamos se pueden diferenciar gran cantidad de formas representativas, pero también se pueden agrupar estas manifestaciones en dos ramas diferenciadas, por un lado desde el tratamiento más escultórico (tanto figurativo como abstracto) y por otro, la visión renovada de la cerámica, donde la forma, sus acabados y la destreza del conocimiento cerámico son los principales protagonistas del lenguaje artístico.

Si bien, aunque en estos años la representación contemporánea se determina por la globalización, debemos indicar que también se establecen ciertas correspondencias entre los artistas latinos que trabajan la cerámica o el barro crudo desde la representación volumétrica, como puede ser la posesión de una mezcla cultural, entre la cultura de su país de origen, de carácter latino (que a su vez es una mezcla de culturas) y la de la cultura

---

<sup>283</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Editorial Akal, 2001, pp. 188-189.



occidental, inmersas ya estas propuestas, en los años en los que la contemporaneidad occidental se unifica e universaliza. En las diferentes naciones de América Latina desde las últimas décadas del s. XX, ciertos artistas comienzan a trabajar el barro al valorar el estado propio de la materia, estableciendo a su vez en su lenguaje representativo relaciones conceptuales enmarcadas en el ámbito de lo social y cultural.

En gran medida, vinculado este material con el instinto primario y el concepto del origen (como clave universal), y con las sociedades indígenas primigenias, además de establecer nexos entre lo primitivo, lo natural, lo antropológico, lo etnográfico o lo femenino (en base a discursos que enlazan arte y cultura), interrelacionados todos estos lenguajes con la representación conceptual. A su vez, también se hace frecuente que la representación escultórica con cerámica o barro en Latinoamérica se relacione con la motivación de discursos conceptuales asociados con lo social, centrando gran parte de estas representaciones en compromisos y denuncias. Incluyendo también en esta generalizada motivación, como ya hemos indicado, que en estos países a partir de la década de los años sesenta, y en mayor medida desde la década de los años setenta, el barro crudo y la cerámica forman parte de nuevas propuestas establecidas fuera del espacio expositivo, al registrarse tanto en la naturaleza como en el espacio público. Ahora bien, en cuanto al carácter plural de la representación generada en Latinoamérica durante el periodo actual, se debe tener en cuenta como ya se expuso en el primer capítulo, y hemos ido reiterando, que en estos los países, en la mayoría de los casos, aún conservan en mayor o menor porcentaje comunidades indígenas, y con ellas sus respectivas tradiciones, además de atesorar estas naciones otras costumbres, fruto del sincretismo cultural ocasionado en estos territorios a raíz del Periodo Colonial, por lo que los artistas contemporáneos latinoamericanos llegan a trabajar diversos asuntos antropológicos o etnográficos, desde su propia aproximación (estableciendo ya aquí una gran diferencia, entre estas conductas contemporáneas y la representación artística plasmada en el movimiento indigenista, u otras corrientes modernas relacionadas).

Relacionadas con estas motivaciones asociadas al discurso artístico, en las diferentes naciones de Latinoamérica, los conceptos de origen, tierra y mujer, a lo largo de la historia, se han mantenido ligados, en un principio pertenecientes al ámbito de los ritos y de las doctrinas, y por lo tanto, con la evolución de las sociedades, como exponentes de la pertenencia sistemática generada en torno a estos territorios en estrecha relación con la cultura y el arte, y por ello, muy utilizadas estas temáticas en la representación plástica, hasta llegar a nuestros días. Ahora bien, estas manifestaciones plásticas se corresponden, tanto con el arte de carácter moderno o contemporáneo, como con las tradiciones y representaciones indígenas o populares. En esta relación, también podemos destacar la asociación que se establece entre la maleabilidad del barro y la transformación de este material plástico en su proceso, con la mujer o con lo femenino (asociadas a la capacidad de creación). A su vez, las poblaciones indígenas, o el arraigo popular, siguen manteniendo hoy en día, entre sus creencias y como parte de sus leyendas, a la mujer y su simbología relacionándola con la Tierra, como Diosa, de la fertilidad y de la vida, pero también se sigue vinculando afines a la mujer, tanto el material del barro como los recipientes de cerámica.

En este punto, de nuevo podemos hacer otra interrupción para atender ahora al arte generado en la tradición **popular e indígena** de los diferentes territorios que comprenden América Latina, durante el siglo XX hasta la actualidad. Como ya hemos indicado, ya instaurado el Periodo Republicano en las diferentes naciones, un sector cuantitativo de la representación popular, y más concretamente en la cerámica popular, los usos y costumbres europeas establecidas durante el Periodo Colonial siguen ejerciendo su influencia, en lo que poco a poco se va extinguiendo la producción artesanal. Por ello, en torno a la segunda mitad del s. XX, estas producciones mantienen de forma generalizada una esporádica cerámica artesanal (utilitaria, y bajo aporte estético), en casi todos los territorios. Por lo que la cerámica popular se ve con la obligación de reformarse, ya que su utilidad comienza a ser sustituida por otros materiales (procedentes de la industria), en lo que lo que los alfares tienden a desaparecer, quedando aquellos que por su valor popular siguen valorándose, o aquellos que saben renovarse. En relación con nuestra investigación y en esta agrupación, en diferentes territorios se generan figuras escultóricas en cerámica enraizadas con las creencias y con la cultura popular que siguen

conservando su patrimonio representativo, pero también se observa la conducta de otros alfareros o ceramistas, que comienzan a transformar sus dotes en el manejo del barro, para trasladarlos al campo de los objetos decorativos, a partir de la segunda mitad del s. XX, surgiendo en la mayoría de los países latinos la representación de figurillas de cerámica, que representan las costumbres del pueblo o imaginarios populares, y que con el tiempo se convierten en piezas populares, asociadas ya a la tradición del lugar. Ahora bien, en el caso de la tradición cultural asociada a la pluralidad de las etnias indígenas asentadas en los territorios latinoamericanos, en esas nuevas divisiones políticas y territoriales seguirán existiendo grupos que, unos con más éxito, otros con menos, mantienen sus propias formas de vida, perviviendo también en muchos casos la tradición de representar en cerámica con los mismos procedimientos que sus antepasados, desde una mirada muy especial y particular, plasmando en estas producciones diseños muy significativos, hasta la actualidad (en tanto, también surgen modificaciones en los estilos de su representación; si bien, su conocimiento sigue manteniendo el vínculo con sus propias tradiciones primigenias, al generarse desde su genuino y exclusivo, modo de cultura). (Ampliando y detallando estas dos temáticas representativas en el sub-apartado 2.3.1.2).

En lo concerniente a estas expresiones, creadas por sectores populares, mestizos o indígenas, la distinción de su representación, claramente conlleva algo más implícito que la propia creatividad, como puede ser, la procedencia y el género social, ya que estas manifestaciones, vinculadas con el “arte periférico”, se distancian del llamado “arte culto”, en tanto, habitualmente las personas que las realizaban, o bien, a día de hoy, se expresan a partir de ellas, son en muchos casos figuras anónimas, que de forma generalizada han carecido de estudios artísticos o enseñanza oficial, aprendiendo la técnica, o mejor dicho del oficio, de su alrededor, en muchos casos desde la tradición familiar. No obstante, los apelativos “popular” e “indígena”, fueron propuestos desde conceptos occidentales, definidos entonces por catalogaciones discordantes a las artísticas (como comentamos en el 1º capítulo, respecto al arte popular, marcadas ya desde la época del Renacimiento), vinculándolos con el trabajo manual y decorativo, o bien con lo exótico, aunque en este encasillamiento, pueden ciertos trabajos aun pertenecer a esta categorización, tantos otros, alcanzan a sumergirse plenamente en el campo artístico. Su carácter es diferente, eso es verdad, porque diferente es su origen, y todo lo que implica su realización, producción y comercialización, en base a diferentes públicos y mercados; teniendo en cuenta además, que en algunos casos estas representaciones cumplen aún una función utilitaria o ritual. A continuación reforzamos estas ideas con la valoración de la ya citada Emma Sánchez Montañés, al definir en este caso las catalogaciones y desigualdades del arte latinoamericano, argumentando que: *“la distinción es claramente de clase. La clase dominante es criolla, mestizada y probablemente el artista culto tiene tanto de indio como el popular; sólo que por circunstancias de nacimiento ha tenido la suerte de recibir otro tipo de educación. Pero por lo mismo el arte de los otros, de los pobres, de los campesinos, no puede reconocerse nunca como Arte, debe llevar algún calificativo que de algún modo lo caracterice y marque las debidas diferencias”*<sup>284</sup>. Ahora bien, como ya hemos indicado y apreciado en la investigación, aparte del fuerte peso de las clases sociales, el refinamiento de los registros de las obras cerámicas de las sociedades primigenias, se muestran como grandes losas que recaen aun sobre la actual producción, diferenciadas por su representación y valoradas como obras adscritas al arte universal, en lo que, estas representaciones originarias siguen expresando la mejor muestra artística de estos territorios. Si bien, el arte nativo fue perdiendo el esplendor de aquellas obras, muy posiblemente debido a la colonización y a la imposición de otros sistemas representativos, que fueron en detrimento de la creación y creatividad, aunque siguieron sustentándose desde el carácter distintivo y propio, definidas por el peso histórico de lo primigenio y lo tradicional.

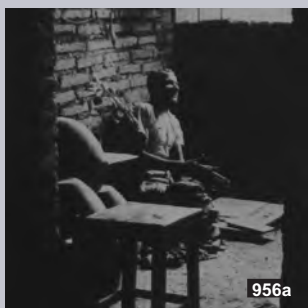
Tanto el arte popular como el arte indígena por lo general se asocian con la tradición, en muchos casos con diseños que se pueden remontar a épocas lejanas (algunos, anteriores a la conquista occidental). Si bien, en toda representación artística, se llegan a reconocer dos claras tendencias: el gusto por los estilos tradicionales y la predilección por los estilos modernos. En referencia a estas costumbres, se debe saber, que lo tradicional y

---

<sup>284</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. “Arte indígena contemporáneo: ¿arte popular?” (artículo). *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, 2003, [pp. 69-84], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 81.

el destino de su función social, por arraigado que sea, en la mayoría de los casos es mucho más dinámico y sujeto a modificaciones de lo que se suele pensar. A su vez, debemos contemplar que todo aquello que fue moderno, penetra dentro de la cultura del pueblo y con el tiempo se convierte en patrimonio cultural; en cuanto a lo que es tradicional, éste persiste porque sigue demandándose. Con estas relaciones podemos argumentar que también en lo popular y en lo indígena, se abarca lo moderno, constatando que lo innovador se genera especialmente en momentos de cambio (como el que viene aconteciendo en nuestros días), confirmándose como una constante a través del tiempo, también en estas representaciones. Para que puedan coexistir y sobrevivir, tanto lo tradicional como lo moderno, dependen especialmente del ritmo de vida y de la creatividad, en tanto el tiempo, determina, si se solicita y establece, como cualquier proceso cultural. No obstante, la pluralidad en este tipo de representaciones en América Latina, asociadas también a la cerámica escultórica, manifiestan una amplia gama de estilos (muy diferenciados), desde sencillas formas en las que la simplicidad se acomoda al barro, o aquellas complejas, que exhiben obras ostensiblemente engalanadas.

En la transformación acontecida en estos sectores “subalternos” en las últimas décadas del siglo XX, también se pueden dar nombres propios, destacando la labor pionera de diferentes artistas que a través de nuevas creaciones o recreaciones escultóricas revitalizaron estas producciones cerámicas, para llegar al punto que actualmente se encuentran. Como cita el historiador Francisco Stastny: “*es normal que cada cierto tiempo en*



956a



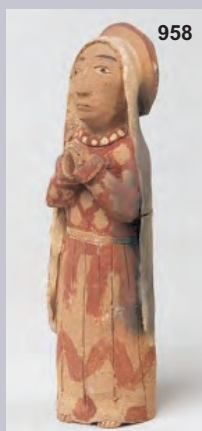
957



956b

En el caso de las representaciones populares en cerámica, realizadas bajo una matriz simbólica y visual diferente a la dominante (dependiendo por ello de su propia autodeterminación estética), en las últimas décadas del siglo XX, y ya en el siglo XXI, su producción ha ido cambiando y renovándose en la mayor parte de los territorios latinoamericanos, regenerando en muchas comunidades ceramistas las formas y técnicas decorativas tradicionales (aunque sin perder su esencia particular y distintiva), en lo que a su vez, también se han renovado, ciertos procesos de manufactura, fundamentalmente en el paso final de la cocción. En esta relación, ciertos lugares, en la actualidad se incluyen en el mapa, al ser conocidos por sus representaciones escultóricas, en gran medida fruto de la creatividad de ciertos autores pioneros, que comenzaron a trabajar la cerámica de forma creativa, desarrollando una producción innovadora, al generar nuevas imágenes que calaron con fuerza (tanto en la distribución interna, como externa, en este caso destinadas a nuevos mercados), extendiendo su representación al resto de la comunidad.

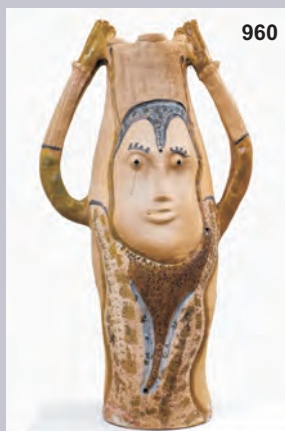
-956a- El artista popular "mestre Vitalino" (1909-1963), trabajando en su casa-taller (Alto de Moura, Caruaru, Pernambuco, Brasil). -956b- Vitalino realizando un de sus afamados bueyes. -957- La artista popular Teodora Blanco (1928-1980), junto a dos de sus esculturas cerámicas denominadas "mercadoras"(Santa María Atzompa, Oaxaca, México). -958- Autor: Leoncio Tineo Ochoa, 1924-1996 (Ayacucho, Ayacucho, Perú). "Virgen", primera mitad del s. XX. Cerámica modelada y engobada. -959- Recipiente escultórico del artista "Antonio Poteiro", Antonio Batista de Souza (Santa Cristina de Pousa, Minho, Portugal, 1925, -Goiania, Goiás, Brasil, 2010). Dimensiones (dos piezas): parte superior- 15 x 15 cm, inferior- 25 x 23 cm. -960- Pieza autoría del ceramista Antonio Pascoal Regis, más conocido como -Tota- (Tracunhaém, Pernambuco, Brasil, 1932, -João Pessoa, Brasil, 2002). Recipiente escultórico de cerámica, torneado, y con toques de engobes y vidriados en su decoración. Dimensiones: 95 x 55 x 32 cm. -961- Representación con la imagen de un gato realizada por el artista-ceramista Jorge Wilmot (Monterrey, Nuevo León, México, 1928, -Tonalá, Jalisco, México, 2012). Cerámica pintada y bruñida con los engobes típicos de Tonalá, y rostro, ahumado.



958



959



960



961



*un pueblo de alfareros, surja alguno de talento excepcional. Si esa circunstancia coincide con una época de cambio y de apertura de nuevos mercados, aquel artista tendrá la oportunidad de volcar su habilidad y el mundo de su fantasía en las figuras de arcilla que saldrán de sus manos*<sup>285</sup>. Entre estos pioneros, se pueden nombrar a diferentes autores, con nombre y apellido o reconocidos por su apodo, de destacada trayectoria representativa asociada al carácter popular en cada una de las naciones que conforman Latinoamérica, además, de tener presente a aquellos autores anónimos y desconocidos que produjeron invocaciones en su producción, aunque a día de hoy no se sepa con certeza quien asumió esos cambios, con el tiempo, se han vinculado a la herencia y a la representación de determinadas comunidades. Todos ellos, tuvieron o tienen aún, una notable actividad creativa y escultórica, rompiendo de cierta manera con los antiguos modelos y costumbres, e inventando o reinventando en sus creaciones nuevas formas escultóricas en cerámica de estilo personal. En tanto, en las producciones de arte popular como las de arte indígena, es de destacar la rehabilitación que ha registrado la cerámica (y otros campos), de forma substancial a partir de las tres últimas décadas del s. XX; los historiadores han identificado incluso un proceso de “indianización” republicana, guiado por la recuperación demográfica de las comunidades indígenas, al adquirir en este periodo mayor autonomía y estabilidad, sus expresiones artísticas, van construyendo un estilo diferenciado, caracterizado por su vitalidad expresiva. Esta motivación, viene precedida en gran parte por ciertos apoyos de intelectuales, coleccionistas, artistas y científicos sociales, al revitalizar en mayor medida la producción de este tipo de manifestaciones, en lo que a su vez, a partir de mediados de siglo, las clases acomodadas dirigen sus nuevas miras al reclamo de producciones nacionales y tradicionales; con el tiempo, esta “moda” también se va extendiendo al disfrute del pueblo común, quizás para afianzar el sentimiento nacional. El antropólogo Adolfo Colombres, a continuación reflexiona sobre ciertos cambios que deben producirse en el futuro de este tipo de representaciones, para emerger de su largo estancamiento:

*“la resistencia al cambio, al fin de cuentas, fue un método practicado durante siglos por los pueblos indígenas y minorías nacionales, que les permitió preservar su cultura de las presiones y represiones del orden colonial, aunque al precio, como se dijo, de ahondar esa brecha en que se alimenta la discriminación, al no producir respuestas actuales, oponibles en un mismo nivel, que puedan presentarse como alternativas. El único cambio que se concilia con la descolonización y hasta se identifica con ella es el evolutivo, que pasa por la exploración de los recursos de la propia cultura para potenciarlos y producir así, desde la propia matriz simbólica, obras más avanzadas en lo conceptual, más ricas y profundas en su contenido, y también más elaboradas en lo formal. Este proceso implica sobre todo una innovación, aunque probablemente tendrá que apelar también a los prestamos culturales (o sea, a la adopción selectiva y adaptación de elementos ajenos), especialmente en el campo de los medios de producción artística”*<sup>286</sup>.

En tanto en estas representaciones actuales, y más específicamente, en referencia a la tridimensionalidad del barro, podemos encontrar gran diversidad de obras, de características únicas en muchos casos. Estas creaciones han comenzado a recuperar el control de su representación, al generar un proceso auto-gestionado y dinámico, activando procesos consecuentes en torno a él, como su distinción, la promoción de las obras o mayores exigencias estéticas, que hacen situar a cada obra y artista en el lugar que les corresponde. En años atrás, estas obras cerámicas eran comercializadas como integrantes de la cultura de un pueblo, sin detallar su autoría individual, sino colectiva, pero en los últimos años, importantes galerías especializadas, exhibiciones o museos, exponen piezas de ceramistas populares o indígenas, dando relevancia al artista que las crea, con nombre y apellidos, además de destacar su procedencia. Ahora bien, en este proceso globalizador en el que actualmente estamos inmersos, se generan obras, populares o indígenas, con una exclusiva función estética y orientadas al mercado del arte, aunque en estos casos, se mantiene como conducta mayoritaria la continuidad estética, fruto de su cultura, aunque el receptor de las obras no entienda el contenido intrínseco, y pierda de esta manera su sentido simbólico, pasando a formar parte del arte, meramente como expresiones plásticas.

<sup>285</sup> STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Fundación del Banco continental para el Fomento de la Educación y la cultura (Edubanco). Madrid: Alianza Editorial S.A., 1981, p. 118.

<sup>286</sup> COLOMBRES, Adolfo. *Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Serie Antropología, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004, p. 298.



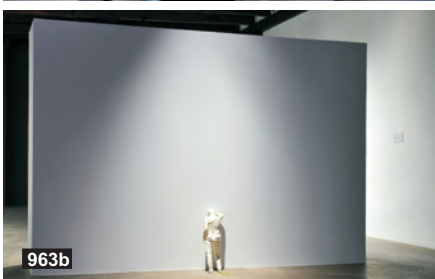
962a



963a



962b



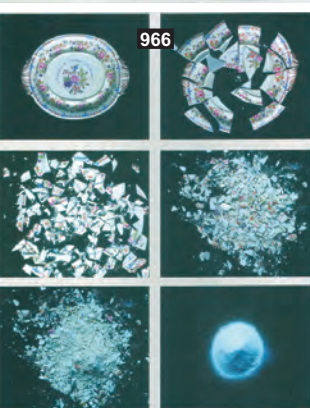
963b



964



965



966



967



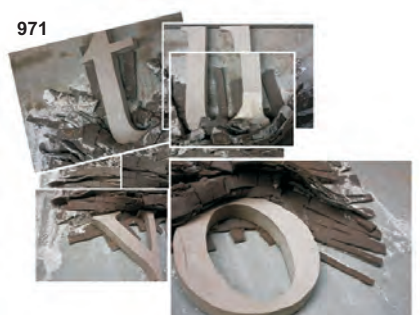
968



969



970



971

En la pluralidad de todas las manifestaciones de cerámica o barro en su representación escultórica, su relación con el espectador en América Latina, hasta hace pocas décadas, a excepción de las piezas nativas primigenias, por lo general no era común encontrar este medio en espacios expositivos de importancia, sin embargo en los últimos tiempos se hace común apreciarlo, tanto en representaciones asociadas a la plástica contemporánea, como a otras producciones, tanto de arte popular como indígena, en múltiples exhibiciones tanto temporales como permanentes de museos, galerías o exposiciones de arte, asociada a su vez, su promoción, a una amplia red de instituciones, públicas o privadas (aunque en cada país se presentan diferencias cuantitativas).

**Representación con cerámica o barro, última década del s. XX y s. XXI:** -962- Gabriel Orozco (México), Performance con barro: "Mis manos son mi corazón". (962a) Pieza de cerámica cocida realizada en 1991, dimensiones: 15'2 x 10'2 x 15'2 cm. // (962b) Registro de la acción en lámina fotográfica en color, año 2001, dimensiones: 41 x 51 cm. -963- Gonzalo Lebrija (México), "Pequeño Lamento", 2008. Escultura: cerámica vidriada. -964- Colectivo: Los Carpinteros (Marco A. Castillo Valdés y Dagoberto Rodríguez Sánchez) (Cuba), "Catedrales", 2005. Ladrillo cocido y cemento, dimensiones aprox. de cada obra: 3 x 1'30 x 1'30 m. -965- Humberto Díaz (Cuba), "Tsunami", 2009. Instalación: IX Bienal de San Petersburgo, Dialogues, Central Hall, MANEGE, San Petersburgo, Rusia. Tejas de cerámica, plástico, cartón, madera y espuma expandible, dimensiones: 20 x 24 x 5'40 m. -966- Juan Manuel Echavarría (Colombia), "La Bandeja de Bolívar", 1999. Vajilla cerámica. Formato audiovisual: Video. -967- Nadin Ospina (Colombia), "Guerrero", 1988. Escultura cerámica, dimensiones: 40 x 29'8 x 33 cm. -968- David Zink Yi (Perú), "Untitled (Architeuthis)", 2010. Tate Modern (Londres), exposición colectiva "No Lone Zone", 2012. Escultura cerámica / instalación. -969- Fidel Fernández (Paraguay), exposición: "Ivypóra, esculturas", 2011 (Centro Cultural Juan de Salazar, Asunción, Paraguay). Esculturas talladas sobre "tacurus" (nido de barro de



972

termitas). -970- Sara Carone (Brasil). Sin título. Pieza de cerámica escultórica abstracta (diferentes pastas cerámicas de alta temperatura). -971- Paula de Solminihac (Chile), "Entrelíneas", 2009. Acción con barro, registrada en formato audiovisual: fotografía digital. Proyecto realizado en la Primera Trienal de Chile / -Taller: artes del barro-, año 2009. -972- Pareja escultórica de cerámica de la etnia Karajá (Tocantins, Brasil). Hombre y mujer en posición sentada, representación moderna. -



973

Reproducciones actuales de la cultura Nariño (periodo primigenio, Colombia). Taller: Alfarería Hombres de Barro (Bogotá, Colombia), empresa pionera en una fiel reproducción de arte cerámico prehispánico (fundada por la arqueóloga Amparo Adames). Figuras con forma de pájaro, realizadas con molde y modelado, decoradas con engobes y bruñido. Medidas pieza de mayor dimensión: 51 x 25'5 x 22'5 cm.

En el **panorama de la plástica actual**, estas representaciones contemporáneas, no solo se computan como piezas únicas, sino que también pueden formar parte de obras plurales, al utilizar diversos medios combinados, ya que no solo en su manifestación visual se generan obras desde diferentes vertientes artísticas en las que frecuentemente se utiliza la cerámica, o el barro sin cocer, tanto anexos a otros materiales extras (luz, vidrio, metal, formatos multimedia, etc.), como en instalaciones y performances, u otras combinaciones, desde pequeñas concepciones representativas a grandes creaciones dispuestas en una amplia variedad de espacios (públicos, urbanos o rurales, en el medioambiente, etc.), todas ellas vinculadas a la actividad artística, generándose en ella un vuelco hacia la expresión libre; ya definidos los autores de forma generalizada como artistas plásticos (multidisciplinares). Al respecto, también se puede decir que en la actualidad, los artistas además de buscar la experimentación plástica, son también investigadores; enlazando cuestiones éticas y sociales con temas estéticos y conceptuales, desde una perspectiva tanto genérica como personal, para así llegar hasta el espectador, a través de diferentes significados; planteado su discurso artístico desde un amplio abanico de posibilidades, como la lucha y la acción, proyectos políticos y sociales, reivindicativos o analíticos, etc. En este contexto de la actualidad globalizada, se generan nuevas ideas y nuevos parámetros de expresión, y actuación, en lo que los propios autores, de forma individual o colectiva, también entablan relaciones, dirigiendo su motivación hacia una identidad más compartida, como puede ser el intercambio de experiencias entre artistas contemporáneos y artistas populares e indígenas, o bien entre los artistas y las diferentes colectividades (tanto de fuera hacia adentro, como viceversa, es decir, convocando vínculos desde lo plural hacia aquello más aislado en su propuesta, como de forma contraria, al aproximar en la convivencia del arte globalizado las creaciones agrupadas en lo “periférico”).

Del mismo modo, en los últimos años, al igual que el fomento de la actividad creativa ha sido impulsado de forma ascendente en los países latinoamericanos, como ya comentamos en el capítulo uno (principalmente en el apartado 1.3.2), en el propósito de la actividad de la investigación, ésta también se ha acentuado en los diferentes campos donde la cerámica o el barro en su manipulación artística tiene su presencia, en lo que el número de estudios analíticos se acrecienta y amplifica (arqueología e historia, arte moderno, arte contemporáneo, arte popular, arte indígena, etc.). De igual forma, en los últimos años también ha surgido una mayor dedicación a la exposición de ideas y reflexiones en diferentes vehículos de comunicación (entre ellos, internet, como gran aliado), acerca de la valoración del barro como representación plástica (crudo o cocido, en el sentido tecnológico), así como otros cuestionamientos relacionados con la representación popular, indígena, o primigenia, u otras cuestiones que derogan los límites del arte (arte, no-arte), al relacionarse con la construcción de un lenguaje artístico. A su vez, en la era de internet, la información circula con mayor autonomía, y por ello -artistas- obra-receptor, ya no registran las mismas bases establecidas de canalización y distribución que en anteriores décadas, preestablecida esta cadena de valor en el arte como cuatro eslabones a tener en cuenta: el artista mismo (que debía ser reconocido por el propio circuito), los curadores y críticos, la galería como tercer eslabón, y el cuarto, el coleccionista. Ahora bien, en los tiempos actuales, la promoción y distribución de los artistas y sus obras, y su aproximación con el público general, es más próximo e inmediato, al registrar nuevos canales de presentación y exhibición.

Para terminar con este apartado donde hemos expuesto ciertas premisas generales acerca de la representación con cerámica escultórica generada en América Latina desde el inicio de los periodos republicanos hasta la actualidad, y antes de introducirnos en los dos sub-apartados siguientes dedicados con mayor concreción a las representaciones de cada país, referentes al arte moderno y contemporáneo (2.3.1.1), o arte popular y arte indígena (2.3.1.2), presentamos a continuación la relación de cinco grandes artistas precursores, de talla internacional y de diversas generaciones, destacando su biografía y obra (de forma individual), relacionada intrínsecamente con nuestro estudio. Lucio Fontana y Francisco Brennand, desde la innovación expresiva y material de la cerámica, Ana Mendieta y Celeida Tostes, relacionado su trabajo con lo femenino, con los orígenes, el contacto con lo ritual y el uso del cuerpo, en combinación con la presencia del barro, y por último Javier Marín, quien se expresa a través de la figuración y la fuerza inherente de la materia, a través de lenguajes que conjugan parámetros tradicionales con lo posmoderno y globalizado.





# LUCIO FONTANA

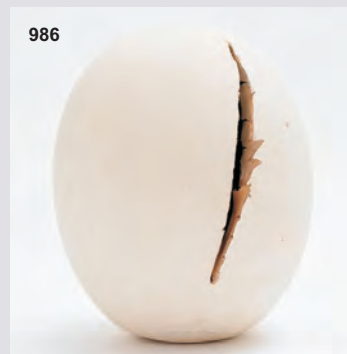
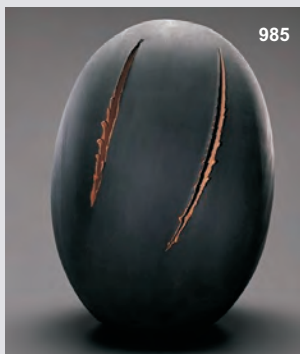
## Experimentación constante

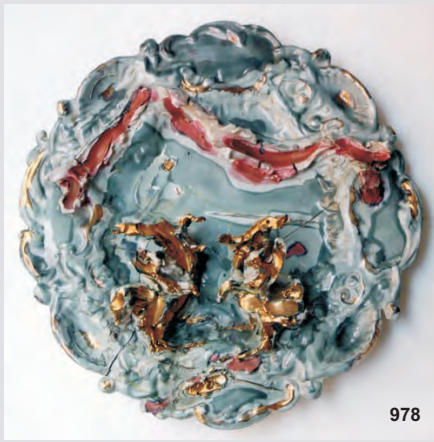
Nace en 1899, en Rosario, Santa Fe, Argentina / fallece en 1968, en Cornabbio, Varese, Italia.

Lucio Fontana (de nacionalidad argentina e italiana) forma parte de los artistas plásticos latinoamericanos que establecieron la apertura del arte, tomando posición en la vanguardia abstracta del siglo XX, su obra se clasifica dentro del arte moderno y postmoderno. Aunque la evolución de la obra de Fontana no se encasilla en el tratamiento abstracto sino que su libertad creativa abarca diferentes disciplinas y materiales, desechando los límites y los prejuicios instaurados en el campo artístico, este autor se mueve constantemente entre la concepción abstracta y figurativa, determinada en gran parte su representación por diferentes series en las que trabaja pródigamente, empleando la cerámica como medio artístico de forma recurrente (con obra escultórica o de diseño decorativo). Destacado artista a lo largo de su carrera no solo en los dos países donde reside habitualmente, Argentina e Italia, sino considerada su representación e investigación constante a escala internacional.

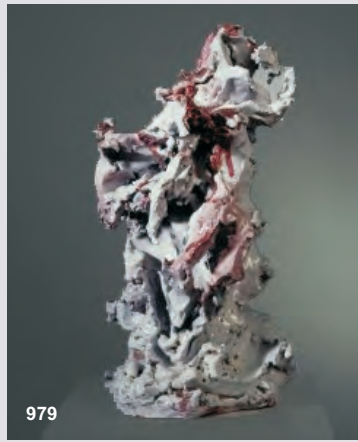
Lucio Fontana comienza su orientación representativa en el campo de la escultura, desde el tratamiento figurativo, aunque desde sus obras tempranas ya contempla nuevos lenguajes y materiales, como el yeso y el barro, y otros tratamientos estéticos, como el empleo del color, alejada esta metodología del formalismo habitual de la época. Si bien, es a partir de la década de los años treinta cuando Fontana comienza a experimentar con la abstracción, primero partiendo de la simplificación de las formas figurativas (sintetizando la forma en secciones y volúmenes geométricos), hasta alcanzar la plena abstracción, primero desde el medio escultórico; para abarcar a partir de las décadas siguientes diferentes medios de expresión, manejándose en el ámbito de lo interdisciplinar, desde lo pictórico y lo escultórico, como la instalación y lo arquitectónico, la fusión de técnicas, el diseño, la escenografía, emisiones televisivas experimentales, etc.

Ahora bien, este artista argentino, estudia, investiga y trabaja durante gran parte de su vida en Europa, coincidiendo con el apogeo artístico de las vanguardias y la posterior irrupción del arte contemporáneo. Su biografía comienza al nacer en Argentina en el seno de una familia de artistas (originarios de Italia), su madre, Lucia Bottino, actriz de teatro, y su padre, Luigi Fontana, escultor; desde temprana edad Lucio Fontana ya manifiesta cualidades artísticas, enviado en su infancia a estudiar a Italia, acogido por el hermano de su padre, reside durante cinco años en la localidad de Castiglione Olona (Varese, Lombardía), donde comienza su aprendizaje en el campo escultórico, para posteriormente continuar su formación técnica y artística, primero en el municipio de Seregno, y después en Milán. Aunque la formación de este artista se trunca, al llegar a Italia la Primera Guerra Mundial, alistándose en 1916 como voluntario; después de haber sido herido en batalla retoma sus estudios en 1918 en la misma escuela de Milán, donde ese año se gradúa (en la "Scuola dei maestri edili dell'Istituto Tecnico-Carlo Cattaneo"). En el año 1921 regresa a Argentina, y dirige su inquietud artística a la creación escultórica, inicialmente junto a su padre, cuya producción se remite a trabajos de escultura monumental y decorativa, para en 1924, abrir su propio taller en Rosario, investigando y trabajando en obras figurativas, con las que gana diversos concursos y dan paso a sus primeros encargos importantes. En 1927, retorna de nuevo a Milán, donde continúa su formación escultórica en la "Accademia di Belle Arti di Brera", graduándose en 1929. A partir de la década de los años treinta sus trabajos son distinguidos por su obra discordante y experimental; comenzando esta etapa con importantes acontecimientos en su carrera, ya que en 1930 participa en la XVII Bienal de Venecia y convoca su primera exposición individual en Milán (en la Galería "Il Milione", donde posteriormente realiza más exposiciones); introduciendo en estos años en su obra nuevos materiales y lenguajes representativos de corte vanguardista, evolucionando de





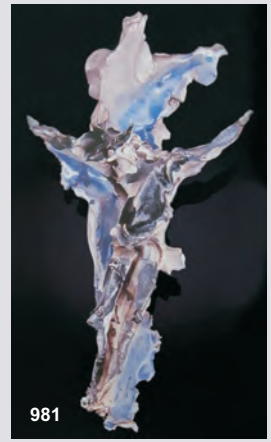
978



979



980



981

la figuración a la abstracción. En el curso de esta experimentación, el barro aporta a Fontana un buen medio para sus creaciones, trabajándolo con especial intensidad en Albisola, en la fábrica-taller de Giuseppe Mazzotti, entre 1935 y 1939, generando una variada y extensa obra cerámica; asistiendo además, en 1937, a la manufactura de Sèvres (París, Francia), para perfeccionar sus conocimientos cerámicos, entrando en contacto a su vez con otros artistas de la escena parisina del momento.

Entre 1940 y 1947, vuelve de nuevo a establecerse en Argentina, donde continúa su experimentación formal, convirtiéndose por su distinguida y valorada obra, en el protagonista de numerosas exposiciones y premios recibidos. Fontana en Argentina también se dedica a la docencia, en Rosario, como profesor de modelado en la Escuela de Plásticas, y en Buenos Aires, impartiendo la disciplina de "decoración" en la Academia de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón"; así mismo, en 1946 en la capital argentina emprende un nuevo proyecto experimental de enseñanza junto a Jorge Romero Brest y Jorge Larco, como promotores del reconocido centro artístico: "Altamira", -Escuela Libre de Artes Plásticas-. En Buenos Aires, Lucio Fontana también se relaciona con otros artistas e intelectuales, época donde se respiran nuevas corrientes experimentales en el panorama artístico, surgiendo en este contexto el denominado "Manifiesto Blanco" (1946), contribuyendo el artista a su publicación; en ese mismo año, Fontana comienza a trabajar en una serie de dibujos, denominándolos -Concepto espacial- o "Concetto Spaziale", titulado de esta manera a gran parte de su obra posterior (cuadros, cerámicas, collages, etc.). Al retornar nuevamente a Italia, se instala en Milán, y publica en 1947, el primer Manifiesto del -Spazialismo- junto a otros artistas (reformado en 1948, 1950 y 1951, postulado que implica una total renovación de las prácticas artísticas, asociándose con los avances de la ciencia y la tecnología), en lo que a su vez, Fontana también continúa trabajando con la cerámica en Abisola. En los años posteriores, Fontana se convierte en uno de los artistas más destacados de la nueva praxis representativa, implicando en su obra la síntesis de la forma y la investigación espacial: revalorando el gesto de lo matérico con nuevas propuestas, además de experimentar con nuevas técnicas y materiales. Si en la década de los años cincuenta su obra ya se presenta a nivel internacional, en los últimos años de su carrera las retrospectivas dedicadas a su trabajo se preceden y se exhiben en importantes Museos y galerías (en Milán, Venecia, Londres, Bruselas, París, Tokio, Nueva York, Minneapolis, etc.). A principios de 1968, traslada su residencia a la localidad italiana de Comabbio, en la provincia de Varnase (Lombardía), donde fallece. Considerado Lucio Fontana actualmente, como brillante figura y referente, en el arte del siglo XX.

**Lucio Fontana, obra en cerámica:** -974- "Cabeza de chica", 1931. Terracota, decorada poscocción con grafito y su propio fondo natural. Dimensiones: 38 x 32 x 15'5 cm. -975- "Figura en una ventana", 1931. Terracota, decorada poscocción con grafito y pigmentos. Dimensiones: 40 x 18 x 20 cm. -976- "Cabeza de mujer", 1939. Altura: 27 cm. -977- "Retrato de una chica joven", 1952-53. Cerámica vidriada. Medidas: 42 x 49 x 33 cm. -978- "Batalla", 1950. Cerámica policromada y vidriada (como base un plato, modelado sobre el la imagen en relieve). Diámetro: 50 cm. -979- "Deposizione", 1953. Cerámica vidriada. Medidas: 49'2 x 29'7 x 27'9 cm. -980- Una de las piezas de la serie denominada "Via Crucis-bianca-", 1955, compuesta por 14 escenas en formato ortogonal. -981- "Crucifixión", 1950-55. Cerámica policromada y vidriada, dimensiones: 30'5 x 17 x 9'5 cm. -982- "Sferes", de la serie: "Concetto spaziale", 1957. Dos piezas de terracota, una de ellas vidriada. -983- "Concetto spaziale", 1957. Terracota y engobes, diámetro 45 cm. -984- "Concetto spaziale", 1960, Terracota engobada. -985 "Concetto spaziale", 1958-1960. Medidas: 38 x 28'5 x 28'5 cm. -986- "Concetto spaziale", 1959-1960. Terracota y engobe exterior, altura: 27 cm, diámetro: 22 cm. -987- Dos piezas de porcelana de la serie: "Concetto Spaziale", 1968, realizadas en la fábrica alemana "Rosenthal Porcelain". Dimensiones: 12'7 x 45'7 cm. -988- "Natura", "Concetto spaziale", 1959-60. Cerámica Vidriada, medidas: 40 x 48 cm. -989- Obras en cerámica y bronce, de la serie "Nature". Exposición retrospectiva: Lucio Fontana, 2014, -Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (MAMVP), París, Francia.



982



987

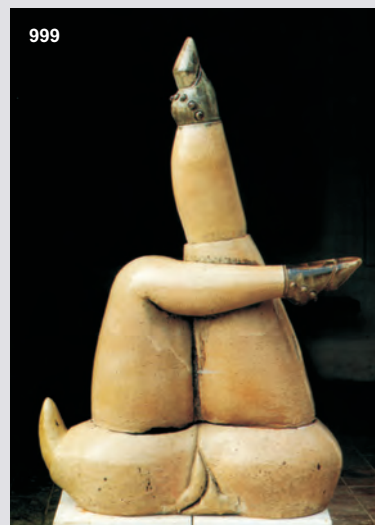
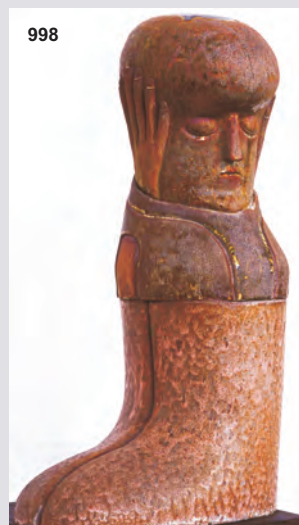
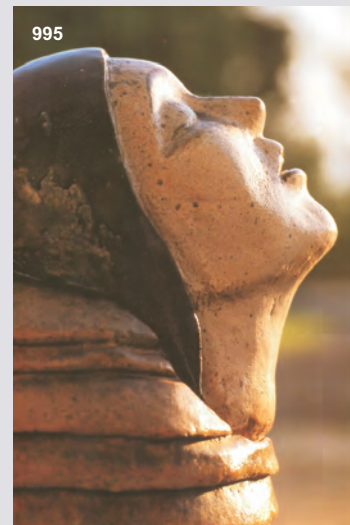


988



989







# FRANCISCO BRENNAND

## El Maestro de los Sueños

(Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand), Nace en 1927, en la ciudad de Recife, Pernambuco, Brasil.

Este pintor, dibujante, diseñador, escultor y ceramista, ha dado al arte brasileño del siglo XX, con su extensa obra, un motivo más para definir el desarrollo artístico de este país como excepcional. Si la carrera artística de Brennand se mueve por diversos campos, y su obra pictórica se puede contemplar en galerías y museos, sus representaciones escultóricas y murales en cerámica están presentes en el espacio público, algunas de ellas, caracterizadas por su monumentalidad. En lo que toda su obra en cerámica rezuma voluptuosidad y exuberancia.

Su interés escultórico se vuelca en la forma y en la materia, empleando a su vez vidriados de tonalidades terrosas para potenciar el volumen de sus propuestas cerámicas (dando a su vez al horno su protagonismo, cocidas estas obras generalmente de forma reiterada, y a alta temperatura). En estos trabajos, el cuestionamiento de la humanidad se refleja en su lenguaje creativo, de fuerte sentido simbólico; marcada su obra por el erotismo y la sexualidad, siendo la figura femenina donde recae el mayor protagonismo. Ahora bien, la obra de este incansable lector e intelectual, se inspira en fuentes de la historia y la retórica, creando su propio universo mítico de personajes y seres que transitan entre: el inconsciente, la naturaleza, arquetipos primitivos, las tradiciones indígenas y primigenias, la mitología greco-romana o protagonistas históricos, entre otros recursos alegóricos, relacionados de forma recurrente con la ritualidad y la reproducción, y la frágil condición humana.

Ahora bien, se debe indicar, que toda la vida del artista Francisco Brennand se relaciona con la producción cerámica, aunque comenzara a trabajar la cerámica a partir de los años cincuenta del s. XX, esta materia no solo se relaciona con su propia trayectoria, sino también por la de su familia, ya que su padre, Ricardo de Almeida Brennand (un apasionado de la cerámica), crea en Recife una fábrica de tejas y ladrillos denominada "Cerámica São João" (1917-1945), con el tiempo realizando también otros artículos cerámicos, posteriormente al cerrar este centro, abre en 1947 una nueva fábrica, en este caso de lozas y porcelanas (con una fuerte producción nacional durante las dos décadas que estuvo abierta, además de fundar la familia en 1954 otra fábrica de azulejos y pavimentos cerámicos, instaladas todas ellas en Recife. Si bien, en esta familia burguesa y adinerada, el único que se dirige a la creación artística es Francisco Brennand (desligándose el artista de la actividad familiar). Francisco Brennand ya destaca en su adolescencia y juventud por su capacidad creativa, como dibujante y pintor. Su formación artística comienza a inicios de los años cuarenta al recibir clases de pintura con reconocidos artistas de la escena recifense. Aunque en su adolescencia dirige su motivación hacia el campo pictórico, también realiza algunas incursiones en el campo del diseño y la escultura, como alumno informal de Abelardo da Hora, al colaborar por aquel entonces como creativo en la fábrica de cerámica de la familia. En los últimos años de la década de los cuarenta su obra se centra en la pintura (desde la tendencia de la simplificación formal), y comienza a participar en los salones de arte brasileño, obteniendo menciones y premios destacados. En 1948, Brennand viaja por primera vez a Europa, dirigiéndose a Francia para continuar con su formación pictórica; reside en París, donde instala su taller y asiste como alumno a los talleres de André Lhote y Fernand Léger, además de visitar exposiciones y museos, y formar parte de circuito artístico parisino; en esta frenética actividad cultural, se debe resaltar que para el artista su estancia y viajes por Europa, marcan un punto de reflexión respecto en su propia obra, ya que hasta este momento el autor mantiene fuertes prejuicios contra la cerámica, hasta que depara en los trabajos de Picasso, Gauguin, Miró, y Gaudí, para surgir en él una nueva motivación representativa. En el año 1951 retorna a Recife, y es a partir de 1952, cuando el artista concibe el inicio de su obra cerámica, por lo que de nuevo se trastada a Europa en ese año, para formarse en esta disciplina, en este caso, hasta la ciudad italiana de Deruta (Úmbria), al ser un destacado centro cerámico; retornando en este viaje de nuevo París. A partir de 1953, ya instalado en Recife, Brennand comienza a elaborar recipientes cerámicos decorados con motivos florales, desde un estilo propio y genuino, como también recrea en sus pinturas, prolongándose esta fase Floral hasta finales de los sesenta; exponiendo estos trabajos en galerías de Brasil y el extranjero, con destacado éxito. Así mismo, en esta década el artista comienza a realizar murales cerámicos, aunque fue a partir de los años sesenta cuando su obra mural en cerámica lo encumbra como muralista, al crear en 1961 la obra "Batalha dos Guararapes", instalada en el centro de Recife; recibiendo en ese mismo año el encargo de un proyecto mural por la compañía Bacardi para ser ubicado en la fachada de la sede de Miami (EEUU), realizado e instalado el mural de 656 m<sup>2</sup> entre 1962 y 1963. Brennand continúa realizando murales cerámicos hasta la actualidad, empleando un amplio repertorio de diseños y temáticas representativas, aunque el tratamiento de estas imágenes puede variar, al emplear el relieve como punto fuerte de la representación, o bien desde un tratamiento más pictórico (azulejos). Ahora bien, este artista no comienza a generar obra escultórica en cerámica hasta los años setenta, aunque a partir de esta época la representación tridimensional de sus figuras antropomorfas, zoomorfas o seres híbridos, es incesante. No obstante, además de utilizar la cerámica como medio de expresión, también sigue trabajando a lo largo de toda su carrera con otras propuestas: pictóricas, estampaciones, dibujos, diseños, etc. Su biografía artística cuenta con importantes galardones y exhibiciones, como el célebre premio "Gabriela Mistral, 1993", y las grandes retrospectivas de su obra, en "Staatliche Kunsthalle" en Berlín (Alemania), 1993, y en 1998, "Brennand: Esculturas 1974-1998", en la Pinacoteca del Estado, en São Paulo (Brasil).

Con todo esto, no se puede hablar de la obra de Francisco Brennand, sin mencionar el gran proyecto que ha generado durante gran parte de su vida: la "Oficina Brennand" (situada en el barrio de Várzea, en la periferia de Recife). El comienzo de este "sueño" se sitúa en el año 1971, cuando Brennand después de visitar las ruinas semi-abandonadas de la fábrica "Cerámica São João", decide instalar allí su nuevo taller. A partir de entonces, el artista se dedica con empeño a rehabilitar este complejo industrial, fabricando en el propio taller todo el material de construcción y revestimiento del nuevo lugar; como premisa, el artista conserva la esencia de la fábrica original aunque reformula los antiguos espacios, dotándoles de nuevos significados. El proyecto se hizo viable al establecer en el lugar una factoría de cerámica semi-artesanal para producir azulejos y posteriormente otros objetos decorativos, diseñados por el artista. Este centro, en continua evolución, muestra una integración perfecta entre arquitectura, paisajismo, y obras artísticas, actualmente funcionando como taller, fábrica y museo (con obra permanente del autor). La "Oficina", ocupa una extensión de unos 15.000 m<sup>2</sup>, donde se distribuyen cerca de 2000 piezas de cerámica entre salas expositivas y jardines (en lo que la mayor parte de estas obras fueron diseñadas y dirigidas por el artista, y reproducidas por sus colaboradores). Si bien, la presencia en este lugar no deja indiferente a aquel que lo visita, dando pie a la reflexión del espectador, tanto cada obra como el complejo en sí.

**Francisco Brennand: -990-** "Parque das Esculturas Francisco Brennand", situado en el espólon del puerto de Recife (PB), Brasil. En la imagen se visionan un par de esculturas cerámicas (de las 90 instaladas), y detrás el monumento "Torre Farol" (de 42'8 m. de alt.). **-991-** Panorámica del patio central de la "Oficina Brennand" (Recife, PB; Brasil), denominado "Templo de las esculturas", presentando en este conjunto exterior: murales y esculturas cerámicas, y el revestimiento de azulejos, autoría de F. Brennand. **-992-** "Oficina Brennand", "Templo de las esculturas", en 1º plano dos "Pássaros Rocca" (de 1980), y en 2º plano la "Cúpula Azul". // **Esculturas** expuestas en la "Oficina Brennand" (Cerámica vidriada, alta T°): **-993-** "Parténope", "Leucósia", y "Lígia", 2000, situadas en los jardines del recinto. **-994-** Detalle del obelisco "Columna sin fin", 2006. Medidas: 549 x 70 cm. **-995-** "Halia", 1978 (Detalle). 77 x 44 cm. **-996-** "Dionisio", 1986. Medidas: 70 x 24 cm. **-997-** "Ines de Castro", 1994 (detalle). 114 x 36 cm. **-998-** "Ser". **-999-** "Leda e o Cisne", 1980. Altura: 182 cm.

# ANA MENDIETA

Arte conceptual:  
Huellas efímeras

Nace en 1948, en La Habana, Cuba / muere en 1985, en Nueva York, EEUU



**Ana Mendieta: -1000-** "Nganga", 1984. Escultura-relieve realizada en tierra y aglutinante sobre madera (dos partes). Dimensión total: 185 x 80 x 6'4 cm. // De la serie "Siluetas" (formato: diapositivas y fotografías a color): **-1001-** Sin título, 1976. Silueta excavada en la arena de la playa y pigmento rojo, lugar: Bahía La Ventosa, Oaxaca, México. **-1002-** Del grupo "Fetish Series" (Fetiches), sin título, 1977. Tierra y pigmento rojo. **-1003-** Del grupo "Fetish Series" (Fetiches), sin título, 1977. Barro y madera. **-1004-** Sin título, 1978, Iowa, lowa y vegetación. **-1005-** 1973-1977, México. Barro modelado sobre roca. **-1006-** Sin título, 1979, Iowa. Barro, lodo y vegetación.



Ana Mendieta genera una carrera artística corta pero muy productiva e intensa, que consiste en una singular combinación de performances, body art, land art, filmaciones, fotografías, dibujos, instalaciones y esculturas. Esta artista emplea el barro como un material más para realizar su trabajo, aunque lo utiliza reiteradamente, quizá por la simbología que para ella representa la tierra. La obra de Mendieta conecta la naturaleza con la humanidad, expresándose desde conceptos primarios y simbólicos de su propia cultura, que por así decirlo, representan escenas artísticas transformadas en escenas rituales, o viceversa. Todos sus trabajos son muy personales: reflexivos, emocionalmente conflictivos y de un extraño e íntimo espiritualismo mágico, asociados a la búsqueda del origen; reflejando a su vez en su obra su propia experiencia, como exiliada y como mujer.

Para comenzar a hablar de la obra de Ana Mendieta hay que tener presente el transcurso de su vida, y así poder entenderla, ya que es un claro reflejo de sus experiencias. Su niñez transcurre en Cuba de forma tranquila, en el seno de una familia aristócrata de ascendencia europea, políticamente poderosa y económicamente estable, pero al irrumpir el acontecimiento histórico de la revolución cubana a finales de la década de los años cincuenta, su estabilidad cambia por completo. En estos años, la Iglesia Católica de Estados Unidos impulsa un éxodo conocido como la *-Operation Peter Pan-*, donde miles de cubanos envían a sus hijos al país vecino; en esta emigración forzosa participa Ana Mendieta, junto a su hermana Raquel, llegando a Estados Unidos en 1961. Su adolescencia transcurre entre campos de inmigrantes, orfanatos, correccionales para jóvenes y casas de acogida temporales. Su residencia se establece en Iowa, y a comienzos de los años setenta asiste a la Universidad de Iowa como estudiante de arte, graduándose en pintura en 1972. La artista empieza a definir su representación artística pintando obras expresionistas, aunque al poco tiempo sus intereses se transforman al ingresar en el "Intermedia Program and Center for New Performing Arts", donde comienza a practicar la Performance o el Body Art, utilizando su cuerpo como medio o canal para hacer arte. Fruto de la investigación-acción en la búsqueda de un lenguaje las acciones de su etapa inicial, se desarrollan desde el carácter representativo de la trasgresión, la provocación y en algunos casos desde la violencia, donde quedan patentes discursos como la violencia de género, la construcción de la identidad femenina reivindicada desde la teoría feminista de la diferencia, o la defensa de nuevas estructuras sociales. Con el transcurrir de la década de los años setenta, sus obras se reforman hacia una expresión más estática y reflexiva, mostrando especial interés por los rituales populares y por las culturas arcaicas, armado su discurso artístico por lecturas de carácter sociológico e histórico. En 1978, se traslada a vivir a Nueva York, en lo que a principios de los años ochenta ya es una consolidada artista en las esferas Neoyorquinas, a su vez, en esta época retoma su contacto de nuevo con Cuba (dando en esta época gran cabida en su obra al legado de la cultura Taina).

Respecto a la dirección que toman sus propuestas hay que tener muy en cuenta el origen cubano de Ana Mendieta: ya que aunque su formación artística se consolidara en Estados Unidos, y con ello, dispusiera del conocimiento de toda la vanguardia artística donde permanece inmersa, su educación familiar fue católica, pero también conoce muy de cerca a través de las niñas de su infancia, la santería y los rituales afrocubanos, como la devoción a las tradiciones y costumbres de la cultura popular cubana. Al mismo tiempo su condición de exiliada en Estados Unidos hace que esta artista vivencie el lado amargo de la sociedad, como el racismo o la afrenta hacia las minorías étnicas, por ello, estas experiencias la hacen sentirse y calificarse como artista y mujer de color, o como una artista no blanca. En diferentes textos sobre su biografía se califica su identidad como fronteriza, entre su cultura ausente-añorada y una cultura implantada-adaptada. Retomando en su conciencia todos aquellos recuerdos para pasar a formar parte de su discurso artístico, desde un carácter muy íntimo y recogido; en lo que a su vez la forma de expresar su dolor de exiliada, vincula su obra con su cultura de origen y con el origen en sí mismo. A su vez, su trabajo se sitúa en la idea contemporánea de ciertos artistas de diferir su autoridad y eliminar el objeto, desvinculándose de los circuitos y del mercado conservador establecidos.



A partir de su serie "Siluetas" (1973-1980), la artista establece un foco creativo más personal, al enlazar de forma conceptual lenguajes antagónicos y duales, principalmente asociando la imagen de la naturaleza con lo femenino, además de vincular sus propuestas con otros temas relacionados con el tabú y la transgresión social; la muerte, como parte de entender la vida; lo visible y lo invisible; lo espiritual y lo terrenal; lo tangible y lo eterno; y las relaciones y las conexiones entre la naturaleza y la humanidad. La mayoría de estas obras las realiza en parajes aislados, formando parte del «land art», aunque de una forma más privada y efímera, y a una escala más íntima y humana a lo que hacen otros artistas. En estas acciones aparece su cuerpo desnudo y tendido, o a través de la simulación de su cuerpo representado con elementos del espacio natural, repitiendo este contorno similar en casi todas sus acciones (mostrando la silueta femenina en relieve, a través de la huella, o en negativo, al excavar la forma), como ritual repetitivo pero nunca repetido, casi como un rito estricto de marcado sesgo personal (su propia huella). No obstante, también exhibe en el espacio expositivo algunas obras de esta serie, donde el misterio y el rito quedan patentes en estas instalaciones. De forma habitual Mendieta intercala en estas obras los cuatro elementos clásicos de la naturaleza (tierra, agua, fuego y aire); aunque también emplea otros elementos fuera del contexto natural y original, recurrentes y simbólicos en su obra (sábanas blancas o negras a modo de mortaja, sangre y vísceras, pigmento de color rojo, etc.); ahora bien, si estas escenificaciones aparentan relacionarse con la religiosidad, el sentido que da a sus obras la artista corresponde a la perspectiva artística contemporánea, para así transgredir y comunicarse con el espectador. La artista en esta década viaja reiteradamente a México (país que se convierte en su tercera "patria"), donde comienza esta serie y realiza gran parte de estas propuestas, aunque también ejecuta muchas de ellas en Iowa. A su vez, dentro de esta serie aglomera a otras, como las diferentes versiones de: *árbol de la vida* (foto n°: 108), *Siluetas de Cohete*, *Tierra y velas de vudú*, *fetiches*, *Conjuro a Olokum-Yemayá*, *Siluetas de tierra*, etc.

A finales de los setenta y principios de los ochenta, su representación va cambiando, definiendo un sentido más primario y arcaico. En estas representaciones, generalmente recrea la imagen femenina vinculada a las nociones de fertilidad y fecundidad, definiendo la forma de la representación en el paraje con diseños esquemáticos: dibujando sobre la roca el contorno de la forma que quiere resaltar con pigmento rojo o negro o al crear relieves incisos en paredes terrosas o rocosas, como define en sus trabajos realizados en 1980 en la Montaña de San Felipe (Oaxaca, México), en 1981 con la serie "Esculturas Rupestres" generada en una de sus estancias a su tierra natal, en la Cueva del Águila situada en el Parque Jaruco en la periferia de La Habana (donde representa diez diseños incisos en la roca, titulado a cada imagen con el nombre en el idioma taíno de diferentes diosas de esta cultura), en 1982 las grandes representaciones generadas en Canadá (dentro de la serie "Laberinto de venus"), y en 1983 en Long Island (Nueva York). En otras obras trabaja con el barro, esculpiendo la forma del diseño sobre la tierra, en diferentes series como en 1982: en Iowa ("Laberinto de venus"), o las propuestas creadas en México. En ocasiones vuelve a remitirse a la serie "Siluetas", como muestran las obras generadas en Pensilvania, en 1982 (donde recrea la forma de la silueta con piedras blancas, resaltando sobre el color negruzco del terreno). Durante los años 1983 y 1984 la artista reside en Roma (Italia), al concederle una beca artística en la Academia de Roma. Es a partir de estas fechas cuando su obra se convierte en objeto escultórico, experimentando con diferentes materiales, especialmente con la madera y el barro. En esta época realiza esculturas en las que utiliza troncos de árbol donde dibuja siluetas femeninas o diseños arcaicos, incisos en la corteza quemada con pólvora, como "Tótem-Grove" y otras obras sin título, realizadas entre 1983 y 1985; como también crea con el mismo concepto escultórico relieves de poco volumen, realizados con tierra y pegamento, u otros materiales, asentados sobre superficies planas de madera, utilizando para su representación las ilustraciones y diseños de trazos sencillos y neo-arcaicos, creados con anterioridad (a partir de 1981).

El carácter efímero e intencionado de la obra de Ana Mendieta se legitima al documentarla en formato audiovisual (diapositivas, fotografías o filmaciones), y aunque aparenten impulsos circunstanciales en el terreno, todas sus acciones son preparadas minuciosamente y de antemano. Ahora bien, tanto sus acciones como posteriormente sus esculturas, siempre poseen ese carácter efímero, dado la naturaleza del material. Sus obras se muestran como rituales que se procesan solo una vez, apartándose del carácter repetitivo vinculado con lo litúrgico, adoptando nuevos significados. A su vez, su discurso artístico, las conferencias que realiza y los textos críticos de la propia autora que actualmente conocemos, arman toda su representación. Durante su breve carrera Ana Mendieta logra dejar un fuerte impacto en el mundo artístico, truncándose esta frenética actividad artística con su accidental muerte. Con una carrera artística de lo más destacada y consolidada en el panorama del arte, la autora participa en numerosos eventos alternativos y otras muestras de gran relevancia, la mayoría en Estados Unidos, aunque también acude a otros países para exhibir su obra. Desde su muerte, la obra de Ana Mendieta se ha exhibido en multitud de exposiciones, muchas de ellas individuales y en centros de arte de primer nivel, la primera de ellas, en el año 1987, con la exposición *-Ana Mendieta: A Retrospective-*, en el "New Museum of Contemporary Art", Nueva York (EEUU). Además de encontrar un buen número de publicaciones dedicadas a su obra, y gran cantidad de investigaciones sobre su trabajo. Sin duda, esta artista deja una huella, nunca mejor dicho, figura en el arte contemporáneo de escala internacional.



**Ana Mendieta: -1007-** Sin título, 1980, Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México. - **1008-** De la serie "Esculturas Rupestres", 1981; a la izq.: "Guabancex" (Diosa Taina del Viento), dcha.: "Itiba Cahubaba" (Vieja Madre Sangre). Cueva del Águila, parque de Jaruco, La Habana, Cuba. -**1009-** "Isla", 1981. -**1010-ayb-** De la serie "Sandwomen", 1983.





# CELEIDA TOSTES

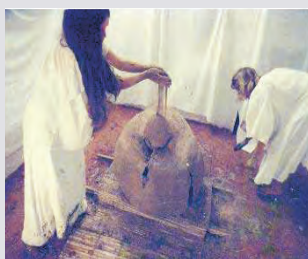
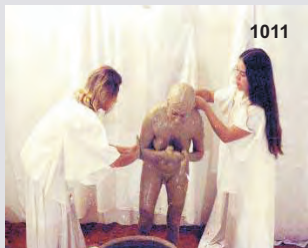
## La Gran Desconocida

Nace en 1929, en Gávea, Río de Janeiro, Brasil, y muere en 1995 en Río de Janeiro, RJ, Brasil

Celeida Tostes es una de las figuras latinoamericanas más originales en el arte escultórico contemporáneo, aunque su trabajo no es conocido internacionalmente, su obra sin duda alguna provoca una transformación conceptual, por su manera de actuar y trabajar con el barro como soporte artístico. Cuando Celeida Tostes forma su carrera, es extraño que una mujer posea un currículo tan extenso, pero ella, se despoja de convencionalismos; luchando como mujer, transgrede y aporta una nueva aptitud, al romper con las estructuras formales y los paradigmas estéticos de su época. En los trabajos de la artista todo conspira a favor de la idea; su obra mantiene contacto directo con la tierra, con el barro, con la cerámica; tratando temas de carácter antropológico, especialmente los vinculados con el origen de la humanidad y con el erotismo femenino, aunque otras temáticas también arman el lenguaje de sus representaciones, como la cohesión social, la lucha por las desigualdades y la cultura reivindicativa. A su vez, la carrera artística de Celeida Tostes se solapa con la pedagogía. Tanto su obra como sus enseñanzas abarcan nuevas metodologías vanguardistas, donde lo colectivo y lo participativo se integra en su visión de trabajo.

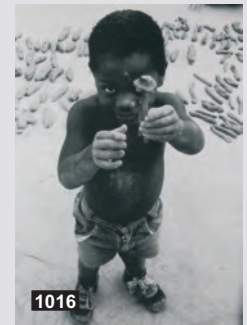
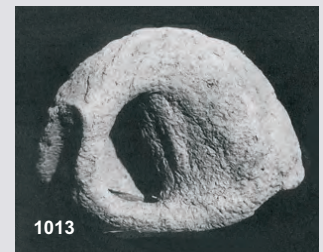
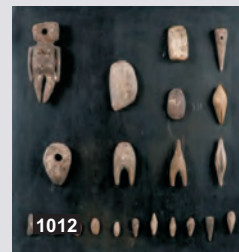
La vida de Celeida Tostes está muy vinculada al arte y a la cultura. Su infancia está marcada por la muerte de su madre cuando cuenta con un año de edad, aunque la artista recuerda con cariño su infancia y adolescencia al residir en un entorno rural junto a su familia materna, en la hacienda familiar de "Campo Alegre", en Macuco (RJ). Al cumplir los diecisiete años se traslada a Río de Janeiro, ciudad donde se desarrolla como artista. En su temprana juventud trabaja en diferentes ocupaciones, aunque su interés se dirige a la práctica artística, tiempo en el que realiza ilustraciones, publicadas algunas de ellas en periódicos y revistas. En el transcurso de toda su carrera Celeida Tostes practica una formación permanente. Primero, cursa estudios superiores en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro -ENBA-, de 1951 a 1955, especializándose en grabado (alumna de Oswaldo Goeldi); en el mismo centro se forma como docente en 1956, al realizar el curso de educación experimental para educadores artísticos, y el curso de profesora en Diseño. En 1957, se licencia en Didáctica General y Especial en la Facultad de Filosofía de Río de Janeiro. Entre 1958 y 1959 la artista se desplaza a Estados Unidos al concederle una beca de estudios para especializarse en educación secundaria, asistiendo a dos universidades norteamericanas: "University of Southern California" (Los Ángeles, California) y "New Mexico Highlands University" (Las Vegas, Nuevo México). Señalada es su estancia en Nuevo México, no solo por establecer contacto con diversos pueblos indígenas, sino al despertar su atracción por trabajar con la cerámica, adquiriendo en este caso su formación técnica de la mano de la destacada ceramista navaja María Martínez. De nuevo en Brasil, en la década de los sesenta realiza diversos cursos de perfeccionamiento sobre esmalte en metal y cerámica, y otros cursos de enseñanza no formal y educación artística. Desde 1964, ejerce como profesora en la enseñanza pública brasileña, trabajando a su vez con escolares en otros proyectos artísticos, formativos o lúdicos. En 1973, cursa en la Facultad de Educación el pos-graduado de Antropología Cultural (Universidad Federal de Río de Janeiro -UFRJ-). En 1974, publica "A Esmaltação em Metal", (RJ, Brasil). En 1975 es becada por la organización "British Council", ampliando sus conocimientos sobre cerámica en el centro universitario "Cardiff College of Art" (Gales, Inglaterra). A partir del año 1976, imparte clases en la Escuela de Artes Visuales -EAV-, "do Parque Lage", en Río de Janeiro; en lo que profesores y alumnos de la EAV, artistas y amigos, utilizan la expresión de CELEIDAR para referirse a la experimental manera de enseñar que profesa la artista. Asimismo, en estos años prosigue su aprendizaje, y supervisa programas artísticos para diferentes centros oficiales, designada también como directora del extinguido Instituto Estatal de Escuelas de Arte. En 1983 participada en el equipo de escenografía del premiado largometraje brasileño: Quilombo (dirigido por Cacá Diegues). A partir de la década de los ochenta, la actividad artística de Celeida Tostes se vuelve incesante: participa en un buen número de exposiciones en el país y el extranjero, obtiene galardones importantes, interviene en programas de comisionado y curadora de exposiciones, además de involucrarse en nuevos proyectos socioculturales. En 1987 defiende el proyecto de doctorado: -A Estrutura da Tecnologia das Artes do Fogo-, en la EBA-UFRJ. Lamentablemente en el año 1989 le diagnostican cáncer de mama (sometiéndose a una mastectomía y a quimioterapia), recuperada, retoma su trabajo con la misma energía. En ese año logra un puesto en la Escuela de Bellas Artes (ENBA-UFRJ), para impartir el taller de cerámica (consolidando en 1992 este puesto universitario por concurso público). De nuevo la enfermedad se manifiesta en 1994, truncando la carrera y vida de esta artista. Después de su muerte se suceden diversas exposiciones póstumas, y aunque pocos son los escritos sobre Celeida Tostes, en los últimos años han incrementado; a la espera de que a esta artista se le conceda el lugar que se merece.

Celeida Tostes, también propone la pretensión de regenerar la pervivencia de las tradiciones Brasileñas, a través de las artes populares e indígenas. Entre estos proyectos, podemos destacar la relación que la artista mantiene con los habitantes de una favela carioca, el "Morro do Chapéu Mangueira" (situada a lo alto del Barrio de Leme); el proyecto: "Formación de Centros de Cerámica Utilitaria en las Comunidades de la Periferia Urbana de Río de Janeiro", surge en 1980, orientada esta propuesta colectiva a establecer nuevas fuentes de renta en la barriada y divulgar las creaciones populares, ahora bien, los vínculos que mantiene la artista con los integrantes de la comunidad, no solo se remiten al propósito del proyecto, sino que entre ellos se establecen fuertes lazos afectivos, colaborando frecuentemente esta comunidad en los trabajos de la autora. Respecto a las representaciones indígenas, la artista inicia en 1988 el proyecto de investigación: "Tecnología e Função Perdida", en colaboración con el Museo del Indio de Río de Janeiro. El proyecto pretende preservar la ejecución y diseño de los grandes recipientes de cerámica (paneles) creados por los indios Waurá. Trabajando directamente con los Waurás y a través de la tecnología del laboratorio, para así recuperar estos diseños. Influenciando a su vez estos testimonios cerámicos en su obra personal ("Armadilhas indígenas").



En cuanto a su carrera en la creación artística, si en la década de los años cincuenta dedica su proyección creativa al dibujo y el grabado; es a partir de la siguiente década cuando comienza a trabajar la cerámica desde su sentido escultórico, aunque no es hasta los años setenta cuando Celeida emplea una concepción más personal, vinculando sus obras con el campo antropológico y arqueológico. En esta etapa comienza a representar venus con características muy primarias, asociadas conceptualmente con la feminidad y la fertilidad, y el origen mismo; denominándolas "minhas arqueologias" (mis arqueologías). Más tarde, la artista crea un volumen cuantioso de representaciones en cerámica de vientres, vaginas, úteros, y huevos, reiterando en sus propuestas creativas los vínculos con la sexualidad, la narrativa de lo femenino, y el origen de la vida; también realiza otras obras, más vinculadas con los orígenes de la humanidad, la mitología y la arqueología, realizando formas sencillas y de carácter primario como las series "Rodas" (ruedas) y "Ferramentas" (herramientas), o a finales de la década al realizar gran cantidad de esferas. Aunque es partir de los años ochenta cuando la artista aborda el realizar acciones, instalaciones o esculturas de gran formato, en este último caso como las series realizadas a mediados de la década: "Guardiões" (guardianes), "Mós" (muelas), "Bastões" (bastos) o "Moinhos" (molinos), y realizadas estas propuestas con materiales diferentes (como en cerámica y cemento), entre otras producciones y proyectos; donde la creación y la investigación son la constante vital de la artista.

Ahora bien, entre sus propuestas artísticas destacamos cuatro de ellas, cada una de diferenciada concepción plástica y representativa. Una de las obras más importantes tanto para críticos como para la propia Celeida Tostes es la performance "Passagem", definida por la artista como su -trabajo matriz-. Realizada en tres ocasiones, la primera en 1979 en su apartamento de Botafogo (Río de Janeiro), sin espectadores, registrada por su colega y fotógrafo Henry Stahl (exponiéndose en sucesivas exhibiciones en formato fotográfico, junto a un texto autoría de la artista; editando a su vez un libro-objeto con las imágenes y el texto). Posteriormente realiza esta acción, de nuevo en su apartamento en 1981, y en 1992 ante el público, en la -I bial: Barro América- en Caracas, Venezuela (titulada: "Fertilidad y Nacimiento"). Esta obra visceral sugiere tácitamente la creación de la vida, o el paso natural nacimiento-muerte, apuntando a su vez hacia el concepto primigenio: la tierra como generadora de vida. Otra de sus obras destacadas, se define primero como "Aldeia" (aldea), surgiendo en 1981, aunque las diferentes versiones ampliadas posteriormente se definen como "Aldeia Funarius Rufus". La artista en esta propuesta trabaja con el concepto principal de los nidos de barro construidos por el pájaro "joão de barro" (furnarius rufus, foto nº 130), las conductas instintivas y otras reminiscencias etnográficas (al ubicar las piezas en espiral, remitiendo a la disposición de las aldeas indígenas Xavantes). En esta propuesta dedica tres años de investigación, generando piezas similares a los nidos en barro crudo o en cerámica (asumiéndolas los propios pájaros aptas para albergar a sus polluelos). La instalación de "Aldeia Funarius Rufus" cuenta además de las piezas de barro, con fotografías de nidos reales, paneles con los resultados de la composición química del barro que utilizan estas aves y otros escritos de la artista sobre el "joão de barro". Esta obra se presenta en diversas ocasiones y muestras, en diferentes ciudades de Brasil y el extranjero. A su vez, intercalado con las primeras instalaciones de "Aldeia" también se encuentra el proyecto: "O Muro" (el muro), seleccionado en 1982, en el -V Salón Nacional de Artes Plásticas- convocado por el Museo de Arte Moderno MAM-RJ. El trabajo consiste en la construcción de un muro de adobe de forma colectiva (foto nº: 109), instalado en el espacio exterior de este museo carioca. Cerca de cien personas participan en la acción, sumado al trabajo de los colaboradores del "Chapéu Mangueira" (quienes realizan los ladrillos antes del evento). Para esta obra la artista emplea la simbología del muro como forma de unión, al recurrir a la concepción de las separaciones y las aproximaciones presentes en la perenne condición humana, además de rememorar la memoria y el olvido. A su vez, con las pruebas realizadas para encontrar el adobe adecuado la autora idea otra obra: "Mil Selos" (mil sellos), expuesta en el interior del museo; al evocar estas tabletas en la artista la representación de los antiguos sellos Sumerios, la obra surge como agradecimiento a las culturas primigenias (por sus aportaciones a la humanidad). Por último citamos la instalación "Gesto Arcaico", realizada en 1991 para la -21ª Bienal Internacional de São Paulo-, la obra consta de multitud de pequeños trozos de cerámica, realizados por el acto de apretar el barro entre los dedos; millares de manos se unen para participar en esta propuesta colectiva, que une a grupos sociales de diferente clase social (compuesta además por otra obra: "Amassadinhos", en la que ya cuenta con unas mil piezas). La instalación para la bienal se presenta en un espacio de 36 m², incluyendo en ella 20.000 "amassadinhos", y una gran rueda de 4 m. de diámetro. Con posterioridad esta obra también se exhibe en otras muestras de la artista.



-1011- Performance: "Passagem", 1979. Secuencia registrada en fotografía (explicación: pág. 870). -1012- "Arqueologias", 70'. Piezas cerámicas de dimensión variable. -1013- Pieza de la obra "Aldeia funarius rufus", 1981 -1014- "Aldeia funarius rufus", 1992. Instalación: 46 piezas de barro sin cocer y cerámica (realizadas por la artista y nidos construidos por el pájaro "João do barro"). -I Bienal de Barro de América-, Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber, Caracas, Venezuela. 300 x 300 x 80 cm. -1015- "Rodas", 1983. Cerámica y cemento. -Coleção Paço Imperial-, RJ, Brasil. -1016- Imagen de un niño colaborando en el proyecto: "Gesto Arcaico", 1990-1991 (realizando un "Amassadinho"). -21ª Bienal Internacional de São Paulo-, SP, Brasil. -1017- "Amassadinho", 1993-1994. Cerámica. Dimensiones variables. -II bienal Barro de América 1995/1996- (homenaje póstumo).





# JAVIER MARÍN

[www.javiermarin.com.mx/](http://www.javiermarin.com.mx/)

Nace en 1962 en Uruapan, Michoacán, México. Actualmente vive y trabaja en Ciudad de México.

Javier Marín se posiciona actualmente entre los escultores latinoamericanos activos con mayor proyección y reconocimiento internacional. Su prolongada trayectoria profesional, cuenta con un recorrido artístico desarrollado a lo largo de más de treinta años, trabajando de manera ininterrumpida y constante. En este bagaje, Marín ha utilizado el barro y la cerámica como vehículo representativo de forma persistente, manteniendo una relación muy íntima con el material, al modelar y manipular las obras desde la sintonía y las particularidades que esta materia le dota.

El cuerpo humano es el sujeto en la escultura de Javier Marín. Sin que el propio artista encasille su obra en un determinado estilo, otros si lo han hecho, empleando para describir su representación figurativa diferentes corrientes artísticas del pasado, como el clasicismo, el manierismo o el expresionismo, pero la obra de este artista queda distanciada de estos encasillamientos, aunque de cierta manera desprendan cierto halo basado en la representación académica y clásica, se generan desde una estética muy particular, de turbadora presencia y renovada expresión, transitando entre lo agónico, el drama o el conflicto, y la belleza, el enaltecimiento y lo heroico. La apariencia y la erótica de sus formas, seducen y atrapan al espectador, cuestionando a través de ellas el presente. En las esculturas confluyen temas y aspectos universales, con otros propiamente mexicanos, como tributo a elementos culturales propios (relacionados con la mitología y la simbología, o la tradición de diferentes culturas mexicanas, primigenias o actuales). Desde lo más recóndito de la experiencia onírica, Marín expone en sus trabajos la realidad actual mexicana y universal, presentando en estas ensoñaciones desde el erotismo más sublime, a los terrenos del exterminio del otro. Preocupado por cierto destino fatal del ser humano, víctimas de nuestro propio cuerpo y de la sociedad; su obra es una revisión existencial a partir del cuerpo, pero no con la intención de superarlo, sino al contrario: vulnerarlo.



La vida del artista plástico Javier Marín se desarrolla desde su niñez, vinculado al mundo del arte, en lo que su padre, también se reconoce como un artista interdisciplinar (arquitecto de profesión, y fascinado por el arte), además de contar entre sus nueve hermanos, con dos artistas más (entre ellos, el escultor Jorge Marín -foto: 294-, citado también en el siguiente apartado, en la sección dedicada a México), en lo que el propio artista revela que el arte y la creación, forman parte inherente de su vida. Su formación académica se desarrolla entre 1980 y 1983 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Ciudad de México (FAD - UNAM); dirigiendo su representación por diferentes disciplinas artísticas, como el diseño de vestuario, el grabado o la pintura, aunque la escultura desde sus comienzos ya ejercía en él su mayor motivación, especialmente el modelado, forjándose a lo largo de los años una carrera de lo más fructífera. Su obra se encuentra en diversas colecciones públicas y privadas de diferentes países (entre otras, en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, en Caracas en el Museo del barro, en el MALBA de Buenos Aires - Colección Constantini-, en EEUU, Museum of Fine Arts, Boston, Santa Barbara Museum of Art, California, Latin American Museum, Florida, o Blake-Purnell Collection, Nueva York, o en Europa, la Colección Ersel en Turín, y la Col. de Arte del Príncipe de Mónaco). Entre sus esculturas de gran formato se encuentra obra permanente expuesta: en -Santa Fe- Ciudad de México, con 2 instalaciones (2012), el retablo mayor y presbiterio de la Catedral Basílica de Zacatecas (2008-2010), y desde 2009, una escultura en el aeropuerto de Jacksonville (Florida, EEUU), y otra en Turín (Italia). Su biografía cuenta con diferentes menciones y premios destacados, además de superar con creces el centenar de exposiciones individuales y participar en más de doscientas colectivas en importantes espacios culturales de México, Estados Unidos y Canadá, así como en varios países de Centroamérica, Sudamérica, Asia y Europa. Dentro de estas exposiciones se pueden destacar las presentadas: en el Museo del Palacio de Bellas Artes y el Palacio Iturbide de Ciudad de México, en el Museo de Arte Contemporáneo, de Monterey y de Oaxaca, o el Museo Amparo en Puebla; en California, The San Diego Museum of Art, Bass Museum of Art en Miami, Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, en Bruselas, la Pinacoteca Comunale Casa Rusca, en Locarno -Suiza-, Museo delle Culture y el Museo di Palazzo Reale en Milán, Museo d'Arte Contemporanea de Roma, la Exposición Universal de Shanghai, la convocatoria de diferentes retrospectivas, o las exposiciones itinerantes organizadas por la galería Terreno Baldío Arte (quien le representa internacionalmente); o bien, al presentar su obra en el espacio público de ciudades mexicanas, americanas y europeas; además de participar en diferentes bienales internacionales, como "Vancouver Biennale 2009 - 2011", en 2008, en la III Bienal Internacional de Arte de Beijing (1º premio), la Bienal de Arte de Venecia en 2001 y 2003, o en Caracas en la Bienal Barro de América, 1995. A su vez, se han editado una treintena de publicaciones dedicadas a su obra. Ahora bien, este artista, caracterizado por su compromiso con lo social, computa entre sus grandes logros haber creado la Fundación Javier Marín, dedicada a la investigación y promoción de las artes plásticas y visuales; incluyendo también el centro artístico: "Plantel Matilde" (enclavado en la selva baja de Yucatán, Mx).

En cuanto a la representación de las obras de Javier Marín, en sus principios escultóricos emplea exclusivamente barro, conocedor de la técnica cerámica, modela y conjuga la materia con determinados efectos decorativos; aunque, posteriormente, en su búsqueda constructiva y conceptual, también incorpora otros materiales de forma frecuente, como el bronce, pastas autofraguantes o resina poliéster (contrastando lo artificial con lo natural al mezclar la resina en muchos casos con barro o tierra, semillas de amaranto, tabaco, pétalos, fibras de carne seca, etc.), implicando en estas creaciones, la reproducción con diferentes técnicas de matricería (moldes), en lo que el artista respeta el proceso de consolidación de las piezas, manteniendo en ellas los accidentes y huellas de cada materia, técnica y operario; adquiriendo cada obra su propia formalidad (como piezas únicas, incidiendo en la fragilidad conceptual: original-copia, diferencia-similitud). En sus representaciones escultóricas en cerámica, éstas recogen la huella de sus dedos al moldear el barro de manera abrupta y otras herramientas con las que imprime marcas con vigor (incisiones, cortes, punzonados, grafismos, etc.), a la vez que genera secciones en la fisonomía de sus cuerpos, unidos en muchos casos por grapas de hierro. Si bien, los detalles también forman parte importante de la obra de este autor, con poses y semblantes turbadores, de dinámica y equilibrada fisonomía corporal, a la vez que genera una compensada desproporción en partes del cuerpo (como al amplificar manos y pies), o dota a los rostros de gestos y muecas inquietantes, de ojos expresivos, e inusuales artificios que los enrarecen (pestañas volumétricas, elaborados peinados, etc.). Entre las estrategias que utiliza, también se reconoce la incorporación de detalles de su propio entorno mexicano, como sucede al individualizar y retratar los rasgos faciales de sus personajes, en sintonía con la fisonomía nativa. A lo largo de su carrera este artista ha abordado diferentes conceptos y recursos escultóricos, trabajando en diversas series, en conjunción con momentos determinados de su proceso, desde cuerpos o torsos solemnes, a fragmentados, flotando en el vacío o bien anclados a la superficie, o desde su sentido más trágico al ensamblar fragmentos corporales. Sin llegar tampoco a determinarse por la elección de un formato concreto, su obra se erige a través de pequeñas piezas, o a tamaño natural, hasta de volumen descomunal. No obstante, Marín no solo materializa su obra cerámica a través de figuras escultóricas, sino que también ha incorporado la concepción del recipiente, en diferentes series, asociadas en cierto sentido a formas tradicionales (como el popular tibur mexicano), aunque en estos casos la intervención creativa y libre del artista los trasforma, representando en ellos pequeños aportes figurativos, o a través de decoraciones pictóricas o esgrafiadas, para generar una obra de nueva formulación.





1020



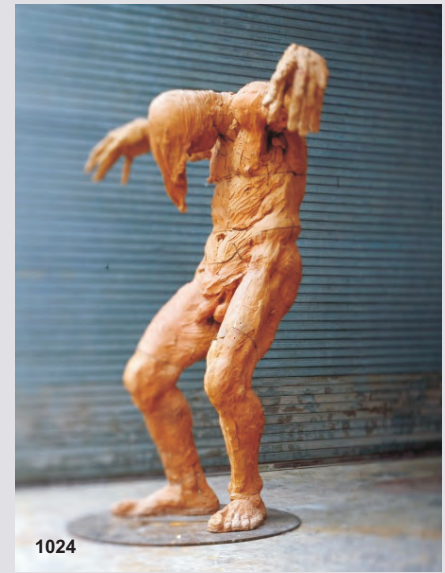
1021



1022



1023



1024



1025

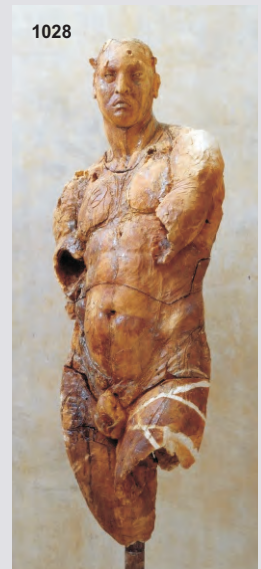
Javier Marín (México).-1018- Instalación: "Hombre suspendido", "Mujer suspendida", 1996. Barro, resina poliéster y estructura de madera. Medidas: (hombre) 270 x 88 x 65 cm, (mujer) 259 x 150 x 80 cm. Exposición: Javier Marín, Retrospectiva, Museo Amparo, 2005 (Puebla, México). -1019- "Tibor Salomé III", 2011. Cerámica de Talavera (Puebla) decorada con esgrafiado y vidriado, y bronce a la cera perdida. 119 x 58 x 58 cm. // Obras realizadas con barro de Oaxaca y Zacatecas, decoradas con engobes: -1020- "Iguales (Caballito con niño)", 1995. Medidas: 59 x 49 x 26 cm. -1021- "Virgenes locas (amarillas)", 1991. Medidas: 82 x 70 x 30 cm. -1022- "De Cabeza", 1992. Dimensiones: Pieza I (izq.) 48 x 39 x 42 cm; Pieza II (centro) 82 x 36 x 20 cm; Pieza III (dcha.) 47 x 36 x 35 cm. -1023- Esculturas de cerámica en el taller del autor. En 1º plano: "Mujer grande de pie", 1997. Medidas: 187 x 58 x 55 cm. -1024- "El fin", 1996. Barro autofraguante. Dimensiones: 190 x 224 x 120 cm. -1025- "Cabeza de Mujer (sopladora)" y "Cabeza de Hombre (soplador)", 1996. Barro autofraguante y anclajes de hierro. Dimensiones: (Cabeza mujer) 195 x 130 x 120 cm; (Cabeza hombre) 184 x 120 x 110 cm. -1026- "El Cuadrito", 1996. Medidas: 94 x 50 x 30 cm. -1027- "Mujer blanca I", 2000. Medidas: 144 x 65 x 44 cm. -1028- "Torso de hombre amarillo", 2000. Medidas: 160 x 66 x 50 cm.



1026



1027



1028

### **2.3.1.1- La presencia del barro y la cerámica en la escultura moderna y contemporánea en los diferentes países que conforman América Latina. Periodos Republicanos: s. XIX / s. XX y s. XXI.**

Yendo de lo general a nociones más particulares, a continuación, iremos nombrando de forma más concreta ciertas pinceladas del desarrollo cultural y artístico de cada país latinoamericano a partir de su independencia, ya establecidos como territorios autónomos y soberanos, además de incluir un análisis resumido de cada nación de cómo se originan los sucesivos cambios en el panorama artístico y de cómo se consolida en el campo de la escultura la representación en cerámica artística (aunque no se llegan a analizar todos los países, en este caso, debido a la escasa o ausente presencia de esta manifestación plástica). Recorrido que comienza abatido el Periodo Colonial de cada nación, estableciendo mayor énfasis a los acontecimientos artístico-culturales desarrollados en el siglo XX, para llegar hasta la actualidad, ya inmersos en el siglo XXI.

En cada país latinoamericano citado, se generan diferentes acontecimientos históricos que motivan el desarrollo de las disciplinas plásticas, como del propio panorama artístico y cultural; no obstante, como ya hemos indicado, si durante el Periodo Colonial la actividad artística se restringe a la representación y estética extrapolada desde Europa, de la misma forma de manera generalizada en cada país durante los inicios de los periodos republicanos la motivación del arte queda encasillada por los discursos decimonónicos occidentales, para poco a poco, establecer una política de reconocimiento de su propio arte, revisando con ello su propia identidad, estableciendo a partir de aquí nuevos movimientos artísticos, coexistiendo en estos desarrollos tanto corrientes conservadoras como tendencias innovadoras, para desplegar durante el siglo XX los rasgos definitorios de expresiones más flexibles en su quehacer, como el quebranto de la omnipresente condición figurativa, la experimentación y la consolidación de renovados discursos artísticos, o de cómo el arte se abre y entremezcla con otras disciplinas. Por ello, en cada país, citamos en cierta medida la transformación llevada a cabo en las diferentes instituciones artísticas, de carácter estatal o privadas, como nuevas enseñanzas o la dedicación de diferentes agrupaciones culturales, o la contribución y el fomento desde espacios expositivos, aunque eso sí, desde su destacado reconocimiento, para posicionar a la escultura y al arte de cada lugar en el puesto que se merece. Esbozando ya en este nuevo siglo, con la globalización, una mirada multidisciplinar, que vira entre la propia identidad y la pluriculturalidad, teniendo en cuenta como indica Joaquín Barriendos Rodríguez, en su tesis doctoral -la idea del arte latinoamericano-, que: “*si al actual revisionismo geopolítico del sistema global del arte se le entiende como un nuevo equilibrio global que nos permite usar «arte global» y «arte latinoamericano» como categorías intercambiables, perderemos de vista la manera en el que el occidentalismo opera en el interior del globalismo, es decir, redistribuyendo las clasificaciones geoestéticas desde una lógica descentrada que ya no es acumulativa sino distributiva: la lógica del esquema-globo-continente*”<sup>287</sup>.

Especificando a su vez, y como no, la importancia que adquieren en este trayecto el trabajo de muchos autores vinculados en mayor o menor medida con la materia del barro o la cerámica, pioneros algunos de ellos, y otros, escultores, ceramistas o artistas multidisciplinarios, que a lo largo del siglo XX plasman el lenguaje de su obra personal a través de estos materiales, o bien, al manifestar su representación plástica al agruparse como colectivos o grupos; todos ellos, siendo partícipes de la nueva disposición artística en la representación latinoamericana, hasta dar cuenta de los autores que actualmente trabajan con el barro y la cerámica. (En lo que muchas de sus obras se pueden observar en este trabajo a través de las fotografías, tanto en el capítulo 1, como en el apartado anterior -2.3.1-, a lo largo de este subapartado -2.3.1.1-, o bien, al dedicar en el siguiente capítulo, una considerada muestra de la biografía y obra de diferentes artistas seleccionados -3.1-).

<sup>287</sup> BARRIENDOS RODRÍGUEZ, Joaquín. “La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos” (tesis doctoral). Anna Maria Guasch Ferrer (dir. tes.). Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, departament de Història de l’art. Barcelona, 2013, p. 422.



## ■ MÉXICO

**México** fue uno de los primeros países latinoamericanos en reclamar y conseguir la independencia de la metrópoli española. El periodo de la guerra por la independencia mexicana se establece entre 1810 y 1821, con conspiraciones continuas y donde la resistencia insurgente toma el poder, convirtiéndose la colonia española de Nueva España en el Imperio Mexicano, aunque establecida como efímera monarquía al vencer en 1823 la insurrección republicana, proclamándose a partir de esta fecha la nación como República Federal (separándose de los territorios anexos de América Central), tiempos en los que la inestabilidad política es recurrente y se suceden algunos intentos de reconquista por parte de la Corona Española, si bien, este país europeo reconoce la independencia de México en 1836. A lo largo del s. XIX acontecen en los diferentes gobiernos mexicanos disputas internas y guerras, además de varios intentos de neocolonialismo por parte de otras potencias extranjeras (cediendo gran parte de los territorios del norte a Estados Unidos). En las primeras décadas del s. XX se gesta la Revolución Mexicana, con levantamientos de insurrección de numerosos grupos (desde la diversidad de las clases sociales establecidas en el país), tras esta cruenta guerra, se emprende el proceso postrevolucionario, sentando las bases políticas, jurídicas y sociales de la actual nación mexicana.

En cuando a la actividad cultural generada desde la independencia del país, México ya poseía en el Periodo Colonial ciertos indicativos en relación con el arte, de progreso y dedicación, en comparación con otros territorios. La primera academia fundada en el continente americano se ubica en Ciudad de México en el año 1781, a semejanza de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, primero denominada como “Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos: Arquitectura, Pintura y Escultura de la Nueva España”, para dos años más tarde establecerse como institución oficial con el nombre de -Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes-, incluyendo a su vez en este centro el primer museo dedicado al arte latinoamericano. Durante el s. XIX, los artistas mexicanos que asistieron a la Academia de San Carlos fueron formados bajo los dictados y modelos de la enseñanza clásica occidental, aunque en los últimos años de este siglo, algunos docentes y alumnos comienzan a dirigir su atención hacia las nuevas corrientes modernas, para gestarse a su vez nuevas proclamas vinculadas a representaciones de corte mexicano y americanista, además de distintivos discursos no asociados a la plena influencia occidental, concretándose en mayor medida estas prácticas artísticas en las primeras décadas del s. XX.

Durante la época de la Revolución Mexicana la Academia cierra sus instalaciones durante tres años, y al reabrirse de nuevo esta institución en 1929, ya se vincula a la enseñanza superior, incorporada a la renovada Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), dividiéndose esta academia en tres organismos independientes: Academia de Escultura, Escuela Nacional de Arquitectura y Escuela Central de Artes Plásticas, para esta última cambiar de nombre y llamarse desde 1933 como Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), Dirigida durante un tiempo por Diego Rivera (denominada desde 2014 como Facultad de Artes y Diseño -FAD-).

A su vez, entre las premisas del periodo revolucionario y posrevolucionario, se apoya no solo la libertad de enseñanza en la educación universitaria, sino que los estamentos del Estado se reestructuran y convocan nuevos modelos para la administración y la política gubernamental, entre ellos la secretaria de Educación, en manos de José Vasconcelos (político, filósofo y escritor, y personaje relevante en el proceso y triunfo de la Revolución Mexicana), quien dirige la principal propuesta de establecer la alfabetización masiva para toda la población mexicana, además de sensibilizar al pueblo por medio del arte y dotarles de los medios necesarios para apreciar su propia historia social y cultural, en base a las consignas identitarias del México de esta época, adscritas al nacionalismo y el anti-imperialismo (apoyadas estas ideas, por muchos artistas). De igual forma, a partir de los movimientos culturales derivados de la Revolución Mexicana, en el país se establece un código intelectual y nacional que se empeña en recuperar la herencia de las tradiciones populares y primigenias, siendo este país el primero en ensalzar y valorar la rica historia generada en su propio territorio.

En décadas posteriores, el panorama artístico y cultural de México va consolidado su presencia desde diferentes sectores gubernamentales, como en lo referente a la educación y promoción artística, primero al fundar en tiempos posrevolucionarios: el Departamento de Bellas Artes, que con el tiempo se establece como una institución federal, para nombrarse en 1950 como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA o INBAL), organismo encargado de difundir y promover los diferentes sectores artísticos de la producción y la organización educativa en todo el territorio nacional. En adelante, otras instituciones culturales son apoyadas y promovidas por el Gobierno Federal y los diferentes Gobiernos Estatales, además de tener una fuerza considerable la coyuntura universitaria, y otras fundaciones independientes y privadas. Entre estas instituciones mexicanas de importancia también podemos citar: al Centro Nacional de las Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural, o bien, al fundarse en 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), integrando en esta institución un buen número de entidades anexas, para convertirse en la institución de mayor relevancia nacional en lo que respecta a los sectores culturales y artísticos, además de concurrir en esta trama los propios institutos culturales de cada estado mexicano, entre otros tantos organismos relacionados con la actividad artística y cultural producida en México.

En Ciudad de México, hervidero cultural de la nación, además de los centros formativos relacionados con la actividad artística universitaria ya indicados, también podemos destacar la importancia de la Escuela de Diseño y Artesanías asociada



al Instituto Nacional de Bellas Artes, fundada en 1949 como el Taller de Integración Plástica, donde se incorporan en 1952 en el mismo edificio los Talleres de Artesanos “Carlos M. Lazo”, dependientes de la misma institución, más tarde, estos centros se establecen en diferentes dependencias, en 1958 abre sus puertas la escuela, en estos años denomina como Centro Superior de Artes Aplicadas, para a partir de 1962 nombrarse como Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) (1962/2002), dependiente del INBA, incorporando desde su inicio el taller de cerámica, entre otras disciplinas relacionadas con nuestra investigación, como la escultura, además de ofrecer otros cursos de porte artesanal de manera independiente al plan de estudios de este tiempo; en lo que a su vez, este centro reúne en el plantel docente desde su apertura a reconocidos artistas y artesanos. Con el trascurso de los años, sucesivamente han ido cambiando los planes de estudio y se han generado nuevas ofertas educativas en estos centros de formación artística, convocando nuevas carreras artísticas y diversos programas académicos.

En lo que respecta a la representación artística generada en México durante todo el s. XX, ésta posee un carácter renovador y de marcada estética distintiva (de esencia propia), motivada por generaciones vanguardistas y pioneras que influyen posteriormente a los artistas mexicanos venideros, además de motivar y marcar el desarrollo plástico de otros países latinoamericanos. En el campo de la escultura mexicana se pueden apreciar distintas corrientes representativas durante la primera mitad del s. XX, aunque tres de ellas son las de mayor promoción en el país, una emparentada con los cánones occidentales de corte neoclásico, enlazada con el lenguaje nacionalista e histórico, otra relacionada con la corriente indigenista, y la tercera con el realismo socialista, de propaganda ideológica.

Sobre las primeras manifestaciones vinculadas con lo cerámico desde el campo del arte mexicano, a continuación exponemos las palabras de José Vasconcelos, registradas por Alicia Sánchez Mejorada, en las que el autor sostiene “*“que todo el renacimiento de la cerámica nacional en México parte del viaje que Enciso y Montenegro hicieron en 1921 a Oaxaca, donde en un mano a mano con los artesanos tradicionales decoraron unos platos”. Según Vasconcelos, “esos platos fueron las primicias de lo que posteriormente se desarrolló como una industria artística”*<sup>288</sup>, Añadiendo: “*“No se improvisan ni salen espontáneamente del pueblo las industrias y las artes, sino que constantemente hace falta la intervención del artista culto para iniciar o para resucitar la producción artística”*<sup>289</sup>. No obstante, aún con estos esporádicos acercamientos de algunos artistas a los talleres tradicionales, la enseñanza y la jerarquía instaurada en las diferentes disciplinas artísticas todavía sigue abigarrada a la metodología clásica occidental, incumbiendo en gran parte este sistema decimonónico al campo escultórico, marcando en él cierta restricción sobre la concepción estética propuesta en esta época.

La percepción de la cerámica en el campo artístico mexicano no llega a estimarse como material expresivo hasta entrar en la segunda mitad del siglo XX, sobre esto se pueden citar ciertos indicativos: ya que desde los inicios del siglo XX el acopio de piezas cerámicas de arte primigenio y popular como parte de colecciones particulares, entre ellas, reunidas por importantes artistas plásticos mexicanos, también sirvieron como punto de inspiración a su obra, pero este “rescate” de las antiguas tradiciones, sin embargo, no parece estimular a los artistas mexicanos de estos tiempos a emplear el barro como medio de expresión; incluso se podría pensar que la fuerte presencia del arte popular mexicano estigmatiza la creación de obras en cerámica al considerarse dentro de la categoría de arte menor, en contraste con el arte oficializado. En la Escuela Mexicana de Escultura, cuyo ideario revolucionario exaltaba los modelos físicos populares, las gestas campesinas y la lucha obrera, escasos fueron los artistas jóvenes que trabajaron con la cerámica en su obra escultórica antes de los años cincuenta, a pesar de los renovados influjos de los movimientos artísticos occidentales que experimentaban con todo tipo de materiales.

No obstante, antes de los años cincuenta del s. XX destacados artistas como Germán Cueto (Ciudad de México, México, 1893-1975), Alfonso Michel (Colima, México, 1897, -Ciudad de México, México, 1957), Luis Ortiz Monasterio (Ciudad de México, México, 1906-1990), o Alfredo Zalce (Pátzcuaro, Michoacán, México, 1908,-Morelia, Michoacán, México, 2003), incluyeron en su obra algunas piezas escultóricas realizadas en cerámica, más emparentadas con los lenguajes escultóricos de vanguardia que con los desarrollos estéticos mexicanos (interesados por las corrientes modernas de la figuración constructiva y geométrica o la abstracción). Al igual que se incluye en la obra del escultor Juan Soriano (Guadalajara, Jalisco, México, 1920, - México D.F, México, 2006), precoz artista, ya de otra generación posterior, quien integra en sus representaciones de juventud algunas piezas escultóricas en cerámica (realizadas en el estudio del reconocido artista costarricense Francisco Zúñiga), si bien, es en su primera estancia en Roma cuando Soriano adquiere el dominio de la técnica y manipula como parte de su creación escultórica el barro de baja y alta temperatura; una década más tarde, en 1961 cuando se constituye la Escuela de Diseño y Artesanías, este artista es nombrado maestro de cerámica; a partir de la década de los años setenta Soriano establece su residencia entre Europa y México; ahora bien, en el acopio general de su carrera escultórica, la cerámica no llega a ser el material con el que el autor se expresa habitualmente, pero también incluye esta técnica a la hora de trabajar sus obras (foto n°: 1029).

<sup>288</sup> SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia. “La Cerámica ¿Es Arte?”. *Discurso Visual. Revista digital del CENIDIAP*, n° 7, Abril-Junio 2003, México D.F. Conferencia dictada por Alicia Sánchez Mejorada, investigadora del CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas), en el Centro de las Artes de Salamanca y en el Museo del Chopo de Ciudad de México, el 23 de enero y el 11 de febrero de 2003, [página WEB], -<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvweb07/art09/art09.html> [Consulta: 22-6-2013].

<sup>289</sup> Idem.

A su vez, también podemos reseñar que hasta México se trasladaron muchos artistas de otros países latinoamericanos, algunos para formarse y regresar a su país, mientras que otros desarrollaron su carrera artística en México, como hicieron los destacados artistas y escultores Francisco Zuñiga (costarricense) o Rómulo Rozo (Colombiano), entre otros tantos artistas originarios de otras naciones de América Latina. Además de instalarse en el país, artistas de otras tantas nacionalidades fuera del continente americano, entre ellos un buen elenco de europeos, emigrados principalmente en las épocas de guerra y posguerra de sus países de origen. Incluyendo estos artistas extranjeros en algunas de sus obras escultóricas la cerámica como medio representativo; como por ejemplo utiliza en alguna de sus obras al instalarse en México el reconocido escultor Werner Mathias Goeritz Brunner (Danzig, Alemania, 1915 -actualmente Gdansk, Polonia-, -Ciudad de México, México; 1990); al igual que producen obra en cerámica Rozo o Zuñiga (fotos n°: 925, 942), citados en esta investigación más extensamente en sus países de origen.

Ahora bien, en el panorama artístico de México es a partir de la década de los años cincuenta cuando la cerámica comienza a formar parte recurrente como medio de creación en el trabajo de algunos autores, incluyendo en su obra la manipulación del barro de alta temperatura, definida ya está diferenciada representación como cerámica contemporánea o cerámica artística, aunque debemos indicar que la preferencia por el barro como expresión escultórica se desarrolla en mayor grado a partir de las décadas: sesenta y setenta. En estos años, los artistas-ceramistas dedicados a este campo definieron sus obras de carácter utilitario o decorativo por representaciones donde primara la calidad artística y el diseño, en lo que de forma generalizada consolidan sus conocimientos cerámicos en el extranjero, destacando la labor pionera de algunas figuras importantes, como Graziella Díaz de León (Ciudad de México, México, 1928-2009), Jorge Wilmot (Monterrey, Nuevo León, México, 1928, -Tonalá, Jalisco, México, 2012), Hugo Velázquez (Ciudad de México, México, 1929, -Cuernavaca, Morelos, México, 2011), o Humberto Naranjo, recalando de estos artistas: su excelente obra y promoción efectuada en el campo cerámico.

Graziella Díaz de León Toussaint (hija del artista Francisco Díaz de León), se interesa por la representación cerámica desde joven y obtiene una beca para asistir a la Universidad de Bellas Artes de Tokio, residiendo en Japón durante 1958 y 1961, la artista se forma en diferentes técnicas cerámicas en los talleres de destacados maestros ceramistas (en Tokio con Hajime Kato y Asanoo y Kaheji Miura, y en otras regiones del país como con Shoji Hamada, Kaneshige Toyo, Takeichi Kawai o Lishi Tamura), para posteriormente visitar otros talleres artesanales en diversos países de Asia y Europa; a su regreso a México, en 1962, trabaja obra cerámica conjuntamente con Luisa Reynoso, además de ejercer la docencia en el campo cerámico y exponer su obra, con gran aceptación del público y la crítica; entre 1969 y 1972, Graziella y Luisa forman el taller-escuela Génesis, para posteriormente proseguir su carrera personal y de docencia por separado; vinculada estrechamente esta artista con la promoción e impulso de la cerámica artística de México. De igual forma, destacamos al artista-ceramista Jorge Wilmot, no solo por su obra personal, que es sobresaliente; formado en el campo de las Bellas Artes, completa sus conocimientos cerámicos en Europa y a través de sus viajes por diversos países del mundo, además de ejercer la docencia en este campo en México; es a partir de la década de los años cincuenta cuando su motivación se concentra en ser el promotor de nuevas técnicas o transformaciones de las técnicas tradicionales de la cerámica industrial y popular mexicana, incluyendo entre ellas las cerámicas de alta temperatura. El artista traslada su taller al centro alfarero de Tonalá (en 1958), tradicional por sus cerámicas bruñidas (ya citada esta población en el apartado 2.2 -Periodo Colonial-, págs. 567 / 572); y a partir de su inmersión con los ceramistas populares, se consolida como referente, artífice e impulsor de los diseños y la iconografía contemporánea de las reconocidas cerámicas bruñidas de Tonalá (dinamizando su producción a través de la cooperativa: Talleres Tonalá) (fotos n°: 205, 961). También son destacados a partir de los años cincuenta, los trabajos en cerámica artística de Hugo X. Velásquez, al representar excelentes piezas de cerámica contemporánea de alta temperatura, auxiliadas por la textura o el color de los vidriados y otras técnicas decorativas; este autor incursiona y se forma en el campo cerámico en Nueva York (EEUU), para posteriormente, al regresar a México, dedicarse de lleno a esta materia (aunque también trabaja a lo largo de su carrera en piezas escultóricas y pictóricas), maestro y guía a su vez de otros artistas que buscaron asesoramiento en la técnica cerámica en sus talleres de Tacubaya y Cuernavaca (como es el caso del artista Francisco Toledo). Por último, citamos a otro de los pioneros en trabajar la cerámica artística de forma destacada, Humberto Naranjo, en este caso formado en este campo en Europa, quien se traslada e instala su taller en Aguascalientes, y así mismo, forma parte activa del entramado cultural y artístico de esta etapa de cambios.

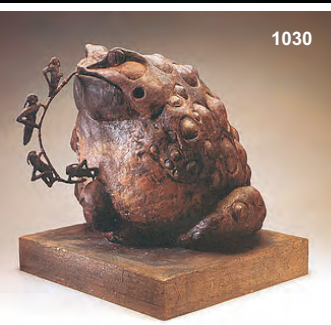
A su vez, a partir de los años cincuenta, nuevos jóvenes escultores mexicanos también incluyeron en su obra terracotas para conformar sus representaciones escultóricas, como por ejemplo recrea en diferentes series el reconocido artista Heriberto Juárez (Acolman, estado de México, México, 1932, -Ciudad de México, México, 2008), o de la misma generación de artistas plásticos mexicanos: el destacado José Luis Cuevas.

No obstante, el fomento e impulso generado por ciertos ceramistas pioneros, y la propagación de nuevos talleres dedicados a la cerámica contemporánea, privados o institucionales, como el taller de cerámica que se impartía en la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Iberoamericana, hace que otros artistas mexicanos comiencen a trabajar con esta materia (desde propuestas contemporáneas, aunque intrínsecamente se remita a la cuestión utilitaria). Entre los diferentes colectivos formados a partir de estos años, podemos destacar el grupo “Cono 10 Ceramistas”, fundado en 1970 por autores que trabajan la cerámica de alta temperatura, conformado por los ya citados: Graziella Díaz de León, Hugo Velázquez y Luisa Reynoso, y Manola Bond, Carmen Carrasco, Alberto Díaz de Cossío, Eglentina Ochoa, Irma Peralta, Enrique Rangel y Hilda Sustaeta;

Escultura contemporánea en cerámica (México): -1029- Juan Soriano. "La máquina para hacer dinero", 1958. Cerámica policromada. Dimensiones: 44 x 29 x 20 cm. -1030- Francisco Toledo. "The One with the Sticky Tongue" (La cosa con la lengua pegajosa), 1988. Cerámica y hierro. Dimensiones: 40 x 40 x 30 cm. -1031- Gabriel Orozco. De la serie -Volcanes-, 2005. -1032- Adolfo Riestra. "Bañista oscuro, Bañista azul y Bañista (cantante sentado)", 1988. Dimensiones de cada pieza cerámica, de izquierda a derecha: 80 x 34 x 40 cm, 81'5 x 36 x 42 cm, y 82'5 x 42 x 46 cm. -1033- Miriam Medrez, "Barca", 2000. De la serie -Trayectos-. Esculturas de cerámica intercaladas con remos y recipientes de madera. Dimensión variable.



1029



1030



1031

manteniendo entre todos ellos un local permanente para la venta de sus obras, entre otras actividades, como participar en diferentes exhibiciones colectivas de cerámica contemporánea.

Entre estos indicativos, debemos manifestar que a pesar de estos movimientos regeneradores dedicados a la cerámica artística en estos años, el impulso más directo hacia la escultura en cerámica fue establecido en México por la artista checoslovaca Gerda Gruber, al trasladarse a México en 1976 e inaugurar el taller de cerámica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos (ENAP); (foto n°: 946). A lo largo de estas cuatro décadas, Gruber continúa ejerciendo en México su labor pedagógica, a la vez de impulsar actividades relacionadas con la promoción y difusión de la cerámica mexicana, resaltando el logro de crear en 2001 la Fundación Gruber Jez (dedicada al apoyo a la educación, investigación y promoción de nuevos valores y propuestas artísticas). Respecto a la actividad formativa generada en los tiempos en los que nos situamos, a partir de finales de los años setenta se va incorporando en las escuelas de arte oficiales del país la enseñanza de la cerámica, además de promocionarse y difundirse como otra disciplina más dentro de los procedimientos artísticos contemporáneos.

En México, la actividad artística a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, cada vez se vuelve más plural y diversificada, en lo que la presencia del barro crudo o la cerámica forma parte de la obra de un gran número de artistas, al igual que sucede hoy en día, ya recorrido parte del siglo XXI, incluyendo este material en la obra tanto de aquellos artistas que se mueven en los campos pluridisciplinarios de la plástica y utilizan en ocasiones este material, o bien, contemplado este material como medio recurrente en la representación de otros autores. Estos artistas generan su obra a través del barro crudo o la cerámica, ésta última manipulada por el propio artista o bien a través de creaciones generadas con cerámicas y técnicas industriales.

Entre los artistas plásticos mexicanos de renombre internacional podemos citar a diversos autores que trabajan con la materia del barro de forma diferente; como Francisco Toledo, al incluir en su obra piezas de cerámica representadas desde lenguajes de transición entre lo real e irreal, lo ancestral y lo contemporáneo y la búsqueda personal (fotos n°: 115, 1030); Gabriel Orozco trabaja con materiales y lenguajes de forma interdisciplinar, introduciendo y utilizando en sus obras la transgresión, la paradoja, la casualidad y la reflexión, tanto con barro crudo como cocido (fotos n°: 962, 1031); en el caso de la obra en cerámica de Alejandro Santiago (San Pedro Teococuilco, Ixtlán, Oaxaca, México, 1964, -Oaxaca, México, 2013), (foto n°: 222), se contempla en este estudio en el esquema de la pág. 756; o el artista Gonzalo Lebrija quien también ha incluido en su obra interdisciplinar la cerámica como medio representativo en algunas de sus esculturas o instalaciones (foto n°: 963); u otros destacados artistas que también utilizan ladrillos industriales para generar obras escultóricas o instalaciones como Teresa Margolles o Damián Ortega, recreando estos artistas en sus expresiones, términos incisivos, críticos y transgresores; al igual que también trabajan con barro crudo como elemento material de la composición en algunas obras otras artistas plásticas destacadas como: Helen Escobedo (foto n°: 264), Betsabeé Romero o la hispano-mexicana Marta Palau (foto n°: 120), en este último caso incluida también su obra y biografía en el siguiente capítulo (pág. 779). Entre otros tantos artistas mexicanos que también han abarcado a lo largo de su carrera artística la cerámica como material expresivo: como el escultor figurativo Jorge Marín (foto n°: 294), el pintor y escultor Adolfo Riestra (Tepic, Nayarit, México, 1944, -Ciudad de México, México, 1989) (foto n°: 1032), o los escultores: Adán Paredes (foto n°: 1073), Maribel Pórtela (foto n°: 1095) y Miriam Medrez (fotos n°: 1033, 1092).

1032



1033





Entre los autores mexicanos que utilizan el material cerámico de forma predominante para representar su obra escultórica, aparte de la muestra de los presentes en el siguiente capítulo (apartado 3.1) como Gerardo Azcúnaga (pág. 767), Rosario Guillermo (foto n°: 250) (pág. 772), Paloma Torres (pág. 774), Claudia Álvarez (pág. 757), o Edith García (esta última, estadounidense de ascendencia mexicana, fotos n°: 82, 129, 234, 227) (pág. 762), o el considerado artista Javier Marín (fotos n°: 248, 297), incluido a su vez en el apartado anterior (págs. 620 - 621); también sobresale en el país la figura de Gustavo Pérez, quien trabaja la cerámica desde la reestructuración de la forma, a través de un lenguaje que se basa en el formato del recipiente (foto n°: 277); la obra escultórica-pictórica de Gerardo Monterrubio (foto n°: 245), o bien, otros artistas que han desarrollado su obra en consonancia con lo escultórico, como Elsa Naveda, Isabel Francisco Rus, Mariana Velásquez, Adriana Magain, u Omar Hernández, al trabajar básicamente desde la abstracción; o expresándose en mayor grado a través del lenguaje figurativo, desde diferentes puntos de expresividad, como el estadounidense Omas Owen, el boliviano José M. Bayro Corrochano, o Marco Antonio Vargas (quien trabaja con piezas de gran formato, donde el color conforma una parte importante de la obra, foto n°: 291); entre otros autores, que ya tienen un puesto destacado en los ámbitos artísticos del s. XX. A su vez, los artistas que desarrollan su formación y su obra en este nuevo siglo, el s. XXI, inmersos ya en una constante utilización de estrategias diversificadas, recrean obras en las que se entremezclan los lenguajes representativos, como ya se hace habitual en los artistas que pudiéramos definir como emergentes, como Rabi Montoya (fotos n°: 285, 286), Milena Muzquiz (foto n°: 1089), Adrián Guerrero, Karla Rojo, Eduardo Urbiola Ituarte, o Miguel Deras Zapata.

En las últimas décadas del s. XX y en el siglo XXI, la promoción de la actividad de la cerámica artística y escultórica en México, ha sido ascendente, convocándose a lo largo de estos años exposiciones colectivas o individuales en importantes galerías o museos del país. Entre los colectivos que mayor difusión tuvieron a finales del s. XX, podemos reseñar al grupo denominado Centro Cerámico de Alta Temperatura, actualmente disuelto, conformado por importantes artistas-ceramistas (como Aurora Suárez, Ruth Beltrán, Hugo Velásquez, Juan Sandoval, Graziella Díaz de León, Nemesio Estrada, Adelle Goldschmied, Wakana Higuchi, Claudio López, Diana Sánchez Mejorada, Mariana Velásquez, Gemma Dehesa, María José de la Macorra, Esther Guinzberg o Gustavo Pérez). A día de hoy, el material cerámico forma parte de obras escultóricas, incluidas en muestras y certámenes de importancia convocados en México; en lo que a su vez, se pueden contemplar piezas escultóricas contemporáneas en cerámica como parte de la exposición permanente o del acervo de importantes museos e instituciones mexicanas repartidas por el país. Además, la actividad de la cerámica contemporánea, tanto artística como popular, tiene presencia constante en el Museo Nacional de la Cerámica “Jorge Wilmot”, ubicado en Tonalá (Jalisco) e inaugurado en el año 1985 como galería asociada al Museo Regional de Guadalajara, aunque en 1998 se remodela y se reabre con su nombre actual, ofreciendo seis salas de exposición permanente donde se exponen piezas populares y contemporáneas, entre otras actividades artísticas.

## □ CENTROAMÉRICA

Siguiendo con nuestro recorrido, nos dirigimos hacia el sur, para indicar que la actual agrupación de Centroamérica, cuenta a inicios del s. XX con los siete países que lo conforman como naciones ya independientes: **Guatemala, Belice, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá**, cada uno de estos países con dataciones dispares a la hora de establecer su propia independencia. A lo largo del proceso republicano generado en cada uno de estos países se promueven políticas culturales diferenciadas, dependiendo en cada nación de según como se desarrolla el proceso histórico en el que se sitúan (como el comienzo de su independencia, estados de guerra, movimientos revolucionarios, dictaduras, etc.). No obstante, se puede generalizar y decir que el arte oficializado se institucionaliza con la creación de las diferentes escuelas nacionales de Bellas Artes de cada país a lo largo del siglo XX, donde los movimientos artísticos más vanguardistas suelen quedar fuera de estas instituciones.

A partir de la década de los años cincuenta del s. XX se hace habitual que artistas destacados de las diferentes naciones que se agrupan en Centroamérica se formen o trabajen en su obra plástica en periodos de residencia o estancia al trasladarse a Europa y Estados Unidos, principalmente, además de agruparse en colectivos en cada una de estas naciones, asociada su representación a las nuevas formas de expresión dentro de las corrientes contemporáneas de cada época. A partir de la década de los años setenta del s. XX los sistemas de enseñanza artística comienzan a abrirse más a las nuevas metodologías contemporáneas, donde además de las disciplinas clásicas también tienen cabida otros lenguajes conceptuales, como la cerámica artística, al mismo tiempo de potenciarse en mayor cuantía desde las instituciones culturales los certámenes y las exhibiciones artísticas. Si bien, podemos indicar que en el cómputo general de estos países, las preferencias plásticas pasadas y actuales de los artistas centroamericanos no sitúan a la cerámica o al barro en una posición relevante como material expresivo, prevaleciendo por ello otros lenguajes más relacionados con el campo de la pintura y el grabado, la fotografía y la imagen, o instalaciones y performance; en el caso de los artistas que su lenguaje expresivo se asocia al campo de la escultura, los materiales más utilizados siguen siendo la piedra, el bronce y la madera, incluyendo en los últimos tiempos las resinas sintéticas.

Ahora bien, también podemos destacar la obra escultórica de reconocidos artistas que se incluyen en generaciones y épocas diferentes presentes en el panorama artístico centroamericano del s. XX y s. XXI, quienes influenciaron con su obra y/o docencia a otros artistas y que trabajaron o trabajan con la cerámica.

Entre los artistas asociados al s. XX, sobresale la figura de Francisco Zúñiga (San José, Costa Rica, 1912, -Tlalpan, Ciudad de México, México, 1998), nacionalizado también como mexicano (ya citado anteriormente en este subapartado, foto n°: 925), destacado artista moderno de valía internacional; en Costa Rica, asociado a la generación de los artistas de la década de los años treinta, su trabajo ya sobresale, en 1936 se traslada a México para seguir con su formación, y al encontrar una mayor apertura artística decide instalarse en este país definitivamente, compaginando el trabajo de creación de obra (pictórica y escultórica) con la docencia; a su vez, contemporánea a Zúñiga, también destaca la capacidad creativa y escultórica de Edith Dorthe Grøn (Copenhague, Dinamarca, 1917, -Managua, Nicaragua, 1990), danesa de nacimiento, aunque su familia emigra hasta Nicaragua cuando esta artista tiene seis años, por lo que la propia autora siempre se consideró como nicaragüense, quien además de formarse en la Escuela de Arte de Managua, se traslada al extranjero para proseguir su formación escultórica, primero a México, en la Academia de San Carlos (1943 - 1944), y posteriormente a Nueva York (Universidad de Columbia, 1946 - 1947), para profundizar en sus conocimientos sobre la escultura y la cerámica artística; ambos autores reflejan a lo largo de su carrera escultórica el tratamiento figurativo, pioneros por formalizar sus obras desde concepciones renovadas, y desligadas de las vetustas referencias del academicismo todavía imperante en Centroamérica.

En Guatemala también podemos destacar que varios escultores reconocidos ya en la primera mitad del siglo XX incluyen entre otros materiales la cerámica como medio expresivo en su obra, asociados a la denominada -Generación del 40-, como Rodolfo Galeotti Torres (Quetzaltenango, Guatemala, 1912, -Ciudad de Guatemala, 1988), Dagoberto Vásquez Castañeda (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1922 - 1999), o Roberto González Goyri (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1924 - 2007); aunque entre ellos sobresale en nuestro estudio la figura de Adalberto de León Soto (Salcajá, Quetzaltenango, Guatemala, 1919, -París, Francia, 1957), considerado como artista multidisciplinar, aunque la escultura y la cerámica fueron sus mayores campos de expresión, quien en 1949 se traslada a París al otorgarle una beca el gobierno guatemalteco, fijando su residencia en la capital de Francia para crear y exponer su obra hasta su temprana muerte, definido su lenguaje expresivo en su primera etapa como expresionista, para posteriormente, en su etapa parisina, dirigirse hacia cierta sintaxis abstracta, de trazos biomorfos (esta tendencia representativa hacia la abstracción figurativa y la “geometrización” de las formas, también acontece en la obra de otros compañeros de generación, asociada en cierto sentido esta motivación con las representaciones de corte indigenista).

En Panamá se puede destacar la figura del pintor y escultor Guillermo Trujillo, este artista en la década de los años cincuenta se traslada becado en diversas ocasiones a Madrid (España) para continuar su formación en pintura, cerámica y paisajismo; ya como destacado artista, en la década de los años setenta funda junto a otros compañeros en Panamá el taller de cerámica “Las Guabas”, lugar destinado a la enseñanza de la cerámica escultórica, además de dedicarse a la docencia durante su carrera artística, incluyendo entre otros campos la disciplina cerámica. La obra de Trujillo a menudo incorpora elementos del arte indígena y figuras hieráticas (asociadas al movimiento neofigurativo latinoamericano).

Entre los autores centroamericanos que se forman y crean su obra a partir de la segunda mitad del s. XX en adelante, incluyendo ya el s. XXI, podemos nombrar a algunos artistas multidisciplinarios que han trabajado o trabajan con el barro o la cerámica como medio expresivo, como el reconocido artista nicaragüense Rolando Castellón, también conocido por los seudónimos de Moyo Coyatzín y Cruz Alegría, este destacado creador a partir la década de los años setenta emplea en su obra: tierra, polvo, o barro crudo con otros elementos naturales, a través de pinturas, collages o instalaciones, amalgamando en sus obras discursos visuales que se sumergen en extraños conjuntos donde es recurrente la abstracción y en la idea de lugar/no-lugar; a su vez, también podemos destacar los trabajos de la escultora panameña Xenia Judith Muñoz Saavedra, quien incorpora en su obra algunas piezas cerámicas; o ya desde otras generaciones más jóvenes, que se expresan a través de obras interdisciplinarias en las que incluyen la cerámica o el barro en su sentido escultórico, además de reutilizar el material cerámico industrial como parte de sus creaciones, como proceden en sus obras e instalaciones Verónica Vides (El Salvador), Adán Vallecillo (Honduras) o Priscilla Monge (Costa Rica). Para terminar con esta enumeración de destacados artistas actuales centroamericanos, en este caso, nombramos a aquellos que desarrollan su trabajo escultórico en gran parte desde el campo cerámico a través de expresiones que abarcan la figuración y la abstracción, como: Emmanuel Paniagua (Guatemala, afincado en México), Oscar Ríos y Oscar Ríos Ochoa (Guatemala), padre e hijo, Judith Fernández Vilchez (Nicaragua, residente en Barcelona, España), Robert Rodríguez Delgado (Costa Rica) y Susana Arias (Panamá) (foto n° 1091).

## □ CARIBE

En cuanto a la amplia extensión de los territorios incluidos en el área caribeña, a continuación, únicamente trataremos la inclusión de la representación cerámica en el campo artístico de dos países insulares: Cuba y Puerto Rico, por su destacado desarrollo durante el siglo XX, ya que en los demás países insulares o continentales, tanto distribuidos en las Antillas Mayores y en las Antillas Menores, como en las diferentes Guayanas o Surinam, escasos ejemplos hemos podido encontrar, bien porque sea escasa la producción de este género, o bien, por la poca documentación recopilada (en nuestro caso, referente a la búsqueda de la temática de esta investigación). Ahora bien, en la relación de ambos territorios, entre ellos se establece en las primeras décadas de la independencia de España un proceso histórico similar, para distanciarse elocuentemente a lo largo del siglo XX, debido a las divergencias de sus acontecimientos, tanto políticos como culturales. Como podemos apreciar en las dos secciones siguientes.

## ■ CUBA

En **Cuba**, el periodo de la República Neocolonial se inaugura con el siglo XX, donde la sociedad va resurgiendo del proceso de posguerra (al independizarse de la metrópoli española), concibiendo un país en reciente creación, con miras a consolidarse como una nueva nación adscrita a la modernidad, aunque con subordinación política y dependencia económica respecto a Estados Unidos (1902 - 1958).

Durante las primeras décadas de este periodo, en Cuba la promoción y enseñanza de la representación artística oficializada se fomenta desde la Escuela de San Alejandro, ya fundada en el Periodo Colonial (conocida actualmente como Escuela Nacional de Artes, -ENA-), definida en esta época la línea de creación preferente en esta escuela por las normativas establecidas desde el viejo continente; sin embargo, a partir de la década de los años veinte el desarrollo de la creación plástica cubana es señalada, a diferencia de otros países caribeños, por el impulso generado por un buen número de artistas que quisieron romper con el arte institucionalizado, al expresarse a través de nuevos lenguajes vanguardistas. Para esta época, en la escultura, el lenguaje neoclásico va siendo desplazado por la abstracción figurativa (enalteciendo la síntesis de los rasgos fundamentales de la figura), ya vinculadas estas obras de vanguardias con el surgimiento del arte moderno cubano, orientadas a su vez estas representaciones por connotaciones de temática social, como el mestizaje (desde la perspectiva indígena o de origen africano), o las clases populares y la identidad nacional (de criollos, mulatos y negros). Estos artífices de la vanguardia escultórica cubana, formados en la Escuela de San Alejandro, además de incorporar a su bagaje estancias en el extranjero, se expresaron a través de un lenguaje personal y de rasgos propios, vinculado su trabajo a la talla directa en piedra o madera, la fundición en bronce, o el modelado directo en yeso o terracota; en lo que a su vez, avanzando los años, hacia finales de los años treinta el lenguaje volumétrico generado en Cuba plasma una generalizada impronta de rotundidad y solidez (con influencia de la -escuela mexicana-). Pudiendo señalar entre estos escultores modernos la habilidad y creatividad de ciertas figuras consagradas que incluyeron la cerámica en su obra, como Teodoro Ramos Blanco (El Cerro, La Habana, Cuba, 1902, -La Habana, Cuba, 1972) (foto n°: 926), Rita Longa (La Habana, Cuba, 1912- 2000) (foto n°: 928), Alfredo Lozano (La Habana, Cuba, 1913, -San Juan, Puerto Rico, 1997), o Eugenio Rodríguez (La Habana, Cuba, 1917- 1968) (foto n°: 927), aunque debemos destacar que la cerámica fue un material de mayor recurrencia en la obra de Mateo Torriente (Palmira, Cienfuegos, Cuba, 1910, -La Habana, Cuba, 1966).

Haciendo un breve resumen de la publicación de María de los Ángeles Pereira -*Escultura y escultores cubanos*-, la autora indica que la escultura cubana en el s. XX se desarrolla por diferentes generaciones y etapas distinguidas. La primera, ya revelada, constituye el inicio del cambio y el desarrollo activo de las vanguardias; la segunda, bajo la predominante llegada de múltiples influencias foráneas de experimentación, durante los convulsos años de la Segunda Guerra Mundial y su posguerra en Europa, y con pronta relación con los circuitos artísticos neoyorquinos, siendo estos influjos los lenguajes que cuajan en la plástica cubana en los umbrales de los años cincuenta y años posteriores (principalmente de esencia abstracta). En ésta época, aunque marcados los acontecimientos históricos por la primera década de la Revolución, el campo escultórico no produjo grandes cambios. Para observarse una expansión conceptual y reflexiva a partir de la década de los años setenta, ya multidisciplinar, desde una acumulada proyección de vertientes, técnicas, metodologías y lenguajes; aunque en el empeño de la renovación del campo escultórico la nítida filiación a la posmodernidad se desarrolla especialmente a partir de la década de los ochenta, asociado con la inter-influencia del ámbito internacional, como por el salto cuantitativo y cualitativo del apoyo gubernamental, y la articulación y renovación del sistema cubano de enseñanza artística. Para terminar el siglo, según expone la autora: “*el arte cubano -y dentro de él la escultura-, va cerrando el milenio con la vitalidad que le confiere su probada autenticidad. Lo anima, en esencia, ese sentido de pertenencia activa a un entorno propio que se desarrolla desprejuiciado y en permanente dialogo con el contexto universal*”<sup>290</sup>.

Ahora bien, también debemos indicar que las bases de la cerámica artística cubana comienzan a vincularse con el movimiento escultórico moderno, que ya se gestaba en La Habana durante la tercera década del siglo (al compararlas con otras experiencias realizadas con anterioridad y que fueron intrascendentes), no obstante, el verdadero surgimiento de la cerámica moderna o contemporánea, como tal, y con nombre propio, puede fecharse a partir de mediados del siglo XX. El hecho fue que, en el taller ubicado en Santiago de las Vegas, en el municipio de Boyeros (pequeño pueblo de sostenida tradición alfarera, situado al sur de la ciudad de La Habana), Juan Miguel Rodríguez de la Cruz (encargado de la dirección de éste taller) invita a los artistas modernos a decorar vasijas y otras formas cerámicas en el taller; entre ellos a destacadas figuras de la plástica cubana, con destacados pintores asociados con el lenguaje de vanguardias, como Amelia Peláez (Yaguajay, Sancti Spiritus, Cuba, 1896, -La Habana, Cuba, 1968) (foto n°: 1035), Wifredo Lam (Sagua La Grande, Villa Clara, Cuba, 1902, -París, Francia, 1982) (foto n°: 1034), René Portocarrero (La Habana, Cuba, 1912- 1985) (foto n°: 1036), o Mariano Rodríguez (La Habana, Cuba, 1912-1990), a quienes se suman otros creadores más jóvenes, y que con el tiempo se van especializando en su quehacer en la cerámica, tales como Mirta García Buch (Perico, Matanzas, Cuba, 1919, -La Habana, Cuba, 1996), Marta Arjona (La Habana, Cuba, 1923 - 2006), Rebeca García Robés, y José Miguel González Jiménez; quienes continuaron con su formación cerámica en este centro o taller-escuela, con fuerte motivación al incluir en

<sup>290</sup> PEREIRA, María de los Ángeles. *Escultura y escultores cubanos*. Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana: Artecubano, 2005, p. 45.



sus carreras en algunos casos enseñanzas asimiladas en el extranjero, y que también formaron sus propios talleres, generando su obra en base a este material representativo. Estos artistas, entre otras figuras de la plástica cubana, incorporan la cerámica al movimiento moderno y posmoderno, animando con sus diseños decorativos las formas confeccionadas en los talleres artesanales o trabajando directamente el barro.

Uno de los mayores aciertos fue saber explorar la tradición alfarera de modo innovador, desde estas obras pioneras, se divisa como se reconfigura el lenguaje expresivo de cada artista, en lo que las viejas formas populares se revitalizaron al conjugar las estructuras básicas rescatadas de la tradición, con diseños contemporáneos y una decoración de código moderno integrada perfectamente con la forma. Un buen ejemplo fue la serie de porrones de imaginativas formas y otras grandes piezas creadas por Amelia Peláez, con una interesante interpretación de lo primigenio; o los sobresalientes murales cerámicos pintados por Amelia Peláez y René Portocarrero, entre 1953 y 1954; ambos autores, permanecerán en la memoria de la historia de Cuba, aparte de ser grandes pintores, por su aporte artístico en el campo de la cerámica, ahora bien, hay que decir que las representaciones de estos autores se perpetúan por su contribución pictórica sobre el soporte cerámico. No obstante, la libertad creativa de esta manifestación pictórica o volumétrica generada a través de la técnica cerámica, también se reconoce entre otros artistas: pintores, escultores o arquitectos, que incorporaron a partir de la década de los años cincuenta la monumentalidad en su obra, proyectando y recreando con el material cerámico formatos de grandes dimensiones, generalmente al adecuar esta proyección espacial al soporte arquitectónico (generalmente en murales cerámicos). Aunque en estos años en Cuba también se sigue incluyendo la técnica cerámica en la denominada escultura “de salón”, en lo que diferentes escultores cubanos posmodernos integran el barro cocido como otro medio expresivo más de su trabajo, como incluye en algunos trabajos figurativos el reconocido Agustín Cárdenas (Perico, Matanzas, Cuba, 1927, -La Habana, Cuba, 2001) (foto n°: 289).

En Cuba, como hecho importante para la divulgación y exhibición de la cerámica moderna y contemporánea se crea el **Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana**, inaugurado en el año 1990 en el Castillo de la Real Fuerza de La Habana, trasladado posteriormente, en 2005, hasta la Casa Aguilera. Este edificio acoge y ofrece una completa exposición de la cerámica artística cubana (con obra creada desde la década de los años cincuenta del s. XX, hasta la actualidad). Además de esta muestra permanente, el museo integra otras actividades relacionadas con el arte, con un área especializada en muestras transitorias, exposiciones individuales, concursos y encuentros internacionales, que propician el crecimiento de la colección permanente; destacado entre estos eventos la “Bienal de Cerámica Amelia Peláez” presente en el museo desde 1991.



Piezas de la colección permanente del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana: -1034- Wilfredo Lam. “Plato”, 1959. Cerámica vidriada. -1035- Amelia Peláez. Porrón con motivos zoomorfos, 1951. Arcilla roja decorada con engobes bajo cubierta y vidriado. Altura: 32 cm, ø: 32 cm. -1036- René Portocarrero. “Brujo”, 1954. Mural cerámico: azulejos decorados y vidriados.



Con el gobierno de la Revolución, ya establecida la década de los años sesenta, se funda en la capital de La Habana el Taller de Cubanacán, donde desarrollan su trabajo en cerámica, diferentes artistas, a quienes no basta la decoración de soportes dados, como prima en el trabajo habitual en cerámica de anteriores décadas, sino que recrean en su obra volúmenes en tres dimensiones para su expresión. Más tarde, se facilita desde el gobierno a los creadores la instalación de sus propios talleres privados, al tiempo que se establecen dos grandes talleres colectivos: uno en Nueva Gerona, situado en la Isla de la Juventud (el segundo territorio insular más grande del archipiélago de Cuba) y otro en la Playa de Varadero (situado en el municipio de Cárdenas, península de Hicacos, Matanzas). El apoyo a este movimiento artístico, se afianza con la creación del sistema de educación artística especializada, y la apertura de talleres y de industrias cerámicas, asentándose las bases para el desarrollo de esta manifestación creativa en las diversas vertientes: industriales, artesanales y artísticas. Desde el sentido de la productividad, el gobierno de la nación establece una industria nacional, con el fin de suplir la demanda de cerámica, petición ocasionada por la propia población cubana. Hacia los años ochenta, en la Isla de la Juventud, se instalan grandes fábricas de cerámica industrial; considerado este lugar como el principal enclave productor de cerámica del país, donde a su vez también han surgido talleres de artistas, centros artesanos y centros de formación, destacando el taller

Experimental de Nueva Gerona, donde se funda en 1981 el grupo -Terracota 4-, contando este colectivo, como otros generados posteriormente, con artistas y obras que sitúan la cerámica escultórica al mismo nivel que otras disciplinas artísticas.

Durante estos años, especialmente en las últimas décadas del s. XX y hasta la actualidad, en el panorama artístico de Cuba la cerámica escultórica ha tenido un puesto reconocido, como otras disciplinas artísticas, al igual que se integran en el ámbito artístico instalaciones o piezas con barro crudo, pudiendo contemplar estas obras en reconocidos certámenes, galerías y museos del país; como bien se puede apreciar en la exposición internacional de arte contemporáneo: “Bienal de La Habana”, convocada desde el año 1984, hasta la actualidad. No obstante, podemos destacar en mayor grado el impulso realizado desde las instituciones cubanas para la promoción de la actividad de la cerámica artística y escultórica, entre ellos, al contar con uno de los eventos más destacados en Latinoamérica en este campo: “La Bienal de Cerámica: La Habana”, convocada entre 1983 y 2003, desafortunadamente fuera del circuito actual; para destacar a su vez, otro de los referentes culturales asociados a esta disciplina, al instituirse el Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana, inaugurado en 1990 (único museo nacional en los países que integran Latinoamérica, dedicado a la cerámica contemporánea del país).

A lo largo del s. XX, la actividad artística en Cuba destaca por su fuerte implicación vanguardista, y por ello, la cerámica o el barro al visionarse como nuevo material expresivo y coetáneo a la nueva realidad plástica, se puede encontrar como parte del trabajo de algunos artistas plásticos o escultores. No obstante, en este país existe un buen elenco de artistas que trabaja de forma habitual con la cerámica como medio de expresión escultórica; entre estos artistas contemporáneos destacamos a Alfredo Sosabravo (pintor, dibujante, grabador y ceramista), quien sobresale a partir de la década de los sesenta; con una obra donde incluye elementos contradictorios como lo mecánico y lo orgánico, el humor y lo dramático, la belleza de lo deforme y lo primitivo, colmados de múltiples elementos que no dejan espacio al vacío (fotos n°: 224, 953). De esta misma época, consolidado el triunfo revolucionario, también es destacada la obra cerámica de diferentes artistas que trabajaron en el Taller de Cubanacán, como Reinaldo Calvo, Jorge Ferrero, Julia González, Ángel Rogelio Oliva, Oscar Rodríguez Lasseria, o Fernando Velázquez Vigil; o las representaciones creadas por los fundadores del grupo Terracota 4: Amelia Carballo, Ángel Normiella, José Ramón González y Agustín Villafaña. Entre estos autores, citamos a dos de ellos por su distinción en las décadas de los ochenta y noventa (establecidos en la Isla de la Juventud), Agustín Villafaña, quien conjuga en su obra cerámica, pintura, dibujo y color, generalmente plasmada en murales cerámicos, y Ángel Normiella, caracterizada su obra por cajas de embalaje, realizadas con una factura casi de orfebre, incorporando junto a ellas otros elementos reiterados, como huevos, u otros objetos simbólicos, conocida su obra a nivel internacional (fotos n°: 247, 1076).

Ya en los años finales del s. XX e inicios del s. XXI, el tratamiento artístico con el barro se diversifica de la mano de los artistas cubanos, al mantener un lenguaje multidisciplinar, expresando cada autor sus propias motivaciones. Como lo hacen diferentes artistas actuales destacados: a través del lenguaje escultórico y del barro cocido, como en la obra figurativa de los escultores: Rafael Miranda, Martha Jiménez, Teresa Sánchez Bravo, Lisbet M. Fernández (foto n°: 1087) o Osmany Betancourt (foto n°: 292) (incluido en el apartado 3.1, pág. 758), o bien, abordando en ocasiones en sus instalaciones elementos cerámicos, como piezas únicas o realizadas en serie de forma industrial, como incorporan: Humberto Díaz (foto n°: 965) o el grupo Los Carpinteros (creado en 1992 por Marco A. Castillo Valdés, Dagoberto Rodríguez Sánchez y Alexandre J. Arrechea, aunque este último se desvincula del colectivo en 2003) (foto n°: 964); o bien, al emplear el barro crudo en alguna de sus performances o instalaciones, como Tania Bruguera y Guillermo Calzadilla, o Alexis Leiva y Jorge Pardo (incluyendo, tanto el barro como la cerámica en su sentido artístico).

Ahora bien, también debemos reseñar la trayectoria de la carismática Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948, -New York, Estados Unidos, 1985), como ya hemos hecho (págs. 616 - 617); al ser una de las figuras más importantes que ha dado este país (y que ha influido en los últimos años en el presente artístico y conceptual a nivel internacional), incluida en esta investigación a pesar de generar una obra ecléptica, ya que su trabajo posee una fuerte vinculación con la Tierra, incluyendo el barro como medio de expresión. Esta artista es conocida por sus performances y su obra de acción en la naturaleza, estableciendo ambiguos diálogos simbólicos entre el paisaje y el cuerpo femenino, y su propia identidad y realidad; recreando una ruptura contra las tradiciones estilísticas y formalistas del arte, orientado todo su trabajo hacia un objetivo esencial: volver al origen. Mostrando a continuación para terminar, los comentarios personales que refleja la propia artista respecto a su posición de emigrada de su país natal y la recreación de sus motivaciones vinculares con la tierra y lo primigenio, según indica el crítico de arte Donald Kuspit en una de las tantas publicaciones dedicadas a Ana Mendieta:

*“He ido manteniendo un dialogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (Cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de reestablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas earth/body, me uno completamente a la tierra... Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra, es realmente la reactivación de creencias primitivas... [en] una fuerza femenina omnipresente [...] Afirmación de mi sed de ser”<sup>291</sup>.*

<sup>291</sup> KUSPIT, Donald. “Ana Mendieta cuerpo autónomo” (capítulo). -AA. VV. *Ana Mendieta*. Santiago de Compostela: Ed. CGAC, 1996, p. 54.

## ■ PUERTO RICO

En **Puerto Rico**, su acontecer histórico se desarrolla como ya indicamos en las primeras décadas del s. XX de forma similar a Cuba, al ser ocupado este territorio insular por Estados Unidos y ratificar su independencia como colonia española en 1898, implantándose por ello el nuevo proceso Neocolonial, formando parte del territorio y del sistema gubernativo estadounidense. Durante la primera mitad del siglo XX la política socio-cultural de Puerto Rico presenta tres tendencias: la federalista, la autonomista y la independentista, y a pesar de que esta última germina en la sociedad puertorriqueña, no llega a ser tan fuerte como en Cuba, por lo que Estados Unidos marca un fuerte control de dependencia política y económica. La siguiente etapa, se forja a partir de 1952, cuando el país entabla con Estados Unidos el estatuto de asociación, determinado este vínculo como Estado Libre Asociado, regido por un sistema de autogobierno democrático, aunque en última instancia la autoridad legislativa permanece en manos de los americanos (modelo aun presente en la actualidad).

Bajo este panorama, la actividad artística y cultural queda marcada desde los primeros años del s. XX por la imposición del sistema de enseñanza estadounidense, y sus sucesivas reformas, percibiéndose a su vez la asimilación de las pautas y normativas correspondientes al nuevo periodo Neocolonial, no obstante, a partir de la década de los años treinta el interés por la cultura hispánica despierta de nuevo al promoverse desde el ámbito cultural e intelectual (destacando las iniciativas generadas desde el Ateneo Puertorriqueño y la Universidad de Puerto Rico), aunque en vigilia bajo la velada censura del gobierno local norteamericano. Sin permitirse la exaltación de una identidad nacional, propiciada por los artistas en otros países latinoamericanos, en Puerto Rico, el verdadero comienzo del arte moderno se sitúa en la década de los años cuarenta, interviniendo dos factores principales: la conflictiva relación política con Estados Unidos y la permanencia de los nexos culturales con España; por lo que de forma generalizada en las primeras décadas del s. XX el lenguaje artístico se concreta por su anacronismo, aunque en esta época también concurren en la escena artística algunos pintores puertorriqueños desmarcados de esta corriente, asociándose su representación al realismo académico, de contenido social. En las sucesivas décadas la pintura y el grabado en Puerto Rico fueron básicamente los medios dominantes para expresar la ebullición del arte moderno hasta los años cincuenta; quedando la escultura relegada a escasos autores que la trabajaron (como incluyen en su obra interdisciplinar a partir de los años treinta: María Luisa Penne de Castillo, 1913 - 2005, y Narciso Dobal, 1916 - 1970).

En relación con los acontecimientos que marcan la transformación del panorama artístico puertorriqueño a partir de los años cuarenta del s. XX, se puede decir que los cambios se fundamentan en gran parte por el traslado al país de forma permanente o transitoria de artistas extranjeros: de origen europeo (mayormente exiliados españoles, como el escultor Francisco Vázquez Díaz “Compostela”), estadounidenses (como Walt Dehner) y latinoamericanos (como el escultor cubano Alfredo Lozano Peiruga), que a través de su obra, la docencia, o bien, desde el fomento de la actividad artística y cultural, enriquecen y ensalzan la visión del arte moderno y posmoderno en Puerto Rico. Ya de la década de los cincuenta, con el nuevo sistema de autogobierno puertorriqueño, la convocatoria artística se va forjando con renovadas ideas relacionadas con la visión del escenario creativo internacional, ya que muchos de los artistas fueron formados en el extranjero (la mayor parte en Estados Unidos, España, Francia y México, al promocionarse desde las instituciones ayudas a estas experiencias), transformándose de forma paulatina los lenguajes representativos, donde la abstracción se presenta como discurso principal, hasta llegar a la década de los años setenta, que es cuando se percibe la mayor apertura y crecimiento de las artes plásticas puertorriqueñas. Distinguiéndose, a partir de esta década el pujante crecimiento que desarrolla la cerámica artística puertorriqueña en el marco posmoderno y contemporáneo.

En cuanto a la representación con cerámica, al contrario de otros países latinoamericanos, donde las manifestaciones en cerámica enlazan el presente con el pasado (colonial y primigenio), el artista puertorriqueño no siente el peso de la tradición del trabajo en barro. Ya que como antecedente a esta situación hay que decir que la cerámica primigenia en esta isla desaparece con sus creadores en la época de la conquista española, importándose desde el s. XV hasta principios del XX prácticamente toda la cerámica refinada utilizada en el país. En este contexto resulta insólita la aparición del fuerte movimiento artístico cerámico, que adopta un material ajeno a la tradición local y lo lleva, en menos de dos décadas, a niveles de renombre internacional. Se puede afirmar sin reservas que la cerámica artística en Puerto Rico entabla un periodo de brillante madurez a finales del siglo XX, después de una etapa de juventud y desarrollo vertiginoso que apenas dura una década (70'). Ahora bien, respecto a estos indicativos, hay que decir que el impulso que se dio al tratamiento artístico de la cerámica en este país desde el fomento y la formación de los artistas, fue primordial para llegar a situarse al nivel de otras disciplinas. Entre los preliminares a este auge, en la década de los sesenta se funda en el Instituto de Cultura Puertorriqueña el Taller de Alfarería, y en la Universidad de Puerto Rico el Taller de Bellos Oficios, dirigidos respectivamente por el cubano Luis Leal, y el español Ismael D'Alzina, y a nivel privado, la Casa del Barro creada por el estadounidense Jesse Cohn. Ya en los años setenta, se forman nuevos talleres de enseñanza cerámica en centros artísticos institucionales (como en la Universidad Interamericana, situado el taller en San German), además de agruparse los artistas que comienzan a trabajar con el barro en diferentes colectivos.

A inicios de los años setenta, se funda en la capital la Asociación de Cerámica Artística de Puerto Rico, aunque para este tiempo el taller-escuela más destacado por su carácter innovador fue el Estudio Caparra, fundado por Maribel Toro y su hijo Jaime Suarez en el año 1972, en Guaynabo, además de formar un colectivo junto a los integrantes del taller, como Sylvia



Blanco y Toni Hambleton. En el Estudio Caparra se establece una búsqueda constante de experimentación con el barro, y el regreso de las técnicas básicas y primitivas de creación, desde la esencia de la materia; este grupo explora la creatividad y la expresión a través de las formas originales, en oposición al uso de moldes y a la decoración de piezas pre-fabricadas. En el año 1975, debido a la buena acogida que suscita la obra de los componentes del Estudio Caparra, el grupo decide fundar en San Juan la primera galería dedicada exclusivamente a la exhibición de cerámica artística, con el nombre de Galería Estudio Caparra; para en 1977 trasladarse de ubicación, y nombrar a este nuevo espacio como Galería Manos, surgiendo a su vez al mismo tiempo el Grupo Manos, sumándose a los componentes del colectivo Caparra otros artistas dedicados también a expresarse a través de este material, como Susana Espinosa y Gery St. Germain. La importancia de la Galería Manos en esta época es enorme, al fomentar el intercambio de experiencias creativas con artistas nacionales y foráneos, además de obtener los integrantes del colectivo la atención y el respeto de la crítica y de los coleccionistas; debido a la alta calidad artística en los trabajos, expuesta su obra en exhibiciones de arte, nacionales e internacionales. Esta agrupación en el año 1980 se disuelve, como indica José David Miranda: “*Los integrantes del Grupo Manos, motivados sobre todo por diferencias de criterios respecto a su dirección artística, se dividen en 1980. Entre ellos, por ejemplo, John Balossi, Sylvia Blanco y Lorraine de Castro, quienes comenzaron a trabajar independientemente comienzan a impartir cursos de cerámica en la liga de Estudiantes de Arte. Otros, como Ana Delia Rivera, continuaron trabajando en sus talleres particulares al margen del apoyo del grupo. La demanda del público, unida al deseo de enseñar la técnica de la cerámica promoviendo la creatividad y la expresión a través del trabajo original, hace que en ese mismo año Jaime Suarez, Susana Espinosa, Bernardo Hogan y Tony Hambleton unan esfuerzos y funden Casa Candina en el Condado*”<sup>292</sup>.

La conformación de Casa Candina no solo se establece para exposición y venta de la obra de estos artistas sino que también se propone como un complejo proyecto: para la difusión y enseñanza de la cerámica, como galería - taller - centro de formación, además de apoyar a diversas organizaciones sociales y culturales, contribuir al fomento de exposiciones individuales y colectivas para otros artistas puertorriqueños y favorecer su participación en exposiciones y concursos internacionales; incluyendo a este centro cultural, hasta su ocaso en 1992, en el recuento de los motivos principales que hacen posicionar a la cerámica artística actual de Puerto Rico en un puesto destacado como medio de expresión artística, nacional e internacional (destacando a su vez, que aunque este colectivo, Casa Candina, cerrara la escuela y galería, su compromiso con la promoción y desarrollo de la cerámica contemporánea puertorriqueña continua en el presente).

Si bien, la consideración de la cerámica artística en Puerto Rico también se demuestra con la inclusión de estas obras en las exhibiciones más importantes del país, como en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), situado en la capital, o el Museo de Arte de Ponce, donde habitualmente se exhiben muestras individuales o colectivas de artistas que trabajan con la materia cerámica. Teniendo en cuenta además, que el escultor o el ceramista puertorriqueño se mantiene en continuo contacto con las manifestaciones cerámicas generadas en Estados Unidos; aunque este flujo se da desde la isla hacia el exterior, asimilando de manera directa las corrientes internacionales, hecho tan importante para nutrir y enriquecer al artista.

Los artistas contemporáneos puertorriqueños muestran en su obra cerámica un carácter conceptual y abierto al mundo occidental, tanto en volúmenes creados desde el campo escultórico como a través del concepto del recipiente, enumerando a continuación a algunos de los autores más destacados del panorama artístico en Puerto Rico del s. XX y s. XXI (en lo que muchos de ellos también han desarrollado una extraordinaria labor docente). Entre los artistas que crearon su trabajo en las últimas décadas del s. XX a través del volumen del recipiente desde su sentido artístico y el lenguaje abstracto, destacamos la obra de Jaime Suárez, representada desde el tratamiento de la materia y las texturas (aunque este autor también ha utilizado otras metodologías como la técnica mural, o bien, obras incluidas en el campo de las instalaciones); Bernardo Hogan, de origen argentino (establecido en Puerto Rico junto a su compañera Susana Espinosa, desde 1968), emplea principalmente el torno para crear piezas de revolución y transformar posteriormente su contorno; Aileen Castañeda (aunque neoyorquina de nacimiento, radicada en Puerto Rico desde los ocho años), a través de piezas de depuradas formas, al igual que Ivonne Colom. A su vez, enumeramos a algunos artistas que ya destacaron por su obra escultórica abstracta en las últimas décadas del s. XX: como Sylvia Blanco, con obras cerámicas que se potencian por el tratamiento de la materia; Margarita Marini, desde la rotundidad de la forma y el diseño lineal; la mexicana Tony Hambleton (residente en Puerto Rico desde 1963), basada su obra en piezas donde la textura y el gesto expresivo son su principal característica, además de contar con propuestas modulares y totémicas (foto n°: 249); las formas orgánicas sustentadas por apoyos tubulares de Jorge Cancio, y otros artistas como Agustín de Andino, Ana Delia Rivera, o Rafael (Redo) del Olmo, o el prolifero escultor Carlos Collazo (Ponce, Puerto Rico, 1956, -San Juan, PR, 1990). A su vez, en esta época también sobresale la obra cerámica representada a través de esculturas que se sitúan entre la figuración y la abstracción; como la obra de Lorraine de Castro, destacada autora por sus grotescas figuras humanas desproporcionadas que llegan a perderse en la irrealidad (foto n°: 1066); el pintor y escultor estadounidense Jonh Balossi, afincado en el país desde 1960 (Nueva York, EEUU, 1931, -San Juan, PR, 2007), incorporando a su obra piezas de cerámica con una estética que se sitúa entre lo figurativo y lo abstracto, al igual que sucede en el obra de Adriana Mangual, Roxanna Jordán, o Yvette Cabrera Vega; o bien, desde el campo de la instalación: Dhara Rivera (foto n°: 257) y Doris Ríos, empleando en algunas de sus obras barro sin cocer o piezas realizadas en cerámica que

<sup>292</sup> AA. VV. *Puerto Rico, arte e identidad*. Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. San Juan (Puerto Rico): Universidad de Puerto Rico, 1998, p. 292.

componen junto a otros materiales la representación de su expresión plástica. Entre los artistas que comienzan a destacar en la última década del siglo XX, podemos reseñar la obra de Miguel Ángel Maravic, expresándose desde la abstracción y la textura, o la figuración abstracta de Jacqueline Cooper. Para situarnos ya en el siglo XXI, y destacar la obra cerámica de una nueva generación de artistas plásticos, que nacieron cuando la cerámica artística en Puerto Rico comienza su ebullición, como Yelyn Vivoni, a través de sus murales y estructuras tejidas inspiradas en la naturaleza; la pulcritud de las formas en la destacada obra de Jeaninne Marchand (foto n° 1088), o la inclusión de la materia cerámica en algunas obras de los escultores Peter Radosta (neoyorquino residente en Puerto Rico desde hace algunos años), y Jaime Rodríguez Crespo.

Sin embargo, la obra más carismática a mi razón de ver, la realizan tres mujeres: Susana Espinosa (foto n°: 229), Cecile Molina y Cristina Córdova (fotos n°: 114, 228, 287); la primera artista, como gran exponente del resurgimiento y desarrollo de la escultura cerámica en Puerto Rico del s. XX, y las dos siguientes, asociadas a la nueva generación de artistas que trabajan con la cerámica en el s. XXI, cada una de ellas manteniendo un lenguaje muy particular y distintivo; mostrando en esta investigación el análisis de su obra y trayectoria en el siguiente capítulo (apartado 3.1, págs. 760, 771, 759).

## ■ VENEZUELA

Situándonos ya en el subcontinente suramericano, pasamos a analizar el acontecer artístico de la nación de **Venezuela** ya en su Periodo Republicano (iniciada esta etapa sociopolítica en las primeras décadas del s. XIX), aunque con mayor concreción, exponemos el desarrollo producido en la época moderna y posmoderna en el campo escultórico y la representación en cerámica, desarrollado de forma exponencial durante el s. XX.

Este Estado va desarrollándose como nación independiente durante todo el s. XIX, aunque como en los demás países latinoamericanos, los comienzos fueron severos, con conflictos persistentes, por lo que la actividad artística nacional queda relegada a escasos aportes creativos. Tanto en la etapa final del s. XIX, como en las primeras décadas del s. XX, la escultura en Venezuela se ve influenciada básicamente por el academismo imperante propio de la época, generada ya la enseñanza escultórica como aprendizaje proporcionado desde la Academia de Bellas Artes. Ahora bien, en estas generaciones de artistas venezolanos la mayoría de ellos se expresaron a través de la pintura, incluyendo ciertos repuntes hacia lenguajes renovados, retardándose este hecho en el campo escultórico, aunque la figura de Andrés Pérez Mujica (Valencia, Venezuela, 1879 - 1920) en su breve carrera escultórica, recrea cierta independencia expresiva e innovadora.

A partir de la década de los años treinta la escena cultural y artística venezolana comienza a dar ciertos pasos como precedente al cambio conceptual generalizado; en la escultura, figuras de la talla de Francisco Narváez (Polamar, Nueva Esparta, Venezuela, 1905, -Caracas, Venezuela, 1982) y Alejandro Colina (Caracas, Venezuela, 1901 - 1976), introducen en su representación tendencias renovadas (Narváez, desde el estilo criollista, de acusados volúmenes macizos, y Colina asociado a la estética indigenista); en lo que a su vez, en esta época, en el campo de la enseñanza artística también se establecen reformas, entre ellas, fue importante la creación en el año 1936 de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, donde comienzan a impartirse diferentes disciplinas, como la cerámica, desde diversas metodologías (con maestros de formación alfarera y artística, como escultores y nuevos ceramistas, impulsándose a su vez desde estos talleres la formación de nuevos artistas). A partir de esta época, el panorama cultural de Venezuela también recoge la influencia de las vanguardias artísticas de otros países vecinos, como Brasil, Colombia o México, o bien, a través de los influjos europeos, que se hicieron más patentes en el país al facilitar la emigración de postguerra, incorporando por ello al circuito artístico venezolano a creadores exiliados o extranjeros, entre ellos, contando con un buen número de escultores de diversa nacionalidad; tanto en calidad de docentes como al ejercer su propia actividad creativa. Todo esto hace que la escultura en Venezuela se reformule en estos años, para adaptarse ya los códigos del arte moderno.

A mediados del s. XX en Venezuela la abstracción en la escultura se define como el lenguaje dominante, experimentando con nuevas metodologías y materiales, como la talla en piedra y la madera local, el hierro relacionado con el concepto constructivo, u otros medios como el modelado en yeso o la cerámica. Para abrirse en mayor grado el marco escultórico venezolano en las décadas siguientes, según indica Bélgica Rodríguez (crítica y especialista en arte latinoamericano):

*“Los años sesenta continúan con la revolución artística y estética que se había posesionado del campo del arte en Venezuela desde finales de los cuarenta. La escultura, que había comenzado a manifestarse en el mismo nivel de importancia que la obra bidimensional, le pelea la hegemonía a la pintura. Un buen grupo de jóvenes artistas demuestra, las posibilidades de un fuerte movimiento escultórico, convirtiendo la disciplina en un extraordinario medio de expresión artística. Si bien continúa la supremacía del tema abstracto-geométrico, aparecen otras tendencias estéticas, algunas de corte conceptualista, se multiplican las propuestas, lo geométrico se hace más sintético y lo figurativo más agresivo. Muchos «visitan» los espacios del arte óptico y cinético, y sin parafrasear aquellos planteamientos propios de la generación que se abrió al modernismo, un lenguaje propio y plural invade la escena de la obra tridimensional, situación que se extenderá a la generación de los ochenta hasta hoy. Explorando conceptualmente temas trascendentales, a ser expresados en imágenes de espacialidad diversa en consonancia con la realidad del arte contemporáneo.*

*El espíritu renovador que animó las artes plásticas de los sesenta, en la década siguiente alcanza al medio de la cerámica. Un grupo de artistas, en su mayoría mujeres, con experiencia en el material del barro, se aleja de lo utilitario y decorativo para*

*plantear valores formales y conceptuales propios de la obra tridimensional. En el libro sobre escultura que escribe junto a Juan Calzadilla, Pedro Briceño apunta que son Adela Rico de Poleo y María Luisa Tovar las primeras ceramistas que miran hacia la escultura, ciertamente, pero serán otras las artistas que llegan definitivamente a lo escultórico, volumétrico en unos casos, espacial en otros, privando la abstracción. Otras entrarán en la figuración, como Reina Herrera, con sus cabezas y rostros de fuerte carácter psicológico*<sup>293</sup>.

No obstante, en esta evolución al cambio, se pueden indicar ciertos antecedentes generados a partir de la década de los años cuarenta en relación con la cerámica contemporánea o la denominada cerámica artística venezolana, al establecerse una nueva concepción creativa segregada de la producción popular. En estos años anteriores a la mitad del s. XX, los nuevos ceramistas instruidos en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, generan piezas de carácter funcional o figurativo; y a su vez, en 1945 se funda el taller-escuela denominado -Barraca de Maripérez- en Caracas. No obstante, no es hasta la década de los años cincuenta, cuando Miguel Arroyo (Caracas, Venezuela, 1920 - 2004) (artista interdisciplinar y gran exponente de la enseñanza artística en Venezuela), ya destacado por sus trabajos como diseñador modernista de mobiliario y ceramista, relacionado con los ideales de la Bauhaus (al formarse y residir durante unos años en Estados Unidos), asume la dirección del taller de cerámica en la Escuela de Artes Aplicadas (1954 - 1955), y reconfigura a través de su docencia la orientación estética de la cerámica moderna venezolana, alejándose de las limitaciones formales de esta disciplina. Arroyo potencia en la obra de sus alumnos los aspectos relativos al diseño y la estructura formal de la obra, contrayendo a su vez, la valoración de los materiales y técnicas locales. Los ceramistas formados en esta escuela participan en los salones oficiales de arte y comienzan a recoger galardones desde los inicios de la década de los cuarenta, aunque en las décadas posteriores la inclusión de la cerámica en el panorama artístico venezolano se hace cada vez más fuerte.

A mediados del siglo XX, cuando la plástica venezolana se sumerge en el clima de la modernidad, muchos artistas buscaron otras alternativas de expresión; diferentes escultores incluyen en su obra la manipulación de diversos materiales locales, entre ellos el barro cocido, como materializa en algunas piezas el destacado Francisco Narváez, o bien, colaboran junto a algunos artesanos, como es el caso del pintor Luis Alfredo López Méndez, quien decora algunas de las cerámicas realizadas por uno de los instructores de la escuela de Artes Aplicadas (conocido este coautor como Piña).

En Venezuela, la cerámica artística en los años cincuenta se mantiene de forma generalizada en la vertiente que se sustenta por la concepción del recipiente, con énfasis en la forma simple y pura, y en la textura y el color; destacado en esta época la obra de: Adela Rico de Poleo, la austriaca S. Severin de Tudja más conocida como Seka (afincada en Venezuela desde 1952), Cristina Merchán o Tecla Tofano. Ahora bien, respecto a los artistas que manipulan la cerámica a mediados del s. XX, dos figuras podemos indicar como principales, M<sup>a</sup> Luisa Tovar, y Reina Herrera. María Luisa Tovar (Caracas, Venezuela, 1902 - 1992) (fotos n.º: 929, 954), por considerarse como la pionera de la cerámica artística en Venezuela, quien a pesar de destacar en su juventud por su dotes en el modelado, a partir de asistir en Nueva York (1939 - 1941) a la escuela del afamado docente y escultor Alexander Archipenko, decide dedicarse a la cerámica utilitaria, aunque prescinde de su componente funcional, para trabajar en obras artísticas. Respecto a esta autora, también podemos destacar la colaboración que mantiene con otros artistas venezolanos, como en 1950, cuando trabaja junto a Francisco Narváez en el proyecto ideado por Carlos Raúl Villanueva para la Universidad Central de Venezuela, donde Narváez realiza diferentes obras, con la instalación en este caso de tres Murales de cerámica cuya realización técnica fue ejecutada por Tovar. En el caso de la escultora-ceramista Reina Herrera (Reina Benzecri; Tetuán, Marruecos, 1923, -Caracas, Venezuela, 2014), esta artista inicia su formación escultórica en la Escuela de Artes Aplicadas, con Ernesto Maragall, y posteriormente en el taller de Miguel Arroyo; reconocida durante las décadas de los cincuenta y sesenta no solo por su destacada obra personal, al entablar diálogos de proximidad entre lo utilitario y la figuración, sino también por su trabajo como docente y orientadora en el campo de la cerámica, desde 1958 en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas y a partir de 1970 en el Instituto Neumann, ubicadas ambas instituciones en Caracas. En lo que Herrera, mantiene a lo largo de su carrera un puesto destacado por su obra escultórica en la escena de la cerámica artística nacional e internacional (destacando especialmente su extensa serie: “Cabezas”).

El fructífero desarrollo de la cerámica artística en Venezuela, en las décadas de los años cincuenta, sesenta, y setenta fue objeto de reconocimiento dentro y fuera del país. Durante estos años en Venezuela, se generan nuevos colectivos y espacios, la disciplina de la cerámica se generaliza en los centros de enseñanza artística, se fomenta su promoción desde diferentes entidades y se intensifica la exposición de estas obras, al igual que nuevos artistas desarrollan su expresión a través de esta materia, en base a diversificados lenguajes plásticos. Entre estos acontecimientos podemos destacar algunos hechos de mayor importancia: en el año 1957 en Caracas, se crea el -Taller de Cerámica Otepal- y la Sala Mendoza (galería referente dedicada a “las artes del fuego”); a su vez, al ocupar Miguel Arroyo la dirección del Museo de Bellas Artes (1959 - 1975), se desarrollan a través de esta institución y de manera constante un buen número de eventos relacionados con la promoción de la escultura y la cerámica contemporánea, no solo a nivel nacional sino también convocando exposiciones en otros países, o al incorporar exposiciones, conferencias y otras actividades con figuras internacionales. En el año 1971 se establece en la

<sup>293</sup> *Escultura - Escultores* (catálogo). Comisaría: RODRÍGUEZ, Bélgica. Galería de Arte Ascaso (Octubre 2012 - enero 2013). Caracas: Editorial de Arte, 2012, p. 34.  
Referencia: BRICEÑO, Pedro / CALZADILLA, Juan. *Escultura, escultores: un libro sobre la escultura en Venezuela*. Maraven, Caracas, 1977.



ciudad venezolana de Valencia la primera convocatoria del Salón Nacional de las Artes del Fuego, manteniéndose este destacado certamen hasta la actualidad (patrocinado por la Universidad de Carabobo). Entre 1979 y 1980 se funda la Asociación Venezolana de Artes del Fuego (AVAF). También fue importante la buena labor de promoción de los críticos de arte, como Roberto Guevara (1932 - 1998).

Para asistir en Venezuela a finales del siglo XX, a una extraordinaria promoción de la escultura en barro y cerámica. A partir de la década de los años ochenta, Roberto Guevara a través de organismos oficiales estimula el panorama cerámico organizando diversas exposiciones, especialmente, con la creación de la Bienal de Barro en América, ya nombrada esta referenciada exposición en el capítulo 1, y a continuación, por su extraordinaria convocatoria, de sentido internacional. Así mismo, en estos últimos años del siglo XX (y ya en el s. XXI), la obra cerámica también se ha expuesto en importantes galerías y museos venezolanos, como el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, en La Galería de Arte Nacional y el Museo Alejandro Otero, en Caracas, el Centro de Arte Contemporáneo Lía Bermúdez de Maracaibo (entre otras exposiciones estos museos acogieron en alguna ocasión la exposición de obras de las diferentes convocatorias de la Bienal de Barro en América), o el Museo de Arte Contemporáneo Francisco Narváez, en Porlamar (Isla Margarita).

Desde los años setenta hasta llegar al umbral del s. XXI sobresalen algunos artistas que trabajan con cerámica escultórica, además de combinar en algunos casos su obra con otros materiales; desde la abstracción: Cándido Millán (Adicora, Falcón, Venezuela, 1931,-Caracas, Venezuela, 2007) (destacado también como reconocido docente); el escultor Augusto Lange (Caracas, Venezuela, 1934 - 2007) o la escultora Irma Parra; otros escultores se vinculan con la concepción figurativa, marcando cada uno de ellos estéticas muy diferenciadas, como: Rita Daini, Martha Cabrujas, o Mari Gamundi (afincada en Italia hace años); o bien a través de otra vertiente, la del recipiente inserto en el campo artístico, desde la depuración técnica de la forma y los acabados, destacando la notoria obra de Gisela Tello, o posteriormente, a finales del siglo, Wolfgang Vegas. Aunque en nuestra opinión, en las últimas décadas del siglo XX la obra de tres mujeres de generaciones diferentes es la que sobresale con mayor relevancia en el campo escultórico y cerámico: Colette Delozanne, Noemí Márquez y Belén Parada. Colette Delozanne (París, Francia, 1931; residente en Caracas desde 1955, comienza a partir de 1967 su formación escultórica y cerámica), ganadora de la primera convocatoria del Salón Nacional de Artes del Fuego, su carrera escultórica no deja de cosechar éxitos, definidas sus obras por formas abstractas y orgánicas, donde el espacio y la forma se interrelaciona, realizadas las piezas en diferentes materiales y formatos hasta llegar a obras de gran dimensión. Otra artista venezolana de destacada trayectoria es Noemí Márquez, formada en Italia, Venezuela y Estados Unidos; su obra escultórica en cerámica busca la conexión esencial con la materia y establece a través de este vínculo un área de exploración novedosa y contemporánea a la vez de arcaica, las piezas se definen mediante esferas, monolitos y tótems, desde formatos pequeños hasta esculturas monumentales, combinando la textura de la arcilla con grafismos, símbolos y trazos gestuales (la biografía de Noemí Márquez acumula a partir de la década de los años setenta un buen número de exposiciones nacionales e internacionales, además de premios, menciones y reconocimientos, y desde el año 2003 es miembro de la “Academia Internacional de Cerámica”, IAC) (foto n°: 276). En el caso de Belén Parada, su obra escultórica se define a través de volúmenes rotundos y la geometría de las formas, con trazos precisos sobre la superficie, como al explorar otras posibilidades, desde el campo de la instalación, sumergidas estas obras en lenguajes entre la abstracción y la figuración.

En cuanto al fenómeno expositivo contemporáneo, indicamos a continuación ciertas reseñas sobre las cinco ediciones de la convocatoria: -Barro de América-, distribuidas estas muestras entre 1992 y 2005, congregando a un buen número de artistas nacionales e internacionales, incluyendo un buen acopio de repertorios artísticos: escultura, instalación, performances, audiovisuales, arquitectura, etc., además de participar artistas o críticos de arte en conferencias y otras actividades, todo ello relacionado con el material del barro como expresión plástica; no obstante, la obra de los autores invitados a intervenir en cada una de las muestras, en muchos de los casos no está relacionada con este medio como forma de expresión habitual. Ahora bien, esta descripción se extiende al citar a un buen conjunto de artistas que trabajan con la tierra, el barro o la cerámica, o el propio concepto cultural, y también por ser destacados en el circuito artístico nacional y/o internacional.

En la primera bienal, realizada en el año 1992, como “invitada” de honor la exposición se centra en el homenaje dado a la cubana Ana Mendieta, incluyendo a su vez un homenaje especial a la ceramista venezolana María Luisa Tovar, además de convocar a seis invitados especiales, a quienes se les brinda reconocimiento por su destacada trayectoria artística (relacionada con la materia del barro), estas figuras fueron: Adolfo Riesta (México), Celeida Tostes (Brasil), Jaime Suarez (Puerto Rico), Leo Tavella (Argentina), Seka (Venezuela) y Warren MacKenzie (Estados Unidos). Después de la buena acogida de la primera bienal, para la segunda edición (1995 - 1996) se genera un planteamiento expositivo de mayor dimensión, destinado el homenaje central a la figura de Celeida Tostes, y Brasil como país invitado de honor, creando a su vez cinco núcleos temáticos, cada uno con participantes nacionales y de otros países americanos; el -núcleo uno-, denominado «Encuentros Contemporáneos», propone a Antoni Tàpies como -Artista Invitado Especial Extracontinental-, y el grupo de Invitados Especiales lo componen: Francisco Brennand (Brasil), Charles Simonds (Estados Unidos), Miguel Ángel Ríos (Argentina) (foto n°: 267), Helen Escobedo (México) (foto n°: 264), René Derouin (Canadá), y Meyer Vaisman (Venezuela); el -núcleo dos- «Barro y escultura Actual», propone el homenaje a la venezolana Reina Herrera; desde el -núcleo tres- «Barro Cotidiano» se homenajea a Teodora Torrealba (Venezuela); en el -núcleo cuatro- «Barro y Arquitectura», el homenaje recae en la obra de dos arquitectos: Frutos Vivas (Venezuela) y Rogelio Salmona (Colombia), y

el -núcleo cinco- denominado «Barro, Memoria y Futuro», con la exposición -América Prehispánica-. Las tres siguientes convocatorias, recibirán el nombre de -Bienal Barro de América Roberto Guevara-, como homenaje póstumo a su creador, reduciendo ya en la III bienal los núcleos temáticos, para centrarse especialmente en los «Encuentros Contemporáneos», aunque también se incorporan otras temáticas expositivas, repartidas por diferentes centros expositivos, incluyendo a partir de la III bienal a Brasil como país en colaboración, contando también con sedes brasileñas para esta exhibición (Venezuela-Brasil: III bienal 1998, IV bienal 2001, V bienal 2004-2005). Además de los artistas citados invitados a la exposición, otros autores de renombre internacional también intervinieron en estas exposiciones, por citar algunos de estos autores, entre ellos: Javier Marín (Mx), Gloria Posada (Colombia), los brasileños Ernesto Neto, José Rufino, Nelson Félix y Ana María Maiolino, Tania Bruguera (Cuba), o el venezolano Milton Becerra, incluyendo a su vez la obra de artistas de otros países latinoamericanos que se recogen en esta investigación (en diferentes imágenes registradas en el Capítulo 1), como Brooke Alfaro (Panamá) (foto n°: 259), Florencio Gelabert (Cuba) (foto n°: 256), Germán Botero (Colombia) (foto n°: 266), entre otros artistas contemporáneos citados en este extenso apartado en cada uno de sus países de origen (fotos n°: 80, 1298 a y b), o al incluir la obra generada por artistas plásticos venezolanos (ver fotos n°: 258, 260, 271, 272).

Ya en el siglo XXI, la presencia de la cerámica en la expresión plástica venezolana continúa a través del trabajo escultórico de muchos ceramistas que ya daban preferencia a este material en los últimos años del s. XX, o bien, con la incursión de nuevos artistas, que ya transitan en lenguajes representativos amalgamados y con mayores combinaciones estéticas. Entre ellos, podemos citar a algunos artistas venezolanos actuales de diferentes generaciones y repertorios disimiles, como: Adolfo Morales, Laura Palazzi, Elio Cedeño, Yelitza Díaz, Raquel Zoco, Rafael Rivas Valiente, Roberto dos Santos, Daniel Reynolds (residente en Londres), Minerva Chango (afincada en Estados Unidos), María Elisa Quiaro (reside en Alemania), o Irma Antonorsi (Mexicana, aunque reside desde su juventud en Venezuela) (foto n°: 274), aunque la enumeración de autores contemporáneos que trabajan con la cerámica es bastante más prolongada.

Si bien, en nuestra elección, también proponemos como señalada la obra de seis creadores venezolanos del s. XXI: Mariana Monteagudo, seleccionada en la recopilación del siguiente capítulo (apartado 3.1, pág. 764); la artista plástica Doménica Aglialoro, ya reconocida en las últimas décadas del s. XX por su talento creador, incluye en sus obras o instalaciones elementos cerámicos, explorando con este material las posibilidades de lo maleable y lo dúctil, además de conectar lo femenino con su vínculo con el barro; de la misma generación que Aglialoro, también es distinguida la obra de Isabel Cisneros, entrelazando elementos naturales y artificiales a modo de rejillas y tejidos, da forma a esculturas flexibles y versátiles, que combina en alternativas infinitas (empleando en ellas cerámica y otros materiales), y en sus trabajos más recientes, la autora parte de la flexibilidad de los textiles que impregna en pasta cerámica, para revelar una apariencia inversa, la dureza y rigidez del barro cocido (fotos n°: 241, 1084). De otra generación posterior, también destacamos la obra de Reinaldo Sanguino (residente en Nueva York, EEUU), en sus trabajos con cerámica comenzó a destacar por la pulcritud con la que trabajaba sus piezas escultóricas, entrelazando en ellas imágenes relacionadas con el pasado con elementos contemporáneos (foto n°: 1086), para actualmente centrarse en la representación de piezas con formas sencillas, decoradas con trazos espontáneos y coloridos. Y para terminar con esta recopilación de artistas venezolanos que emplean el barro en sus representaciones actuales, incluimos a dos artistas emergentes, primero, citamos la propuesta artística de Miguel Braceli (Carabobo, Venezuela, 1983), quien trabaja de manera interdisciplinar a través de las instalaciones, el medio audiovisual, o el espacio público, utilizando en alguna de sus obras el barro crudo en planchas o cubriendo parte de sus instalaciones, para también citar al artista Cristóbal Ochoa (Caracas, Venezuela, 1986), que emplea en sus trabajos escultóricos de forma recurrente la cerámica como expresión, entroncada su obra con la abstracción, aunque también parece definirse por volúmenes y formas de esencia orgánica, zoomorfa y zooide (foto n°: 1100).

## ■ COLOMBIA

Colombia se constituye como Estado independiente a lo largo del s. XIX, primero desvinculándose de la Corona Española en las primeras décadas de este siglo, posteriormente al disolverse la confederación republicana de los linderos países del norte de Suramérica y sur de Centroamérica, denominada esta agrupación efímera y extinta como Gran Colombia (con el conocido libertador Simón Bolívar, como el primer presidente), y los sucesivos estados confederativos, hasta conformar el territorio de la actual República de **Colombia**. En cuanto a la representación artística generada durante el s. XIX en este país, se concibe al igual que las otras naciones, por obras de corte occidental decimonónico, donde la pintura se enaltece, mientras que en otras disciplinas son escasas sus representaciones, especialmente si se asocian con artistas colombianos.

Al entrar el s. XX, en las dos primeras décadas de este siglo, la representación escultórica oficializada en Colombia continúa rigiéndose por los vernáculos cánones asociados a la Escuela de Bellas Artes, establecidos durante el s. XIX. Fue a partir de mediados de los años veinte cuando el escultor Rómulo Roza (Chiquinquirá, Boyacá, Colombia, 1899, -Mérida, Yucatán, México, 1964), citado ya en la sección de México, emplea en su obra de juventud nuevos lenguajes en oposición al arte institucionalizado, asociada su representación a la estética indigenista y la temática social (definida su obra más emblemática como “Bachué”, por la referencia e influencia de la cultura primigenia Chibcha o Muisca), con marcado carácter hacia la “geometrización”; aunque este artista desarrolla estos parámetros en su estancia en Europa, y posteriormente no retorna a Colombia, sino que se traslada hasta México, para desarrollan allí toda su carrera, su obra inicial

determina el desarrollo de la escultura moderna en Colombia. En la década de los años treinta, otros autores colombianos se asocian a esta corriente “nacionalista”, denominada -Movimiento Bachué-, utilizando la mayoría de estos escultores como medio de expresión la talla en piedra y madera. No obstante, entre estos artistas modernos podemos destacar a dos autores que utilizan el barro cocido de manera asidua en la década de los cuarenta, como el pintor y escultor Luis Alberto Acuña (Suaita, Santander, Colombia, 1904, -Tunja, Boyacá, Colombia, 1994), definida su obra por la “redondez” de los volúmenes, utilizando terracota en sus versiones de la diosa Bachué, y otras figuras de desnudos femeninos (foto n°: 931); o Rodrigo Arenas Betancourt (El Uvital, Fredonia, Antioquia, Colombia, 1919, -Envigado, Antioquia, Colombia, 1995), de una generación posterior aunque también asociado al movimiento indigenista, Betancourt en su dilatada estancia-residencia en México, crea en 1948 un nutrido grupo de terracotas donde retrata a personajes populares mexicanos o figuras femeninas desnudas, de rasgos indígenas, destacadas estas piezas por la volumetría de las formas y su equilibrada ejecución (realizadas en formato mediano, poco comunes en su obra, ya que sus trabajos se relacionan con obras monumentales) (foto n°: 932).

No obstante, en Colombia a partir de la década de los años treinta, también comienzan a fluctuar en las nuevas generaciones de escultores movimientos vanguardistas más asociados con las influencias europeas, como el Art-decò, o posteriormente a partir de la década de los años cuarenta y cincuenta al vislumbrarse en el campo escultórico dos vertientes de sentido abstracto, una de orden racional (asociada con la Bauhaus y también con los movimientos estadounidenses; iniciada esta tendencia por los escultores colombianos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar), y la otra, posterior en el tiempo, desarrollada desde la capacidad del inconsciente y la idea de la negación y la afirmación de la forma (apoyada en la estética dadaísta y surrealista; donde la pintora y escultora Feliza Bursztyn se reconoce como pionera, y algo posterior, destacado también el trabajo del artista Bernardo Salcedo). No obstante, también concurren en esta época de mitad de siglo, obras figurativas, asociadas a la corriente expresionista o al abstraccionismo geométrico (entre ellas, la transformada representación de diversos escultores del grupo Bachué). A partir de la década de los años setenta, los escultores colombianos abren su campo de acción y reivindicación, no solo primando la forma, minimalista o acumulativa, sino a través de otros conceptos, como lo urbano y lo arquitectónico, la concepción del volumen y el espacio, los procesos artesanales e industriales, el medio natural o las instalaciones, performances, etc. La escultura colombiana contemporánea del siglo XX, como hemos puntualizado, abarca en su expresión diferentes vertientes, desde la variabilidad de las propuestas conceptuales. El material más utilizado a partir de los años cincuenta fue el hierro, aunque entrada la década de los setenta, y años posteriores, ninguna materia concurre como preferencial, sino que cada artista materializa su idea empleando un amplia variedad de medios para generar obras desde diferentes campos expresivos e interdisciplinarios.

En relación con las manifestaciones precursoras relacionadas con el desarrollo de la cerámica artística en Colombia, como tal, podemos destacar los trabajos realizados en la década de los años treinta por Carolina Cárdenas (Bogotá, Colombia, 1903-1936) (foto n°: 930), fugaz promesa del arte moderno colombiano, y Sergio Trujillo Magmenat (Manzanares, Caldas, Colombia, 1911, -Bogotá, Colombia, 1999), quienes manipulan la cerámica con un estilo de marcada influencia Art-decò, estos dos artistas organizaron la primera exposición de cerámica artística en Colombia, presentada en 1936 en Bogotá, aunque este binomio se disuelve al morir Carolina Cárdenas. Como antecedente a estas conductas experimentales, se pueden citar escasos ejemplos de algunos pintores que intervinieron en la decoración de bajillas funcionales o azulejos, como Pepe Mexía (Concepción, Antioquia, Colombia, 1895-1978) y Débora Arango (Medellín, Antioquia, Colombia, 1907 - 2005), artista que posteriormente se forma en diferentes países extranjeros, ampliando su conocimiento cerámico en la década de los cincuenta en Inglaterra. Entre los trabajos escultóricos pioneros representados con terracota u otras arcillas por diversos artistas modernos, estas propuestas no solo se limitan a las piezas figurativas de los autores asociados al movimiento Bachué, sino que también otros artistas, pintores o escultores, se forman en talleres de cerámica, y emplean este material en algunas de sus obras. A su vez, en los años cuarenta y cincuenta, podemos incidir en la obra de Alberto Arboleda (Popayán, Colombia, 1925, -Bruselas, Bélgica, 2011), alumno en el taller de cerámica impartido por el escultor vasco Jorge Oteiza en Bogotá (residente y docente en Colombia en la etapa inicial de su carrera artística), en su primeros desarrollos creativos Arboleda utiliza el barro para crear formas orgánicas, cuya rigurosa composición y excelente ejecución atraen por primera vez la opinión de la crítica de arte colombiana, catalogando esta obra como escultórica; no obstante, el trabajo de este autor es poco conocido en Colombia, ya que a partir del año 1956 se traslada a Europa para no retornar (complementando su formación, con el destacado escultor italiano Leoncillo Leonardi en Roma y otros maestros), empleando en su carrera tanto el barro como otros materiales y técnicas, expresándose a través de la escultura, cerámica, collage, pintura y el grabado. A su vez, también podemos destacar el trabajo del reconocido pintor y grabador, Carlos Correa (Medellín, Antioquia, Colombia, 1912 - 1985), también docente y ceramista, al incluir en su obra piezas cerámicas de sentido escultórico. Otros artistas colombianos, asociados al relevo generacional contemporáneo también incursionaron en el campo de la cerámica, como los destacados escultores: Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, Colombia, 1922, -Bogotá, Colombia, 2004), y Edgar Negret (Popayán, Cauca, Colombia, 1920, - Bogotá, Colombia, 2012), en sus primeras etapas creativas al explorar con diversos materiales; en el caso de Negret estas obras se asocian con la abstracción figurativa, aunque fue en su primera estancia en Nueva York (en 1948) cuando trabaja en mayor grado la cerámica, no obstante, ambos escultores encauzan ya en esta época su representación escultórica, trabajando desde entonces el metal.

Ahora bien, debemos indicar que fue durante la década de los años sesenta, con la obra de Beatriz Daza (Pamplona, Norte de Santander, Colombia, 1927, -Cali, Valle del Cauca, Colombia, 1968), quien probablemente representa la etapa inaugural del



desarrollo contemporáneo en la cerámica artística y escultórica de Colombia, al adentrarse con su obra en una nueva visión creativa, considerada a su vez esta artista como una de las figuras más importantes de la cerámica contemporánea en Colombia tanto a nivel docente como de promoción (aún al truncarse su carrera por su accidental muerte). Formada académicamente en Colombia en la Universidad Javeriana, Beatriz Daza completa su formación en Estados Unidos, y en Europa (Barcelona, Roma y París), regresando al país en 1958; durante los siguientes diez años su trabajo fue el mejor de los testimonios a favor del uso del material cerámico como medio de expresión artística. Sus primeras obras escultóricas en cerámica mantienen un carácter figurativo, aunque regidas desde la síntesis de la forma, a principios de la década de los años sesenta comienza a renovar la propuesta de su obra cerámica, materializada en recipientes y murales donde la abstracción y la textura figura como lenguaje dominante; a partir de mediados de la década de los sesenta comienza a crear su reconocida serie de murales denominada como “Testimonios de los objetos”, amalgamando en ellos color, relieve y textura, desde la composición de una estructura formal que se completa y da preferencia al elemento cerámico, al fusionar y ensamblar en estas piezas murales fragmentos de piezas industriales, recipientes y otros elementos realizados en cerámica (foto n°: 1037). A su vez, esta artista también genera una importante labor de valoración y renovación en el campo del diseño aplicado, realizando en su fábrica de cerámica semi-artesanal, objetos cerámicos de marcada tendencia contemporánea. Además de su excelente producción, Beatriz Daza, también establece una extraordinaria labor docente y estimulante defensa de la cerámica artística, potenciando este medio de creación en el panorama artístico colombiano (como profesora en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, de Bogotá).



Escultura contemporánea en cerámica (Colombia): -1037- Beatriz Daza. “Fragmentos de la tarde”, 1966. Ensamblaje de objetos y fragmentos de cerámica. Dimensiones: 80'7 x 80'7 x 12'3 cm. -1038- Rodrigo Callejas. “Acéfalos”, 1996. Instalación, seis piezas de cerámica de dimensiones variables. -1039- Bernardo Salcedo. De la serie -Cajas-, “Caja intercambiable”, 2006. Ensamble: caja blanca, cerámica, madera y acrílico. Medidas: 50 x 33 x 17'5 cm. -1040- Nijole Sivickas. “Suspendidos”, 1998. Instalación escultórica suspendida. Cabuya, barro cocido y metal. Dimensiones variables.



Al reconfigurarse la visión artística en el país, en mayor grado a partir de la década de los sesenta, diferentes artistas plásticos colombianos entablan en su representación nuevos lenguajes de corte contemporáneo, incluyendo también en su obra la cerámica, como medio expresivo, o bien, como elemento acoplado; entre ellos podemos destacar la obra de tres autores de la misma generación, Bernardo Salcedo, Nelly Sarmiento y Rodrigo Callejas, cada uno empleando la cerámica desde propuestas muy diferenciadas. En la destacada obra de Bernardo Salcedo (Bogotá, Colombia, 1939-2007), incluye en algunas de sus piezas elementos y objetos cerámicos; este artista a través del ingenio, la ironía y la irreverencia, recrea ya en sus primeras obras escultóricas el espectro conceptual del surrealismo y el neo-dadaísmo, marcando a su vez en la evolución de su trabajo la concepción de obras de carácter distintivo y particular, donde se entremezclan un buen cúmulo de materiales y técnicas; a partir de mediados de la década de los años sesenta, Salcedo recrea en su extensa serie “Cajas” el cúmulo y ensamblaje de materiales y objetos “encontrados”, dentro de la propuesta que se pudiera definir como -collage tridimensional-, donde inserta algunas piezas cerámicas (foto n°: 1039). Asociada a la corriente abstracta y formalista, la escultora Nelly Sarmiento, de reconocimiento internacional, incluye entre otros materiales en su obra de carácter orgánico, el medio representativo de la cerámica desde la década de los sesenta, creando en esta década la mayor exploración y repertorio de obras escultóricas modeladas en barro (aunque los materiales más representativos en la carrera de esta artista son el mármol y el bronce). El artista Rodrigo Callejas, más conocido en el país por su obra pictórica, también es un destacado ceramista, ya en los años sesenta fue galardonado con diferentes premios en varias convocatorias nacionales en la disciplina de cerámica, ahora bien, esta artista también continúa trabajando con la cerámica en las siguientes décadas, aunque sus piezas se emparentan más con la forma del recipiente que con el tratamiento escultórico (estableciendo en muchas de estas formas una relación contemporánea con aportes de influencia popular e indígena, y precolombina), aunque se debe destacar el giro en la representación de este artista al realizar a partir de finales de la década de los años ochenta una amplia serie escultórica de seres cuadrúpedos, denominada “Acéfalos”, realizadas estas piezas figurativas desde una variada fisonomía y dimensión (foto n°: 1038).

De otra generación posterior, el artista plástico German Botero también introduce la materia cerámica en algunas de sus obras escultóricas e instalaciones, ya valorado como escultor en la década de los años setenta, interesado en los procesos artesanales e industriales, y también naturales, establece en su obra escultórica el concepto representativo desde la forma y la

esencia primaria (foto n°: 266). Ahora bien, como ya hemos indicado, en Colombia se produce otra regeneración artística, que conduce al entramado globalizado. Entre los nuevos artistas que surgen a partir de finales de la década de los setenta y los años ochenta, podemos destacar la obra cerámica y figurativa de la artista Trixi Allina o de Nadín Ospina, reconocidos en estos años por su obra cerámica, Allina desde la sutileza y sugerencia de las formas y Ospina con su mordaz crítica, conjugando piezas de estética precolombina con personajes icónicos de la sociedad occidental actual (como el ratón Mickey de Walt Disney o personajes de los Simpson; trabajando en esta serie de forma reiterada en las última década del s. XX, y primera década del s. XXI) (foto n°: 967), aunque actualmente ambos autores ha dejado de producir este tipo de obra cerámica. A su vez, ya en el siglo XXI, los artistas colombianos emergentes manifiestan su predilección por abarcar diferentes materiales y lenguajes expresivos, entre ellos podemos citar a Joaquín Restrepo, ya reconocido como escultor por sus obras figurativas reproducidas en muchos casos a base de láminas y remaches, en hierro y bronce, aunque este artista en los últimos años ha incursionado en otros materiales, entre ellos la cerámica y el diseño cerámico; o Christian Cely, contando en su obra artística con proyectos de marcada reivindicación social, expresándose en algunos casos a través de elementos cerámicos.

No obstante, entre los artistas que se expresan de forma recurrente con el material cerámico en las últimas décadas de siglo XX, y principios del s. XXI, podemos mencionar a: Gloria y Ronald Duncan, Carolina Encinales, Olga Lucía Salazar, Fabio González, Ignacio Vélez (foto n°: 1093), Diana Lamir, Tina Vallejo y Marcela Woolcott Vallejo, o la venezolana Dalita Navarro (residente en Colombia desde la década de los años noventa), expresándose estos autores generalmente desde el concepto de la abstracción de la forma; citando también a Juanita Richter, en este caso a través de la propuesta del mural pictórico; surgiendo a su vez en el siglo XXI otros artistas, como Marcela Moreno, definido su estilo espacial por obras o instalaciones donde ensambla piezas cerámicas que parecen flotar sustentadas por un entramado de varillas o hilos; o bien, desde el sentido figurativo, con los coloristas personajes caricaturizados de Verónica Trujillo.

Entre estos escultores-ceramistas, y otros tantos que no hemos citado, incidimos en la obra de cinco mujeres, de distinta estética representativa y generación. Por orden, en primer lugar nombramos a la reconocida escultora Nijole Sivickas (de origen Lituano, 1930, residente en Colombia desde 1950), destacando que esta autora en su prolongada carrera genera un fuerte vínculo con el barro y con la abstracción; en su primera etapa creativa la artista acumula la búsqueda de un lenguaje propio, para posteriormente transmitir en sus esculturas cerámicas el cúmulo de diversas influencias, tanto de las culturas primigenias e indígenas, como de la contemporaneidad; a finales del s. XX su obra establece cierto giro, para asociar su representación con el espacio, conjugando a su vez materiales, que conforman volúmenes de gran formato o instalaciones, generadas desde la rotundidad de la forma, marcadas por un sello muy personal (foto n°: 1040). En las últimas décadas del s. XX, tampoco debemos dejar de destacar la obra de Cecilia Ordoñez, emparentada con la representación abstracta, quien configura en sus piezas de aspecto orgánico, un dialogo entre lo primitivo y lo categórico, sin tratamientos aditivos, la fuerza de sus piezas se caracteriza por mantener el color del barro natural, dotando a las superficies de textura o marcas de elementos naturales que representan las huellas de su creación (foto n°: 1081); a su vez, la carrera artística de Ordoñez se vincula durante años con la enseñanza artística universitaria. Otra artista destacada en la manipulación de la cerámica es Carol Young (nacida en Montevideo, Uruguay, en 1952, aunque reside en Colombia desde 1978), de formación autodidacta, sus trabajos siempre han transitado en versiones representativas de diferente índole, desde la esencia del recipiente torneado, los volúmenes escultóricos “biomorfos”, la instalación, el tratamiento mural y la combinación de materiales, etc., manteniendo una exploración constante y sin artificios, con la materia (en su estado natural) y con la ejecución técnica (fotos n°: 269, 1082). Para terminar, citamos a Diana Farfán y Martha Pachón (foto n°: 240), quienes crecen como artistas en el s. XXI, expuesta su obra y biografía en ambos casos en el siguiente capítulo (págs. 761 y 773).

En Colombia, desde hace años la perspectiva plural del arte se conforma como una parte importante del entramado social del país; el apoyo de las instituciones culturales, las universidades u otras fundaciones que generan proyectos y reclamos en sustento de las diferentes modalidades artísticas, es destacado y valorado, además de establecerse en la crítica de arte un buen análisis valorativo (factores, que también acompañan y atañen a las propuestas de carácter cerámico). Entre los certámenes más importantes del país donde se exhibe el arte generado en cada época, podemos destacar el Salón Nacional de Artistas Colombianos, convocada su primera edición en el año 1940, para incorporar en la década de los años sesenta diferentes modalidades en su certamen (pintura, escultura, dibujo, grabado y cerámica), aunque estas convocatorias con el paso de los años reconfiguran su concepción expositiva, a través de nuevos planteamientos divulgativos. A su vez, a partir de los años sesenta la crítica de arte se especializa, sobresaliendo en este sector la figura de Marta Traba, analizando y valorando ésta analista el trabajo de artistas contemporáneos que también trabajan con el barro. Desde este periodo de apertura hasta la actualidad, se ha premiado en diferentes certámenes nacionales dedicados a las artes plásticas obras de corte cerámico, además de contar en el país con un amplio repertorio de exposiciones colectivas o individuales en importantes galerías, fundaciones y museos, donde la cerámica contemporánea tiene su presencia: como el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), el Museo de Arte Contemporáneo -MAC- (Bogotá), el Museo Nacional (Bogotá), el Museo de Arte de la Universidad Nacional (Bogotá), el Centro Colombo-Americano (Bogotá), el Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo (Santa Marta, Magdalena), Museo de Arte Moderno (Bucaramanga, Santander), Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander), etc., incluyendo a su vez en algunos de estos centros obras en barro o cerámica como parte de sus colecciones.

## □ ECUADOR, PERÚ Y BOLIVIA

Descendiendo hacia el sur en nuestro recorrido por Suramérica, analizamos a continuación la representación vinculada a la escultura moderna y contemporánea generada en: **Ecuador, Perú y Bolivia**. En estos tres estados andino-amazónicos, se puede decir que la trayectoria artística se configura similar, aunque cada país posea su propio desarrollo, determinado por los acontecimientos políticos, económicos o culturales (con gran divergencia en el transcurso de su independencia y a la hora de establecerse como naciones durante el s. XIX, tanto por la emancipación de estos territorios de la Corona Española, como de los sucesivos acontecimientos políticos a la hora de establecerse como parte de las diferentes confederaciones de esta época, o al posicionarse ya como naciones autónomas), no obstante, entre estos tres países las equivalencias plásticas y culturales vienen determinadas en gran medida por su proximidad y el alto porcentaje de culturas indígenas en estos territorios.

Los antecedentes representativos en estos tres países a partir de su etapa republicana, se vinculan básicamente con el campo de la pintura, que ya tenía una fuerte presencia en la escena nacional, establecida desde el Periodo Colonial (como ya indicamos en el anterior apartado, 2.2, destacando con notoriedad las escuelas: Quiteña, Limeña y Cuzqueña), de corte religioso, y posteriormente, instaurada la independencia de cada país, marcadas las expresiones pictóricas por la estética “costumbrista”. Con la instauración definitiva de las diferentes escuelas nacionales de Bellas Artes a principios del siglo XX, se genera el nuevo cimiento de la actividad artística de cada una de estas naciones, aunque al igual que en otros estados latinoamericanos, se preferencia la formación academicista (pictórica y escultórica). A su vez, la formación de los artistas aventajados se completa principalmente con estancias en Europa, Estados Unidos y/o México.

Ahora bien, en las primeras décadas del siglo XX, los artistas de estos países comienzan a reclamar una nueva interpretación nacionalista, dominando en todos los campos la concepción indigenista; no obstante, la pintura fue el medio que monopoliza en estos países la reforma representativa, desestimando en cierto sentido el aproximamiento a las vanguardias europeas, si bien, la inestabilidad política de estos países, hace que el arte se mantenga constreñido, hasta llegar una generación de artistas a partir de la década de los años cuarenta, para plasmar el verdadero panorama social de esta época, denominado este movimiento como “realismo social”, definida esta representación por una caracterización de corte realista, entroncado en cierta medida con el movimiento indigenista y el expresionismo (no europeo, sino con influencia del muralismo mexicano).

No obstante, en lo que respecta a la temática de nuestra investigación, aunque en estas décadas se impulsa la revitalización de los modelos folklóricos y populares, al igual que las piezas precolombinas son fuente de inspiración para los artistas modernos, hay que decir que la determinación por el campo escultórico es más bien exigua, y aún más si queremos encontrar obras cerámicas, tanto en su faceta pictórica como escultórica. Al igual que sucede en México, la representación con barro tiene en estos tres países un fuerte peso histórico (primigenio, e indígena y popular), por ello aunque las nuevas generaciones de artistas modernos consideraron cierta influencia de estas representaciones en sus obras, tuvieron la convicción generalizada de no “copiarlas” sino de actualizar estas claves vinculadas con su historia cultural; por ello la cerámica no pasó a formar parte del lenguaje expresivo. Dominando en la escultura de estos tres países durante las cinco primeras décadas del s. XX, el modelado figurativo de trabajos ultimados en bronce, o la talla en piedra y madera, representado en estas obras generalmente a figuras ilustres de la historia nacional, historias épicas universales o narraciones alegóricas, y posteriormente, también a personajes o escenas que caracterizan la diversidad étnica y sociocultural de estas naciones.

De tal forma que en estos países la escultura no fue el campo artístico de mayor apertura conceptual en la primera mitad del s. XX (ya que de forma general los escultores de estos años aunque tuvieran como intención iniciar la búsqueda de lo nuevo, no trabajaron desde la innovación), pero a pesar de estas conductas mesuradas, también se puede señalar la notoriedad representativa de diversos escultores de gran valía, caracterizadas sus obras por un excelente tratamiento figurativo. No obstante, aunque de forma sistematizada el modelado del barro pasara a definirse como material definitivo en bronce (definidas estas obras en algunos casos como monumentos públicos), la cerámica también forma parte del acopio de trabajos escultóricos de algunos autores. Entre los pioneros en utilizan en sus esculturas la terracota como material definitivo, podemos citar en Ecuador al escultor Luis Mideros Almeida (San Antonio de Ibarra, Imbabura, Ecuador, 1898, -Quito, Ecuador, 1970), definido su trabajo por una estética clásica aunque también se advierte ya un acento indigenista; a su vez, algunos artistas noveles en la década de los años cuarenta comienzan a manipular la cerámica desde su concepción artística, decorando vajillas con diseños vinculados a las culturas andinas o a través de formatos tridimensionales (fotos n°: 923, 924). Aunque sin duda, fue la escultora boliviana Marina Núñez del Prado (La Paz, Bolivia, 1910, -Lima, Perú, 1995), quien mantiene en su obra la propuesta más innovadora (presente en toda su carrera), incluyendo ya en su primera etapa creativa, la renovación del empleo de los materiales y la concepción artística; presentándose esta artista como una de las figuras más importantes y de mayor proyección internacional durante su prolongada carrera. Ahora bien, aunque la obra más conocida de Marina Núñez del Prado se vincula a la talla de piezas de madera y piedra, donde la armonía del volumen se establece por una figuración abstracta, dando prioridad al cuerpo de la mujer, entre los años treinta y cuarenta esta artista genera una obra vinculada a su formación académica, con interés por las temáticas de carácter folklórico y después por el realismo social, representando a indígenas andinos; y aunque en estos años su material predilecto para crear fue la madera, también trabaja en sus esculturas con otros materiales, definiendo en cerámica algunas piezas de su primera serie de danzantes, o después, en algunas obras dedicadas al reconocimiento del ámbito andino boliviano (foto n°: 933).



En una etapa posterior, a partir de la década de los años cincuenta, el panorama artístico en estos países comienza a cambiar, desarrollando esta misma línea innovadora en la década siguiente. En estos años se percibe una expansión plástica hacia nuevas fronteras conceptuales y matéricas, influenciadas ya por las corrientes internacionales de arte contemporáneo (aunque la temática indígena continúa con algunos autores, otros modifican su representación asociados a las corrientes de vanguardias, o bien, interrelacionan estas tendencias). De nuevo fue en el campo pictórico donde se canalizan primero estos renovados lenguajes, y aunque los escultores de estos países se posicionan paulatinamente en esta sintonía, la obra de diferentes escultores vanguardistas (muchos de ellos formados en el extranjero) gravita ya en esta época bajo la estética de la figuración abstracta o la abstracción pura. A su vez, en esta época la manipulación del barro deja de concebirse como un medio artesanal y comienza a manifestarse dentro de las nuevas propuestas representativas, ejecutando en cerámica los artistas modernos formas escultóricas, murales o diseños cerámicos. Entre los autores que integran en su obra este tipo de propuestas cerámicas, citamos a continuación a los autores más relevantes de cada país.

En Ecuador, el tratamiento innovador que se genera en el campo artístico en las décadas cincuenta y sesenta del s. XX repercute también en la escultura, a través de la exploración conceptual y matérica, por ello, podemos nombrar a reconocidos artistas ecuatorianos que ya en esta época generan algunas obras en cerámica, como los escultores Jaime Andrade (Quito, Ecuador, 1913 - 1990) y Germanía Paz y Miño (Quito, Ecuador, 1913-2002), y a Oswaldo Guayasamin (Quito, Ecuador, 1919, -Baltimore, EEUU, 1999) (foto n°: 1041), considerado este último como uno de los pintores modernos más sobresalientes de Latinoamérica, al igual que incorpora el medio cerámico en su representación escultórica la nueva generación de artistas (nacidos en la década de los años treinta), como el pintor y escultor Estuardo Maldonado, el pintor Oswaldo Viteri, el arquitecto y escultor Milton Barragán, el pintor del género del realismo mágico y escultor Gonzalo Endara Crow (Bucay, Ecuador, 1936, -Quito, Ecuador, 1996) y el diseñador, escultor y ceramista Eduardo Vega, aunque hay que decir que este último, fue el artista que mayor empeño dedica a revalorizar y materializar su obra con este medio.

En Perú para este tiempo (50' - 60'), la innovadora obra de Víctor Delfin ya es destacada, incluyendo en algunos de sus trabajos la cerámica como material expresivo, de la misma generación también citamos a Francisco Espinoza Dueñas, reconocido por su obra multidisciplinar y como docente. La cerámica escultórica y mural es uno de los géneros más utilizados por Espinoza, pero debemos indicar que su carrera artística se desarrolla en gran parte fuera de Perú, formado en la Escuela Nacional de Lima, en la década de los años cincuenta se traslada becado a España, y posteriormente a Francia donde comienza a trabajar con la cerámica (en la Manufactura Nacional de Sèvres, Paris), sucesivamente reside en diversos países (Cuba, España, Perú, Estados Unidos), aunque es en España donde se establece definitivamente. De una generación posterior, también es reconocida la obra cerámica de Félix Oliva (Lima, Perú, 1932 - 2004); en su etapa de formación como pintor en Estados Unidos descubre la impresionante representación cerámica de las culturas primigenias peruanas, por lo que a partir de la década de los años sesenta, en Lima comienza a trabajar obras cerámicas de sentido contemporáneo en las que reinterpreta los modelos primigenios y populares, compartiendo a su vez taller con el artista multidisciplinar Carlos Bernasconi, quien también trabaja algunas obras cerámicas desde su sentido escultórico (foto n°: 1045).

En Bolivia, el medio cerámico también gana relevancia a partir de los años cincuenta del s. XX, tanto en el circuito artístico como en la formación académica, consolidada esta opción representativa en las siguientes décadas, impulsada por la ideología nacionalista y la reivindicación de lo indígena. Entre los pioneros en utilizar la cerámica como medio dominante de su obra podemos destacar a Manuel Iturri Guzmán (La Paz, Bolivia, 1928 - 1973), considerado como uno de los ceramistas modernos más importantes de este país (aunque su obra también es reconocida por sus esculturas y pinturas) (foto n°: 1049), a su vez, entre los artistas bolivianos de esta época que también incluyen la cerámica en sus representaciones artísticas sobresale el trabajo de Jorge Medina (La Paz, Bolivia, 1925 - Cochabamba, Bolivia, 2002) considerado pintor y ceramista, sus primeras obras cerámicas mantienen relación con la representación del recipiente, aunque después de residir unos años en Argentina a su vuelta a Bolivia en 1964 comienza a trabajar la cerámica desde la expresión escultórica; de la misma generación que Medina, el artista boliviano Ponciano Cárdenas Canedo, también trabaja la cerámica escultórica, aunque este artista desarrolla toda su carrera en Argentina (como pintor y escultor, y docente), donde mantiene su residencia. En el caso de la artista plástica Inés Córdova (Potosí, Bolivia, 1927, -La Paz, Bolivia, 2010), ésta inicia en la década de los sesenta una propuesta cerámica particular, tanto desde la concepción figurativa como desde la abstracción escultórica (finalizando esta etapa cerámica a principios de los setenta), a su vez Córdova también trabaja junto a su pareja en obra mural, el artista Gil Imaná, quien fue integrante del célebre colectivo artístico denominado Grupo Anteo, fundado en la década de los cincuenta en Sucre, al igual que el afamado artista Lorgio Vaca (muralista, pintor, escultor, ceramista y estampador), originándose en esta agrupación las pautas del muralismo boliviano, trabajando tanto Lorgio Vaca como Gil Imaná a partir de la década de los sesenta, entre otras técnicas, la obra cerámica. A su vez, en la misma época y de la misma generación que Imaná y Vaca, el destacado escultor Ted Carrasco y el multifacético artista Gustavo Lara (Huanuni, Oruro, Bolivia, 1934 - Oruro, Bolivia, 2014), también incluyen en su obra escultórica y mural algunas piezas de barro cocido.

Después de la apertura conceptual desarrollada en el campo escultórico a partir de la segunda mitad del s. XX en estos tres países, cada artista y cada época (en su sentido social, político y económico) determinan el camino de la identidad creativa hasta llegar a la globalización actual. En la década de los años setenta continúa la tónica de expansión y acercamiento al arte contemporáneo occidental, aunque la promoción del neo-indigenismo se sigue manteniendo como corriente generalizada, a

partir de las dos décadas finales del s. XX se consolidan los lenguajes representativos convocados desde la pluralidad, tanto a través de expresiones escultóricas viradas tanto a la abstracción como hacia la figuración, o al manifestarse a través otras propuestas representativas, como las instalaciones, la incorporación del medio natural o urbano, performances, etc., manifestando ya los artistas en estas obras postmodernas sus propios códigos y lenguajes representativos.

Entre las propuestas que incluyen a la cerámica como medio expresivo, se puede destacar tanto en Ecuador como en Bolivia la gran aceptación que se promueve por este material en la estrategia mural aplicada a grandes formatos a partir de la década de los sesenta, aunque su mayor proyección se establece a partir de los años setenta, eso sí, vinculada a determinados artistas. En Bolivia, la representación de estos murales se ve encauzada por la proyección figurativa de temas asociados con la revalorización histórica, de corte indigenista y social. La primera obra mural en cerámica instalada en Bolivia en 1964 la realizan Gil Imaná e Inés Córdova (representando escenas y motivos en alegoría al conocimiento y la ciencia, situada esta obra en la Universidad Mayor de San Andrés -UMSA-, La Paz), poco después, entre 1970 y 1971, Lorgio Vaca ejecuta en cerámica uno de los murales más emblemáticos de Bolivia (instalado en Santa Cruz, con una superficie de 240 m<sup>2</sup>), denominado “La gesta del oriente boliviano”, donde el autor representa el transcurso de los principales hechos históricos y socioculturales de la ciudad (foto n°: 952); en lo que posteriormente tanto Lorgio Vaca como Gil Imaná e Inés Córdova recrean en otros murales cerámicos de gran dimensión una representación similar a sus primeros relieves (de carácter histórico y social); a partir de estos muralistas pioneros, otros artistas bolivianos generan también obra mural en cerámica. En Ecuador, importantes artistas como J. Andrade, Viteri o Guayasamín, entre otros autores de diferentes medios artísticos, ya realizaron obra mural en cerámica en la década de los años cincuenta, aunque a partir de la siguiente década la obra mural del ceramista Eduardo Vega, es sin duda la más destacada; su recreación de lo primigenio y del medio andino, tamizado este lenguaje desde la concepción contemporánea, sumando a esta dimensión el tratamiento de la materia y la composición del volumen, la textura y el color, hacen que la autoría de estos murales se reconozcan a simple vista. Sobre Eduardo Vega el crítico de arte Cristóbal Zapata indica que a partir del año 1969 su obra da un giro para posicionarse a la cerámica en la plástica ecuatoriana en el mismo escalafón de otras técnicas artísticas: “*Ese año, Eduardo Vega (Cuenca, 1938) -que había venido de estudiar cerámica en la Escuela de Bellas Artes de Bourges (Francia) -se encierra varios meses a trabajar con los alfareros de Chordeleg en la elaboración de un mural para el Hotel El Dorado en Cuenca. En las dos décadas siguientes, el artista lleva a cabo su mayor obra muralística dentro del país. De modo que es a Vega a quien corresponde el honor de ser el gran adelantado de las artes cerámicas en el Ecuador contemporáneo. [...] Su profusa obra ha fluctuado entre un expresionismo de resonancias indigenistas, la estilización de acento ancestral y un costumbrismo de fuerte sabor local*”<sup>294</sup> (fotos n°: 251, 1042). A su vez, a Eduardo Vega se le considera en Ecuador como una de las figuras pioneras en la revaloración del diseño cerámico (emparentado con la tradición), pionero también en la producción industrial de cerámica artística.

En las últimas décadas, en estos países andinos, los artistas además de emplear el barro cocido en la arquitectura mural, también lo han empleado reiteradamente en esculturas de gran formato, algunas de ellas instaladas en el espacio público y urbano, utilizando el medio cerámico tanto para recrear a través del modelado piezas escultóricas, o bien, utilizando el recubrimiento de las representaciones con la técnica del mosaico. Entre las obras de porte monumental podemos destacar el trabajo de algunos de los artistas que ya hemos citado; en Ecuador, además de las composiciones monolíticas de Eduardo Vega instaladas en las ciudades de Cuenca y Quito, también podemos citar los monumentos de Gonzalo Endara Crow instalados en Sangolquí (“El Colibrí” y “El Maíz”) (foto n°: 949), o de Eddi Crespo, que en estos últimos años también ha reproducido su obra en esculturas de gran formato en diferentes ciudades ecuatorianas (recubiertas de mosaico cerámico). En Perú, en las últimas décadas la técnica del mosaico también se ha utilizado en diversas obras monumentales, aunque en este caso destacamos la propuesta del artista Víctor Delfín instalada en el barrio limeño de Miraflores (El beso, 1993), al concebirse como una escultura de gran dimensión ejecutada en barro cocido, sumando a este monumento el diseño y la ejecución urbanística de proyectar la distribución de ese espacio empleando el -trecadís cerámico- (foto n°: 1046).

En Ecuador, en las últimas décadas del s. XX la cerámica artística ya se establece como un género plástico distinguido, como ya hemos comentado, los artistas pueden emplear el medio cerámico de forma puntual o en etapas de su carrera, o bien, emplearlo en su obra como medio dominante. A continuación incorporamos la secuencia sucesiva de nombrar a los artistas que han trabajado en Ecuador la cerámica desde su sentido artístico y contemporáneo. En la década de los años setenta, dos ciudades son las que presentan los mayores acercamientos al campo de la cerámica artística, en Cuenca podemos nombrar además de la figura de Eduardo Vega, a Eduardo Segovia, otro ceramista que recurre en sus trabajos cerámicos al tratamiento escultórico; en Quito, en el año 1976 se crea el primer colectivo dedicado a la cerámica artística, denominado -Taller 4-, donde trabajan entre otros artistas la ceramista alemana Ruth Engel, Shirma Guayasamín, el escultor Jaime Andrade, o el arquitecto y acuarelista Carlos Veloz. A partir de esta época van surgiendo en Ecuador artistas que trabajan con la cerámica en su obra de manera recurrente. A continuación, se enumeran a los artistas ecuatorianos que han trabajado el material cerámico a partir de la década de los años ochenta hasta la actualidad, destacados por sus trabajos en cerámica artística, o por la incorporación de este tipo de piezas en el circuito expositivo u otras propuestas relacionadas, incorporando de nuevo parte del texto de Cristóbal Zapata, donde bien expone esta recopilación:

<sup>294</sup> KENNEDY-TROYA, Alexandra, y ZAPATA, Cristóbal. *El alma de la tierra - Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*. Cuenca (Ecuador), Prefectura del Azuay, 2012, p. 98.

*“El entusiasmo cerámico que se empieza a experimentar a mediados de los ochenta tiene su epicentro en la Facultad de Artes de la Universidad Central de Quito, con la llegada del Profesor peruano Félix Oliva en 1981. [...] Alumnos aprovechados de Oliva son Efraín Recalde, Marcia Vásquez, Jorge Lovato y Luis Escanta, quienes van a integrar el “Taller 5 de Junio”. De su parte, Francisco Proaño Marín, Paulina Baca y Vicky Camacho conforman el “Taller de Guápulo”. Mientras estos últimos más cerca del magisterio de Barragán- se decantan por los metales o por las esculturas híbridas, los primeros están profundamente comprometidos con la causa cerámica, al punto de extraer y preparar sus propios insumos; por lo demás, el “Taller 5 de Junio” tiene el mérito de propiciar la interlocución con nuevos públicos sacando su arte a la calle. Otros destacados egresados de la escuela son Gina Villacís, Victoria Vásquez y Jorge Ortega. El nutrido piquete de ceramistas de los ochenta se completa con los nombres de Dolores Andrade, que había estudiado en Berlín, y Sara Palacios, formada en Chicago.*

*En este clima de fervor, en 1987, Alexandra Kennedy y Eduardo Vega crean en Cuenca la Fundación Paul Rivet, ambicioso proyecto consagrado al rescate y promoción de la actividad cerámica, cuyo mayor objetivo es el establecimiento de un Museo Nacional de Cerámica. Por ahora, su asiento (La Casa de Chaguarchimbana) integra talleres, tiendas de artesanías y es la sede de la Feria de las Artes del Fuego. En los ochenta además abrirían sus puertas galerías destinadas a la venta de cerámica como Artes del fuego y Mytos y Kinara y D’Signos en Cuenca.*

*[...] casi al término de la década, Marco Ullauri y su esposa Jana Lloré-ambos ceramistas- instauran en el valle de Tumbaco el Centro de Cerámica Artística “Barroquema” -al que más tarde se integrará a su hija Sofía Ullauri-, un espacio de investigación y experimentación, donde paralelamente a la producción de obras, se llevan a cabo diversas actividades relacionadas con la restauración, la asesoría, la capacitación e implementación de tecnología cerámica. La euforia de los ochenta en el ámbito cerámico se extiende a los noventa, década en la que irrumpen cinco importantes ceramistas-escultores: Consuelo Crespo y su hermano Luis Antonio, Juan Guillermo Vega, Papo Moscoso y Enrique Vásquez. Cierro esta apresurada revista de nuestra cerámica artística señalando a tres -magiciens- que se estrenan con el siglo: Patricia León, Joselo Otañez y Natalia Espinosa, hoy por hoy, quizá los tres nombres más importantes del lenguaje cerámico ecuatoriano. Perdido y vuelto a recuperar; pasada ya la primera década del nuevo siglo y del segundo milenio, el objeto cerámico corre el riesgo de volver a desaparecer si tomamos en cuenta su escasa y desigual producción en nuestro recinto artístico. Su actualidad y pervivencia es una tarea que atañe a todos los implicados en el mundo del arte: el artistas, críticos, curadores, coleccionistas, directores de museos y galerías, gestores culturales, y de modo especial a nuestra siempre precaria y timorata academia”<sup>295</sup>.*

Cada uno de estos artistas ecuatorianos citados por Cristóbal Zapata, mantienen en su representación con cerámica lenguajes diferenciados, tanto desde el código escultórico o del recipiente artístico, como desde la abstracción o la figuración, aunque de forma generalizada estas prácticas interactúan entre ellas, o se combinan dependiendo de la etapa productiva de cada artista (a su vez, en la misma publicación, también se hace una pequeña aproximación a su obra), entre estos autores, destacamos al igual que indica Zapata, a dos artistas por su originalidad a la hora de expresarse en este material, por un lado, la obra de Jorge Ortega (El Ángel, Carchi, Ecuador, 1953, -Ibarra, Imbabura, Ecuador, 2010), definida por una motivación figurativa con cierto sentido estético grotesco y caricaturizado (foto n°: 1043), además de destacar por su singular obra a Enrique Vásquez, al reunir a personajes de extraña apariencia, emparentados en cierto sentido con la ilustración o el comic, o a través de imágenes que sugieren mitos, leyendas y creencias, amalgamando en estas piezas dos visiones, la primigenia y la contemporánea (foto n°: 80). Entre los artistas-ceramistas ecuatorianos que generan obra a partir del s. XXI, destacamos a Sofía Ullauri (ya citada por Zapata, integrante del colectivo familiar -Barroquema-), en su etapa actual, esta autora procesa la arcilla combinándola con otros elementos naturales, como los volcánicos, interviniendo a su vez el horno como gran aliado de la investigación, para generar así una obra donde la experimentación, la destreza técnica, y la creatividad se fusionan y ofrecen resultados señalados (foto n°: 1044).

En Perú, la cerámica en su sentido escultórico y contemporáneo fue manipulada como ya hemos indicado por los artistas pioneros: Félix Oliva, Carlos Bernasconi y Víctor Delfín, aunque hay que decir que Oliva promulga con mayor fuerza la reivindicación de lo cerámico, desde la reformulación de las tradiciones cerámicas y por su aporte como promotor y docente (foto n°: 1045). La cerámica artística peruana despegó en el s. XX en la década de los setenta y cobra un gran auge en los años ochenta, con la dedicación de nuevos ceramistas a este campo; especialmente en Lima, donde se erigen talleres urbanos y otros cobran mayor relevancia (como el de Félix Oliva, el taller El Pingüino, o los talleres de la danesa Lone-Lotte Janns y la alemana Linde Junge), a su vez, diversas galerías comienzan a exponer obra cerámica. Ahora bien, a principios de la década de los noventa, esta exacerbación va decayendo progresivamente, motivada por la propia evolución del circuito artístico; a partir de finales del s. XX y ya en el s. XXI, los artistas en Perú que utilizan el medio cerámico lo integran con otras propuestas, al vincularse ya los diferentes materiales y procesos con la globalización de las artes plásticas. En todo caso, también podemos nombrar a un buen número de artistas peruanos o que trabajan en Perú de forma recurrente con la cerámica como medio expresivo, como: Sonia Céspedes Rossel, la estadounidense Patricia Camet (residente en Perú), José Luis Yamunaqué, Teresa Carvallo, Gladys Lazarte, Noriaki Namisato, Margarita Caballero (foto n°: 1096) o Christopher Davis-Benavides (residente en Estados Unidos) (foto n°: 1067), trabajando estos autores la cerámica desde vertientes diferenciadas, figurativas o abstractas; o de otra generación posterior, Rosamar Corcuera y María Emilia Cunliffe (foto n°:

<sup>295</sup> *Ibidem*, pp. 98-100-101-102-104-107-110.



1099), que ya consolidan la dirección de su propia representación en el s. XXI, en ambos casos desde la figuración. También podemos citar a otros artistas peruanos que generalmente se mueven por diferentes campos, y en ocasiones representan su obra escultórica con el medio cerámico, como el artista plástico Juan Pastorelli, o la pintora y escultora Manola Azzaritti (desarrollada su carrera artística en las últimas décadas del s. XX y s. XXI); de otra generación posterior, el artista plástico Cesar Cornejo (que actualmente vive y trabaja en Estados Unidos, Reino Unido y Perú) comienza a trabajar en el campo de la escultura a inicios de la década de los años noventa, ampliando sus propuestas artísticas en los años siguientes (instalaciones, performances, imagen, arte público, etc.), utilizando en diversas obras el barro y el ladrillo cocido como medio expresivo (fotos n°: 83, 1074, 1075). O bien, otros artistas plásticos de origen peruano que abordan su obra ya en el s. XXI, como el artista interdisciplinar David Zink Yi (radicado en Alemania) (foto n°: 968), el escultor peruano-estadounidense Emil Alzamora (residente en Estados Unidos) (con obras de corte figurativo), la escultora y diseñadora Lala Rebaza (definiendo en cerámica una obra figurativa de sentido naif), Luis Antonio Nájera (fusionando la tradición con la contemporaneidad), Ishmael Randall Weeks (al integrar en algunas de sus instalaciones de corte constructivo, barro y ladrillos erosionados) (foto n°: 1081), o al utilizar el barro y la cerámica como parte del mensaje propuesto por las artistas Karen Macher Nesta y Ximena Garrido-Lecca (fotos n°: 1048, 1097). En el campo del diseño cerámico en los últimos años en Perú, la diversificación de las propuestas también comienza a apreciarse, entre estos ceramistas-diseñadores podemos citar a Christian Escajadillo. Si bien, en esta investigación destacamos en mayor medida la obra escultórica en cerámica de dos artistas peruanos reconocidos, Carlos Runcie Tanaka (n°: 242), y Kukuli Velarde (fotos n°: 78, 231), exponiendo en el capítulo siguiente (3.1) su biografía y una síntesis de su obra (págs. 768 y 765).

Y para terminar con esta recopilación de artistas, debemos indicar que actualmente en el circuito del arte contemporáneo boliviano, la representación escultórica en cerámica no llega a tener gran repercusión

Escultura contemporánea en cerámica. -// Ecuador: -1041- Oswaldo Guayasamin. "Mujer desnuda". Terracota. Medidas: 24 x 10 cm. -1042- Eduardo Vega. "Árbol de la vida I", 1987. Mural cerámico (engobe y vidriado). Dimensiones: 155 x 155 cm. -1043- Jorge Ortega. Serie -Toratos y chivatos-, 1992. Pasta cerámica con piedra pómez y engobes. Medidas: 83 x 54 x 92 cm. -1044- Sofía Ullauri. "Volquimia", 2009. Detalle instalación, dimensiones variables. -// Perú: -1045- Félix Oliva (Perú). "Caballo". Cerámica esmaltada y vidriada. Dimensiones: 36 x 30 x 40 cm. -1046- Víctor Delfín. "El Beso", escultura situada en el Parque del Amor-, 1993 (Miraflores, Lima). -1047- Ishmael Randall Weeks. "Huaca", 2010. Ladrillos erosionados, pallets de madera. 200 x 200 x 75 cm. -1048- Ximena Garrido-Lecca. "Paredes de Progreso, Proyecto País", 2011. Barro, paja, polímeros y madera. Medidas: 210 x 580 x 140 cm. -// Bolivia: -1049- Manuel Iturri. Escultura cerámica, s. XX. -1050- Consuelo Saavedra. "Protección", 2007. -1051- Patricia Murillo-López. "Thanta wawa", 1996. -1052- Eji Stih. Cerámica pintada, 2013.



1041



1043



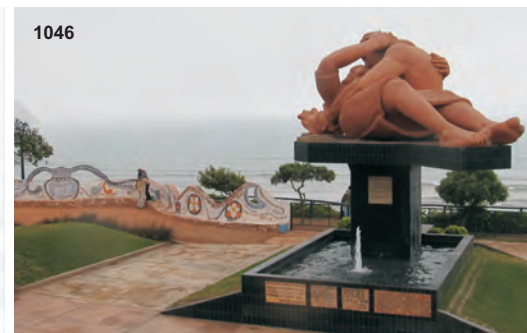
1044



1042



1045



1046



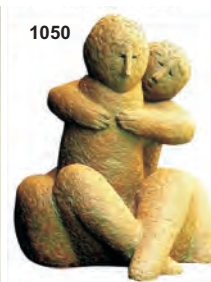
1047



1048



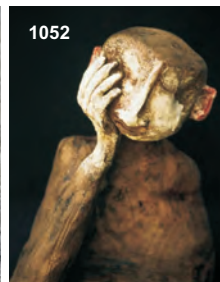
1049



1050



1051



1052

en cuanto a artistas que trabajen con el barro como medio de expresión, frente a otras modalidades consolidadas, aun con la revitalización conceptual y materia que efectuaron los artistas y ceramistas pioneros que ya hemos citado, y la continuidad de su representación. Ahora bien, aunque la cerámica artística como tal no llega a posicionarse entre los medios plásticos en alza en el panorama nacional, posiblemente por mantener aún esa demarcación latente que la vincula al oficio tradicional y a la cerámica popular, hay que decir sin embargo, que también se puede distinguir que algunos artistas de manera personal emprenden la revitalización de este campo al trabajar con el medio cerámico. Entre los artistas bolivianos que emplean de forma recurrente en su obra artística y escultórica la cerámica, podemos citar a Lucrecia Palza, Consuelo Saavedra (foto n°: 1050), Leticia García-Straube, Rodolfo Rocha, Patricia Murillo-Lopez (foto n°: 1051) y Mario Sarabia, ya destacados como ceramistas de convicción escultórica (figurativa) en los años ochenta; en la década de los años noventa se suman a este plantel nuevos artistas, aunque a partir de esta época la obra de estos autores se diversifica al trabajar desde diferentes disciplinas y materiales, como el pintor y escultor Koqui Handal (José Luis Handal), la escultora Mónica Dávalos, la interdisciplinaria Raquel Schwartz (artista plástica, gestora de arte y fundadora y directora de Kiosko Galería) (foto n°: 278), José Miguel Bayro Carrochano (radicado en México), y las artistas que se expresan a través de la pintura y la escultura: Ejti Stih (eslovena, residente en Bolivia) (fotos n°: 1052, 1085), o la chilena-boliviana Carolina Sanjinés.

En estos tres países las obras escultóricas creadas en barro o cerámica por artistas modernos o postmodernos también se incluyen en importantes exhibiciones y colecciones, y han sido expuestas y premiadas en las diferentes bienales nacionales u otros eventos significativos relacionados con la promoción artística. Entre los espacios más relevantes donde se han podido apreciar estas obras se encuentran: en Ecuador, en el Museo Nacional, el Centro de Arte Contemporáneo, el Museo Nacional de Banco Central del Ecuador y el Museo de la Fundación Guayasamín, todos ellos ubicados en Quito, remitiendo a su vez, que en la ciudad de Cuenca su sitúa el Museo de la Cerámica (ubicado en La Casa de Chaguarchimbana); en Perú, en el Museo de la Nación (Lima), el Museo de Arte de Lima (MALI), en Arequipa en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), o en el Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima); y en Bolivia, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sucre, en el Centro Cultural Santa Cruz (Santa Cruz), en Cochabamba en la Fundación Simón I. Patiño, y en la ciudad de La Paz en el Museo Nacional de Arte y en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

## ■ PARAGUAY

En **Paraguay**, debido a los acontecimientos acaecidos durante el Periodo Colonial, la valoración artística de las obras de carácter occidental se reduce a las creaciones producidas en las misiones religiosas, a su vez, con la independencia del país, el clima de conflictos y de guerras establecido a lo largo del siglo XIX no propicia el dinamismo de las artes, aunque también se pueden enumerar a algunos artistas dedicados a la creación plástica en las últimas décadas de este siglo, la mayoría de ellos destinando su actividad al campo pictórico. Para este tiempo, y en los inicios del siglo XX la ebullición del panorama artístico en Paraguay se reduce a la capital, Asunción, donde los nuevos artistas se instruyen en academias y centros de arte locales, aunque en el caso de los artistas más aventajados el gobierno concede becas económicas para su formación (generalmente destinados a Italia, donde adquieren una metodología de corte clásico).

La instauración de la enseñanza oficial en Paraguay se retarda hasta el año 1943, cuando se funda en Asunción la Escuela Nacional de Bellas Artes. A lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, la principal dedicación de los artistas se centra en la pintura de paisajes y el retrato (desde la recreación figurativa o impresionista, sumidas estas expresiones también en la tendencia generalizada de la época, relacionadas con el indigenismo y la reconstrucción histórica), emergiendo también con fuerza la ilustración satírica y el grabado, sin embargo, la actividad desarrollada en el campo escultórico fue casi inexistente, y de los pocos autores que desarrollaron su obra en esta disciplina, se basaron en códigos académicos y neoclásicos. Aunque en este panorama, se debe destacar como excepción al anacronismo reinante, el tratamiento innovador del polifacético artista paraguayo Andrés Campos Cervera, también conocido como Julián de la Herrería.

El artista Andrés Campos Cervera (Asunción, Paraguay, 1888, -Manises, Valencia, España, 1937) (descendiente directo de españoles), es considerado como una de las figuras más importantes del s. XX en Paraguay, reconocido pintor, grabador, escultor y ceramista, no solo en el país sino también a nivel internacional. Comienza a formarse en la disciplina de la pintura en su ciudad natal, aunque en 1909 se traslada con ayuda de uno de sus hermanos a Europa, asintiendo a clases de pintura y grabado en España (en los primeros meses en Sevilla, y en Madrid durante 1910 - 1912, donde se aproxima a la concepción pictórica moderna), entre 1912 y 1913 viaja por Italia, para volver a España, aunque por poco tiempo, ya que en 1913 el gobierno de su país le concede una beca, trasladándose a París, donde frecuenta las academias libres y los museos más carismáticos, prolongando su residencia en esta ciudad durante seis años. En su etapa inicial como artista, su obra ya cosecha éxitos en las diferentes exposiciones europeas en las que participa. En el año 1919 regresa a Paraguay donde realiza su primera exhibición individual (pinturas y grabados), aunque al poco tiempo de nuevo se dirige a España, trasladándose hasta Valencia en 1921 donde comienza a manipular la cerámica. A partir de esta época su preferencia por la cerámica domina en su carrera artística, utilizando el seudónimo de Julián de la Herrería en su obra cerámica; en los primeros años utiliza el soporte cerámico del recipiente para definir una decoración donde rescata antiguas técnicas (como el engobe, o los vidriados aplicados con la técnica de la cuerda seca, o el reflejo metálico) incluyendo en estas obras diseños basados en temáticas precolombinas desde una estética particular: combinando en estos trabajos imágenes de diferentes culturas -incas, mayas o



mexicas-, además de manifestar el redescubrimiento de la estética guaraní (etnia indígena con alto porcentaje de población en Paraguay). En 1924 el artista presenta en Madrid su primera exposición de cerámica con rotundo éxito ante la crítica; en los años siguientes, el artista junto a su esposa Josefina Plá (también destacada, por su contribución artística en el panorama paraguayo) residen por largas temporadas tanto en España como en Paraguay, en lo que el artista continúa trabajando en cerámica con temas de inspiración popular, además de establecer un acercamiento más profundo con la mitología Guaraní, tanto a través del formato diversificado del recipiente como con propuestas escultóricas y murales, exponiendo su obra con destacada notoriedad, no solo en el circuito artístico español y paraguayo, sino también en Argentina y Brasil. Su temprana muerte irrumpe cuando el artista está inmerso en su etapa de mayor madurez y vitalidad creativa, al transformar el barro en expresivas esculturas, creadas desde su particular valoración de la estética indígena y otras formas donde recrea el folklore en su estado más puro, incluyendo a su vez en ellas el color, como elemento importante de las obras, presente en todas sus etapas artísticas. Este autor, pionero y vanguardista, rebasa los límites de su tiempo y sobresale por su intensa búsqueda en la expresión de lo genuino y original, marcada toda su obra por un sello muy personal (fotos n°: 922, 936, 937, 941).

En los años treinta y cuarenta del s. XX en el panorama artístico de Paraguay comienza a percibirse cierta apertura expresiva, a partir de la influencia generada en Buenos Aires, aunque sin grandes cambios, este desarrollo se remite principalmente al campo pictórico, en lo que a su vez los destacados artistas de estas nuevas generaciones continúan formándose en el extranjero. Sin embargo, la activación del cambio en las diferentes disciplinas artísticas se desarrolla en mayor medida en los años cincuenta, actualizándose con la influencia de las nuevas corrientes latinoamericanas. En esta época, diferentes artistas promulgan la renovación de las formas expresivas; destacando en este contexto la creación del grupo Arte Nuevo, fundado en 1953 por los artistas: Josefina Plá, Lili del Mónico, Olga Blinder y José Laterza Parodi. En el caso de la escultura, esta rebasa ya los límites forjados en anteriores décadas, para producir las primeras manifestaciones de carácter contemporáneo.

Entre los promotores de estos cambios se encuentra Josefina Plá (Isla de Lobos, Las Palmas, -archipiélago de las Islas Canarias-, España, 1903, -Asunción, Paraguay, 1999), destacada por su contribución artística en el país; J. Plá abarca el medio plástico de la pintura, la escultura y la cerámica, aunque es más conocida por su amplia dedicación a la escritura (narradora, poetisa, periodista, dramaturga, crítica de arte e historiadora), desempeñando simultáneamente estas actividades en su larga carrera. De origen español, Plá reside en Paraguay desde el año 1926, al trasladarse junto a su pareja Andrés Campos Cervera, con el que realiza varias obras en cerámica y exposiciones conjuntas, tanto en Paraguay como en el extranjero, hasta que el artista fallece. Destacada en nuestra investigación por su fuerte vinculación con la regeneración de la cerámica paraguaya, a través de sus escritos, como pionera en la enseñanza (dirigiendo el taller de cerámica artística en el Centro Cultural Paraguayo-Americano, de 1946 hasta 1952), como artista (firmando sus obras cerámicas con el seudónimo de Abel de la Cruz), o al preservar y mantener vivo el legado de Andrés Campos Cervera. Por ello, el impulso de la cerámica artística en Paraguay, fomentado primero por la obra de Julián de la Herrería (20' y 30') y posteriormente por Josefina Plá, hace que este material se conciba dentro de las propuestas contemporáneas, pero hay que indicar que aunque por los talleres de cerámica dirigidos por Plá pasaron un buen número de artistas, fueron pocos los que se decantaron por este medio.

Entre los escultores que trabajan con el barro como medio expresivo en la década de los años cincuenta, además de nombrar a Josefina Plá también podemos destacar a uno de sus alumnos, José Laterza Parodi (Asunción, Paraguay, 1915 - 1981), quien participa en estos años junto a esta artista en exposiciones conjuntas o colectivas en el país y en el extranjero; ambos autores practican en sus obras cerámicas una trayectoria que primero sigue la línea creativa generada por Julián de la Herrería, con la revitalización de las técnicas y la estética indígena y guaraní, y posteriormente van ampliando sus propuestas con nuevos lenguajes, asociados a los perfiles creativos de la abstracción, cada uno obrando desde su propia visión personal. Ambos artistas, continúan trabajando con la cerámica en obra escultórica o mural en décadas posteriores, aunque también trabajan con otros materiales (en lo que Laterza Parodi no solo es reconocido como ceramista, sino que su obra escultórica en madera también es destacada). A su vez, el reconocido escultor paraguayo Hermann Guggiari (Asunción, Paraguay, 1924 - 2012), también genera obra en terracota, tanto en su etapa de estudiante en Argentina (donde advierte las nuevas corrientes vanguardistas del momento), como en la década de los años cincuenta, realizando en esta época numerosos retratos en este material (foto n°: 938), u otras obras escultóricas y relieves murales, aunque en las décadas posteriores este artista se decanta por trabajar con otros materiales.

La representación artística en Paraguay prosigue su transformación en los años sesenta y setenta, a pesar de la opresión dictatorial, surgiendo nuevas propuestas vanguardistas, con gran influencia de las manifestaciones brasileñas y argentinas. No obstante, la escultura continúa siendo uno de los campos con menor proyección representativa, aunque los artistas que se expresan en este medio también originan obras demarcadas por renovados lenguajes conceptuales y contemporáneos.

En las dos últimas décadas del s. XX, la amplitud del entramado artístico internacional hace que los nuevos artistas de estas generaciones procesen y manejen nuevas tendencias, metodologías y recursos expresivos, desde la autonomía de cada disciplina o al amalgamar diferentes medios plásticos a través del eclecticismo material, espacial y/o conceptual. Para estos tiempos, y ya en el siglo XXI, las propuestas expresivas relegadas del circuito oficial en décadas anteriores, al reivindicar su propia autonomía, se posicionan en el mismo nivel artístico que otros campos ya consolidados, incorporándose a los esquemas expresivos globalizados.



En este ámbito se puede ubicar el desarrollo de la cerámica contemporánea en Paraguay, ya que se presenta, al margen del apoyo concedido a otras disciplinas plásticas, por la motivación de algunos artistas que de forma aislada se expresan a través del barro a partir de la segunda mitad del siglo XX. Además de los artistas ya citados, destacamos a Keka Zaldívar (Armanda Angélica Rolón de Zaldívar), no solo por su dilatada trayectoria como celebre ceramista, sino también por su dedicación como docente y promotora artística. A su vez, a partir de los años ochenta algunos artistas paraguayos comienzan a utilizar la cerámica y el barro de forma autónoma o bien al integrarlos junto a otros materiales, como proceden en algunas de sus obras las artistas plásticas Lucy Yegros (también conocida como Areté) y Mónica González, o los escultores Roberto Ayala y Patricia Ayala (también docentes y asesores-especialistas en cerámica), integrantes de la fundación Madre Tierra (que tiene como objetivo la promoción artística y cultural, con un fuerte compromiso en proyectos dedicados a activar la actividad escultórica y ceramista); o al incorporar en las propuestas artísticas otros registros conceptuales como el objeto cerámico ya elaborado, como propone en algunas de sus instalaciones Carlos Spatuzza (con piezas cerámicas de carácter popular). A su vez, la versatilidad acontecida en las propuestas de la nueva generación de artistas plásticos del s. XXI también alcanza a la materialidad del barro y la cerámica, entre estos autores resaltamos la originalidad de la técnica empleada por Fidel Fernández (pintor y escultor), al trabajar la talla en sus esculturas figurativas con los “tacurú” del Chaco Paraguayo (nidios construidos en barro por las termitas) (foto n°: 969). Entre los artistas que se expresan a través de la cerámica escultórica como medio predominante en su obra, también destacamos a la argentina Ofelia Fisman, radicada en Paraguay desde el año 1995. Respecto a la obra cerámica generada en Paraguay, también resaltamos que algunas de las producciones de sentido popular han sido incluidas en importantes exposiciones nacionales e internacionales de arte contemporáneo, como sucede con las originales representaciones escultóricas de Juana Marta Rodas y su hija, Julia Isidrez (Itá), y Virginia Yegros (Tobatí) (ampliada esta información en el siguiente subapartado -2.3.1.2-, y en el cap. 3, pág. 798).

En relación a la promoción y exhibición de la cerámica artística en Paraguay, se debe indicar que su presencia en importantes muestras y centros destacados se registra a partir de que el pionero Julián de la Herrería encumbrara esta manifestación artística, para llegar a exponerse su obra en las galerías y museos más importantes del país. En Asunción, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno poseen como parte de su acervo obras cerámicas creadas por reconocidos artistas del s. XX. No obstante, en los últimos años del s. XX es cuando se perfila la creación de importantes colecciones que reúnen un buen número de piezas en cerámica generadas en Paraguay, como sucede en el año 1989 cuando Josefina Plá reúne su colección particular en el Centro Cultural de España “Juan Salazar” para crear el Museo de Cerámica y Bellas Artes “Julián de la Herrería” (compuesta esta colección cerámica con más de cuatrocientas obras, principalmente de Julián de la Herrería y Josefina Plá, aunque también se incluyen piezas de otros artistas); o bien, desde una iniciativa cultural anterior, al crear en 1980 el Museo del Barro, fundado por los artistas Ysanne Gayet, Carlos Colombino y Osvaldo (primero ubicado en la ciudad de San Lorenzo, para trasladarse desde el año 1983 a la capital), ampliándose este centro a lo largo de estos años, con el objetivo principal de preservar y difundir la diversidad de expresiones visuales de Paraguay, actualmente conocido como -Centro de Artes visuales: Museo del Barro /Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo-. En este centro, que también tiene su propia fundación, además de convocar exposiciones temporales posee obra permanente, reuniendo tres grandes colecciones: Museo del Barro -MdB- (con 300 piezas de cerámica precolombina y más de 4.000 piezas de arte popular paraguayo desde el s. XVII en adelante), el Museo de Arte Indígena -MAI- (formada esta colección por más de 1750 piezas de arte de las diferentes etnias que habitan el país, la mayoría de ellas recopiladas por Ticio Escobar) y el Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo -MPAC- (con obra de artistas paraguayos, y de otros países de Latinoamérica y españoles).

## ■ BRASIL

Los movimientos artísticos precursores y de vanguardia acaecidos en **Brasil** durante el s. XX tienen como antecedente la reforma nacional generada durante el Periodo Imperial (1822-1889), cuando este territorio forma parte del -Reino Unido de Portugal, Brasil y el Algarve- (periodo que comprende desde la conclusión del Periodo Colonial con la proclamación de la independencia hasta instaurarse el Periodo Republicano), en esta época monárquica, Brasil cuenta con la renovación del sistema institucional, con el propósito de actualizar y sincronizar al país con la modernización forjada en Europea. En esta orientación, también se refuerza la actividad artística nacional, con la fundación de la primera academia oficial en Rio de Janeiro en 1816, nombrada como -Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios-, y a partir de 1826 como -Academia Imperial de Bellas Artes-, considerada esta institución de enseñanza artística como la más importante del país, aunque en otras ciudades también se establecen posteriormente nuevas academias oficiales; durante esta época en Brasil la creciente demanda de necesidades culturales, hace que este sistema académico desde su creación cuente con diferentes especialidades artísticas. A su vez, en la primera mitad del s. XIX ya se conceden becas de formación para trasladarse a Europa a los alumnos más aventajados, y también se organizan las primeras exhibiciones de artistas brasileños, aunque fue a partir de la segunda mitad de siglo cuando el sistema académico institucional alcanza su mayor apogeo, tanto por la sucesión de notables maestros y alumnos, como por la valoración de las diferentes disciplinas artísticas en el circuito nacional y en el extranjero.

En estas escuelas oficiales de enseñanza artística se instaura el academicismo como seña de la institución gobernante, siguiendo las pautas estéticas establecidas en Europa, especialmente de Francia, con la vigencia mayoritaria del estilo Neoclásico, y a partir de la independencia de Portugal, el Romanticismo, aunque esta formación académica también absorbe otros movimientos europeos como el Simbolismo, el Impresionismo, u otras corrientes que marcan la pauta para el cambio

entre los siglos XIX y XX, incluyendo también las nuevas tendencias nacionales, determinadas por cierta transposición entre la temática occidental y la aproximación a la realidad y la naturaleza distintiva de la disparidad cultural brasileña.

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX el arte académico oficializado en Brasil se relaciona estrechamente con el poder y el sistema gubernamental de cada época, presentando a través de estas propuestas la sucesión de insignias relacionadas con la identidad nacional, aunque hay que decir también, que la representación artística vinculada a las escuelas de Bellas Artes del país se presenta contraria a las prácticas aperturistas de las nuevas corrientes modernistas. En cuanto a la enseñanza de las llamadas artes aplicadas, esta formación técnica se instruye desde los Liceos de Artes y Oficios, fundada la primera escuela en Río de Janeiro, y a raíz del impacto de la industrialización en la segunda mitad del s. XIX se suman otros centros ubicados en otros estados brasileños. En el caso de las diferentes especialidades artesanales, como es la cerámica, la producción dedicada a las clases acomodadas brasileñas comienza a tener cierta demanda, aunque la importación de los productos europeos sigue siendo más solicitada, en comparación con la producción de las escasas fábricas nacionales. En estas escuelas técnicas, se establece una enseñanza basada en la copia de modelos de carácter europeo y estilos pasados, sin iniciativas de ruptura, hasta surgir nuevos artistas que reclamaron a través de sus diseños nuevas fórmulas representativas.

En cuanto a la escena artística brasileña de estos tiempos, el motor de la producción y la promoción se establece principalmente en la ciudad de Río de Janeiro (Capital de Brasil, hasta el año 1960), aunque su extensión también recae en otras ciudades importantes, como São Paulo, Belo Horizonte o Recife. A su vez, se debe indicar que la transformación de la enseñanza artística en Brasil se fundamenta con las sucesivas reformas que se formulan desde las propias instituciones, como sucede en Río de Janeiro a lo largo de la dilatada existencia de la Academia Imperial de Bellas Artes, denominada a partir del Periodo Republicano como la Escuela Nacional de Bellas Artes, absorbida esta escuela por la Universidad Federal de Río de Janeiro en 1931, cuando se reforma la enseñanza superior en Brasil, en lo que a partir de esta época el sistema de enseñanza universitario brasileño va incorporando paulatinamente la formación artística a otras universidades del país.

Así mismo, debemos señalar que en las primeras décadas del s. XX la representación artística en Brasil va abriéndose a las nuevas corrientes vanguardistas, siendo otro de los países latinoamericanos pioneros en establecer a través del arte la noción de la búsqueda de identidad tanto nacional como latinoamericana, en este caso al emplear el concepto de la “Antropofagia” como movimiento de gran calado a partir de la década de los años veinte, establecida su promoción en todas las manifestaciones artísticas a partir de la histórica “Semana del Arte Moderno” (convocada en la ciudad de São Paulo en 1922 como una gran muestra colectiva). El postulado de la Antropofagia reivindica como objetivo principal: reunir la asimilación de las propuestas occidentales y de vanguardias con los estilos modernistas genuinos generados en el país, interviniendo en ellos la identidad y la estética cultural forjada en territorio brasileño a lo largo de los diferentes periodos de su historia.

No obstante, también se pueden citar a algunos artistas precursores desligados del academicismo oficial en las décadas anteriores a la corriente Antropofagia y que comienzan a utilizar en sus propuestas nuevos lenguajes y medios expresivos; en relación a nuestra investigación, destacamos como pionero al pintor y diseñador Italo-Brasileño Eliseu Visconti (Giffoni Valle Piana, Salerno, Italia, 1866, -Río de Janeiro, RJ, Brasil, 1944), considerando como uno de los artistas más importantes de Brasil, no solo por introducir las nociones del Impresionismo en la representación pictórica, sino también por su dedicación en el campo de las artes aplicadas, contando entre otras producciones, con piezas de cerámica de su autoría, diseñadas con una estética de cualidades modernistas (Art Nouveau). La biografía de este autor se vincula a Brasil, ya que Eliseu Visconti aún adolescente se traslada junto a su familia desde Italia a Río de Janeiro, formándose en el Liceo Imperial de Artes y Oficios, y completando sus estudios en París (Francia), donde recibe la influencia de las corrientes artísticas del Impresionismo, el Simbolismo y del Art Nouveau; a su retorno a Brasil presenta en el año 1901 su primera exposición individual, donde exhibe además de obra pictórica, otras variantes artísticas relacionadas con las artes decorativas, entre ellas algunas cerámicas, aunque para este tiempo dicha exposición no fue recibida por la crítica y la sociedad carioca con buena aceptación. En las dos primeras décadas del siglo XX Visconti reside por temporadas entre Río de Janeiro y París, y aunque en primera instancia la obra de Visconti mantuvo en Brasil cierta reticencia ante el público conservador del momento, poco a poco la proyección renovadora de sus propuestas artísticas comienzan a valorarse. Considerada la obra de esta artista como ecléctica, al trabajar con diversas tendencias y mantener una metodología de características propias, definidas por su condescendiente visión modernista (entre ellas, piezas cerámicas, foto n.º: 921). En su carrera también fue notoria su influencia en el campo de la enseñanza (al ejercer como docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la disciplina pictórica entre 1907 y 1914, y en su taller particular; y como profesor en artes decorativas, destacando en su biografía como docente los cursos convocados en el año 1934, dependientes de la Escuela Politécnica de Río de Janeiro).

Entre los artistas que participaron en la “Semana del Arte Moderno” en São Paulo, y que posteriormente se vinculan a la corriente vanguardista de la Antropofagia, podemos citar al reconocido escultor italo-brasileño Víctor Brecheret (Farnese, Viterbo, Italia, 1894, São Paulo, SP, Brasil, 1955), considerado como el precursor de la escultura moderna brasileña. Brecheret en su infancia se traslada a Brasil, formándose como técnico de escultura en el Liceo de Artes y Oficios de São Paulo, además de completar su formación en Roma y París, donde entra en contacto con las vanguardias del momento. La obra de este artista se determina por la figuración y la síntesis de la forma, basada su metodología de trabajo en la “geometrización” de los volúmenes y los planos; vinculadas estas representaciones con la mitología clásica, temas bíblicos

y otras temáticas relacionadas con la historia y la cultura brasileña. Aunque los materiales más utilizados por este autor fueron la piedra y el bronce, a lo largo de su carrera también utiliza la terracota en sus obras escultóricas, pero fue en su etapa final (40' - 50'), cuando en mayor medida Brecheret integra la cerámica como medio representativo (foto n°: 940).

En la primera mitad del siglo XX, también se puede señalar el progresivo auge desarrollado en Brasil en el campo de la cerámica. Vinculada esta materia en los inicios de la modernidad brasileña a las artes aplicadas y a las escuelas técnicas de enseñanza artística, sin embargo hay que indicar, que la cerámica artística en Brasil sobre la segunda y tercera década del s. XX se desvincula del tratamiento formalista preestablecido en esos años, a través de la representación innovadora de algunos artistas que generan una estética de carácter propio. Para esta época, al igual que sucede en otras disciplinas como la arquitectura y la pintura, diferentes autores utilizan la cerámica como medio de expresión artística, con relativo éxito, incorporando a las nuevas estéticas modernistas, diseños y técnicas de las culturas primigenias que poblaron Brasil (basándose en el movimiento antropofágico, utilizan en sus composiciones artísticas los motivos indígenas del pasado). Habitualmente estos artistas reprodujeron en sus cerámicas el estilo de los diseños marajoras, al trabajar en estos años con un amplio repertorio de ilustraciones y piezas arqueológicas de esta destacada cultura amazónica primigenia. Entre estos artistas destacamos la obra en cerámica del reconocido pintor Theodoro Braga (Belém, Pará, Brasil, 1872, - São Paulo, SP, Brasil, 1953), o los artistas extranjeros: Fernando Correia Dias de Araujo (Pantoja, Portugal, 1893, - Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1935) y Henry Gonot (originario de Francia, este ceramista se instala en el año 1926 en Itaipava -Petrópolis, RJ, Brasil-, discípulo y colaborador del reconocido ceramista francés Edmond Lachenal). Aunque al mismo tiempo, a partir de la segunda década del s. XX en Brasil también se emplea la cerámica para representar figuras escultóricas, no solo en terracota, sino empleando vidriados y otras técnicas del procedimiento cerámico, emparentados e influenciados estos trabajos por las prácticas europeas del momento. En este caso, podemos destacar la obra en cerámica escultórica del pluridisciplinar artista Quirino da Silva (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1897, -São Paulo, SP, Brasil, 1981), precursor de renovados lenguajes representativos; este autor tiende a simplificar en sus piezas cerámicas el volumen y el detalle de las formas figurativas, al igual que la decoración con vidriado (foto n°: 939). Quirino da Silva además de su variada actividad artística, de forma paralela ejerce como promotor cultural y crítico de arte, considerado este autor en el panorama artístico brasileño como figura destacada en ambas vertientes de su carrera.

A su vez, el impulso de la cerámica artística en Brasil se renueva en gran medida después de la Segunda Guerra Mundial y en adelante, por la presencia en el país de artistas extranjeros, tanto de paso como establecidos en el territorio Brasileño. Sobre esta agrupación de artistas originarios de otros países que trabajan con la cerámica artística en Brasil a partir de los años cuarenta, exponemos a continuación las palabras del ítalo-brasileño Pietro Maria Bardi, reconocido historiador y crítico de arte de la escena brasileña del s. XX:

*“En Rio de Janeiro, la americana Margaret Spencer, presentó una exposición en los años 50, en el Museo de Arte Moderno, oportunidad donde pudieron apreciarse algunos recipientes vidriados, de comportamiento químico imprevisto, despertando a su vez interés por sus formas. [...] En São Paulo trabajó la escultora Elisabeth Nobile, alemana, entre los años 40 y 60, importante ceramista por sus terracotas en estado natural, patinadas de negro-grafito, con reflejos verdes. Su producción fue notable. También se puede citar a la húngara Katarina Marki-Poli, Lidia Richter Montagne, Angelo Taccari, Teresa d'Amico, de los cuales no fue posible encontrar piezas. Numerosas, sin embargo, fueron las del escultor italiano De Marchis, que tuvo numerosos alumnos. Otro italiano, Gastone Novelli, salió de la oscuridad de la guerra, y llegó a Brasil en 1950. Además de la pintura, le pone todo su talento a la dedicación de la cerámica, logrando formas entre lo popular y lo abstracto. [...] Una contribución digna de citar fue la transmitida por los japoneses, originarios de un país donde la cerámica constituye un hecho cotidiano con todos los visos de culto. Algunos ceramistas nipones llegaron a Brasil, escogiendo São Paulo como centro de sus actividades; venían preparados y portando una técnica de lo más sofisticada. [...] Propiciando el nacimiento y la difusión de una escuela, al formar a un alentado número de adeptos, desde el veterano Takaoka al destacado Manabu Mabe. Los ceramistas orientales establecieron sus talleres como si estuvieran en su propia patria. Al principio, no contaron con la merecida aceptación, a no ser entre los componentes de la comunidad japonesa aquí radicada. Resistiendo algunos y, poco a poco, al propagarse una situación más abierta, se consolidan; otros optaron por regresar a la tierra de origen, como fue el caso de Tadayo-shi Ito, excelente maestro de las artes del fuego, artista de extraordinaria creatividad y conocedor del oficio de manera magistral”<sup>296</sup>.*

Entre los artistas japoneses que continúan viviendo en Brasil y producen una cerámica con cierto sentido oriental, podemos destacar la minimalista y sugerente obra de Shoko Suzuki, asentada en São Paulo desde inicios de la década de los sesenta.

En el caso de los artistas nacionales, existen diferentes factores que hacen que a partir de mediados de s. XX en el amplio territorio brasileño se utilice el barro en la representación artística como otra elección más, despojándose de los añejos prejuicios que convergían en torno a este material. A partir de esta época, la apertura y renovación de los lenguajes y la variedad de propuestas artísticas generadas, se distinguen no solo dentro de la plástica nacional sino también a nivel internacional, por la preferencia vanguardista de los planteamientos. En el caso particular de la cerámica o el barro crudo como vehículo de la representación contemporánea en Brasil, este cúmulo de factores tienen que ver en gran medida: por la influencia de los trabajos en cerámica de algunos escultores o ceramistas pioneros, por la renovada y abierta percepción que

<sup>296</sup> BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1980, pp. 132-134. (Texto traducido. L. Rueda).



se genera a nivel nacional en los diferentes campos artísticos, la migración al país de un amplio abanico de propuestas y artistas, y la movilidad de los propios artistas brasileños hacia otros países. Con el paso de los años, en torno a los años sesenta y setenta, a partir de los nuevos códigos establecidos en el panorama artístico internacional, en Brasil los artistas también utilizan el barro desde planteamientos innovadores, generando originales propuestas que no se subordinan a una moda pasajera, sino que este medio representativo se consolida, por lo que en las últimas décadas del s. XX y en el s. XXI, la valoración del barro como material asociado a la representación artística abarca todos los géneros en los se puede emplear, tanto desde su disposición como materia (barro crudo o barro cocido), la variada percepción de la escala y el volumen (desde el pequeño formato a la monumentalidad, en sus diferentes versiones), como por la diversidad de las propuestas: escultura figurativa o abstracta, planteamientos murales, propuestas de carácter ambiental y conceptual, arte público, performances, instalaciones, diseño, cerámica de estudio o “studio pottery”, arte colectivo, arte erudito e indígena, etc.

En este punto, se puede indicar que la diversificada representación en la cerámica contemporánea brasileña, es fruto del notable intercambio cultural generado en el país a lo largo del tiempo; si bien, también hay que reflexionar sobre la gran extensión territorial que conforma esta nación, con variaciones culturales muy marcadas, dependiendo de cada región. Tanto en el s. XX como del s. XXI, la producción artística no solo recoge la influencia “foránea”, con la constante emigración establecida a partir del Periodo Republicano, mayoritariamente desde Europa y Japón (agrupadas en muchos casos en comunidades, que aún conservan las costumbres de su país de origen), y el fuerte aporte de la influencia colonial y la presencia de culturas africanas, sino también por la evolución cultural establecida en el propio territorio, contando entonces con la mencionada herencia de los pueblos primigenios indígenas, la subsistencia de la representación indígena hasta nuestros días, y el sincretismo cultural acaecido en el orden popular. Todos estos factores y mucho más, forjan la conformación de una cultura plural y multiétnica, por lo que el artista contemporáneo en Brasil puede escoger su motivación creativa en la diversidad de las fuentes culturales, relacionadas con sus propios conciudadanos.

En la cerámica contemporánea de Brasil encontramos las tendencias más vanguardistas de América Latina. Si bien, hay que indicar objetivamente que ésta comienza a valorarse y popularizarse entre la comunidad artística y el público brasileño a mediados del s. XX. La crítica del arte y los museos comienzan en esta época a romper con los prejuicios elitistas que posicionaban a la cerámica dentro del cauce de lo popular y el arte menor; y su aceptación como medio de expresión plástica dentro del circuito artístico ya se hace evidente, al incluir estas obras en los salones nacionales y en las exhibiciones de arte.

En cuanto a la apreciación y experimentación de la cerámica en el campo de la enseñanza artística de Brasil, es partir de la década de los años setenta del s. XX cuando en el territorio se estable un mayor número de talleres particulares o “talleres libres” dedicados a impartir cursos orientados a la divulgación de la cerámica artística; además, la propia renovación y visión aperturista del panorama artístico brasileño hace que repercuta tanto en las escuelas oficiales como en el ámbito de la enseñanza superior, donde se comienza a introducir la pedagogía de nuevos lenguajes y procedimientos en la disciplina de la cerámica. Entre estos centros, debemos destacar la significativa actividad de promoción y formación gestada en la -Escuela de Artes Visuales- EAV “do Parque Lage”, considerado como uno de los centros artísticos y culturales más importantes de Río de Janeiro, donde se pone en marcha en el año 1976 un nuevo taller impartido por la artista Celeida Tostes (págs. 618-619), denominado “Taller de Artes del Fuego y Transformación de Materiales”, en lo que al poco tiempo Tostes se ocupa también de tutorar el taller denominado 3D (modelado-escultura); convirtiéndose estas aulas en materias de gran demanda entre los alumnos de la escuela, al establecer una orientación didáctica de sentido experimental y colectivo.

A su vez, en las últimas décadas del siglo XX, se van conformando agrupaciones o colectivos de artistas dedicados a la cerámica. En cuanto a las obras realizadas en cerámica en estos años, éstas se pueden contemplar de forma habitual en importantes galerías y museos del país (en exposiciones colectivas o individuales). A su vez, a partir de los últimos años de la década de los años setenta, el barro crudo también forma parte del lenguaje representativo entre las propuestas más innovadoras, pudiendo apreciar este medio efímero en la convocatoria de importantes muestras a partir de la década de los años ochenta, como acontece por ejemplo en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) y en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP). De igual forma, las exhibiciones más relevantes del país han incluido en ellas, tanto la obra cerámica como el barro en su estado crudo, como es el caso de la Bienal Internacional de Sao Paulo, recurriendo desde sus primeras convocatorias a la participación de artistas que trabajan con este medio (fotos n°: 128, 225).

Ahora bien, después de esta recopilación generalizada sobre el desarrollo de la cerámica artística en Brasil en la segunda mitad del s. XX (y en consecuencia, su paulatino progreso hasta la actualidad, ya en el s. XXI), a continuación enumeramos de forma progresiva a los artífices que generan en este país obra contemporánea a través del barro, y aunque no podamos llegar a enumerar a todos estos artistas, ya que el número de participantes es elevado, nombramos a aquellos artistas que por su pródiga dedicación a esta actividad y/o por su destacada obra tienen un puesto relevante en esta investigación.

Entre los artistas brasileños del s. XX que han proyectado un prolongada carrera y han trabajado entre otras disciplinas plásticas la cerámica, con un puesto relevante en el panorama artístico brasileño e internacional: podemos destacar al escultor Vasco Prado (Uruguaiana, Rio Grande do Sul, RS, Brasil, 1914, - Porto Alegre, RS, Brasil, 1998), caracterizada la obra escultórica y mural en cerámica de este autor por definir un carácter exánime y sosegado, ligada la temática figurativa

de las piezas a los valores regionales de su entorno (gaucho / pampero), generalmente terminadas estas obras con la base del barro rojo natural, ensalzando las marcas incisas del modelado con una pátina blanca (foto n°: 1053). De una generación posterior, también citamos al reconocido artista Francisco Brennand, destacado como otra de las grandes figuras de la plástica brasileña, analizada ya su biografía y carrera en el campo de la escultura cerámica (págs. 614-615), artista que trabaja con la materia cerámica a lo largo de su carrera en su estado escultórico y mural, desde la evocación de los mundos mitológicos e históricos, y la exuberancia del medioambiente, Brennand genera piezas expresivas, inquietantes, y en algunos casos desgarradas; reunida gran parte de su producción en la fábrica-museo “Oficina Brennand” situada en la ciudad de Recife. A su vez, la artista interdisciplinar Eli Heil comienza a trabajar la cerámica en su sentido escultórico a partir de la década de los sesenta, toda su obra mantiene la libertad formal de expresarse en diferentes técnicas a través del surrealismo y un antropomorfismo amorfo donde la fuerza del color se hace omnipresente, incluyendo esta metodología también en su producción cerámica. De la misma generación que estos dos artistas brasileños, también fue destacada la obra cerámica del artista alemán Hartwig Burchard (residente en Paratí -RJ-, y nacionalizado también como brasileño), este autor cuenta con piezas donde el gesto y la textura del barro componen un lenguaje de gran expresión, mezclando en algunos casos esta materia con fragmentos y escombros al amalgamarlos en el conjunto expresivo, aunque hay que decir que en la obra escultórica de este artista, su mayor producción en cerámica la realiza especialmente en la década de los ochenta.

A su vez, entre los artistas de renombre del s. XX que se vincularon mayormente a la representación con el barro desde un estilo y una concepción particular, podemos mencionar a la ya citada Celeida Tostes y Antônio Poteiro. La obra de Antônio Batista de Sousa, conocido como Antônio Poteiro (Santa Cristina da Pousa, Braga, Minho, Portugal, 1925, -Goiânia, Goiás, Brasil, 2010), se ubica dentro de la clasificación de arte popular o erudito, aunque la creatividad de este artista hace que su representación se valore en el panorama artístico y contemporáneo de Brasil desde la década de los años setenta, representando en cada una de sus piezas cerámicas un corpus abarrotado de trazos gestuales y volúmenes figurativos de estética naif (fotos n°: 225, 959) (texto: subapartado 2.3.1.2, pág. 737). En el caso de la artista Celeida Tostes (Gávea, RJ, Brasil, 1929, -Rio de Janeiro, Brasil, 1995), su relación artística con la arcilla, comienza en la década de los años setenta, empleando esta materia en sus propuestas experimentales, con carácter conceptual, monumental o ritual, reafirmando a su vez en sus planteamientos una implicación tanto estética, como social y antropológica (págs. 618-619). No obstante, en el recorrido de la actividad profesional de Celeida Tostes, primero despunta como docente en el campo de la cerámica y la escultura, y como orientadora y divulgadora de arte (como ya se ha indicado con anterioridad; como apunte anecdótico, señalamos que Tostes fue alumna de Poteiro, en el año 1978), en lo que pasados los años la artista toma mayor consciencia en su trabajo artístico, estableciendo en toda su carrera una relación primordial entre la materia con la que trabaja (en cerámica o barro crudo) y la reflexión reiterada sobre la “Tierra”, vinculando este símbolo en sus obras alegóricas a lo primigenio y lo femenino. Según revela la propia artista: “*Mi trabajo es nacimiento. Él nació como yo misma nací de una relación. Relación con la tierra, con lo orgánico, lo inorgánico, lo animal, lo vegetal. Mezclando los materiales más diversos y opuestos. Entré en la intimidad de esos materiales que se transformaron en cuerpos cerámicos [...]. Sentí entonces la inmensa necesidad de fusionarme con mi material de trabajo. Sentir el barro en mi cuerpo, hacerme parte de él, estar dentro de él.* (TOSTES, 1993)”<sup>297</sup>. Pero a pesar de su contribución como mediadora cultural, vinculada al arte en sus representaciones desde su visión femenina y al despojarse de los prejuicios existentes en el campo artístico (empleando el barro crudo o cocido), a diferencia de otros artistas, la obra conceptual de Tostes ha tenido poca proyección tanto en Brasil como en otros países (aunque

<sup>297</sup> TOSTES, Celeida. *Memoria- Concurso para Titular de Cerámica, n° 3*. Rio de Janeiro: Departamento de Diseño Industrial, -Escola de Belas Artes- EBA; -Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, 1993, p. 136. (Texto traducido. L. Rueda).

Escultura contemporánea en cerámica (Brasil): -1053- Vasco Prado. Escultura cerámica, s. XX. -1054- Megumi Yuasa. Escultura cerámica móvil (s. XX). -1055- Lygia Reinach. “Jardim das Esculturas”, 1990-1991. Conjunto de 80 piezas de cerámica, creadas para la “XXI Bienal Internacional de São Paulo”, actualmente expuestas en el vestíbulo subterráneo de la estación del metro -Ana Rosa- de São Paulo (línea verde). Dimensiones variables.



relevante en el circuito artístico carioca); ahora bien, en los últimos años de su vida la artista entabla relación con otros países sudamericanos como Venezuela, Cuba y Costa Rica, donde su arte también es apreciado. Con su muerte su trabajo comienza a valorarse, llegando a posicionarse en la consideración de ser una de las escultoras más originales e importantes del arte contemporáneo latinoamericano (conocida en el universo creador, por su contribución a una nueva dimensión del arte que participa del barro). Sin duda Celeida Tostes deja un legado en Brasil, del que actualmente muchos artistas han podido recrearse, manteniendo en su memoria a esta mujer, que quiso cambiar ciertas normas establecidas.

De otra generación posterior, entre los escultores contemporáneos de Brasil también podemos destacar a Megumi Yuasa y su obra cerámica, en este caso empleando el concepto de la abstracción como preferencia de sus creaciones, de armónica y original composición (foto n°: 1054). Autor que también se implica en la formación de otros artistas en el campo escultórico y cerámico, introduciendo a través de su enseñanza nuevos conceptos en el panorama artístico brasileño.

A partir de una nueva generación de artistas (nacidos en torno a la mitad del siglo XX), sus obras escultóricas ya se conciben de manera generalizada por la autonomía y disparidad de los lenguajes representativos (empleando según la preferencia de cada autor creaciones figurativas o abstractas), estableciendo a través de su obra su propio sello personal. Si bien, entre estos artistas, podemos destacar la temprana dedicación y la extensa producción en escultura cerámica del artista plástico Miguel Dos Santos (escultor, ceramista, diseñador y pintor), en su caso la manifestación de representar con barro cocido parte de su población natal, Caruaru (PE), aprendiendo la técnica de la mano de artistas populares consagrados, como el maestro Vitalino, y posteriormente a través de su formación académica; su obra presenta la influencia del arte erudito, la mitología nordestina y occidental, y la estética africana, definidas sus piezas cerámicas por el sentido figurativo (en su etapa inicial en terracota y engobe, y a partir de los años ochenta con piezas vidriadas), creando esculturas donde el porte de sus personajes remiten a seres o animales fantásticos, o a figuras antropomorfas de semblanza estática y totémica (foto n°: 290). A partir de los años sesenta se van sumando a la representación escultórica otros artistas que trabajan con la cerámica de forma preferente, entre ellos, las siguientes artistas brasileñas que citamos, y que habitualmente emplearon y emplean el concepto representativo de la abstracción en su obra cerámica (aunque pueda percibirse cierta figuración en sus propuestas), como es el caso Katsuko Nakano, las escultoras, docentes e investigadoras: Mary di Iorio y Norma Grimberg (fotos n°: 1077, 1078), la Chilena Mariana Canepa, y las brasilero-japonesas Kimi Nii (foto n°: 268) y Maria Cheung (foto n°: 73-74). En los años ochenta, otros artistas plásticos brasileños suman a su producción la manipulación de la cerámica a través de la figuración y/o la abstracción; como ocurre en la obra escultórica de la multidisciplinar artista Sara Carone (foto n°: 970), las escultoras y pintoras: Delma Godoy (residente en Francia) (foto n°: 280), Nelice Ometto, o Lalada Daghish (escultora, ceramista, docente e investigadora). En esta década, también comienza a trabajar la cerámica en su sentido escultórico, Lygia Reinach, y aunque su carrera artística comienza tarde (ya que es de una generación anterior, socióloga de formación), como alumna de Megumi Guasa, su obra se enfoca con fuerza en el tratamiento cerámico, empleando a partir de estos años un lenguaje distintivo que la hace posicionarse en un puesto destacado en el circuito artístico nacional e internacional (fotos n°: 71, 1055).

En los últimos años del s. XX, nuevas propuestas en cerámica o en barro se presentan en el circuito contemporáneo brasileño; producidas por los artistas que llevan años trabajando este medio o por los artistas de generaciones posteriores (al comenzar su formación artística en las dos últimas décadas del s. XX), además de incluir a su vez en esta valoración a artistas emergentes del s. XXI. Entre estos autores, destacamos a dos artistas brasileñas que esencialmente mantienen una línea escultórica y conceptual vinculada a la representación materia del barro: por un lado, la obra de Valeria Nascimento (residente en Reino Unido), que se caracteriza por recrear a través de la composición armónica, formas escultóricas o murales que evocan lo natural y orgánico, combinando en esta piezas de porcelana únicamente el color blanco y negro (foto n°: 1080); desde otro visión representativa, Rosana Bortolín, emplea el barro crudo o la cerámica en sus propuestas para recrear un lenguaje definido tanto por conceptos relacionados con lo femenino, como por la relación que establece esta materia con el mundo natural (desde el campo escultórico, la performance o el medio audiovisual) (fotos n°: 127, 263, 1072). A su vez, en estos años, otros artistas plásticos brasileños también incluyen en sus trabajos artísticos la materialidad del barro como parte de su representación; recopilando en este caso a continuación, a cinco reconocidos artistas. En primer lugar citamos al artista multidisciplinar José Spaniol, quien a través de la reflexión y elección de la materia con la que trabajar, incluye en diversas instalaciones u obras escultóricas el barro crudo o la cerámica como medio de la representación, utilizándolos como recurso de su propio lenguaje, fundamentado este dialogo por el espacio y el ambiente donde se recrea la obra; el artista plástico Marco Paulo Rolla, también ha trabajado en su carrera con el barro crudo o la cerámica policromada en sus instalaciones y performances, como parte de su acida poética representativa (foto n°: 265); la obra del artista interdisciplinar Glauco Menta mantiene una relación desinhibida con el movimiento del -Pop Art-, empleando este tratamiento representativo en sus piezas cerámicas de corte abstracto (foto n°: 73); para citar por último, al escultor y pintor brasileño Israel Kislansky, al emplear en su figurativa obra escultórica, entre otros materiales, la cerámica, como vehículo matérico para consolidar sus figuras humanas, de destacado porte expresivo y excelente composición volumétrica (resolviendo el acabado de sus piezas cerámicas, tanto con vidriado como con el barro en su estado natural). Ahora bien, entre los autores escogidos en el capítulo tres en nuestra recopilación de artistas latinos se encuentran dos artistas plásticas brasileñas: Cleone Augusto y Anna Maria Maiolino (esta última de proyección internacional), empleando en ambos casos en sus obras o instalaciones el barro en su estado crudo (fotos n°: 107, 262 /cap. 3,-3.1.-: págs. 775 y 777). Destacando a su vez, como ya hemos expuesto anteriormente, la obra de Francisco Brennand y Celeida Tostes (págs. 614 - 615, y 618 - 619).



En la actualidad, en el territorio brasileño la cerámica tiene una presencia destacada no solo en el espacio expositivo, sino también en el espacio público. Además de las propuestas escultóricas, la representación artística también se concibe de forma destacada en el género mural, integrado a su vez en la arquitectura. Entre los artistas más destacados de Brasil que diseñan obra monumental en azulejería, se acogen de forma pionera a esta técnica representativa: Candido Portinari (Brodowski, SP, Brasil, 1903, -Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1962) (foto n°: 948), Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, RJ; Brasil, 1907 - 2012), Burle Marx (São Paulo, SP, Brasil, 1909, -Río de Janeiro, RJ; Brasil, 1994), Poty Lazzarotto (Curitiba, Paraná, Brasil, 1924 - 1998), o Francisco Brennand. Asimismo, la técnica del trecañis y el mosaico cerámico, en una variada gama de recubrimientos, se encuentra en muchos lugares de Brasil. De igual forma, el diseño también se relaciona con la cerámica de manera destacada, tanto en la producción de recubrimientos y azulejos, como en reproducciones volumétricas de corte funcional o decorativas (como ejemplo, entre la amplia variedad de marcas brasileñas, podemos citar a Bull&Stein, con obra en cerámica escultórica, diseñada por Lisa Pappon). Además, la modalidad de producir diseños de piezas únicas o tiradas cortas de autoría personal, vinculadas con la cerámica de estudio o “studio pottery”, también es recurrente en el circuito artístico brasileño. Por ello, con todo este abanico de posibilidades relacionadas con el arte contemporáneo, y la suma de la renovada producción cerámica del arte popular e indígena, hacen que Brasil cuente con un amplio repertorio de obras cerámicas, amparadas a su vez por la promoción, repercusión y el reconocimiento de la sociedad actual brasileña.

## ■ URUGUAY

El proceso de independencia de **Uruguay** se instaura en las primeras décadas del s. XIX, primero anexionada al territorio argentino como provincia, para establecerse como nación independiente y republicana, en 1830. Para este siglo la actividad artística en este país se supedita a los cánones neoclásicos occidentales importados, y como en los demás países latinoamericanos, la disciplina escultórica se relaciona con la estética clásica de carácter académico, trasladada desde el continente europeo. En este periodo, la estatuaria presente en Uruguay queda marcada por obras importadas, o bien, aquellas ejecutadas en el país, se remiten a la creación de escultores precursores procedentes de países europeos (instalándose autores de renombre), no obstante, a partir de mediados del s. XIX los aprendices de estos maestros, ya escultores nacionales, comienzan a realizar también esculturas funerarias o estatuas para instalarse en el espacio urbano (algunos de ellos también formados en Europa). A partir de esta época, se generan un buen número de encargos oficiales para establecer en las ciudades monumentos conmemorativos, de temática histórica y nacional. Ahora bien, no es hasta las primeras décadas del s. XX cuando la creatividad de los escultores uruguayos comienza a desmarcarse de los cánones académicos, para crear nuevos códigos representativos, asociados tanto a las corrientes modernas y vanguardistas, como a la estética “americanista”.

En Uruguay, durante el siglo XX la representación artística se ve influenciada por los nuevos movimientos modernos y contemporáneos, tanto al establecerse en este país un buen número de artistas extranjeros (al potenciar desde esta nación la emigración, se establece un alto porcentaje de población de origen europeo, formados tanto en sus países de origen como en el propio país), como al trasladarse los artistas uruguayos a otros países (principalmente a Europa y Estados Unidos, en muchos de los casos becados por instituciones locales y nacionales). A su vez, los influjos omnipresentes de la época moderna y contemporánea de Brasil y Argentina, son constantes y recíprocos. La proximidad de las capitales de Uruguay y Argentina, Montevideo y Buenos Aires, motiva que estas dos ciudades y sus movimientos culturales estén muy relacionados; de igual forma, la proximidad con la potencia Brasileña, también hace que estas naciones vecinas posean cierta cercanía en el tratamiento artístico. Ahora bien, también debemos destacar que la representación plástica de algunos autores de origen uruguayo posiciona a esta nación, en el panorama artístico internacional.

En la primera mitad del s. XX la formación de los artistas en el país se inicia en los talleres de otros artistas o en centros de enseñanza. Entre ellos los más importantes fueron la Escuela de Artes y Oficios y el centro cultural del Círculo Fomento de Bellas Artes. El Círculo se funda en 1905 en Montevideo, en esta fecunda y notable institución se instruyen y dan clases importantes artistas, además de organizar cursos, conferencias e importantes exposiciones (como el certamen anual -Salón de Exposiciones-), y otorgar becas para que sus estudiantes más aventajados ampliaran su formación en el extranjero. A partir de 1943 el Estado uruguayo crea la Escuela Nacional de Bellas Artes sobre la base docente y administrativa del Círculo de Bellas Artes, para depender posteriormente, a partir de 1957, del sistema universitario. En el caso de la enseñanza técnica oficial, la Escuela de Artes y Oficios se funda en 1878, reformándose con el paso del tiempo, nombrada desde 1887 a 1916 como Escuela Nacional de Artes y Oficios, y posteriormente, hasta 1942, como Enseñanza Industrial, abarcando en esta institución diferentes y variados campos de conocimiento, entre ellos el diseño y la educación artística (con la apertura de escuelas industriales en los barrios de Montevideo, y en otras ciudades y pueblos del país), formando parte estos centros autónomos a partir de 1942 de la Universidad del Trabajo (UTU), como es el caso de la Escuela de Artes Plásticas, la Escuela de Artes Aplicadas y la Escuela de Plástica Decorativa; agrupados los diferentes centros a día de hoy en una única institución denominada como Escuela de Artes y Artesanías “Dr. Pedro Figari”(CETP-UTU). No obstante, se debe comentar que en las primeras décadas del s. XX el estado no invierte su capacidad institucional de forma notoria en el fomento de las artes, al menos de forma directa, limitándose a la concesión de subvenciones, becas y premios, la adquisición de obras, o pequeños resquicios dedicados a la enseñanza técnica. Por ello, las iniciativas privadas fueron las que se encargaron de llenar el vacío de la enseñanza artística oficial, como antecedente: al crearse el Círculo de Bellas Artes, y en posteriores décadas otros centros formativos, vinculados a la iniciativa individual de algunos artistas o al agruparse en colectivos diversos autores.

Ahora bien, en el panorama artístico de Uruguay no se puede prescindir de la notable figura de Joaquín Torres García (Montevideo, Uruguay, 1874 - 1949), considerado entre los artistas uruguayos con mayor proyección internacional. Torres García reside en su juventud y madurez en diversas ciudades de Europa y Estados Unidos (primero, al trasladarse a Barcelona, con diecisiete años junto a su familia, y posteriormente en diferentes lugares de residencia: Tarrasa, Paris, Roma, Bruselas, Nueva York, Génova, Fiesole, Livorno, Villefrance sur-Mer o Madrid), con el paso de los años este artista va experimentando la influencia directa de las vanguardias, en lo que su propio lenguaje expresivo se define por el «Universalismo Constructivo». A su regreso a Montevideo en 1934, ya considerado como un pintor de renombre, su motivación principal fue desarrollar y difundir el lenguaje visual basado en el Constructivismo, además de crear una escuela de arte experimental en el sur de América (independiente de las representaciones académicas portadas desde Europa). El nombre de -La Escuela del Sur- germina al escribir el autor uno de sus ensayos, publicado el manifiesto en 1935 (foto n°: 94), convocando a los artistas latinoamericanos a que se comprometieran con la experimentación formal y vanguardista del arte moderno, y que generaran para este continente la búsqueda de un lenguaje visual unificador.

Torres García junto a otros artistas consagrados en el ambiente montevideano fundaron la “Asociación del Arte Constructivo” (AAC), establecida entre 1935 y 1941, organizando entre sus actividades: diversas exposiciones de arte abstracto, la edición de la revista -Círculo y Cuadrado-, y la publicación de manifiestos y escritos en defensa de las vanguardias artísticas, además de destacar el estudio del arte primigenio e indígena como punto de partida para crear una nueva y original estética de carácter latinoamericano (relacionando estos artistas la geometría estética y los grafismos de las culturas indígenas con el arte constructivo moderno). Después de disolverse la AAC, Torres García comienza a dar clases en su taller, y motivado por constituir junto a jóvenes artistas otro colectivo, crean el Taller Torres-García (TTG) (1943/1944 - 1962), consolidado como un escuela-taller experimental y comunitaria, sin precedentes ni analogías en América Latina, al integrar y trabajar los artistas con diferentes disciplinas, técnicas y materiales (pintura, escultura, cerámica, mural, tapices y textil, mobiliario, proyectos de arquitectura, etc.). El aprendizaje de los alumnos no fue dirigido por un método de enseñanza preestablecido, su constante fue la generación de ideas y lenguajes personales, la experimentación y la comprensión de la abstracción (para la estructuración de la obra). En los últimos años de su carrera, Joaquín Torres García compagina su faceta creativa y de docente, con la publicación de numerosos escritos sobre arte, además de publicar la revista *Removedor* (creada en 1945). A su muerte, el Taller Torres García continúa desarrollando una condición similar en su actividad artística hasta el año de su cierre en 1962. En el Taller Torres García se forman muchos artistas, no solo uruguayos, sino procedentes del extranjero; y a su vez, la influencia representativa y de docencia de esta escuela rebasa las fronteras uruguayas (con notoriedad en la capital argentina).

No obstante, en Uruguay en estos tiempos, como ya hemos indicado, las iniciativas de nuevos espacios o actividades relacionadas con el arte, la agrupación de los artistas y la actividad docente, se conforma por los propios artistas como dinámica recurrente para alentar el desarrollo de las artes plásticas y el circuito artístico. Entre los artistas que fomentan la actividad artística y cultural, podemos citar otros ejemplos a los ya citados, como es el caso del pintor Milo Beretta (Montevideo, Uruguay, 1875 - 1935), (quien también trabaja la cerámica, iniciándose en esta disciplina en Europa), al fundar en 1931 la sociedad “Amigos del Arte” junto a otros artistas, y convertir un café de Montevideo en galería de exposiciones (con el nombre de -La Giralda-). Diferentes artistas también fundan en Montevideo la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), entre ellos, el destacado escultor Bernabé Michelena (Durazno, Uruguay, 1888, -Montevideo, Uruguay, 1963) quien ejerce en este centro como docente y director. El artista italiano Enzo Domestico Kabregú funda en 1952 el Centro Plástico Athenea, ofreciendo conferencias y talleres artísticos (entre ellos, el curso de técnicas cerámicas). También se conforman en esta época talleres artesanales donde trabajan artistas plásticos, como el colectivo: -Sótano Sur-; entre otros tantos talleres y centros de formación artística, colectivos, instituciones, u otras organizaciones relacionadas con el arte.

Desde mediados del s. XX y sucesivas décadas, nuevos movimientos artísticos y colectivos se originan en el panorama cultural de la nación, desde la diversidad de los emprendimientos artísticos se desarrollan lenguajes de diferente índole, tanto relacionados con la figuración como con la abstracción, en lo que diversos artistas plásticos integran la cerámica como un medio más en sus representaciones. En estos años se experimenta un auge de la actividad artística y experimental (entre 1950 y 1970), desempeñando la cerámica un rol destacado y dinamizador (al trabajar un buen número de artistas en cerámica escultórica y cerámica artística). Ahora bien, durante el periodo del régimen dictatorial de este país (1973 - 1985) el desarrollo de las artes se ve enturbiado por las estrategias de censura y represión, sufriendo a su vez un duro golpe en la enseñanza artística: clausurándose la Escuela Nacional de Bellas Artes y desapareciendo el aporte oficial a la educación artística; aunque también se debe decir que numerosos centros no oficiales cumplieron con la importante tarea de dedicarse a la formación y la difusión de los jóvenes artistas. En estos años, la carencia de oportunidades hace que muchos artistas desarrollen su trabajo en el país de forma contenida (aunque también se pueda apreciar cierto impulso creativo), o bien, que partan al extranjero. No obstante, en los últimos años del s. XX de nuevo se produce en el país una potenciada recuperación en los sectores artísticos, de diversificada índole y marcado componente conceptual. Ahora bien, en el panorama actual del s. XXI, la representación escultórica en cerámica producida en Uruguay no llega a percibirse como un medio recurrente a pesar de los logros obtenidos en esta materia en décadas pasadas, pero eso sí, este medio sigue contemplándose a través de la obra de determinados artistas-ceramistas que trabajan de forma recurrente con la cerámica, o bien, otros artistas plásticos que recurren a representar con cerámica de manera más puntual.

Actualmente se pueden contemplar en exposiciones temporales o permanentes obras de cerámica moderna y contemporánea en importantes museos de país como en el Museo Nacional de Artes Visuales, en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes, en el Círculo de Bellas Artes “Casa Montero”, en el Museo Torres García, todos ellos situados en la capital de Montevideo, o bien en otros museos regionales de otras ciudades, y en diferentes colecciones particulares.

Entre los escultores uruguayos vanguardistas y pioneros en trabajar con diferentes materiales y que incluyen en su obra la cerámica como medio representativo antes de rebasar la mitad del s. XX, podemos destacar a Germán Cabrera (Las Piedras, Canelones, Uruguay, 1903, -Montevideo, Uruguay, 1990), quien trabaja desde la síntesis de la forma, esta artista genera durante su carrera artística diferentes series en terracota (como su famosa serie dedicada a la figura femenina, denominada “Teutonas”). A su vez, el artista plástico Rubens Fernández Tudurí (Montevideo, Uruguay, 1920 - 1993), también realiza en terracota obras tempranas; la actividad principal de este pródigo autor fue la escultura, aunque también incursiona con éxito en otros campos del arte, como el grabado, la pintura, la fotografía y la cerámica artística.

Entre los artistas y docentes más destacados del Taller Torres Gracia, se encuentran: Francisco Matto (Montevideo, Uruguay, 1911 - 1995), los hijos de Joaquín Torres García: Augusto Torres (Tarrasa, Barcelona, España, 1913 -1992) y Horacio Torres (Livorno, Italia, 1924, -Nueva York, EEUU, 1976), Julio Uruguay Alpuy (Cerro Chato, Tacuarembó, Uruguay, 1919, -Nueva York, EEUU, 2009), o Gonzalo Fonseca (Montevideo, Uruguay, 1922, -Seravezza, Toscana, Italia, 1997), acordes con las experiencias prácticas de este colectivo, todos ellos trabajan la cerámica como medio representativo, aunque podemos destacar a Manuel Pailós (Galicia, España, 1914, -Montevideo, Uruguay, 2004), y José Gurvich (Jieznas, Trakai, Lituania, 1927, -Nueva York, EEUU, 1974), entre los autores del núcleo activo de este taller que con mayor predisposición trabajaron con la cerámica, ambos de origen extranjero, aunque desde corta edad residieron en Uruguay. Las obras en cerámica del pintor, escultor y ceramista Manuel Pailós, considerado como una de las figuras más destacadas de la corriente “torresgarciana”, se relacionan intrínsecamente con los postulados de este movimiento artístico vanguardista, de marcado carácter constructivo, de igual manera que sucede con la obra del pintor y escultor José Gurvich. No obstante entre estos dos artistas, reseñamos en mayor medida la obra en cerámica de José Gurvich (también docente en su taller), ya que entre sus creaciones escultóricas el barro fue uno de sus materiales predilectos; esta artista genera a partir de la década de los años sesenta una elenco cerámico de diversificada temática y conformación representativa (realizadas en Montevideo y Nueva York), plasmando en sus piezas temas universales, como la representación del hombre y la mujer, temas bíblicos y judaicos, personajes de la realidad cotidiana, seres míticos y fantásticos, etc., creadas estas obras en barro a través de diseños pictóricos y escultóricos (foto n°: 944).

No obstante, en Uruguay a partir los años cincuenta también utilizan la cerámica como vehículo representativo otros creadores del s. XX, como bien se plasma en la obra de diferentes creativos como: el artista plástico Miguel Ángel Pareja (Montevideo, Uruguay, 1908 - 1984), al ampliar su formación en Europa, en mosaico y cerámica; el escultor español Eduardo Díaz Yepes (Madrid, España, 1909, -Montevideo, Uruguay, 1978), quien reside en Uruguay desde 1947; el artista plástico Ariel Severino (Montevideo, Uruguay, 1920, -Caracas, Venezuela, 1967); el artista plástico, docente y crítico de arte Carlos Caffera, el pintor y escultor Nerses Ounanian (Isla de Samos, Grecia, 1924, -Montevideo, Uruguay, 1957), los destacados artistas plásticos Carlos Páez Vilaró y Walter Deliotti, o los co-fundadores del Taller Sótano Sur, Jorge y Rodolfo Visca (Montevideo, Uruguay, 1934 - 2009). Sin embargo, en esta época, podemos señalar a diferentes autores que trabajan de forma preferente con este material, destacando entre estos artistas-ceramistas a diversos precursores en la materia, entre ellos: Marco A. López Lomba (Paris, Francia, 1920, -Montevideo, Uruguay, 1970), Tomás Cacheiro (Treinta y Tres, Uruguay, 1921 - 2002), el catalán Josep Collell (Vic, Barcelona, 1920, -Montevideo, Uruguay, 2011), Jaime Nowinski, Enrique Silveira y Jorge Abbondanza (trabajando estos dos últimos autores en equipo desde el año 1957).

Entre estos autores vanguardistas, la docencia en talleres o centros artísticos fue el medio difusor para que otros artistas noveles aprendieran la técnica cerámica, además de realizar muestras con su propia producción en exhibiciones individuales y colectivas. Destacando las enseñanzas de Marco A. López Lomba (quien comparte entre 1954 -1956 con Carlos Páez el estudio: Taller de Artesanos, y posteriormente abre su propio taller, además de ejercer la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Escuela de la Universidad del Trabajo), Tomás Cacheiro (crea el taller de cerámica en el Liceo Departamental de Treinta y Tres, además de ser un reconocido promotor artístico), y Josep Collell (dedicado durante tres décadas a la enseñanza de la cerámica y la pintura en su taller de Montevideo, creado en 1955 junto a su pareja, Carme Cano).

En la década de los años sesenta la representación cerámica en el panorama artístico uruguayo prolonga su apogeo, trabajando cada autor desde la experimentación de la técnica y la variabilidad de su representación. Entre las muestras más importantes dedicadas a este medio, se presenta la exposición “Cerámica y Anticerámica” convocada en 1964 por la promotora cultural María Luisa Torrens en el Centro de Artes y Letras, donde participan con su obra importantes artistas como Abbondanza y Silveira, Caffera, Collell, López Lomba, Nowinski o Duncan Quintela. En esta década donde la experimentación artística es fructífera, y en la siguiente década (70´), se forman jóvenes artistas que también comienzan a trabajar con el barro en sus representaciones plásticas o bien, a dedicarse al campo de la cerámica artística, entre ellos, podemos destacar la obra de diferentes autores de prolongada y exitosa carrera. Como es el caso de Eva Díaz Torres (nieta de Joaquín Torres García, e hija de Olimpia Torres y el escultor Juan Díaz Yepes), quien representa su obra a través de formatos



asociados con la cerámica artística; esta artista se forma junto a reconocidos artistas como José Gurvich y José Collell, y en 1970 comienza a impartir en su propio taller clases de cerámica, aunque en el proceso de la dictadura militar es encarcelada (entre 1972 y 1974), y después de once años de exilio en Barcelona (donde la autora amplía su formación y se dedica de lleno a este campo), a partir de 1985 de nuevo se traslada a Montevideo, instalando de nuevo su taller, para continuar investigando y crear sus piezas con diferentes técnicas cerámicas. También se utiliza el barro crudo en la nueva experimentación plástica, integrado en performances e instalaciones, como sucede en la obra conceptual de la artista plástica Lacy Duarte, relacionando a este material con la fertilidad y lo femenino. Otros artistas uruguayos comienzan su instrucción plástica en el país, pero posteriormente se trasladan al extranjero para continuar con su formación y desarrollar fuera del país su carrera artística, en este caso citamos a dos de las figuras con gran reconocimiento internacional y que trabajan con la cerámica en su obra, Rimer Cardillo y Lidya Buzio.

En el caso del reconocido artista Rimer Cardillo, su obra y biografía queda plasmada en la pág. 776 del siguiente capítulo (3.1), por lo que a continuación describimos el destacado aporte que representa la obra de Lidya Buzio. Esta autora se vincula desde adolescente a las enseñanzas del TTG, y entre 1967 y 1969 asiste como alumna al taller de cerámica de Josep Collell, para instalar a partir de esta última fecha en Uruguay su propio taller, si bien, la carrera de Buzio se determina por un giro no premeditado, ya que esta artista relacionada con la familia Torres-García, los visita en su residencia de Nueva York en 1972, y a partir de entonces decide quedarse en esta ciudad de forma permanente (aunque posteriormente traslada en varias ocasiones su residencia a diferentes lugares de Estados Unidos), su obra cerámica se relaciona tanto con la pintura como con la cerámica artística, dotando al volumen de la pieza de otros volúmenes de trazos pictóricos. A partir de los años ochenta las piezas cerámicas de Lidya Buzio con paisajes neoyorkinos convocan un gran éxito, participando en importantes exposiciones de Estados Unidos y otros países; y aunque sus trabajos han ido evolucionando, el sello personal y distintivo de esta artista hace que sus obras destaquen, por el predominio del color y su tratamiento pictórico y volumétrico (fotos n°: 1056, 1065).

Además de estos autores, otros artistas uruguayos también comienzan su formación cerámica en los años setenta y continúan trabajando con este material (desde el campo de la cerámica artística o la representación escultórica, moviéndose entre la estilización figurativa y la abstracción), como es el caso del escultor, ceramista y docente Luis Ospitaleche, el artista plástico y docente Javier Alonso, Carol Young (ya citada, al residir y desarrollar su carrera en Colombia), las escultoras Rosario Romano y Mercedes González (trabajando la cerámica desde la representación escultórica y la instalación), la ceramista y docente Adriana Dupont (taller Arte Keramos) o el artista plástico Mario Cladera (residente en Porto Alegre, Brasil), quienes comienzan a destacar con sus trabajos en la penúltima y última década del s. XX, u otros artistas de generaciones posteriores que se inician en el campo de la cerámica en los últimos años del s. XX, como la pareja de escultores: Rosina Rubio y Pablo Salgueiro (Taller de Montevideo), el artista plástico Ippoliti Yanny, el escultor y ceramista Claudio Dalmao, la destacada artista plástica Andrea Finkelstein (al incorporar en sus esculturas o instalaciones de forma recurrente el barro cocido), o la artista plástica Cecilia Vignolo (quien incluye en su obra diferentes performances con tierra y barro, y piezas escultóricas en cerámica). Estos autores continúan trabajando con el barro y la cerámica en el s. XXI.

Para terminar, debemos indicar que al abrirse este nuevo siglo, de nuevo en Uruguay comienzan a regenerarse los vínculos creativos y artísticos que hace años surgieron para expresarse y representar con el material del barro, fundándose en estos años el colectivo de ceramistas uruguayos “Colectivo Cerámica Uruguay”, planteando desde esta formación novel las sucesivas convocatorias del “Encuentro Nacional de Ceramistas”.

## ■ ARGENTINA

Los territorios de Argentina anexionados a la Corona Española proclaman su independencia a inicios del s. XIX (en 1816; primero supeditados durante el Periodo Colonial al Virreinato del Perú, y en el mismo periodo, a partir de 1776 al conformarse el Virreinato del Río de la Plata; agrupando en él grandes áreas de las actuales naciones de Uruguay, Paraguay y Argentina). Durante la mayor parte del s. XIX el territorio argentino sufre fuertes conflictos, tanto de independencia, limítrofes o hegemónicos; organizándose el país inicialmente como una federación de provincias (con Buenos Aires como capital), aunque es a partir de mitad del s. XIX cuando se consolida la definición de República **Argentina**, como nación unificada, representativa y federal; aumentando su territorio en las últimas décadas de este siglo al incorporar las áreas indígenas pampeanas y patagónicas, aun sin colonizar. A lo largo del s. XIX el país establece altos niveles de desarrollo y crecimiento económico, fomentando a su vez la inmigración (atrayendo principalmente a un alto porcentaje de europeos); por lo que el clima sociocultural de esta nueva nación se va conformando con las miras puestas hacia la prosperidad nacional y la modernidad. Emergiendo Argentina durante las dos últimas décadas del s. XIX y las tres primeras del s. XX como una de las principales potencias de Sudamérica.



1056

-1056- Lidya Buzio (Uruguay). “Sin título”, 1988. Recipiente de loza decorado con paisaje neoyorkino. Dimensiones: 51´4 x 29´2 cm.

En el campo artístico, las diferentes disciplinas desarrolladas durante el s. XIX siguen los preceptos occidentales, aunque desde la independencia de la nación, transcurrido el tiempo, se van estableciendo renovados conceptos representativos. En la primera época, la mayor cuantía de obras distribuidas por el país son importadas básicamente desde europea, para poco a poco nutrirse la representación nacional de estilos de influencia europea, especialmente relacionados con los españoles, y posteriormente de las corrientes vanguardistas de origen occidental, además de los novedosos movimientos americanos. Posicionándose Argentina por sus antecedentes representativos en las primeras décadas del s. XX como uno de los países pioneros en asimilar la contemporaneidad artística del momento. A diferencia de otros países latinoamericanos, en estos años la boyante modernización del país se trasfiere en la imagen de las capitales de provincia más importantes, especialmente en Buenos Aires, reclamando por ello la administración tanto para el espacio público como para sus edificios relevantes un buen número de obras escultóricas y monumentos; además de contar los escultores con encargos destinados a la burguesía e instituciones privadas (entre ellas: esculturas funerarias, ornamentales, monumentos conmemorativos, etc.). Convocándose ya en el s. XIX exposiciones y certámenes de importancia, donde la escultura también se valora.

La formación de los escultores en Argentina comienza en los talleres de los maestros extranjeros, aunque en las últimas décadas del s. XIX ya se reconoce la obra de artistas argentinos dedicados a la escultura; a su vez, en esta época los diferentes gobiernos de Argentina otorgan becas económicas a los artistas para completar su formación en Europa. Por estos años también se establecen algunos centros dedicados a la promoción y enseñanza artística, destacando entre ellos la fundación en Buenos Aires de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes (en 1879) y el Ateneo de Buenos Aires (1893). En la primera mitad del s. XX se establece la enseñanza artística oficial en Argentina. Los talleres libres de dibujo, pintura y escultura de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes se nacionalizan en 1905, y la institución contrae el nombre de Academia Nacional de Bellas Artes, sumando a los pocos años nuevos talleres y renovados planes de estudios, para pasar a nombrarse como Escuela Nacional de Bellas Artes; en la década de los años veinte este centro artístico se fusiona con la Escuela Nacional de Artes y Oficios (fundada en 1916, renombrada como Escuela Nacional de Artes) y la Escuela Superior de Bellas Artes (en funcionamiento desde 1921, denominada desde 1928 como Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova), estableciendo con estos centros diferentes grados de formación artística, destacando su prestigio y calidad de enseñanza. En 1940 se instaura un nuevo giro en la educación artística, coordinados los centros entre ellos; denominada a partir de esta época la Escuela Nacional como Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (contando con el tiempo, con diversidad de disciplinas, entre ellas el taller cerámico), y la escuela técnica como Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas Preparatoria, a la que se le suma el nombre de su precursor “Manuel Belgrano”. No obstante, aunque las instituciones que acabamos de nombrar se sitúan en Buenos Aires, también se conforman centros artísticos oficiales en otras provincias importantes en la primera mitad del s. XX, como ejemplos: en la capital de la provincia de Buenos Aires, La Plata, con el antecedente en 1905 al crearse la Academia de Dibujo del Museo de Ciencias Naturales, dando este centro lugar a la fundación en 1924 de la Escuela Superior de Bellas Artes asociada a la Universidad Nacional de La Plata; en Tucumán al instaurarse en 1909 la Escuela de Bellas Artes, para posteriormente depender del organismo universitario (UNT-EBA); o al establecerse en Córdoba en 1948 la Escuela de Bellas Artes. Estos casos son algunos ejemplos, ya que del mismo modo en otras provincias argentinas se fundaron escuelas de arte (algunas de ellas con el tiempo integradas dentro del sistema universitario de la nación).

Durante la primera mitad del s. XX, Argentina manifiesta una reacción al eurocentrismo del s. XIX, por lo que los intelectuales y artistas del momento van procesando a lo largo de estos años un distinguido cambio en su mirada, en busca de la identidad cultural. Entre las nuevas conductas representativas de este siglo, aunque continúan las iniciativas de la representación de personajes de la sociedad, asociados al regionalismo, o a través del retrato de figuras de valor en el proyecto nacionalista, ya en los primeros años de la centuria se estima la revisión de los estilos primigenios y de corte indígena, y posteriormente, cala con fuerza el realismo social, como sucede en otros países latinoamericanos, aunque a su vez en Argentina, la concepción vanguardista penetra enérgicamente en la ideología, la cultura y el arte de esta época, especialmente a partir de la tercera década del s. XX, surgiendo por estos años diversos movimientos y colectivos, como la corriente Ultraísta, La Nueva Figuración Argentina o el movimiento Madi, entre otros ejemplos. En lo que la manifestación escultórica en Argentina, forma parte de estas y otras corrientes, y de la concesión asociada al arte moderno. En relación con estas nuevas aptitudes, la enseñanza artística en Argentina en estas décadas convoca en sus aulas y talleres a destacados y vanguardistas docentes; y a su vez, los métodos educativos utilizados, se establecen entre los pioneros de América Latina, tanto en la enseñanza oficial como en las escuelas libres. En el caso de la representación desarrollada por los artistas de esta época, ésta posee una fuerte motivación de búsqueda en el lenguaje creativo, y las obras ya confluyen entre diferentes disciplinas; poniendo como ejemplo que escultores o pintores de forma habitual desarrollan trabajos artísticos asociados con las artes figurativas, o bien, emplean materiales anteriormente ignorados.

Entre los escultores argentinos pioneros en utilizar el barro en su obra, se pueden citar algunos trabajos figurativos realizados en terracota a inicios del siglo XX, como incluye en alguna de sus creaciones el distinguido escultor Lucio Correa Morales (Navarro, Buenos Aires, Argentina, 1852, -Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1923) o la destacada escultora Dolores C. Mora Vega, más conocida como Lola Mora (El Tala?, Salta, Argentina, 1866?, Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1936); no obstante, entre los escultores argentinos nacidos en el s. XIX, podemos destacar en nuestra investigación al artista Mateo Alonso (Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1878 - 1955), considerado como uno de los escultores precursores en utilizar

en su obra nuevos procedimientos y materiales, utilizando la cerámica de forma reiterada en su carrera en obras de pequeño formato; este artista prosigue con la dedicación de su padre, e inicia sus estudios artísticos en la ya citada Academia Estimulo de Bellas Artes, aunque su temprana dedicación en sus trabajos escultóricos con nuevos materiales como la terracota o el yeso, los incorpora al ampliar su formación artística en Barcelona durante el año 1893, trabajando la arcilla en los sucesivos años de forma gestual y cierto acabado toscó; además, a Mateo Alonso se le considera como un gran docente en diferentes disciplinas escultóricas. A su vez, entre los artistas argentinos nacidos en los últimos años del s. XIX y ya formados en las primeras décadas del s. XX, podemos destacar el pródigo trabajo de algunos escultores que utilizan el barro como otro material más en su representación; como incluyen en su obra en cerámica escultórica: Alberto Lagos y Luis Perloti. Por un lado, citamos al escultor Alberto Lagos (La Plata, Buenos Aires, Argentina, 1885, -Buenos Aires, Argentina, 1960), formado en la técnica cerámica en Europa, utiliza a lo largo de su carrera entre otros materiales el barro cocido y diferentes técnicas decorativas, empleando en sus piezas cerámicas de forma habitual el recubrimiento de la mayólica (de estilo sevillano); en el caso de las obras en cerámica del afamado Luis Perloti (Buenos Aires, Argentina, 1890, -Punta del Este, Uruguay, 1969), autor muy relacionado con la estética indigenista, utiliza el barro tanto sin recubrimiento como con una amplia variedad de vidriados, en obras figurativas y en la recreación de máscaras de inspiración precolombina y etnográfica (como se puede apreciar en el colección del Museo de Esculturas Luis Perloti, ubicado en la ciudad de Buenos Aires); artista que amplía su formación cerámica a partir de la segunda década del s. XX con el ceramista Valentín Cavalieri, junto con el que realiza alguna de sus obras cerámicas. A su vez, el artista internacional Lucio Fontana (Rosario, Santa Fe, Argentina, 1899, -Cornabbio, Varese, Italia, 1968), genera a lo largo de su carrera una variada producción cerámica (fotos n°: 935, 943, y como ampliamos, en las págs. 612- 613), y aunque este artista argentino pasa la mayor parte de su vida en Italia, durante algunos años reside en Argentina: después de formarse en Italia se instala en la provincia de Rosario, entre 1921 y 1927, al retornar de nuevo a Italia su representación vanguardista y experimental comienza a ser valorada en el circuito artístico europeo, empleando ya en la década de los años treinta de forma habitual el material cerámico como medio creativo; entre 1940 y 1947, Fontana establece su residencia de nuevo en Argentina, donde continua con su experimentación representativa y se relaciona prolíficamente con la vanguardia cultural bonaerense, ejerciendo como docente en la enseñanza artística oficial, tanto en Rosario como en Buenos Aires, además de ser uno de los promotores de la destacada Escuela Libre de Artes Plásticas, Altamira, establecida en Buenos Aires; en lo que durante esta estancia prolongada, la experimentación de Lucio Fontana con el barro también deja huella entre sus alumnos y otros artistas interesados en trabajar con nuevos materiales. A Fontana se le considera como el primer artista argentino en llevar las posibilidades del expresionismo abstracto a la cerámica, esta producción es asimismo una de las mayores fuentes de la cerámica contemporánea, aunque toda su obra ejerce gran influencia en el arte argentino.

Ahora bien, el medio cerámico en Argentina en los primeros años del s. XX, como en la mayoría de los países, se contempla en su generalidad dentro de las artes decorativas. En esta época, con la búsqueda cultural y artística de la inspiración nacionalista se incurre en diseños de estilo colonial (español) y de estética precolombina o indígena, creando en cerámica: mayólicas habitualmente asociadas al estilo sevillano, o bien, a través de los diseños «Calchaquí», «Pampa» y «Araucano», de influencia autóctona. Según indica la investigadora Graciela Socco durante la primera mitad del s. XX fue destacada la producción en cerámica de tradición española de la -Asociación del Divino Rostro- establecida en Buenos Aires (para en 1923 fundarse como la primera Fábrica Nacional de Mayólicas), a su vez, en relación a los estilos cerámicos de influencia nativa, Socco destaca la repercusión que tuvieron algunos ceramistas con sus piezas cerámicas tanto en el ambiente artístico como ante el público en general, como es el caso de los artistas originarios de la provincia de Rosario: Alfredo Guido, José Gerbino, Adolfo Travascio y Pedro V. Blake. A continuación exponemos un extracto de texto de uno de los artículos de Graciela Socco (dedicados a la evolución de la cerámica en Argentina durante el s. XX).

*“Sobre la presencia y actuación de artistas ceramistas a principios del siglo XX, comprobamos que existen registros que evidencian la presentación de objetos cerámicos en algunos certámenes, sobre todo a partir de los salones nacionales de arte en sus presentaciones anuales, pues éstos incluyeron en sus primeros años una sección para las artes decorativas [...].*

*La formación de esos artistas en la técnica cerámica nos es desconocida, pues no hemos obtenido datos que la corroboren, pero deben de haber existido algunos pocos talleres que impartieran nociones sobre ella. [...].*

*Damos importancia al año 1917, pues en éste se concluye la instalación del taller de cerámica en la Escuela Industrial de la Nación, posteriormente llamada Escuela Técnica n. 1 Otto Krause. [...].*

*Prestando atención a los registros hemerográficos, los mismos nos aclaran que numerosos artistas de otras disciplinas incursionaron por esos años en esta técnica al descubrir las posibilidades de expresión que la cerámica les otorgaba y como ejemplo de ello hacemos referencia en esas primeras décadas a las famosas cerámicas artísticas de Alberto Lagos, a los mosaicos de Emilio Pettoruti, tanto como a la obra de ceramistas tales como Magin Sirera, su hija Magdalena e Isaak Thorndike, entre otros. [...].*

*Podemos decir que en esos primeros salones nacionales de arte decorativo que se inician en el país a partir de 1918, se destacaron las obras realizadas en cerámica y constatar que se emplearon técnicas de lo más variadas. Esas cerámicas fueron consideradas por los críticos de su momento como: “...otras tantas revelaciones de lo mucho que ya se hace en el país en un género que hasta ayer parecía inédito”, la información afirma el resurgir de esta actividad en nuestro medio cultural”<sup>298</sup>.*

<sup>298</sup> SOCCO, Graciela. “La cerámica en los primeros salones del siglo XX” (artículo). *Revista Cerámica de Argentina - Artes del Fuego*, artículos: difusión, historia de la cerámica en Argentina [página WEB],  
-[http://www.revistaceramica.com.ar/reglamentos/2012/Ceramica\\_salonesXX.pdf](http://www.revistaceramica.com.ar/reglamentos/2012/Ceramica_salonesXX.pdf)[Consulta: 11-12-2012], formato: PDF.



No obstante, aunque en estos primeros años del siglo XX la representación en cerámica comienza a valorarse en Argentina, tanto por los artistas que trabajaron con este material desde diferentes disciplinas como por la propia sociedad, aunque eso sí, se estima que fue a partir de la década de los años veinte cuando se fomenta en mayor medida el campo de la cerámica artística, al desplazarse hasta el país destacados ceramistas extranjeros, portando con ellos un nuevo talante representativo, para además, formar a las nuevas generaciones de artistas en el procedimiento cerámico y artístico. Destacando entre ellos a tres figuras que dieron un nuevo impulso a esta disciplina en la enseñanza oficial, según indica José D. Miranda Menéndez:

*“La cerámica artística en Argentina parece haber comenzado con la llegada de Fernando Arranz, José Bikandi y Carlos Hassmann. Nacido en España, Arranz se establece en Argentina en 1927. Durante la segunda década de este siglo realiza su obra cerámica, de clara influencia oriental, en la que se destaca la preferencia por los esmaltes opacos. Quizá su mayor aportación fue la creación de la Escuela Nacional Industrial de Cerámica fundada en 1940, con la intención de adiestrar técnicos y diseñadores para el desarrollo de una industria cerámica. José de Bikandi también nacido en España se establece en Argentina en los años veinte y posteriormente dirige la sección de cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes. Contrario a Arranz, Bikandi se dedica a estimular la cerámica como medio de expresión artística. Carlos Hassmann, oriundo de Carlsbad, Bohemia, llega a la Argentina en los años cuarenta. Su presencia fue también determinante en el desarrollo de la cerámica industrial y artística contemporánea de Argentina. Hassmann crea para la producción industrial innovadores diseños contemporáneos basados en la alfarería prehispánica de Santiago de Estero”<sup>299</sup>.*

En este encuentro, debemos indicar que la primera Escuela Nacional de Cerámica fundada en Buenos Aires por el ceramista Fernando Arranz (Madrid, España, 1898, -Buenos Aires, Argentina, 1967), congrega a un nutrido grupo docente, destacados también por su carrera artística, incorporándose por ejemplo a esta institución como profesores los ya citados escultores Mateo Alonso y Luis Perloti, o el destacado escultor vasco Jorge Oteiza (Orío, Guipúzcoa, 1908, -San Sebastián-Donostia, Guipúzcoa, 2003), quien reside en Argentina durante la década de los años cuarenta (foto n°: 945); en el caso de Fernando Arranz, asume la dirección de esta institución hasta su fallecimiento (también docente), además de proseguir tanto con su carrera artística como encargarse de promover en el país esta disciplina y la fundación de otras escuelas de cerámica (establecidas en diferentes provincias como: Tucumán, Jujuy, La Rioja, Córdoba, Mendoza, Mar del Plata, y la sección Cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, de la que fue profesor).

En este análisis de la representación escultórica en cerámica producida en Argentina durante el s. XX, también se debe tener en cuenta el proceso político y sociocultural en el que se desenvuelve la nación, ya que durante un largo periodo: el país pasa tanto por etapas de estabilidad y prosperidad, mientras que en otras épocas se transita de forma radical entre la constricción y la hostilidad, con la sucesiva alternancia de golpes de estado, regímenes dictatoriales y sistemas democráticos (desde 1930 - 1983). No obstante, a pesar de la repercusión que pueda ocasionar en el desarrollo de la sociedad y la cultura estos acontecimientos políticos, el surgimiento de un destacado movimiento dedicado a la cerámica artística se establece con fuerza en este país, posicionándose durante la década de los años cuarenta, para potenciarse en mayor medida, durante las décadas de los cincuenta y sesenta, gracias a la labor particular y colectiva de los artistas que fomentan este medio representativo. A partir de la década de los años cuarenta, como ya hemos indicado la autonomía de la disciplina cerámica comienza a forma parte de la enseñanza oficial de Argentina, y nuevos artistas se suman a la representación con cerámica desde sus diferentes modalidades artísticas, entre ellos, podemos citar al notable arquitecto y escultor Carlos Lázaro de la Cárcova (Buenos Aires, Argentina, 1903 - 1974), o el destacado ceramista y docente Marino Pérsico (Buenos Aires, Argentina, 1910 - 1976). En la década de los años cincuenta, ya posicionada la actividad cerámica en Argentina a un alto nivel artístico, se crea el colectivo cerámico -Grupo Artesanos-, dirigido por Ana Mercedes Burnichón (ceramista, promotora y docente), y fundado junto a Roberto Obarrio y Carlos Carlé, al que se suman otros artistas; no obstante, en esta década, este colectivo junto a otros destacados ceramistas y escultores que trabajan con el barro originan el acontecimiento más importante relacionado con la promoción de la cerámica artística, al consolidar en 1958 el Centro Argentino de Arte Cerámico (CAAC), creándose a su vez en él, el certamen: Salón Nacional de Cerámica; y en 1962 se realiza el Primer Salón Internacional de Cerámica Contemporánea en Buenos Aires. En estas dos décadas (50' - 60') la presencia activa de artistas que comienzan a trabajar con la cerámica desde su sentido escultórico, renueva los lenguajes representativos del circuito artístico en Argentina.

Entre estos autores no podemos dejar de mencionar al ya citado Carlos Carlé (Oncativo, Córdoba, Argentina, 1928, -Buenos Aires, Argentina, 2015) (residente en Italia en la década de los sesenta, en Salerno y Albissola), con una obra principalmente abstracta, donde el color y las formas surgen como valores propios del barro, manteniendo cierto vínculo con las formas monolíticas, autor reconocido tanto en el país como a nivel internacional. Otro destacado escultor-ceramista es Leo Tavella (Gáldez, Santa Fe, Argentina, 1920, -Oberá, Misiones, 2015), también miembro fundador del CAAC y brillante docente; su obra manifiesta un lenguaje eminentemente figurativo, irrealista y cargado de metáforas, planteando en sus obras y ensamblajes figuras distorsionadas de la realidad (foto n°: 1058). Según escribe su discípula y amiga Vilma Villaverde en una de las publicaciones referentes a la biografía y obra de Tavella: *“Dueño de una capacidad única de trabajo, su obra creativa pasó por muchas etapas: como pintor y escultor y luego descubrió la cerámica. Para suerte de todos los que*

<sup>299</sup> *Encuentro de ceramistas contemporáneos de América latina / Meeting of contemporary ceramists of Latin America.* (Catálogo). Exposición: Museo de Arte Ponce/ exhibition: the Ponce Art Museum (octubre / october 1986, enero / January 1987). Ponce (Puerto Rico): Museo de Arte Ponce, 1986, p. 18.

amamos esta materia, Leo adhirió a ella desde que tuvo la oportunidad casi "casual" de comenzar a trabajar con ese material, lo que bien expresa cuando dice: "La pintura fue el comienzo de un camino en el que también practiqué escultura. Sin embargo, sin saberlo exactamente la cerámica como material determinaría mi trayectoria, ya que siempre continuaré con las formas escultóricas"<sup>300</sup>. Ambos escultores, Carlé y Tavella, fueron miembros titulares de la Academia Internacional de Cerámica. También en esta época (50'-60'), otros artistas argentinos mantienen una alta producción en obra cerámica aunque en cierta medida abandonan esta materia para dedicarse al desarrollo de nuevas propuestas conceptuales, como sucede en la carrera de los destacados y polifacéticos: León Ferrari (Buenos Aires, Argentina, 1920 - 2013) (foto n°: 1057) y Mireya Baglietto.

Sin embargo, a pesar de la enérgica tendencia desarrollada en Argentina en la representación con cerámica entre los años cuarenta y sesenta, ésta decae considerablemente durante las siguientes décadas del s. XX; motivada en gran medida esta conducta por el escaso interés de las instituciones dedicadas en estos años a promocionar las artes plásticas en el país, y con ello la indolencia del público general, a pesar de los logros obtenidos por los ceramistas argentinos en el extranjero. Sin embargo, a pesar de estos condicionantes, y aunque la representación con barro no deja de producirse en tiempos convulsos, a finales del siglo XX, nuevas generaciones de artistas logran resurgir esta práctica con originales y dinámicos movimientos de expresión. No obstante, en los últimos años del s. XX, cuando la República Argentina ya se establece como sistema democrático, el arte y la cultura vuelven a potenciarse desde las instrucciones gubernamentales. El sistema de enseñanza artística se va reconfigurando a lo largo de estos años, surgiendo nuevos centros: técnicos, superiores y universitarios, incluyendo de forma habitual la cerámica como disciplina artística. Entre los centros artísticos más destacados de la nación debemos citar que en el año 1996 se establece una gran coalición de siete históricas instituciones culturales bonaerenses, para resultar entonces el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA); agrupando en el departamento de Artes Visuales al Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" y la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova"; renombrada esta diversificada institución desde el año 2014, como Universidad Nacional de las Artes (UNA). En el caso de la promoción de la cerámica artística, es importante la edición de la revista argentina «Cerámica», fundada a finales del s. XX (como ya indicamos en el primer capítulo en la pág. 125), actualmente divulgada en formato web. A su vez, en los últimos años del s. XX e inicios del s. XXI, la convocatoria de exposiciones y certámenes en los que la representación en cerámica participa y se suma a otros campos, está siendo de nuevo valorada tanto por los artistas como por las instituciones culturales. La exposición de piezas escultóricas e instalaciones creadas en barro se puede contemplar en exhibiciones temporales o como parte del acervo de importantes galerías o museos regionales y nacionales del país relacionados con el arte moderno y posmoderno, como es el caso del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

Entre los artistas argentinos contemporáneos que utilizan de forma habitual la cerámica y el barro en su obra, podemos enumerar a un cuantioso número de autores que desarrollan su carrera en las últimas décadas del s. XX y/o en el s. XXI, aunque por no extendernos, citamos a aquellos que consideramos más destacados: entre los artistas que incluimos imágenes de su obra en esta investigación se encuentran: Graciela Olio (fotos n°: 244, 275, 1070), Carlota Petrolini (foto n°: 1098), Miguel Ángel Bonino (foto n°: 239), Cristina del Castillo (foto n°: 243), Alfredo Eandrade (foto n°: 1094), o María Riviello López (foto n°: 1069); si bien, la obra en cerámica de otros autores también es distinguida en el país, como la de: Marta Kearns, Marisa Rueda, Rafael Martín, Verónica Dillón, Antonio Molina, Pablo Edelstein, Alejandrina Cappadoro, Guillermo Mañe, Héctor Alves, Beatriz Orozco, Chalo Tulián, Adriana Benvenuto, Nicolás Rendtorff, Silvia Barrios, Jaly Vazquez, Elio Ortiz, Vivian Magis, Emilio Villafañe, Susana Beibe, Alejandra Jones o Teodolina García Cabo; en lo que algunos de estos autores a lo largo de su carrera han diversificado su producción (al emplear otros materiales y prácticas artísticas); incluyendo a su vez el trabajo de algunos artistas plásticos argentinos que en ocasiones emplean el barro en sus obras, como los pintores y escultores: Adolfo Nigro y Nicolás Leiva (foto n°: 246), o los artistas plásticos: Miguel Ángel Ríos (foto n°: 267) y Liliana Porter (en este caso, empleando en sus obras, figurillas industriales de cerámica). Ahora bien, también se debe indicar que un buen número de artistas argentinos dedicados a la cerámica escultórica ya no residen en Argentina, como sucede con algunos de los autores incluidos en esta investigación, como Bernardo Hogan y Susana Espinosa, al emigrar esta pareja a Puerto Rico a finales de los años 70 (citados en esta sección), o de otras generaciones más jóvenes, destacando la carrera emprendida en Italia por la escultora y ceramista, desaparecida recientemente, Silvia Zotta (Buenos Aires, Argentina, 1969, -Milán, Italia, 2015) (foto n°: 1071), o Julieta Dentone (foto n°: 270), establecida en Barcelona. Aunque en esta investigación se destaca especialmente



1057



1058

Escultura contemporánea en cerámica (Argentina): -1057- León Ferrari, "Mujer", 1960. Medidas: 75 x 35 x 18 cm. -1058- Leo Tavella, "Torturado", 1980. Medidas: 200 x 75 x 75 cm.

<sup>300</sup> VILLAVERDE, Vilma. *Leo Tavella, laborador del arte*. Ituzaingó (Buenos Aires): Editorial Maipue, p. 94.

la representación de los siguientes escultores argentinos, recopilada su obra y biografía en el capítulo 3, apartado 3.1, con las veteranas: Vilma Villaverde (foto n°: 113) (pág. 766) y Susana Espinosa (foto n°: 229) (pág. 760); Eduardo Andaluz (foto n°: 112) (pág. 768); y el renovado lenguaje de Adrián Villar Rojas (fotos n°: 79, 261) (pág. 778).

## ■ CHILE

**Chile** fue otro de los países latinoamericanos pioneros en apoyar durante el siglo XIX las diferentes manifestaciones entroncadas con el arte, como signo de modernidad. Después del proceso de inestabilidad política generado por los conflictos independentistas, cuando la nación ya consolida su gobernación como Estado libre y soberano, y la contienda contra la confederación Peruano-boliviana queda resuelta, avanzado el s. XIX el país manifiesta un tiempo nuevo, formando parte del proyecto republicano el desarrollo y difusión de la educación, la cultura y el arte. En este proceso histórico el gobierno chileno decreta la creación de diversas instituciones como la Universidad de Chile (1842), la Academia de Pintura (1849) o la Escuela de Artes y Oficios (1849). A partir de este nuevo periodo, la formación de gran parte de los artistas chilenos se consolida en estos organismos oficiales, siguiendo en el s. XIX la línea educativa en coalición con los cánones académicos de corte europeo (de gusto neoclásico, y posteriormente, desde el romanticismo y el realismo costumbrista). Estas instituciones se van reconfigurando con el paso de los años, en el caso de la Academia de Pintura, ubicada en la capital del país, en 1858 se amplían las disciplinas formativas, sumándose a la pintura, la escultura y la arquitectura, renombrada esta institución como Academia de Bellas Artes; en lo que este centro pasa a formar parte de la educación superior, dependiendo de la Sección Universitaria del Instituto Nacional. Dos décadas más tarde, con la promulgación del Estatuto Orgánico de 1879, la Universidad de Chile genera una nueva Facultad: la de Filosofía, Humanidades y Bellas Artes, asociando a este organismo universitario la denominada desde entonces como Escuela de Bellas Artes. A su vez, a pesar del conflicto con los países vecinos, Perú y Bolivia (Guerra del Pacífico), el país sigue apoyando los valores culturales y patrimoniales de la nación, en 1880, se crea el Museo Nacional de Pinturas (primer museo en Latinoamérica de este género); denominado posteriormente como Museo Nacional de Bellas Artes, donde también se crea el Salón Oficial de Bellas Artes (con diferentes disciplinas a concurso: pintura, escultura y artes decorativas). Ya en el s. XX, con motivo del centenario de la independencia de Chile, se inaugura en 1910 el Palacio de Bellas Artes, albergando en esta edificación al museo -MNBA- y a la Escuela de Bellas Artes (organizando para la ocasión, al coincidir con el centenario, la gran Exposición Internacional, con obras procedentes de catorce países invitados).

En Chile, las representaciones artísticas durante el s. XIX y primeros años del s. XX, se limitan a reproducir el dogmatismo europeo. Los artistas chilenos más destacados formados en las instituciones artísticas también se desplazan becados hasta Europa, para perfeccionar y proseguir su formación; a su vez, también se establecen en el país un buen número de artistas extranjeros, portando con ellos sus conocimientos. Ahora bien, las primeras inquietudes independientes a los cánones importados surgen en el campo de la pintura, en busca de la originalidad y la identidad nacional; en el caso de la escultura, ésta no comienza a recrear nuevas conductas representativas hasta la tercera década del s. XX. En esta disciplina, aunque existen antecedentes nacionales que ya se definen por destacadas estatuas vigentes en el espacio urbano, a partir de este tiempo los artistas que se consignan al campo escultórico emprenden manejar la búsqueda de su identidad creativa y cierto sentido de la abstracción; consolidándose esta manifestación en la década siguiente, al establecerse en el país un clima cultural propicio para las nuevas representaciones vanguardistas, de esencia nacional, manejando los artistas y escultores en esta época nuevas corrientes representativas donde se promueve la libertad del lenguaje y materiales. Como indica Ennio Bucci: *“la incorporación de motivos americanos -étnicos, culturales y de la naturaleza- concentrada a manera de ilustración, en las creaciones escultóricas de grandes maestros que, en Chile, lideraron estas bellas artes, en la década de 1940: Albert, Perotti, Domínguez, Román y, luego, Colvin y Garáfulic. En esa década fueron favorecidas las Artes con especial apoyo de la Universidad de Chile y del Ministerio de Educación y Cultura. Aquellos grandes escultores tuvieron enriquecida su formación artística en Europa; pero, una vez de vuelta en Chile, emprendieron camino propio esforzándose por imprimir en sus esculturas sentimiento de lo americano, precolombino, moderno y contemporáneo”*<sup>301</sup>. En estos tiempos algunos escultores ya trabajan la cerámica como medio representativo y definitivo; y la disciplina de la cerámica se consolida como asignatura en las diferentes academias públicas o privadas (incluyendo trabajos dedicados a la escultura cerámica). Entre estas escuelas artísticas que incluyen la cerámica en sus talleres formativos podemos citar, no solo a la Escuela de Bellas Artes, sino también a la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad en Chile, el Liceo Experimental Artístico -LEA- (fundado en Santiago de Chile en 1942 como Escuela Popular de Cultura Artística, y en 1947 como Escuela Vocacional Artística) y la Escuela de Canteros Pedro Aguirre Cerda (fundada en 1943). A partir de los años cincuenta del s. XX, la trayectoria vanguardista generada en las artes plásticas chilenas hace que los artistas chilenos de diferentes disciplinas plásticas, trabajen con diversos materiales y aporten renovadas visiones representativas, incluyendo la cerámica como otro soporte más en el arte escultórico.

Antes de mediados del s. XX, diferentes artistas chilenos formados en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile utilizan de forma pionera la cerámica como medio expresivo, citando a continuación a algunos de estos autores reconocidos;

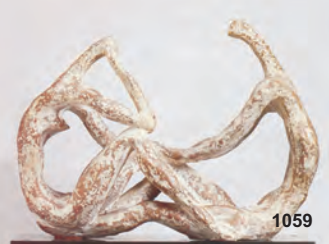
<sup>301</sup> BUCCI, Ennio. “Sentimiento de lo americano en la expresión de la escultura en la generación del 40” (artículo). - *PHAROS. Revista de la Universidad de las Américas (Ciencia, Arte y Tecnología)*. Mayo-Junio, vol. 9, n° 1, Santiago de Chile, 2002. p. 101.



como es el caso del pintor Otto Georgi (Valdivia, Chile, 1890 - 1969), incluido en la -Generación del Trece-, quien utiliza en algunas de sus obras el mosaico y diferentes técnicas cerámicas como medio de su expresión pictórica; la obra del escultor y docente Lorenzo Domínguez Villar (Santiago de Chile, Chile, 1901, -Mendoza, Argentina, 1963), quien trabaja la escultura desde la figuración abstracta con diferentes materiales, entre ellos la cerámica; o de la -Generación del Veintiocho- el escultor, poeta, y docente Tótila Albert Schneider (Santiago de Chile, Chile, 1892 - 1967), formado en Chile y Alemania, representa algunas de sus esculturas figurativas de formas austeras y limpias en barro cocido, o el pintor Héctor Banderas (Santiago, Chile, 1903 - 1988), al trasladarse becado a Europa, entre otros campos formativos asiste a un curso especial en la manufactura cerámica de Sevres (Paris, Francia), su dedicación no solo se limita a la pintura sino que también trabaja con otras técnicas artísticas, como la decoración cerámica, en lo que a su vez su labor docente también es reconocida, entre otras actividades institucionales. También fueron destacados en la década de los años cuarenta los trabajos escultóricos en terracota de María Teresa Pinto (Santiago de Chile, Chile, 1910, -Francia, 2000) aunque en este caso esta escultora se forma y reside en diferentes países de Europa durante la mayor parte de su vida, alumna en Paris de Constantin Brancusi y Henri Laurens, sus manifestaciones escultóricas ya destacan en la década de los años treinta, también conocida como Marie-Thérèse Pinto, esta autora trabaja con diferentes materiales y su obra se desarrolla entre la síntesis de la forma y un lenguaje asociado a sus raíces americanas.

Ahora bien, podemos reseñar a dos autores imprescindibles a la hora de hablar de los artistas chilenos más destacados que establecieron como precedente en la escultura la apertura hacia nuevas corrientes expresivas y su desarrollo contemporáneo, y que utilizaron frecuentemente el barro cocido en su tratamiento escultórico, además de resaltar su fuerte implicación con la actividad cultural y artística de Chile en el s. XX, estos son José Perotti y Samuel Román (dotados respectivamente con el Premio Nacional de Arte en 1953 y 1964). En primer lugar citamos al polifacético pintor y escultor José Perotti Ronzzoni (Santiago de Chile, Chile, 1898 - 1956); en 1917 inicia su formación en la Escuela de Bellas Artes, becado por el gobierno chileno se traslada entre 1920 y 1923 a España (Madrid) y Francia (Paris), y al regresar a Chile funda junto a otros artistas el Grupo Montparnasse; en 1927 Perotti se hace cargo del Taller de Escultura de la Escuela de Bellas Artes, para posteriormente, desde 1929, ejercer como director de la Escuela de Artes Aplicadas (Universidad de Chile), donde emprende una ardua labor de renovación formativa y de difusión en los campos asociados con “las artes decorativas”, para equipararlos al nivel de otras expresiones artísticas. En 1937 el artista obtiene una beca de la fundación Humboldt, y se traslada a Alemania para perfeccionar sus conocimientos en pintura y color, técnicas escultóricas, en esmalte sobre metal y cerámica. Su incansable labor en torno a la difusión cultural le lleva a participar en la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, el Museo de Arte Popular y el Museo Pedagógico; además de fundar la Asociación Chilena de Pintores y Escultores (junto a la destacada escultora Laura Rodig y otros artistas) y ser un activo miembro de la Alianza de Intelectuales, participante a su vez de otros movimientos socioculturales. Perotti, posee una reconocida trayectoria representativa, tanto en el país como en el extranjero, y su producción abarca diversas disciplinas artísticas y artesanales, trabajando también con una amplia gama de materiales (foto n°: 1059). Al igual que sucede con la obra del destacado escultor Samuel Román (Rancagua, Chile, 1907, -Santiago de Chile, 1990), este artista al licenciarse en la Escuela de Bellas Artes pasa a ser docente de escultura en la Escuela de Artes Aplicadas (1928 - 1949), y al igual que Perotti, obtiene en 1937 la Beca Humboldt para cursar estudios en la Academia de Berlín (Alemania), trasladándose en otras ocasiones al extranjero para perfeccionar sus conocimientos artísticos (Italia, Estados Unidos, Venezuela, Brasil y Argentina). Samuel Román fue el fundador de la Escuela de Canteros “Pedro Aguirre Cerda”, inicialmente formando a los artistas en su taller, para posteriormente abrirse como centro artístico de educación técnica y superior, destinado a artistas sin recursos (vinculada esta escuela entre 1962 y 1974 con la facultad de Bellas Artes -Universidad de Chile-); además de ejercer en 1939, como consejero técnico del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, y entre 1944 y 1974, miembro del Consejo de Monumentos Nacionales. La extensa y reconocida obra escultórica y figurativa de Román se desarrolla en diferentes etapas, evolucionando desde sus primeras obras de corte académico a la abstracción y síntesis de la forma, manejando elementos exóticos de naturaleza poética tomados de la mitología clásica o inspirada en la cultura popular chilena; representando estas figuras en una amplia gama de materiales (yeso, terracota, piedra, bronce, cemento, etc.), (fotos n°: 934, 1060).

No obstante, en Chile además de reconocer la autoría personal y destacada de algunos artistas que trabajan la cerámica, también se puede generalizar, ya que el barro se maneja como material representativo y escultórico de forma precursora, tanto en las artes aplicadas como en las producciones artísticas. Por ello, a continuación citamos a un buen número de artistas chilenos destacados, nacidos en las tres primeras décadas del s. XX, y que a partir de la década de los años cincuenta y sesenta también incorporan el barro y la cerámica en su obra interdisciplinaria y contemporánea. Como el pintor, muralista y docente Gregorio de la Fuente (Santiago, Chile, 1910 - 1999); el reconocido artista plástico Roberto Matta Echaurren (Santiago de Chile, Chile, 1911, -Civitavecchia, Italia, 2002); el pintor y escultor Alejandro Rubio Dalmati (Chillán, Chile, 1913, -La Rioja, España, 2009); las escultoras: María Fuentealba (Concepción, Chile, 1914 - 1963) y Marta Lillo (Santiago, Chile, 1914 - 1997); la destacada artista Violeta Parra (San Fabián de Alico, San Carlos, Ñuble, Chile, 1917, -Santiago, Chile, 1967), quien además de ser reconocida como cantante y compositora de música folclórica y popular, también trabaja de forma autodidacta con representaciones artísticas en pintura, textil y cerámica, entre otros materiales (asociadas estas obras con el llamado arte ingenuo o naif); la artista plástica Isabel Sotomayor (asociada con la generación del -Grupo Rectángulo-); el pintor Carlos Contreras Tornero; los escultores de la -Generación del Cincuenta-: Sergio Mallol (Santiago,



1059



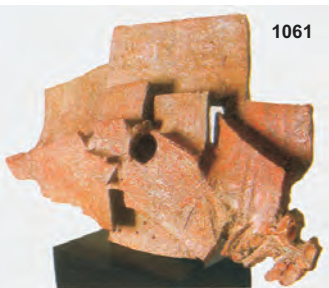
1062



1060



1063



1061



1064

Escultura en cerámica (Chile): **-1059-** José Perotti. "El bote", 1952. Dimensiones: 32 x 44 cm. **-1060-** Samuel Román. "Vista espacial", 1967. Altura: 82 cm. **-1061-** Rosa Vicuña. "Pez Andino". **-1062-** Hugo Marín. "Guagua Blanca", 1988. Técnica mixta (terracota y otros elementos). Dimensión: 80 cm. **-1063-** Luis Mandiola. "Sin título". Cerámica (Alta Tª) y pigmentos. Dimensiones: 68 x 56 x 43 cm. **-1064-** Paula de Solminihač. Instalación: de la serie "Tonal" (2012 - 2014). Láminas de arcilla cocida con troquel de textos. Dimensiones de la obra: 200 x 100 cm.

Chile, 1922 - 1973), Jaime Antúnez (Región Metropolitana, Santiago, Chile, 1923 - 2010), Matías Vial (también destacado docente), Alfredo Portales (Santiago, Chile, 1931, -Madrid, España, 1995); el escultor Juan Egenau Moore (Región Metropolitana, Santiago, Chile, 1927 - 1987), del -Grupo de Estudiantes Plásticos-; El pintor y escultor Iván Contreras Brunet; la pintora y ceramista Cuca Burchard (Santiago, Chile, 1929 - 1995); el pintor, ceramista y docente Eugenio Brito (Viña del Mar, Chile, 1929, -Santiago, Chile, 1984); de la generación -Taller 99-: la artista Irene Domínguez Ríos (residente en París, Francia, desde 1963) y el pintor y ceramista Ricardo Yrarrázaval; el escultor y docente Ricardo Mesa Núñez (Cauquenes, Chile, 1931, Santiago, Chile, 2000); como también el escultor y docente Héctor A. Román (Santiago, Chile, 1932 - 2007), hijo de Samuel Román; la artista plástica, escritora y docente Virginia Huneus Cox (partícipe en los movimientos geométricos de la década de los sesenta e integrante del -Grupo Rectángulo-, y -Movimiento, Forma y Espacio-; o las escultoras y docentes: Lucy Lafuente y Myriam Aguirre. Cada uno de estos autores trabajó la cerámica o sigue recurriendo a este material de manera diversificada, desde su propia motivación personal, a través de representaciones figurativas o abstractas, decorativas, conceptuales, materias, de diseño, etc.

Aunque en nuestra investigación, especialmente distinguimos el trabajo de los artistas precursores en utilizar la cerámica como medio recurrente en sus esculturas, como es el caso de la escultora y ceramista Luz Concha (Viña del Mar, Chile, 1914-2007), quien a partir de la década de los años cincuenta dedica su obra personal a elaborar piezas en cerámica artística y escultórica; esta artista además de formarse en técnicas cerámicas y escultóricas en Chile y el extranjero (España, Francia, Inglaterra y México), también imparte durante décadas clases de cerámica tanto a escolares como a adultos y conforma un taller cerámico de inspiración precolombina, llamado Talinay. De otra generación posterior destacamos a las hermanas y escultoras Rosa Vicuña (Santiago de Chile, Chile, 1925 - 2010) y Teresa Vicuña, en ambos casos

recurriendo a la cerámica como materia dominante en su obra (desde la síntesis en la figura humana, las formas orgánicas y la textura máterica), aunque también emplean en sus trabajos escultóricos otros materiales; ambas artistas ampliaron su formación en el extranjero y trabajaron como profesoras de escultura, con un amplio currículo expositivo y premiadas con galardones importantes (Rosa Vicuña: foto n°: 1061). De la misma generación, también reseñamos la reconocida representación del artista Hugo Marín, escultor y pintor, con una obra en la que lo primigenio y lo contemporáneo se conjuga para establecer un código muy personal donde la condición humana arma toda su carrera; en gran parte de sus figuras escultóricas trabaja con el barro como soporte (cocido o sin cocer), caracterizando a los rostros de sus personajes de rasgos orientales, además de utilizar otros elementos (como ojos de vidrio y dientes auténticos), fibras, telas, pigmentos, etc. (técnica mixta), dotando a estas piezas de una atmósfera onírica y con movimiento (foto n°: 1062). A su vez, la obra del escultor y docente Humberto Soto también está fuertemente enlazada con la materialidad de la cerámica, trabajando en sus primeras etapas representativas desde la abstracción, para también evolucionar a trabajos figurativos, dotando a estos personajes de cierto sentido mitológico. El artista multidisciplinar Luis Mandiola también ha trabajado con cerámica en obra escultórica (fotos n°: 293, 1063), su obra artística se mueve por diferentes disciplinas y materiales. Mandiola, en su primera etapa representativa comienza a trabajar con la pintura y el dibujo, aunque al poco tiempo empieza a experimentar con diversas técnicas cerámicas, para más tarde trabajar con el grabado, y a comienzos de los años setenta con la escultura; a partir de esta época genera una amplia serie de cabezas antropomorfas de gran formato, entre otras series volumétricas, realizadas en materiales diversos, entre ellos el barro cocido; en estas piezas escultóricas, se observa la influencia que el autor posee de la gráfica, presentando en ellas inscripciones y grafismos. A su vez, Mandiola se inicia como docente del taller de cerámica en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, para posteriormente impartir escultura en la misma

institución. Por último entre estos artistas nacidos en las tres primeras décadas del s. XX, destacamos la obra cerámica del escultor Juan Díaz Fleming, quien también perfecciona sus conocimientos cerámicos en el extranjero (en Taiwán y España), e imparte el taller de cerámica y la cátedra de escultura en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Tarapacá; su obra personal se desarrolla a nivel abstracto, desde la síntesis de la figuración, contando con el espacio y los volúmenes geométricos, muchas de estas piezas de gran dimensión.

A pesar de las prácticas vanguardistas que caracterizan la escena cultural de este país en estos fructíferos años, se debe tener presente que en Chile, al igual que otros países, en las últimas décadas del s. XX fue coartada la experimentación artística al imponerse la férrea dictadura militar (1973 - 1990). Muchos artistas chilenos se exiliaron a otros países, y la comunidad artística establecida en el país sufre un duro golpe al restringir la libertad de expresión, caer el nivel de actividad cultural (al vincular las diferentes instituciones con el régimen militar), y cuartar la formación (en lo que muchas de las escuelas de libre enseñanza, fueron clausuradas); no obstante, a pesar de la censura y la represión, el ámbito artístico continúa su desarrollo contemporáneo (generándose también códigos críticos). Posteriormente, con la vuelta a la democracia, la comunidad artística desempeña un papel activo en el cómputo social, y el gobierno y las instituciones chilenas abogan de nuevo por la promoción y recuperación de los valores culturales.

Un buen número de artistas plásticos chilenos incorporan en las últimas décadas del s. XX la cerámica como material en sus representaciones tridimensionales. Entre las décadas de los años setenta y ochenta comienzan a integrar el barro en su representación destacados escultores como: Francisca Cerda, Lautaro Labbé, Félix Maruenda (Santiago de Chile, Chile, 1942, -Isla Negra, Chile, 2004), Lisi Fox, Odette Sansot, Patricia Del Canto, Palolo Valdés, Sandra Santander o Susana González; o bien, a partir de finales de los años ochenta y la década de los noventa, como es el caso de: Patricia Vargas, Zinnia Ramírez, Paz Lira, Alejandra Ruddoff, Ximena Burón, Alexander Sutulov o Norma Ramírez (foto n°: 282). En los últimos años del s. XX e inicios del XXI, también empiezan a trabajar en cerámica escultórica artistas ya consagrados en otros medios plásticos, como es el caso de Keka Ruiz Tagle (foto n°: 1079); Samy Benmayor (foto n° 284), Sebastián Picker, Fernando Cifuentes, o Benjamín Lira (foto n°: 117), analizada a su vez de este último, su obra y biografía en el capítulo 3 (aparatado 3.1, pág. 763); o al integrar la cerámica en su obra plástica artistas chilenos de generaciones posteriores, como Marcela Romagnoli, Carolina Nieto, Lorena Olivares, Paula de Solminihac (fotos n°: 971, 1064) y Manuela Viera-Gallo (foto n°: 1101). A su vez, en estas últimas décadas, han surgido artistas o ceramistas chilenos que se dedican preferentemente al campo de la escultura cerámica, entre ellos podemos destacar la obra de los siguientes autores: Antonio Krell (de origen ecuatoriano) (foto n°: 279), Mariana Domic, Fernando Casasempere (Residente en Inglaterra) (fotos n°: 81, 281), Marilú Rosenthal, Barbara Bravo (foto n° 236), Isabel Izquierdo (fotos n°: 283; 1090), Fernando Hinojosa (fotos n° 288 - 1083), Mariana Fernández (fotos n°: 295, 296), Pascale Lehmann (foto n°: 1068), o la promotora cultural y escultora Ruth Krauskopf (foto n°: 238, ampliada su obra y biografía en el capítulo 3, pág. 770). Estos artistas plásticos, escultores o ceramistas citados, trabajan con el barro crudo o la cerámica desde perspectivas contemporáneas y diversificadas; empleando lenguajes plásticos relacionados con la abstracción o la figuración, la conformación escultórica o el desarrollo de instalaciones (en espacios diversos), tratando la materia en su estado natural o recubierta con técnicas decorativas de diferente índole, cada uno de ellos exponiendo en sus creaciones su propio sello representativo. Por otra parte, también podemos destacar que en Chile ha surgido en mayor proporción que en otros países latinoamericanos el denominado ceramista de taller (studio potter), desarrollando una estrecha conexión entre la alfarería y el diseño.

Para finalizar, decir que en Chile las representaciones en cerámica se integran en el campo escultórico en pioneras corrientes vanguardistas, en lo que a su vez, los certámenes artísticos de décadas pasadas también contemplan entre sus galardones obras de escultura cerámica, a pesar del deterioro representativo ocasionado durante la dictadura, se puede incidir que en los últimos años esta expresión artística de nuevo se está revitalizando, con el impulso generado por agrupaciones e instituciones al fomentar esta actividad plástica, nuevos certámenes de carácter internacional u otros avances relacionados con la difusión del barro. Entre estos espacios dedicados a la cerámica artística, podemos destacar el taller Huara-Huara (establecido como centro de enseñanza y taller colectivo); entre los artistas que participan en él, se encuentra su fundadora Ruth Krauskopf, directora a su vez de la revista de Cerámica Contemporánea: Esteka (publicada su primera edición en 2006). A su vez, estas expresiones artísticas también se pueden contemplar en importantes museos y salas expositivas, tanto de artistas pioneros como actuales, a través de exhibiciones o como parte del acervo de las diferentes instituciones, como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo -MAC- (Universidad de Chile), Museo de Artes Visuales -MAVI-, o el Instituto Cultural de las Condes, situados estos centros en Santiago de Chile, y otros espacios nacionales como el Museo de Viña del Mar (Viña del Mar).



◇ Para terminar con este subapartado, ya podemos generalizar, y decir que en los territorios latinoamericanos, la representación actual y contemporánea de la escultura en cerámica o en barro presente en el trabajo de los artistas que se expresan a través de diferentes lenguajes, se genera a través de una estética plural al presentar creaciones de sentido figurativo, abstracto o la combinación de ambas modalidades, incluyendo, aunque en menor proporción, la obra de algunos artistas que mantienen en cierto sentido la forma del recipiente (como punto de partida), aunque transformada, asociadas también estas representaciones como parte del lenguaje escultórico. Como bien indica la investigadora y artista brasileña Isabela Mendes Sielski: *“el barro como soporte escultórico viene siendo empleado como cualquier otro material, siempre que cumpla los deseos conceptuales del artista. Ya no hay espacio para las rígidas categorizaciones. “Boceto”, cerámica, escultura, barro crudo o cocido, la tierra, todas son opciones que sirven al artista para formar un -compuesto de sensaciones-. [...] Barro crudo o cocido, objeto o acción, lo que importa es la estrategia de representación utilizada por cada artista para activar el contexto en su estructura conceptual”*<sup>302</sup>. Finalmente comentamos que, resulta necesario para apreciar mejor la relación de las obras de los artistas latinoamericanos que ya se expresan entre la variabilidad de propuestas en las que se incluye el barro, en su creación representativa; existe una unidad de concepto y ejecución, inseparable de su propia particularidad, tanto al explorar las características materiales del barro como al generar nuevos códigos visuales, que hacen que cada autor genere una estética individual y autónoma, asociada al arte conceptual y contemporáneo tanto de América Latina, como del arte globalizado.

Las siguientes imágenes son una muestra de las obras de diferentes artistas latinos de reconocido prestigio nacional o internacional que trabajan actualmente de forma activa con el barro y/o la cerámica (aunque en esta investigación no se ha incluido su biografía y obra en el siguiente capítulo, su trabajo es extraordinario). Utilizando cada autor su propia estrategia, entre los planteamientos de las acciones, las instalaciones o desde la escultura, la pureza de la monocromía o la intensidad del colorido de las obras, formas simples o hacia lo más elaborado, o al utilizar técnicas tradicionales y/o desde la osada postmodernidad; son parte de los actuales repertorios que se dan en estos territorios.

<sup>302</sup> MENDES SIELSKI, Isabela. “El barro en el arte: Materialidad y Límites” (tesis doctoral). Director: Ángel Garza -departamento de escultura-. Facultad de Bellas Artes / Arte Ederren Facultatea, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea, Leioa (Bizkaia), 2003, pp. 561-562.

**Escultura contemporánea e instalaciones en cerámica y barro.** -Pág. 667-: **-1065-** Lidya Buzio (Uruguay). “IV”, 2008. Dimensiones: 32’02 x 29’21 cm. **-1066-** Lorainne de Castro (Puerto Rico). “Doña Conversación”, 1980. **-1067-** Christopher K. Davis-Benavides (estadounidense-peruano). “Three boilers in the abyss”, 2012. **-1068-** Pascale Lehmann (Chile). Sin título, 2013. **-1069-** María Riviello López (Argentina). “Desviación anunciada”, 2010. **-1070-** Graciela Olio (Argentina). Del proyecto “múltiplo de sapo”, -Territorio Artificial-, 2007. Intervención en la pared, expuesta en el Museo MACLA (La Plata, Buenos Aires, Argentina). Reproducción por moldes, piezas con diferentes decoraciones (terracota y gres con vidriados, engobes, pigmentos, lustres y lámina de oro), dimensiones variables. **-1071-** Silvia Zotta (Argentina). Mayólica policromada, 2005. Instalación. Premio Faenza 2005, Italia. **-1072-** Rosana Bortolin (Brasil). “Sacrum Profanum”, 2010. **-1073-** Adán Paredes (México). “Mientras la pelota se va, se va y se va...”, 2009. Obra instalada en la Academia de Béisbol de Oaxaca, Oaxaca, México. **-1074-** Cesar Cornejo (Perú). “Menhir II”, 2008. Ladrillos de cerámica y cemento. Dimensiones: 41’65 x 7’62 x 7’62 cm. Ubicación permanente: Parque de APEC, realizada para la - Busan Biennial 2008-, Busan, Corea del sur. **-1075-** Cesar Cornejo (Perú). Detalle de la instalación “museumorphosis”, 2009. La instalación se compone de dos partes: una, numerosas chabolas en miniatura realizadas con pequeños ladrillos, y tejados simulando uralita en barro crudo, proyectando sobre ellos una gran imagen del Museo Guggenheim de Bilbao; la otra parte de esta instalación consta de una fotografía transformada del Museo Guggenheim de Nueva York. Exposición colectiva: “Preemptive Resistances: Reversed Strategies”, -Westport Arts Center- (WAC), Westport, Connecticut, EEUU. **-1076-** Ángel Norriella (Cuba). “Estiba #3”, 2003. Gres. Dimensiones: 37 x 22’5 cm. **-1077-** Norma Grimberg (Brasil). “Vertical flauta”. Cerámica, estructura móvil (acero). Dimensiones variables. **-1078-** Norma Grimberg (Brasil). “Humanoides”. Dimensiones variables. **-1079-** Keka Ruiz Tagle (Chile). “Conversación”. Gres. Medidas: 37 x 56 x 73 cm. **-1080-** Valéria Nascimento (Brasil). “Dark Water”. Porcelana teñida. Dimensiones: 60 x 120 cm. **-1081-** Cecilia Ordóñez (Colombia). “Luces y Sombras”, 2006. Gres. Dimensiones: 152 x 72 x 6 cm. **-1082-** Carol Young (Uruguay - Colombia). “Memoria”, 2013. Obra compuesta por 130 elementos de cerámica laminados. **-1083-** Fernando Hinostroza, (Chile). “Hombresperras”. **-1084-** Isabel Cisneros (Venezuela). “Draco”, 2006. Porcelana modelada, ensamblada con acero, posición variable. Dimensión: 200 cm, ø: 14 cm. **-1085-** Eji Stih, (Bolivia). “Jaulas”, 2013. **-1086-** Reinaldo Sanguino (Venezuela). En detalle, pieza cerámica de la serie - Gods & Designers-, 2007/2010.

**Pág. siguiente (668):** **-1087-** Lisbet M. Fernández (Cuba). “Escóndete, escóndete”, 2004. **-1088-** Jeannine Marchand (Puerto Rico). De la serie -Folds-, 2014. **-1089-** Milena Muzquiz (México), “Euphrosyne Doxiadis”, 2013. Cerámica vidriada, dimensiones: 33 x 50’8 x 20’3 cm. **-1090-** Isabel Izquierdo (Chile). Sin título, 2001. Dimensiones: 25 x 9 x 19 cm. **-1091-** Susana Arias (Panamá). “Burning Trees”, 2012. Cerámica esmaltada sobre estructura de acero. Dimensiones: 165 x 30’48 x 15’24 cm. **-1092-** Miriam Medrez (México). De la serie - Porcelana-, 2008. Pieza de gran formato. **-1093-** José Ignacio Vélez (Colombia). “Los árboles imaginados”, 2013. Instalación de cerámica, piezas de gran dimensión en cerámica y barro, dimensiones variables. Sede: Museo de Arte Moderno de Medellín -MAMM- (Sala: proyectos especiales), Colombia. **-1094-** Alfredo Eandrade (Argentina). “Vasos comunicantes”, 2010. Instalación completa: 70 piezas de cerámica, decoradas con transferencias de titulares de periódicos; ubicadas sobre una mesa de dimensión desproporcionada. Dimensiones de la obra: 160 x 90 x 80 cm. **-1095-** Maribel Portela (México). “Cazadores y Recolectores”, 2003. **-1096-** Margarita Caballero (Perú) “De vuelta”. **-1097-** Ximena Garrido-Lacca (Perú). “Destilaciones”, 2014. Recipientes de cerámica, tubos de cobre, base de hierro, MDF y arcilla. Dimensiones: 170 x 310 x 200 cm. Esta instalación escultórica se exhibe junto a la video-creación: “Aceite de Piedra”, 2014 (dos canales de video, duración: 11:54 min). **-1098-** Carlota Petrolini (Argentina). De la serie -Bichajes-. **-1099-** María Emilia Cunliffe (Perú). “Sin título” de la serie -70% H2O-, 2005. Resina y cerámica (figura). Dimensión: 40 cm diámetro. **-1100-** Cristóbal Ochoa (Venezuela). Escultura de cerámica vidriada y madera pintada. **-1101-** Manuela Viera-Gallo (Chile), “Domestic Violence”, 2009 (serie). Instalación: cuerda del algodón y trozos de vajilla rota (cerámica), dimensiones de la instalación: 180 x 180 cm. Pieza de la colección: “Trebesice Castle”, Praga, República Checa.





1065



1066



1067



1068



1069



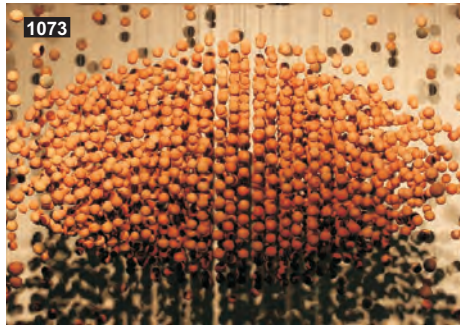
1070



1071



1072



1073



1074



1075



1076



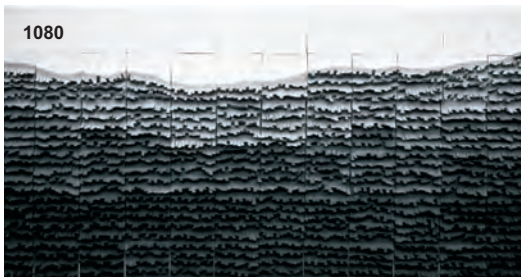
1077



1078



1079



1080



1081



1082



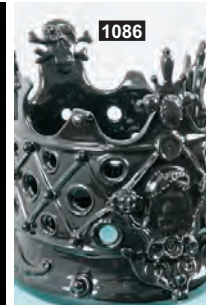
1083



1084

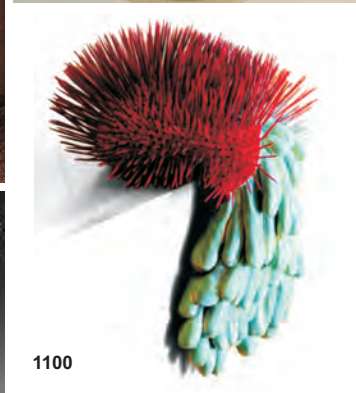
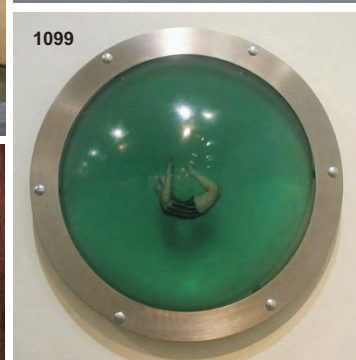


1085



1086







### **2.3.1.2- La representación escultórica en cerámica y barro en Latinoamérica vinculada al arte popular y al arte indígena (s. XX - s. XXI).**

Para situarnos en el contexto de las manifestaciones escultóricas en cerámica relacionadas con el arte popular y el arte indígena generado en los territorios latinoamericanos (ya establecido el período contemporáneo), antes de imbuirnos de lleno en el tema, y de recopilar las diferentes representaciones asociadas a cada nación, primero concretamos un diligente análisis con ciertas claves que constituyen a nivel general la agrupación de este tipo de representaciones (algunas de ellas ya remitidas en esta investigación en el primer capítulo, concretándose en mayor proporción en el apartado 1.2, al igual que se han propuesto en este segundo capítulo, al finalizar el apartado 2.3.1), incluyendo además ciertas observaciones relativas a la evolución histórica y sobre la actualidad social de estas comunidades, para así entender mejor lo que viene originándose en relación con el tema representativo y cerámico. Ahora bien, en primer lugar, queremos incidir que, aunque en muchos casos estas creaciones pueden agruparse como un género único asociado al arte “periférico” al mantener ciertas correspondencias, son más las diferencias cuantitativas que las distinguen.

En numerosos estudios sobre Latinoamérica, el arte indígena se considera y engloba como arte popular, de cierta manera se está en lo cierto, porque la cultura indígena es parte del pueblo, además de computar en sus contenidos similitudes; pero en nuestra investigación diferenciamos, el arte popular y el arte indígena, por dos motivos básicos, uno porque la representación popular puede ser producida por artistas no indígenas, y a su vez, destacamos el arte indígena, ya que por mucho tiempo ha estado soterrado y se ha considerado poco relevante. El arte indígena pertenece a un ámbito especial, diferenciándose del arte popular en un aspecto fundamental, y éste es el de su exclusividad; como analiza Francisco Stastny:

*“Su aislamiento geográfico y su desvinculación de las grandes corrientes de influencia de las civilizaciones industriales determina que lo que lo diferencia de los grupos folk sea algo más que simplemente una medida cuantitativa de nivel de alejamiento. Aunque las creaciones artísticas y artesanales de los pueblos etnológicos puedan tener muchos puntos de contacto con las del folk, los factores que los separan son aún más importantes. Como las manifestaciones folk, son anónimas, no especializadas, «populares» (o sea, compartidas por toda la comunidad) y tradicionales; pero a diferencia de ellas ocupan una posición oficial dentro de la sociedad, son la excepción reconocida por todos los niveles y, además, son la única forma artística conocida. No crecen a la sombra de otros estilos de mayor prestigio que las influyen y alimentan o contra las cuales deban rebelarse, como sucede en la relación entre el folk y el arte culto”<sup>303</sup>.*

En esta disociación de ideas entre las diferentes artes que confluyen en Latinoamérica, también se puede puntualizar que entre los conceptos preferentes que diferencian de priori al arte indígena con el arte “generalizado”, se debe destacar que en el nativo prevalece principalmente el valor de las costumbres y el distinguido vínculo que recogen de sus ancestros (aunque en la praxis tribal de cada grupo se acumulen cambios estéticos, como en toda representación artística); y a su vez, en la reivindicación de las creaciones populares hay que reseñar que su representación no se establece como una mera copia desnaturalizada y atrasada en años del arte “oficializado”, sino que debería entenderse como un sistema artístico propio, que obedece a parámetros y preferencias especiales (lejos de caracterizarse por poseer una metodología estricta configurada como un estilo artístico determinado), donde también se incorporan y acumulan de forma selectiva, modelos ajenos, combinándolos de manera heterogénea, con los recursos tradicionales.

Entre las consideraciones principales relativas a la analogía central de ambas representaciones artísticas (populares e indígenas), éstas se manifiestan a través de su ubicación en el imaginario colectivo, como también se consolidan a nivel comunitario en el transcurso de los tiempos (manejan en muchos casos, la

---

<sup>303</sup> STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Fundación del Banco continental para el Fomento de la Educación y la cultura (Edubanco). Madrid: Alianza Editorial S.A., 1981, p. 18.

periodización anterior o desde la colonización occidental). A su vez, aunque se tengan pocas referencias del pasado, fácilmente se puede deducir que los grupos clasificados como populares (tanto indígenas, mestizos, o fuera de la pertenencia de la clasificación étnica nativa), se reconocen como sectores tradicionalistas, apegados a normas y conductas culturales arraigadas, y por ese mismo motivo son portadores de una carga histórica significativa. Otra de las claves a tener en cuenta en relación a ambas categorías representativas, es la complejidad de su agrupación, al derivar de orígenes sociales diversos (campesinos, artesanos rurales, clases medias provincianas, estratos populares capitalinos, comunidades indígenas insertas en la sociedad plural, sociedades tribales aisladas, etc.), y por ello, no es de extrañar, que reine cierta confusión en relación a la validez de la definición y significado de los términos empleados.

En cuanto a la terminología empleada para designar a estas representaciones, en el primer capítulo ya indicamos ciertas aclaraciones y definiciones referentes a estas expresiones (apartado 1.2.3, págs. 81/84), ampliando el análisis de estos términos a continuación, teniendo en cuenta que el contexto de su designación ha ido evolucionando en los últimos tiempos (aunque también prevalecen aún ciertos prejuicios), ya que la identificación de la denominación de ambas representaciones, han sido dictadas desde el ideario y la léxica occidental, regenerándose su enunciado con el paso de los años a través de los avances científicos, sociales y políticos. Al igual que hemos hecho con otras definiciones, nos ayudamos del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española para registrar estos términos; la última edición de este glosario contempla la acepción de -arte popular- dentro de las diferentes descripciones de arte, como: “*1. m. o. f. arte cultivado por artistas con frecuencia anónimos y fundado en la tradición*”<sup>304</sup>. Sobre este escueto enunciado quisiéramos hacer una pequeña reflexión, al exponer que si estos artistas son anónimos es porque ellos mismos lo han estipulado así (sin entrar en prerrogativas de asumir en la tendencia comunitaria, el destacar el trabajo personal de cada autor), manteniéndose la regencia de la autoría desconocida en la propia herencia representativa, como también desde el circuito expositivo y mercantil; aunque en los últimos años en estos dos últimos sistemas de valoración citados, se han registrado cambios, en parte, al generarse la necesidad de buscar y concretar a los autores, ya que así las obras se valoran como piezas únicas, y no solo, pertenecientes al cómputo de lo antropológico (englobadas por ello dentro de un “tipo de clasificación artística”). En la actualidad, se puede indicar que el artista popular además de manifestar una capacidad creativa propia, también puede tomar prestamos culturales de otras representaciones, ya sean técnicos, formales o simbólicos, con plena conciencia y comprensión de su práctica artística, dando forma al acervo común, tanto colectivo como particular. Cambiando de tercio, en el caso del término de -arte indígena-, este no se recoge en el diccionario dentro de la designación de arte, por lo que la búsqueda de su acepción debe examinarse por separado, en lo que la definición de indígena se registra como: “*(Del lat. indigēna). 1. adj. Originario del país de que se trata. Apl. a pers., u. t. c. S.*”<sup>305</sup>. Ahora bien, actualmente la definición del arte indígena en plural se pudiera concretar de manera escueta con la determinación de registrarlo como arte no-occidental, computando como el exponente de las raíces de los pueblos originarios; teniendo en cuenta a su vez, el sentido de la multiculturalidad, ya que se encuentran grandes divergencias en la concepción representativa de los diferentes y diversificados grupos (acentuándose en cada caso, tanto su propia representación, como su simbología), contando además con que hasta no hace tanto tiempo, el desarrollo social de muchos grupos étnicos se mantenía aislado de todo aquello externo a su cultura, conservando sus tradiciones, aunque existiera contacto con el mundo occidental.

En concordancia con nuestra investigación, desde la dialéctica que le corresponde en el sistema intercultural desarrollado actualmente en los diferentes territorios de Latinoamérica, a continuación, analizamos por separado, la evolución de estos términos y su desarrollo histórico. Teniendo siempre presente a la hora de investigar aquello ajeno a uno mismo, que se deben tener en cuenta muchísimas variantes, y aun así otras muchas se escapan de nuestro entendimiento, destacando: la cultura, lo social, lo cotidiano, lo geográfico, lo

<sup>304</sup> Diccionario de la lengua española [página WEB], Real Academia Española, vigésima tercera edición, 2014.  
<http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]

<sup>305</sup> Ídem.

natural, las creencias, lo sobrenatural, y otros muchos factores que enmarcan una cosmovisión diferente de la vida y su representación. Asociadas estas representaciones a la identidad y diversidad de las culturas establecidas en estos territorios, depositando en ellas el cumulo de rasgos tanto autóctonos como foráneos, empero, que se consolidan y reafirman desde su propio vigor y singularidad, manteniéndose, aún en tanto, se establecen en los nuevos tiempos de la globalización.

En cuanto a la evolución del termino de popular, en Latinoamérica, éste durante mucho tiempo se relacionó directamente con las clases bajas de la sociedad, generalmente identificadas con el entorno rural o provinciano, asociada su representación en el sentido nacional con una estética de carácter “periférico”, identificándose en coalición con las diferentes costumbres culturales, al acumular en mayor o menor grado, tanto tradiciones nativas autóctonas, como el sincretismo o mestizaje cultural (con la influencia de técnicas y representaciones foráneas); no obstante, en el trascurso de los últimos tiempos, al generarse en la sociedad plural un proceso dirigido hacia la tendencia de la igualdad social, esto también ha repercutido en la expresión popular, reconociéndose en el sistema cultural de las diferentes naciones latinoamericanas, la revaloración de estas producciones. Según analiza la investigadora Emma Sánchez Montañés sobre el propio concepto del arte popular en las creaciones de Latinoamérica:

*“Podríamos considerar que el arte popular actual americano se ha configurado, a través de un largo proceso que comenzó con la Conquista, como una síntesis de elementos prehispánicos, más o menos transformados, de elementos occidentales e incluso de nuevas artes introducidas que se asimilaron y acabaron siendo consideradas como indígenas por los propios nativos. Del mismo modo, el arte popular indígena americano, en el momento de la Conquista, sería el resultado de la mezcla de elementos tradicionales que provendrían de las diferentes civilizaciones prehispánicas junto con elementos de los pueblos sometidos a esos estados. Nuestro desconocimiento del «arte popular prehispánico» se debería a que generalmente tanto la arqueología como los estudios sobre arte se dedican al estudio de la cultura y de las élites prehispánicas. Sin embargo y aunque teóricamente [...] podríamos aceptar la existencia de un arte popular frente a un arte oficial, hoy y en el pasado, la realidad es que esa calificación no suele obedecer a esos presupuestos sino probablemente a otros de índole fuertemente clasista y capitalista, como ha sido claramente reflejado en la bibliografía que existe sobre el tema”<sup>306</sup>.*

En este sentido, debemos indicar que en la valoración del arte popular, a lo largo del s. XX se va generando un aumento cuantitativo en la apreciación de este “tipo” de representación, como ya hemos analizado anteriormente, en sintonía con la cultura “mayoritaria” y con los avances históricos y sociopolíticos de los países latinos; contando con la estima de los sectores nacionalistas relacionados con pensamientos liberales y modernistas, revitalizando ciertas ideas desde los sectores intelectuales, como la legitimidad del pueblo nativo y su cultura (propia y genuina), para conformar las nuevas naciones republicanas. En esta apertura hacia la modernidad, se pretende el propósito de desligarse de la cultura que había estado impuesta durante tantos años, impulsando como propio y patrio ciertos iconos populares; promoviendo en mayor o menor medida (dependiendo de la nación), tanto el fomento de las artes populares, como de su propio estudio.

Ahora bien, a pesar del resultado de estas iniciativas nacionales, también se reconoce como gran partida, el impulso en la concepción artística que se efectúa principalmente desde la capacidad de regeneración de las propias comunidades donde se generan estas prácticas populares, preparadas ya para enorgullecerse de sus creaciones; al determinarse un cambio en las producciones a partir de la transformación acontecida en los oficios manuales, situada esta época de manera generalizada en torno a las décadas de mediados del siglo XX, y por ello, se cuenta con el aporte de una nueva visión creativa, principalmente establecida a través de autores pioneros, que reivindicaban con su obra la regeneración de lo popular, generalizándose este lance en la actividad representativa tanto en aquellas obras vinculadas con las diferentes tradiciones culturales como con las nuevas producciones artísticas que comenzaron a irrumpir en estos territorios. Manifestándose estas

---

<sup>306</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. “Arte indígena contemporáneo: ¿arte popular?” (artículo). *Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, 2003, [pp. 69-84], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 80.



expresiones a través de su propia creatividad, generada su estética por una autonomía propia, aunque relacionada generalmente con el reflejo de un «estilo» concreto al asociarse con un desarrollo cultural determinado. Para dar cuenta que en la actualidad la estimación y desarrollo de estas creaciones, ya no solo se remiten a poblaciones o centros especializados, o bien, a representaciones de carácter folclórico y patrimonial, sino que ahora son también los propios artistas, desde su propia elección y autonomía, quienes con la variedad de ejemplos que originan, presentan sus obras desde el ámbito y amplio espectro del arte popular. A su vez, también podemos indicar que, desde hace ya algunas décadas, muchas comunidades cuentan con que los propios artistas se agrupan para aunar esfuerzos y promueven sus producciones, como también se han incrementado las ayudas exteriores, existiendo determinados organismos, tanto oficiales como particulares, que han dotado de conocimientos y apoyos a estos colectivos, como también se ha potenciado el fomento de estas actividades y sus representaciones.

Dirigiendo ahora nuestra mirada a la concepción de lo indígena, hay que decir que esta noción aún mantiene un proceso de entendimiento más complicado, en cuanto a su conocimiento. Las sociedades indígenas en el territorio latinoamericano, desarrollan su praxis y su identidad, en gran medida, a través de diferentes conceptos revelados en torno a lo grupal, caracterizados por el amplio consenso comunitario, manteniéndose a lo largo del tiempo (asimilada esta conducta socio-política de forma recurrente en los diferentes periodos históricos), además de defender otro tipo de valores a los establecidos en la sociedad occidental, en concordancia con sus propias costumbres y tradiciones culturales, entre ellas la legítima tradición simbólica y mítica de sus ancestros, sus creencias y la armonía con su propio medio (teniendo muy presente la preservación del ambiente donde habitan y consecuentemente su biodiversidad). Si bien, aunque se puedan citar ciertos aspectos generales respecto a la representación indígena, como venimos indicando, cada sociedad étnica posee una cultura diferenciada, y por ello, la historia de cada una se debe interpretar por los propios individuos que la viven, pudiendo de esta forma, considerarse como -historia cultural legítima-, contraria a la perspectiva muchas veces sesgada de la historia oficial. La evolución de los acontecimientos históricos generados en estos territorios determinan en gran parte su desarrollo cultural (al igual que sucede con el concepto de la definición que los designa), aunque mantuvieran su propio proceso socio-político, aislados o no del acceso a la colectividad occidentalizada, como bien analiza la socióloga Claudia García:

*“El concepto “indio”, producto de la dinámica socio-cultural desarrollada durante la época colonial, fue una invención europea que surgió y se recreó para controlar a las poblaciones indígenas. A partir de la conformación de los diferentes estados americanos se reconceptualizó a los indios como campesinos en un claro intento por homogenizar a la población nacional. Se resaltó de esta manera la condición de población rural pobre de los pueblos indígenas, así como su marginalidad, [...] su relativo aislamiento del contexto nacional, facilitó que vivieran con una cierta autonomía y se gobernaran de acuerdo a sus valores y normas tradicionales [...]. A partir de la irrupción de las diferentes organizaciones indígenas se ha comenzado a reflexionar sobre el carácter multiétnico y multicultural de los estados-naciones de Latinoamérica”<sup>307</sup>.*

En base a estos razonamientos, y su relación con los contenidos históricos concretados desde la posición indígena, hay que decir que para ellos se hace continuo el asedio y opresión de su cultura, como la invasión de sus tierras e identidad, establecido este avasallamiento tanto por la historia colonial, como en la época moderna y contemporánea de los periodos republicanos, creando de esta forma una tendencia ideología nativa que aglutina la “no” distinción entre el colonialismo y el neocolonialismo.

En esta línea histórica (como ya hemos contemplado), aunque se pueda constatar que de forma generalizada, los estados latinoamericanos desde inicios del Periodo Republicano integran a la población indígena, como individuo, con plenos derechos, en sintonía con la idealización de estas naciones plurales, estas cesiones políticas solo se establecen en el papel del sistema legislativo, más que en la práctica; ya que la segregación respecto a los indígenas se ejerció durante los siglos de la colonización y siguió con los procesos

<sup>307</sup> GARCIA, Claudia. “Activismo indígena en Latinoamérica: nuevos estudios, nuevos enfoques sobre los movimientos sociales étnicos” (artículo), *Anuario de estudios Americanos*, tomo LX, nº 2, 2003, Uppsala (Suecia): Universidad de Uppsala, p. 693.

republicanos; al igual que reiteramos, que la condición de los indígenas como habitantes de estas nuevas repúblicas latinoamericanas, fueron recluidos en el medio rural, o se les forzó a habitar en lugares reservados y aislados (en reductos territoriales de su propia tierra). Ahora bien, a lo largo de este periodo histórico hasta llegar a la actualidad, se debe indicar que el concepto de pertenencia a una etnia (entendida la noción de etnia, como un grupo de individuos de un pueblo, con una cultura diferenciada), en cuanto a su legitimidad social, ésta poco a poco ha ido variando, ya que, las sentencias y la visión discriminada de la “figura del indio” ha ido cambiando hacia la multiculturalidad (ya que aunque aun queda mucho que defender, la condición de ser indio, hasta hace algunas décadas, para la sociedad en general se vinculaba con lo marginal y comportaba una clase de estatus inferior, sin embargo, en los últimos tiempos estas categorizaciones han comenzado a replantearse, para dar cuenta de la ecuánime realidad), en gran parte, al surgir la reivindicación de su propia identidad, por los individuos de estas sociedades. En esta relación, cercados por la occidentalización del siglo XX, se debe constatar que la marginalidad se genera por la pérdida de toda su capacidad de sostenibilidad, al avanzar la devastación de su medio, incrementándose a mediados de este siglo, con la notable reducción de la biodiversidad que modifica la sobrevivencia de estos pueblos, irrumpiendo tanto en las “reservas” (agotando los recursos naturales y de subsistencia) como desde otro sentido, con la implacable industrialización del medio rural; por lo que en la mayoría de los casos se convierte a estos habitantes nativos, que en un pasado fueron totalmente autosuficientes, en sujetos que tienen que “mendigar” a la sociedad occidentalizada.

No obstante, desde la sociedad plural latinoamericana, no todo han sido despropósitos, ya que en este entramado socio-político también concurren importantes cambios producidos desde inicios del siglo XX, auxiliando estos avances al reconocimiento de la figura del indígena. Por un lado, recabamos en la expresión del término del -indigenismo-, ya que como venimos indicando en esta investigación, el «pensamiento indigenista» forma parte del escenario cultural con la conformación de los nuevos países latinoamericanos, si bien, el concepto de la palabra parte de la expresión literaria y artística, en principio para plasmar aquello vinculado con las sociedades discriminadas que formaban parte del pasado y del presente de cada nación, sin llegar a reivindicar las necesidades de estos habitantes sino como exaltación de su figura, aunque con el tiempo, este término se determina como un nuevo concepto en lo referente a lo político. El término actual de indigenismo se define en cuatro acepciones: “(*De indígena e -ismo*). 1. *m. Estudio de los pueblos indios iberoamericanos que hoy forman parte de naciones en las que predomina la civilización europea*. 2. *m. Doctrina y partido que propugna reivindicaciones políticas, sociales y económicas para los indios y mestizos en las repúblicas iberoamericanas*. 3. *m. Exaltación del tema indígena americano en la literatura y el arte*. 4. *m. Vocablo, giro, rasgo fonético, gramatical o semántico que pertenece a alguna lengua indígena de América o proviene de ella*”<sup>308</sup>; no obstante, esta terminología se asocia con el aparato ideológico de los estados, en conjunción con el lema de “por y para los indios”, nacido en parte por el interés y sin estar exento de paternalismos, de aquellos no indios que reivindican los derechos indígenas. Si bien, en contraposición al indigenismo, actualmente se utiliza en mayor grado la palabra «indianismo» por los mismos indígenas, para referirse a su propia ideología reivindicativa (término que no se contempla en el diccionario).

Entre los apoyos exteriores que favorecieron la protección de las culturas nativas durante el s. XX, la primera baza parte principalmente desde las aperturas de los ideales de intelectuales, aunque también surge una motivación en aumento dirigida hacia el acercamiento a estas sociedades, desde diferentes campos científicos; a su vez, los estados poco a poco comienzan a establecer políticas indigenistas, aunque en la mayoría de los casos se impusieron estrategias erróneas y desacertadas, de desarrollo e integración (con intereses económicos más que sociales). En torno a mediados de siglo las políticas nacionales se fueron acercando en mayor grado a las comunidades indígenas, con ayuda de antropólogos, aunque en la mayoría de los casos, la intención fue integrarlos a la sociedad y a la vida nacional, aportándoles los principales símbolos y avances de la vida moderna a través de la educación general y la “campesinización”; a partir de esta época, también se puede destacar el apoyo a las comunidades indígenas de ciertos sectores religiosos, desde las

<sup>308</sup> Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 23ª ed., 2014. <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: 23-6-2014]

conciencias más aperturistas de dogma cristiano (especialmente desde el movimiento de la Teología de la Liberación), quienes quisieron impulsar el desarrollo entre las poblaciones indígenas aunque con una quebradiza noción: “liberación mediante el desarrollo”, dejando esta vez el propósito en sus manos (aunque en muchos casos estas sociedades lo desestimaron). A su vez, ya por los años 70, las nuevas generaciones de antropólogos desarrollaron la denominada «antropología crítica», que valora la objetividad e introduce una serie de conceptos como el etno-desarrollo, autonomía, territorio, nación multicultural, etc., que fueron determinantes para el discurso del movimiento indígena.

Ahora bien, debido a la presión creciente de los estados dominados por el marco de la modernización, en la historia contemporánea, desde la conciencia de estar oprimidos por planteamientos tácticos de las esferas dominantes, la lucha de los pueblos indígenas ha formado parte del escenario político, primero reivindicando sus carencias y sus exigencias de manera aislada, pero con el tiempo se fueron organizando como movimientos sociales (principalmente a partir de los años 70), aunque cada lucha exigía lo suyo de forma concreta, para más tarde, a partir de los años 90, cuando la profundización en las democracias se vuelven favorables a las nuevas demandas, en muchos casos han pasado a formar parte del escenario político local, regional o nacional, poniendo en cuestionamiento los modelos políticos de los estados modernos en Latinoamérica; para conformar en cierto sentido una acción colectiva y unitaria que demanda la identidad étnica, entre otras tantas reivindicaciones (considerado ya como un movimiento social internacional). Asimismo, es conveniente analizar la repercusión y las alianzas que tuvieron estas movilizaciones indígenas, ya que el apoyo generado desde fuera también incumbe al ámbito internacional, desde el valioso apoyo de las organizaciones no gubernamentales, aunque lo más destacable es el respaldo de organizaciones internacionales, que han colocado estas reivindicaciones en la agenda internacional de los derechos humanos. Contando además con las siguientes ideas recogidas en un artículo de Marisa Revilla Blanco, que fueron también decisivas para marcar un cambio en la consolidación de este unánime movimiento social desde el último periodo del siglo XX hasta la actualidad: *“Para completar el cuadro de factores que afectan a la formación y consolidación del movimiento indígena en América Latina hay que recordar una fecha precisa: el 12 de octubre de 1992 y la celebración del V centenario del descubrimiento. Realmente podríamos hablar de la estructura de oportunidad política más importante del desarrollo del movimiento, insistiendo, claro está, en que esto tan sólo significa que el proceso de identificación y movilización en ese contexto adquiere un sentido distinto: la injusticia y el reconocimiento de los colonizados. El rechazo a la conmemoración constituye un eje sobre el que se fue articulando la acción conjunta”*<sup>309</sup>, a partir de esta fecha se suceden los encuentros nacionales e internacionales que agrupan a los colectivos indígenas, para desarrollar conjunta y autónomamente sus reivindicaciones y movilizaciones. Como compendio, en el orden legal de algunos países latinoamericanos, se ha comenzado a reconocer a las poblaciones indígenas el derecho a la autodeterminación, entendida como una mayor participación y autonomía en el contexto del Estado Nacional (al computar entre las principales consignas nativas: la autogestión como modelo social y de gestión política). No obstante, estas estrategias políticas aún están en alumbramiento, por lo que reseñamos el acertado comentario del antropólogo Benjamín Martínez, que indica que: *“Solo cabe esperar ver si realmente el proceso no se asfixiaría en la reproducción de los roles políticos de carácter Occidental, el reto que representa el protagonismo político es decisivo para que el ethos de cada uno de estos pueblos indígenas pueda permanecer históricamente y así, configurar el nuevo Estado Nacional y con esto la articulación mundial que realice el contrapeso a los monopolios económicos mundiales, cuyo potencial destructor hemos respirado ya varias veces”*<sup>310</sup>.

En tanto, en la legítima defensa de todo el carácter sociocultural que dispone cada pueblo nativo o indígena, y su pluralidad, se hace presente en la determinación generalizada de estos grupos de potenciar los proyectos de

<sup>309</sup> REVILLA BLANCO, Marisa. “Propuesta para un análisis del movimiento indígena como movimiento social” (artículo). -*Política y Sociedad*, vol. 42, n° 2, 2005, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 55-56.

<sup>310</sup> MARTÍNEZ, Benjamín. “Religiosidad indígena y estado pluriétnico: de lo ancestral a la V República” (artículo). *Revista de Antropología Experimental*, n° 5, texto: 12, 2005, Jaén (España): Universidad de Jaén, p. 9.



revitalización de su herencia ancestral y su propia cultura, tanto material como espiritual, al ser valorados como principales símbolos de la auto-representación, así como indicativo de reafirmación de la identidad propia; convirtiéndose en instrumento de resistencia (y con ella, su propia adaptación), con miras al futuro. Dando cuenta a su vez, que en la actualidad los estados nacionales también comienzan a ensalzar las representaciones nativas, en tanto representan reductos de la cultura original, en gran parte a través de organismos culturales, que impulsan y muestran estas representaciones artísticas dignas de admirar, como parte de su historia y del enriquecimiento plural.

Al respecto de estas indicaciones, relativas a la noción de la revisión cultural de lo popular y de lo indígena, uno de los puntos elementales a tener en cuenta, como decimos, es que no se puede generalizar a la hora de hablar de estas expresiones, debido a la diversidad multicultural registrada en los territorios latinoamericanos, intentando desmarcarnos de discursos populistas y estereotipados, ya que las tradiciones culturales pueden ser muy diferentes entre sí, aunque también es cierto, que existen relaciones comunes en la representación artística entre diferentes sociedades (algunas de ellas, muy distantes).

En la actualidad, las diferentes naciones que conforman Latinoamérica, acumulan en mayor o menor medida tradiciones populares y nativas como parte de su repertorio cultural (a pesar de habitualmente estar marginadas: social, económica y políticamente); en lo que países como México, Guatemala, Perú, o Bolivia están fuertemente influenciados por las manifestaciones culturales indígenas o mestizas de su población. En toda Latinoamérica se registra una población indígena aproximada de 45 millones de personas, lo que constituye un 8'5% de la totalidad de habitantes de este gran área territorial; por ejemplo, México posee un 14% de población indígena, al igual que Nicaragua, Perú un 31%, Guatemala un 40% y en el caso de Bolivia asciende hasta un 65%, si bien, estos porcentajes son aproximaciones, ya que en muchos casos es difícil permutar los datos de los censos gubernamentales con los de las propias agrupaciones indígenas (en todos los casos la población mestiza no se contabiliza). En otros países el censo de población indígena es menor, aunque en ellos existen territorios con fuerte presencia: como sucede en el noroeste de Argentina, donde varias provincias destacan; en Chile se sitúan en los territorios centrales andinos; en Paraguay se distribuyen en mayor medida en la zona oriental; en Ecuador en la zona centro-oriental; en Colombia, Venezuela y Brasil existe una mayor representación indígena en territorio Amazónico; en Nicaragua, Costa Rica y Panamá, han conservado su hábitat en la zonas más agrestes y rurales de las regiones de trópico húmedo; mientras que en Honduras y El Salvador se congregan en comunidades dentro de los territorios mayas. De manera generalizada, la población indígena ha emigrado fuera de sus territorios nativos, especialmente a partir de mediados del s. XX, a raíz de la presión, la falta de recursos y la precariedad, haciendo que los indígenas se trasladen a zonas marginales de las ciudades, o a otros territorios rurales en busca de nuevas oportunidades. Ahora bien, como venimos indicando, la población de todas las naciones latinoamericanas se caracteriza por la multiculturalidad, referente de diversidad étnica y racial, indicando que su mayor porcentaje se concibe genéticamente por el mestizaje, entre: indios, negros, blancos, u otras etnias, en lo que todos estos habitantes mestizos (y la amplia combinación de parentescos), se incluyen en los censos como parte de la población plural de cada Estado. Por ello, la presencia de este mestizaje también se ve reflejada en la cultura plural de cada nación, encontrando en ellas una amplia miscelánea de combinaciones artísticas.

Por ello, para poder entender un poco más el proceso que se ha generado en la representación popular y en la representación indígena en Latinoamérica, y además de analizar su relación con el arte "culto", hay que tener en consideración varios puntos. Por un lado, revisando la evolución de la historia acontecida, como ya hemos reseñado reiteradamente, el arte nativo generado a partir de la irrupción occidental queda fuera de la estima de la representación oficializada (recordando pues, que este desinterés fue generado desde las élites sociales), sometido el arte colonial a las bases académicas de influencia occidental; sin embargo, no dejó de producirse un arte nativo (o mestizo, emparentado con éste), aunque con la evolución del tiempo se genera de manera más soterrada, relacionado en parte con las artes aplicadas, aunque en mayor proporción tanto con las esferas rurales, como de forma más aislada, con las representaciones de estética nativa, fuera de la percepción

occidental, en ambos casos asociadas a la representación de las sociedades primigenias (aunque a través del transcurso de los siglos la reconfiguración de estas creaciones, nativas, mestizas, o populares, fueron transfigurándose en muchos casos hacia modestas presencias marcadas por una mayor pobreza representativa). No obstante, a partir de la colonización occidental, también se puede constatar en esta relación social, la representación de artistas originarios de estratos sociales bajos, entre ellos, indios, mestizos o negros, que prestaron su creatividad en la producción del arte “culto”, regido por el contexto representativo de cada época en base a las normas académicas establecidas (destinando estas obras al sector de la elite gobernante o la burguesía, para quienes fueron creadas). Desde este sentido, a pesar de que los artistas provengan de las “castas inferiores”, sus creaciones se pueden emparentar con el arte oficializado, por lo que, como bien indica Francisco Stastny: *“el factor determinante que establece el carácter de una expresión artística, no es el origen social del artista que la produce, sino la situación de aquellos que la usufructúan. Aunque parezca paradójico, son los usuarios de una forma artística quienes determinan en último término si un objeto es o no popular”*<sup>311</sup>. En base a estas observaciones, determinados ya por la sociedad moderna y contemporánea, se puede indicar que las oportunidades de cada artista y la búsqueda de cada uno, son factores personales, definidos tanto por la capacitación de sus oportunidades como por la vocación o el apego a ciertas modalidades de expresión, que intervienen al identificarse por una determinada expresión, ya que por un lado, el arte “oficializado” se basa en estrictos métodos deductivos e inductivos regidos por la lógica, y por otro, las representaciones a las que hacemos ahora mención, se alimentan de la acumulación de tradiciones (en lo que Levy-Strauss definía como «pensamiento mítico» o «pensamiento salvaje», asociando estos términos con el «pensamiento popular», en competencia y sin ser opuestos, con el «pensamiento científico»).

No obstante, aunque en el arte popular y en el arte indígena registrado en Latinoamérica persevera la convicción de asociarlos con lo tradicional, también pueden identificarse con la innovación, asociada tanto a la renovación de las técnicas como a la estética de las obras; de tal modo, que también se debe exponer que existe una constante de cambios y evoluciones en estas representaciones, al igual que se han procesado a lo largo de los años en todas las manifestaciones culturales (lo mismo que ocurre en la cultura occidental, donde seguimos rigiéndonos por lo impuesto, en cierta manera obligados y otras voluntariamente, aunque a veces no sepamos bien como diferenciar estas conductas culturales, aferradas a cada cultura). En referencia a estas nociones, Adolfo Colombres expone una renovada valoración sobre la concepción cultural y artística de estos grupos “periféricos”, como manifiesta en el desarrollo de su obra: *“Se habla de modernización, como proceso que nace no de una evolución interna, como la necesidad de un grupo social de relaborar su universo simbólico, sino de una exigencia externa, de una imposición de tipo colonial o neocolonial. No obstante, poco se habla de la otra modernidad, la propia, entendida como necesidad de los grupos subalternos no de plegarse al discurso y la estética dominantes, sino de dar a éstos una respuesta dialéctica desde sus propias necesidades simbólicas”*<sup>312</sup>.

En cuanto a las generalidades asociadas con la representación de los artistas indígenas y populares, y su contraposición con el “artista académico”, que busca muy a menudo revelarse en contra de su herencia cultural, estos autores muestran respeto por la tradición, por lo que la genuinidad de su carácter se suele mostrar de forma reiterada, tanto en su contenido como en los modos de expresión formal que asumen (con variaciones paulatinas, pero también dinámicas). En esta dinámica conservadora (desvinculándose en muchos casos del dominio sistemático de la civilización occidental), la expresión conceptual de la gran mayoría de las producciones relacionadas con el arte popular y el arte indígena vienen marcadas por universos simbólicos relativos a cada sociedad, con pautas estéticas y códigos diferenciados, de esencia propia. Respecto a estos indicativos, podemos indicar que en la actualidad, los artistas que generan obras populares o indígenas, sigue teniendo presentes ciertos modelos y diseños impuestos por la herencia

---

<sup>311</sup> STASTNY, Op. cit., *Las artes populares del Perú...*, p. 14.

<sup>312</sup> COLOMBRES, Adolfo. *Teoría Transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Serie Antropología, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004, p. 315.

tradicional, que tratan como iconos representativos, plasmados al ser importantes dentro de su sistema simbólico (al surgir como respuesta concreta a necesidades mágicas, religiosas o socioculturales), como también incorporan nuevas estéticas, al coaligarse asimismo en ellas, la actividad contemporánea.

Ahora bien, en lo que respecta a la concepción representativa del arraigo simbólico, también debemos remarcar que en las sociedades latinoamericanas, siempre han estado presentes, los mitos, los ritos y las representaciones de su cosmología, manteniéndose como las formas más vigorosas de la tradición cultural, dirigidas tanto a experiencias colectivas como individuales. Como bien expone de nuevo Adolfo Colombres:

*“En el punto de partida se debe prestar especial atención a los mitos, tomándolos como fundamentos de la cultura y no cual simples ficciones. Y con los mitos, al pensamiento simbólico en general, [...] después del mito, está el rito, cuyo objetivo esencial es establecer, reproducir y renovar las identidades individuales y colectivas. Así como el arte occidental se construyó mediante la desritualización de los objetos, su desvinculación del orden sagrado y su creciente autonomía de lo político y utilitario, el de las otras culturas resulta casi ininteligible fuera del orden ritual. El puro valor exhibitivo por lo común no interesa; el arte debe imbricarse con lo social a través del rito. Para poner en escena la cultura y asegurar su propia eficacia, el rito -paradigma de la comunicación directa y el diálogo real- precisa del arte, hasta el extremo de convertirse él mismo en una especie de -living art-”<sup>313</sup>.*

Por ello, en estas representaciones (populares e indígenas), además de valorarse la singularidad de cada artista, las obras también poseen un alto componente social, queriendo decir con esto, que por encima de la sensibilidad particular del individuo existe la sensibilidad y la interpretación de cada cultura.

También es cierto que, aunque entre las culturas populares o indígenas establecidas en Latinoamérica y aquella dirigida “por los ilustrados”, se procesa un buen cumulo de aspectos distintivos y contrapuestos, como puede suceder en la diferenciación de su mitología y rituales, o en la escases de puntos en común con sus estéticas, también, de unas a otras, en mayor o menor medida, siempre ha coexistido a su vez un intercambio simbólico. En este sentido, la confluencia cultural de los últimos tiempos, se presenta en mayor grado en ambas direcciones; como por ejemplo sucede en el denominado arte contemporáneo, al trabajar los artistas con conceptos basados en parámetros (de préstamo cultural) relacionados con la expresión popular o indígena; o bien, al computar en el desarrollo del arte popular y en el arte indígena la posibilidad de que estos creadores tengan la oportunidad de acceder a centros académicos, u otras fórmulas de aprendizaje, abriéndose con estas y otras iniciativas, hacia una nueva modernidad, pudiendo entonces contemplar este concepto identificativo como un nuevo sector ilustrado “bicultural”. Ahora bien, para que haya un proceso legítimo y actual en el arte nativo y el arte popular, la diferencia debe ser su gran baza identificativa, ya que estas manifestaciones artísticas deben moverse en la estructura del imaginario social y confrontarse (como destino de toda minoría) con la estética dominante, desplegando de algún modo contenidos de su intrínseca identidad, como puede ser potenciar su universo simbólico, o bien, recuperar o inspirarse en su tradición representativa, entre otras tantas concesiones.

En esta relación, la creación de estos artistas, tanto populares como indígenas, se coaliga con la inventiva de sus propios lenguajes expresivos, relacionados de forma generalizada, con expresiones que se caracterizan por su originalidad, ya que es aquí, en cierta forma, donde reside su especialidad. Definidas en muchas ocasiones, como expresiones: rudas o sumidas en una gran riqueza ornamental, coloristas, figuradamente espontaneas y determinadas por una aparente estética accesible -desligadas de las reglas académicas y de lo establecido por el “buen gusto”-, compartiendo semejanzas con creaciones producidas en otros lugares del mundo, consideradas como parte de los “rasgos universales” asociados a la expresión esencial del ser humano, como puede ser el uso mínimo de la perspectiva o la frontalidad en la representación de las figuras, aunque por supuesto, también se reconocen en estas representaciones características inconfundibles (locales, regionales o dentro de la particularidad de una agrupación). En el caso de relacionarse estas representaciones

---

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 322.



con la temática de nuestra investigación, las obras escultóricas en cerámica, tanto en la manifestación del arte popular como indígena, se generan básicamente en torno a la figuración, presentando habitualmente formas antropomorfas o zoomorfas, también abiertas a la representación de mundos oníricos y mitológicos, abstrayéndolos de su propia cultura e imaginario, donde la figuración también tiene un componente elevado dedicado a la abstracción, que siempre se ha recogido y se mantiene en relación al carácter conceptual del arte nativo americano.

Ahora bien, en cuanto a la capacitación de estas prácticas representativas (aunque en los últimos años estos artistas también puedan formarse en centros especializados o académicos), en la tradición cultural de cada pueblo o sociedad, solo ya con examinar el resultado de estas producciones, puede percibirse una amplia demostración de conocimientos, y donde siempre se han apreciado las enseñanzas y métodos tradicionales, que a través del tiempo han dotado al proceso de la correcta manipulación del material (cap. 1, apartado 1.3.1). Ahora bien, en relación con estas prácticas, destacamos la objetividad del siguiente análisis expuesto por el crítico brasileño, Olivio Tavares de Araújo: *“Es hora, también de derrumbar un mito bifronte: el de la total “espontaneidad” y “autenticidad” de los artistas populares y/o primitivos. Ninguna creación artística verdadera, erudita o no, es puramente espontánea [...]. Parte de una intencionalidad, de un acto deliberado, y atraviesa un proceso de realización que exige la movilidad de varias energías del autor. Todo artista tiene la noción de lo que va hacer - aun cuando no lo pueda definir conceptualmente. Pretendiendo una representación simbólica autónoma, y a su vez, sabiendo que debe utilizar eficazmente ciertos recursos formales”*<sup>314</sup>. Con las premisas que hemos indicado, hay que tener claro, que -el o la- artista popular o indígena, al no someterse a los cánones y conceptos estipulados, crea desde su propia experiencia, en algunos casos de un modo fantasioso y escapista, en otros muchos más realistas, entre estos temas se pueden dar imitaciones, de otras obras y estilos, y en otras representaciones, piezas con una personalidad creativa muy fuerte. Si bien, hay que decir que todo esto le sucede igual al artista “erudito”, teniendo en cada caso plena consciencia de que están creando, ya que desde su propia búsqueda: utilizan estrategias, se presentan ante el mercado, exhiben sus trabajos, aprenden de otros y/o circulan como críticos sociales, relacionándose con diversos públicos.

En cuanto al futuro de las representaciones tradiciones, hay que decir que el impacto de la cultura dominante siempre ha sido fuerte, pero en estos tiempos se agrava por el hecho de incluirse de lleno en los medios que representan la globalidad (en los que el bombardeo mediático, alcanza hasta aquellos lugares recónditos que conservan culturas tradicionales, aunque de forma habitual esta transferencia cultural no llega en su mejor estado, sino como una cultura empobrecida generada para las masas); por ello como reflexiona Colombres: *“Su subsistencia dependerá entonces de su capacidad de absorber dicho impacto, de rechazar las imposiciones y responder a esos modelos degradantes con creaciones genuinas, de mayor humanidad y espiritualidad”*<sup>315</sup>. Para salvaguardar la cultura, y con ella sus representaciones, se avanza en la medida en que las sociedades sigan profesando los valores y puedan establecer un control sobre su propio universo simbólico. En amparo al desarrollo de la producción artística, actual y su proceso para el futuro, como asistencia a la capacitación, y sin dejar de lado el refuerzo en la difusión tradicional de la cultura, es necesaria una adecuada educación, en la que entren a formar parte también mayores posibilidades creativas, como nuevos recursos (tecnológicos, de comercialización, difusión, etc.).

A continuación, analizamos y concretamos de manera separada las manifestaciones en escultura cerámica referentes tanto al arte popular como, posteriormente las concernientes al arte indígena de América Latina, para después, ir recabando las muestras más distintivas de estas representaciones generadas en los tiempos contemporáneos de cada nación latinoamericana.

---

<sup>314</sup> NASCIMENTO, Cristina - MATOSINHO DE PONTES, Edna. *Arte popular brasileira. Vol. 2.* [Catálogo: Galería Pontes, SP, Brasil]. São Paulo: Decor Books, 2010, p. 10.

<sup>315</sup> COLOMBRES, Op. cit., *Teoría transcultural del arte...*, p. 317.

## REPRESENTACIÓN POPULAR -Cerámica Escultórica-

Concretando con la relación de nuestra investigación, debemos destacar que en la representación popular de las diferentes naciones de Latinoamérica, la cerámica sigue siendo uno de los medios artísticos más utilizados. En cuanto a la identificación de los artífices de estas producciones, la definición atribuida a este oficio se relaciona con el apelativo castellano de alfarero/a, utilizado para referirse a la persona que produce cerámica de forma tradicional, si bien, aunque esta palabra también se incluye dentro del vocabulario en los países de habla hispana, éste viene utilizándose menos que otros términos, como es el caso de ollera u ollero y locera o locero, también utilizado en el idioma portugués, como «louçeira-o» u «oleira-o»; relacionados generalmente estos términos laborales con la producción de objetos de uso doméstico, aunque debemos indicar que en esta determinación objetual, no solo computa la dedicación de manufactura dirigida a piezas de uso cotidiano, sino también al incluir la creación cerámica de aquellas obras emparentadas con la tradición cultural (plural o de cada comunidad), entre ellas, las manifestaciones escultóricas asociadas con las costumbres o las creencias, representadas tanto a través de recipientes como por figuras. No obstante, a día de hoy este oficio popular, empieza de nuevo a ser valorado en los territorios latinoamericanos, especialmente deteniéndonos en aquellas obras de corte escultórico, que bien se reconocen como integrantes de un arte diferente (asociado a lo popular), en muchos casos ya considerados los autores como artistas en todo su derecho, nombrando a aquellos que integran en su trabajo el barro como material definitivo en su actividad artística, como ceramistas o escultores, o bien, si su dedicación es más específica, como es el caso de los autores que se decantan por generar representaciones figurativas, de manera generalizada (y tradicional) se les nombra con la denominación de figureros.

En las producciones populares relativas a las **representaciones escultóricas** en cerámica generadas en América Latina se percibe una amplia variedad de manifestaciones, relacionadas con códigos e influencias de diferente índole. Estas creaciones populares pueden revelarse a través de un desarrollo basado en tres vertientes básicas: relacionadas con lo tradicional, su evolución, o la ausencia de éste; por un lado, un número considerable de ellas se repiten con pocas variaciones a través del tiempo (incluyendo las posibles reminiscencias del Periodo Primigenio), por otro lado, al distinguir ciertos cambios, modificándose en estos casos el estilo artístico pero no la orientación tradicional de la propia representación, y por último, cuando la metodología empleada se procesa a través de cambios cuantitativos, al manifestar un cambio de orientación, y con ella, la definición de nuevas creaciones artísticas, desplazando de esta forma a los estilos tradicionales.

Ampliando en mayor grado la explicación de cada una de estas tres determinaciones, diremos que la representación escultórica en cerámica definida por un desarrollo sin cambio de estilo ni de orientación, se puede llegar a considerar como “testimonios vivos del pasado”, al revelar en estas piezas elementos primordiales nativos asociados con la continuidad cultural (en cierto modo perdurando por su distribución marginal y su aparente carencia de significado simbólico), en lo que se llega a percibir en ellas, tanto en su forma o decoración, reminiscencias en su diseño subsistentes del Periodo Primigenio (incluyendo las simbólicas). No obstante, relacionada con esta vertiente representativa, por tradicional, también puede abarcar en ella la influencia del periodo de colonización (en mayor o menor grado), provocando, como ya hemos indicado, el desarrollo de una cultura popular sincrética, denominada este tipo de representación generalmente como mestiza, definiendo piezas cerámicas entroncadas con la tradición (incluyendo en este grupo tanto a las representaciones asociadas con las costumbres genuinas, como otras que fueron implantadas, pertenecientes a costumbres foráneas, que poco a poco se integraron como propias). El mestizaje en las manifestaciones populares surge por la evolución de los hechos históricos acontecidos en los territorios latinoamericanos, como consecuencia de la miscelánea de aportes representativos, tanto técnicos como estéticos, asociados principalmente con la contribución inherente a relaciones de antecedente europeo u occidental, africano, o en menor medida oriental, ya arraigada la representación entre las costumbres populares. En esta relación, debemos indicar que la representación de carácter tradicional, suele tomar como

principal razón de esta actividad cerámica la utilidad de las piezas en su sentido doméstico, como respuesta sociocultural a las necesidades cotidianas o costumbres habituales, pero a su vez, su utilización también se concreta aun en el sentido ceremonial. En estos casos, podemos reseñar la estacionaria existencia de representaciones en cerámica de carácter ceremonial, en lo que éstas aún siguen encontrando su posición en el presente, en cuanto a su expresión y función vigente, principalmente como ofrendas -fecundidad, abundancia, protección, prácticas mortuorias, etc.- (emparentadas con cuestiones cosmológicas y ceremoniales, expuestas en esta investigación, en los apartados: 2.1 y 2.2); al manifestar e incluir a estas representaciones tangibles, básicamente en los ritos, en las creencias y en las conductas religiosas.

Por otro lado, la siguiente vertiente representativa también tiene una fuerte presencia en la globalidad de estos territorios, al cuantificar en ella la modificación con el transcurso del tiempo del estilo o la forma de muchas de las obras cerámicas, rediseñando nuevas representaciones, pero que no por ello dejan de mantener su propio carácter alegórico; conservando de esta forma la esencia de las antiguas fuentes culturales autóctonas (al punto, por ejemplo, de que algunas imágenes características de la religión cristiana y la doctrina católica denotan también en su representación perfiles: míticos -paganos), en lo que así se puede afirmar que un buen número de ejemplos cerámicos de origen nativo o mestizo, lograr sobrevivir en un contexto cultural “hostil”, asumiendo formas encubiertas o cambios pronunciados de estética, pero que salvaguardan su función dentro del sistema mítico, simbólico y colectivo (asociado con las costumbres y la evolución de lo popular).

Y finalmente, como tercera propuesta representativa, se reconocen manifestaciones populares en cerámica que implican cambios sustanciales, determinados ya casi como si se concretaran dentro de una especie de revolución estética, al crear nuevas representaciones o la reinterpretación de nuevas piezas, que quedan fuera del reconocimiento de estilo o simbología propia de los modos tradicionales.

Respecto a la configuración de la cerámica como tal, desde épocas pasadas como en la actualidad, en los territorios latinoamericanos, la agrupación de la **cerámica popular** y entre ella la representación escultórica, generalmente se trabaja con barro rojo de baja temperatura (800 - 900°C); ya analizado todo el proceso cerámico de forma más amplia en el primer capítulo de esta investigación, concretamente en el apartado 1.3.1, aunque a continuación remitimos cierta información. En el caso de la producción tradicional, ésta se distingue en gran medida por las variaciones regionales, tanto de las formas como de la ornamentación, mientras que la singularidad de la nueva representación contemporánea, remite a la autonomía propia de cada autor, aunque su representación se ubique en la determinación de lo popular y colectivo (también adscritas estas representaciones en cierta medida a la representación artística de “gusto globalizado”). En cuanto al proceso de manufactura (tanto tradicional como actual), podemos indicar la utilización de manera generalizada, de diferentes metodologías, principales y recurrentes. Para el conformado de las piezas, se utilizan dos técnicas básicas, en el caso de que las obras posean la forma base de recipiente (reconocible, o de disimulado diseño), su manufactura se genera en la mayoría de los casos a través de la técnica de churros, levantando las paredes hasta adoptar la forma escogida, para posteriormente adosar a la base principal en muchos casos detalles en relieve o de bulto redondo; o bien, si las piezas cerámicas se reconocen visualmente como figuras tridimensionales, al trabajar generalmente con formatos pequeños o medianos, el modelado se realiza directamente en la pella de arcilla, acoplando sobre ella protuberancias volumétricas (técnica del pastillaje), definiendo posteriormente los detalles (en relieve, con incisiones, con estampaciones, etc.). De forma habitual las piezas populares se generan una tras otra como originales, utilizando las manos como principal herramienta, pero también se conciben producciones seriadas, auxiliándose en este caso con moldes u hormas (aunque sin llegar a definir un sentido industrial). A su vez, la cerámica popular presente en América Latina se caracteriza por identificar una amplísima variedad de acabados, y por ello, la representación escultórica también se define por la determinación más habitual de su decoración cerámica: mostrando la cerámica en su color natural, decorada con engobes, con vidriados, o completando con este revestimiento la decoración bajo-cubierta de lo engobes, en su totalidad o por partes. Ultimando el proceso de producción de la cerámica, la cochura de las piezas se realiza en hornos abiertos o cerrados, aunque este último procedimiento



de cocción es el que mayor presencia tiene en estos territorios (si bien, su estructura suele ser de construcción sencilla). En las cocciones habitualmente se utiliza leña como combustión, manteniendo entre los autores populares cierta predisposición a respetar la tradición cultural (y de metodología), especialmente en esta fase del proceso. No obstante, también se hace frecuente encontrar piezas escultóricas de cerámica decoradas después de su paso por la cocción (este hecho se debe a que de esta manera los costes de producción disminuyen, ya que la cocción solo se efectúa una vez); en anteriores épocas como práctica generalizada las piezas ya cocidas se decoraban con tintes vegetales, anilinas, pinturas al aceite, u otros métodos pictóricos (en muchos casos, para dar mayor viveza al colorido de estas técnicas, la pintura de las piezas se presentaba sobre la base ya cocida de engobe blanquecino, o bien, al impregnar la pieza de cerámica con una base de cal o de gesso en post-cocción), no obstante, en los últimos años, la técnica pictórica post-cocción más común es decorar las piezas con pinturas acrílicas o esmaltes industriales para así resaltar y darles un color llamativo.

Actualmente, la vitalidad que se procesa en la creación artística popular, tiende a amalgamar la combinación de patrones tradicionales con nuevas representaciones entroncadas con la nueva representación contemporánea de carácter popular. Observando entonces que, entre estas modalidades, es destacada la representación figurativa y escultórica en cerámica de corte popular generada a lo largo del s. XX, para así seguir con su continuidad ya en el s. XXI. Sobre este tipo de manifestación artística, se cuantifica una amplia disparidad y revitalización de patrones representativos dentro de la configuración tradicional, además de reconocer la introducción de cambios de estilo, como al surgir una nueva inventiva en la representación del modelado, en cierto sentido, al tratar una transición recurrente entre lo sagrado y lo profano. Ahora bien, también se puede indicar que en estos tiempos contemporáneos, la relación intrínseca que poseen las obras sobre el concepto de función o no-función, va en concordancia con la disposición y relación tanto al ser generada por cada autora-autor, como por el sentido acordado por el propio destinatario o receptor de la pieza; concretando entonces, por ejemplo, que la representación tradicional de carácter ceremonial (ligada con el sentido simbólico), aun se destina a momentos especiales, relacionados con dinámicas religiosas y festivas; pero a su vez, también existe la categoría de cerámica popular relacionada con la representación de uso decorativo o lúdico ( tradicional o no), en lo que, cada una de estas cualidades, no tienen por qué ser excluyentes, sino que pueden solaparse entre ellas. Caracterizadas estas representaciones actuales, a modo general, en sintonía con una resistencia cultural en la vía de la recuperación y del potencial creativo presente en estas “periferias artísticas”, manifestándose tanto desde el trabajo individual como desde lo colectivo, entre el anonimato o el artista con nombre y apellidos, como al conservar el carácter comunitario, desde las particularidades propias del *-ethos-* de cada comunidad, región o agrupación cultural.

Centrándonos en la representación figurativa actual, hay que comentar que impera una tendencia generalizada por parte de los ceramistas populares, a expresar a través de la cerámica escenas “naïf” del pueblo. Estas representaciones se dan en diferentes partes del continente, quizá porque aquello que funciona tiende a dispersarse, mostrando personajes con indumentarias típicas y/o realizando quehaceres cotidianos de la sociedad en la que viven, por lo que se pueden apreciar gran variedad de escenas tanto individuales como colectivas (a modo de ejemplo, al caracterizar imágenes figurativas de vivencias cotidianas o rituales concretos), incumbiendo a la pertenencia y participación de las costumbres de la sociedad actual. Aunque también existe una gran variedad escultórica de otros estilos, tanto figurativos como abstractos, insertos en la tradición o de renovada creatividad (asociados tanto con la representación figurativa, como desde la base representativa del recipiente); tanto de corte realista, donde impera el papel de la fisonomía humana, incluyendo también el carácter fantástico, como la conformación volumétrica, sencilla o compleja de la forma. A su vez, desde hace algunos años, también es frecuente encontrar en territorio latinoamericano trabajos cerámicos creados como copias de piezas o diseños primigenios, en esta relación podemos distinguir la siguiente cita (de la publicación: *-Arte popular de América-*), que indica: “en muchas épocas y culturas se ha dado ya la recreación de antiguos diseños cuando el gusto popular estaba preparado para recibirlos”<sup>316</sup>,

<sup>316</sup> RIBALTA, Marta (ed.), *Arte popular de América*. Barcelona: Blume, 1981, p. 12.

sobre esta recopilación de estilos antiguos, indicamos que en muchos casos, estas producciones se generan en serie, pero también hay que decir que se pueden encontrar casos de autores que recrean las réplicas de forma manual y con un alto acabado estético; asimismo, también se encuentran artistas que trabajan la cerámica con diseños basados en la reinterpretación de las antiguas culturas que habitaron sus tierras, modificando su representación, para generar una nueva variante estética, creando estos artífices obras de características propias.

Respecto al sentido analítico del concepto de lo tradicional, como indicamos, la base de estas producciones artísticas en los sectores populares se reconduce desde la agrupación, integrando costumbres y vivencias con los imaginarios colectivos. Por ello, a diferencia del “arte individual”, en la representación popular computa un valor agregado, al tener la capacidad de mostrar su creatividad no solo al residir en el ámbito de la comunidad, sino también en su propia herencia cultural. En este punto, remitiendo al asunto de pertenencia y valoración desde la capacidad popular, al asistir al proceso dinámico de lo que venimos denominando como “periferias artísticas”, la historia y la tradición se entremezclan, por lo que la cerámica popular contemporánea generada en los diferentes países latinoamericanos, debe su esencia actual a los procesos culturales ocasionados en estos territorios a lo largo de los siglos. Por ello, se debe insistir en que es imprescindible situar la representación popular en su contexto histórico y cultural, al computar ambos conceptos en conjunción con los procesos artísticos; ahora bien, al respecto de estas referencias, podemos llegar a indicar que la más antigua y cimentada tradición cerámica generada en el territorio latinoamericano, se conserva en cierto sentido, por el “aislamiento” al que estuvo sometida la actividad popular en los últimos periodos históricos, favoreciendo de esta forma, la preservación de las tradiciones populares.

En lo que, la actividad de generar cerámica tradicional, por lo general, se asocia con comunidades rurales, donde su manufactura se



1102



1103



1104



1105

**Arte popular - cerámica escultórica:** -1102- Irma García Blanco (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). Figura de mujer (mercadora) portando dos “Nahuales”. Dimensiones: 52 x 22 x 18 cm. -1103- Luiz Antônio da Silva (Caruaru, Pernambuco, Brasil). “Procesión de cristo”, 2008. Cerámica decorada con pintura post-cocción. -1104- José Verissimo da Silva (Garanhuns, Pernambuco, Brasil). Figura femenina. -1105- Soledad Zapata (Quinchamalí, Biobío, Nuble, Chillán, Chile). Alcancía sobre la que se sitúa una pareja. Arcilla modelada y ahumada, decoración superficial con pigmento. Altura: 18’6 cm, ø: 19’7 cm. -1106- Mamerto Sánchez Cárdenas (Quinua, Huamanga, Ayacucho, Perú). “Músico”, 2009. Cerámica modelada y decorada con engobes y bruñido. -1107- María Magdalena Manzanares (La Arada, Goascorán, Valle, Honduras). “Nena - Cugulas”, 2010. Recipientes de cerámica realizados con la técnica del paletaado y modelado, y decorados con la técnica del negativo y bruñido. -1108- Óscar Uriel Rodríguez Avilés (La Chamba, Tolima, Colombia). “Olla gallina”, 2007. Cerámica modelada (por rollos y pastillaje), bruñida y ahumada con estiércol. -1109- Adriano Batista (Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). Figura zoomorfa, “Conejo”. Cerámica con engobe. -1110- Sil, -Maria Luciene da Silva Siqueira- (Capela, Alagoas, Brasil). Representación de escena rural. Dimensiones: 110 x 50 x 50 cm. -1111- Oriol de la Torre y Leonor Zamorano (La Habana, Cuba). “Grupo de músicos”, 2011. Personajes realizados con técnica mixta: manos y cara modelados en barro, vestidos con textiles e instrumentos de madera. -1112- Figurilla de un jinete a caballo (Cochabamba, Bolivia). Autor: desconocido, sin data. Arcilla modelada, cerámica con vidriado. Dimensiones: 13’2 x 10’7 x 5’4 cm. -1113- Rosalina Mercado (Ilobasco, Cabañas, Región Paracentral, El Salvador). “Domingo de Ramos”. Escena: plataforma de barro sobre la que se distribuyen diferentes edificaciones rurales y pequeñas figurillas de cerámica representando una procesión de gente. Decoración - color: Post-cocción. -1114- Taller: Rodó Padilla (Thalepaque, Jalisco, México). “Temprano al mercado”, 2014. Cerámica de alta temperatura, modelada y vidriada. -1115- Saúl Valero (Ráquira, Boyacá, Colombia). “Plaza de toros”, 2007. Cerámica modelada y decorada con pintura post-cocción. -1116- Virginia Yegros (Compañía 21 de Julio, Tobatí, Cordillera, Paraguay). “Mujeres”, 2010. Cerámica, manufacturada con la técnica de rollos y modelada, decorada con esgrafiado, engobes y bruñido. -1117- Marcia, Victoria y Mary Vásconez Roldán (Guaranda / Quito, Ecuador). “Mujeres Bordando”, 2014. Piezas de cerámica popular decoradas con pintura post-cocción; muestra “barro mestizo: arte, memoria y tradición” exhibida en el Museo de Arte Colonial (Quito, Ecuador).





1106



1110



1113



1114



1107



1111



1115



1108



1112



1116



1109



1117



realiza de manera complementaria con la agricultura (basada en la unidad doméstica; entre otras actividades artesanales asociadas con las costumbres de cada lugar). Aunque a su vez existe cierta especialización, a nivel local o regional, en este último caso, estableciéndose diferentes comunidades o localidades como centros alfareros (o centros ceramistas, rurales o urbanos), circulando estas producciones en el sistema mercantil en base al tránsito de los productos cerámicos, para llegar en el caso de una producción más destacada, al nivel del reconocimiento nacional, o bien, por una mayor difusión, a ser demandada desde otros países.

La actividad ceramista en estos territorios, como ya hemos indicado a lo largo de esta investigación, ya se trabajaba en poblaciones, rurales o urbanas, con un alto grado de especialización antes de la conquista occidental (tendiendo a manifestarse estos centros alfareros en aquellos lugares en cercanía a las fuentes de la materia prima), congregando en estas comunidades a hábiles y diestros autores o autoras, que satisfacían las necesidades de cada agrupación cultural (físicas, sociales y espirituales). En lo que a partir del periodo de la colonización occidental (al computar como parte del desarrollo histórico-social), se generan dos corrientes representativas diferenciadas, una al seguir manteniendo en rasgos y técnicas la línea de la herencia nativa, o bien, al adoptar en mayor o menor medida ciertas transformaciones de aporte occidental (como el torno alfarero de pie, los vidriados o la implantación de nuevos métodos de cocción); en lo que se puede diferenciar una u otra tradición al reconocer en ellas rasgos generales compartidos e identificables: técnicos, morfológicos o decorativos.

Ahora bien, aunque la forma de las imágenes se relaciona con cada una de las influencias representativas, nativas, mestizas o de corte colonial, la mayor diferenciación estética se presenta en la decoración de las obras, formando en cada caso parte de la tradición popular, ya que cumplen con las características que comprende el folklore (conservando rasgos y técnicas heredadas de épocas pasadas). A su vez, sobre la estética decorativa y la actitud actual de los ceramistas populares, hay que decir, que las técnicas tradicionales están de nuevo reavivándose, muchas de ellas asociadas a diseños consolidados a cada lugar, aunque en la mayoría de los casos, estos procesos se aplican a piezas de un estilo más contemporáneo. Entre estas técnicas, pródigamente utilizadas, podemos citar algunas de ellas, computando con el origen nativo: el pulido, la aplicación de engobes en policromía, la técnica del negativo, el ahumado de las piezas o la cocción en reducción oxidante, o aquellas de origen ibero-occidental, como la decoración con vidriados, de base transparente u opaca (contando aquí con un buen número de técnicas), como la recargada decoración barroca, pintada, incisa o en relieve (destacando entre estas composiciones, la morfología floral), entre otras tantas prácticas de influencia foránea; estos procedimientos tradicionales implican una mayor calidad de las obras, por lo que de esta manera la representación se corresponde aún más con el compromiso artístico relacionado con lo popular.

En cuanto a la capacitación y autoría del proceso cerámico tradicional, en primer lugar reivindicamos de nuevo que el sustento de la actividad cerámica en Latinoamérica se asocia con la mujer, al consolidarse a lo largo del tiempo y de forma generalizada como una **práctica femenina**. Ahora bien, dependiendo de cada situación vernácula, en los últimos tiempos se han generado nuevas transformaciones sociales y cambios en la estructura de la actividad cerámica, situando al hombre como encargado principal, especialmente en centros especializados donde se concentra una mayor producción, marginando en cierta medida el rol activo que procesaba la mujer; aunque también hay que indicar, que como parte de la tradición de la cerámica popular generada en los diferentes países de América Latina existen centros alfareros donde el hombre ya era el principal encargado de esta producción (concretando en mayor medida este análisis, a continuación). A su vez, debemos señalar que aun a día de hoy, la mayoría de las productoras, o productores, no cuentan con la formación de un entrenamiento educativo formal (aunque en los últimos años este porcentaje está disminuyendo con las nuevas generaciones); sus obras se establecen dentro de la capacidad creativa inherente, consideradas muchas de ellas como verdaderas obras artísticas, al surgir del talento natural como de la disposición comunitaria de adquirir su aprendizaje profesional tanto del colectivo como especialmente en el seno familiar. Ahora bien, en cuanto a la dedicación de decantarse por la estética de corte popular, como

acabamos de indicar, muchos de estos artistas ya poseen una formación académica que les ha instruido en otros perfiles (desde escuelas de artes y oficios o desde la formación universitaria en Bellas Artes), pero que sin embargo han optado por este tipo de conducta representativa. No obstante, la manera más recurrente en transmitir los patrones, técnicas y diseños de carácter popular es hacerlo a través de las diferentes generaciones, permitiendo entonces la supervivencia y el desarrollo de estas tradiciones, a la vez de proporcionar un medio de vida estable, para la mayor parte de los individuos de estas comunidades.

En esta relación, también se debe señalar que los **cambios** originados en la representación cerámica a lo largo del **siglo XX**, vienen precedidos en gran parte por la aparición de nuevos materiales que desplazaron a la arcilla, por lo que los ceramistas se vieron en la necesidad de buscar otras aplicaciones para el objeto artesanal y tradicional, abriéndose de esta forma a otras opciones representativas, como pudo ser el caso de generar obras figurativas (manteniendo con el tiempo, una demanda en ascenso). A su vez, en estos tiempos, la reciente expansión capitalista también franquea en el acogimiento y reconocimiento de la representación popular y cerámica, revitalizando de esta forma la economía de las comunidades que se dedican a producir estas representaciones; por lo que el colectivo computa en dirección a una nueva disposición sociocultural, al adoptar inéditas condiciones y nuevos modelos de trabajo.

En cuanto al papel que concilia a la mujer en la producción cerámica, si el peso de la producción se resuelve como competencia femenina, asociada de forma habitual esta práctica en conjunción con la actividad doméstica, rural y campesina, hay que decir que en los últimos años se han establecido nuevas acciones, en cuanto al mantenimiento de su propio sustento; indicando aquí que, como dinámica precursora las mujeres han tomado el control de sus trabajos y manifestaciones artísticas, al generar en muchos casos una nueva línea de remuneración. Partiendo del hecho que en muchas comunidades la representación cerámica se convierte en una actividad productiva de carácter primario y preferente, que otorga cambios cuantitativos tanto en el seno familiar como en el colectivo, reflejando de esta forma una conciliación beneficiaria y necesaria, que supone el empoderamiento de la mujer. Sobre esta relación, donde el punto de referencia es la reformulación del trabajo tradicional, también computa que en comunidades ceramistas donde la actividad femenina cumple el rol principal de su producción, en los últimos tiempos los hombres también han comenzado a incorporarse a la actividad artesanal y artística; actuando en razón a mantener un nuevo modo de subsistencia, o bien, como nuevas alternativas a la comunidad (dependiendo los casos, al considerar la precariedad o ausencia de los recursos convencionales, o bien, por iniciativa personal y vocacional).

Ahora bien, en cuanto a la transformación de la representación tradicional en tiempos recientes, ésta se resuelve por el apoyo convocado en sus posibilidades creativas, al comenzar a experimentar con nuevos contenidos, o bien, de renovada identidad; trabajando los autores desde una manera más personal y distintiva. Manteniendo en cierta medida un equilibrio representativo entre lo tradicional y la nueva individualización creativa (adscrita ésta también a la demanda de la representación globalizada). Así mismo, la innovación en la representación cerámica se genera tanto en zonas urbanas como en áreas rurales (como sucede en los pocos centros alfareros que van quedando), en lo que estas manifestaciones escultóricas se destinan en gran parte a nuevos receptores, como puede ser el sector turístico o el coleccionista.

Como inciso, también debemos resaltar que la representación de figuras escultóricas realizadas en cerámica, en el arte popular no solo computa la determinación de la tradición nativa (de origen primigenio), o el “sorpaso” cuantitativo de su representación hasta la época moderna o contemporánea, como nuevas creaciones artísticas, ya que diferentes centros alfareros como agrupaciones de diferente índole (congregaciones, generaciones parentales, comunidades rurales o urbanas, etc.), acumulan desde hace ya tiempo la tradición de representar imágenes emparentadas con la religión cristiana, como nacimientos o belenes, o figuras de santos (algunos de ellos, ya destacados desde el Periodo Colonial, como indicamos en el apartado 2.2); poniendo como ejemplo a aquellos figureros que dedicaban su trabajo a crear piezas para los nacimientos, con el paso del tiempo y por su demanda, van incrementando el número de personajes o

figurillas dedicadas para esta escenografía religiosa, pero que a su vez, por la propia entidad y peculiaridad de cada figura, llegan a formar parte del acervo figurativo popular, como piezas únicas. Hasta llegar a alcanzar la variedad escénica y creativa de la representación actual.

En conexión con estos indicativos, y su relación con la individualización y originalidad del trabajo cerámico, se pueden percibir en la mayor parte de las comunidades ceramistas trabajos de mayor creatividad, generados desde una autoría anónima o bien al reconocer al creador, vinculadas estas representaciones a un mayor estatus representativo (y en cierta medida social), enriqueciendo estas creaciones al patrimonio colectivo, ya que la innovación, sí cuenta con pautas creativas que crean tendencia, tienden a popularizarse, aunque su simulación derive en su adaptación y decline a simplificar el diseño original. En este punto, podemos destacar la potenciada creatividad de autores que generaron una transformación en la representación de corte escultórico, como ya indicamos especialmente estipulada esta etapa en torno a mediados del siglo XX, al acontecer en gran parte de los alfares la necesidad de rehabilitar y regenerar la producción, para dar cuenta a su vez, con la influencia de las representaciones de estos pioneros, de nuevas conductas plásticas en el colectivo del cual eran pertenecientes. Si bien, de forma generalizada, estos ceramistas pioneros, conjugan en sus obras la estética tradicional heredada de sus raíces culturales (del colectivo), pero también se puede identificar fácilmente su propio aporte creativo (de sello personal). Entre estos pioneros, podemos nombrar entre otros muchos autores, desde México: a Teodora Blanco (fotos n°: 957, 1328), Herón Martínez Mendoza (foto n°: 1141, 1324), Candelario Medrano (foto n°: 1147), o Juan Quezada Celado; desde El Salvador: Luis Alfonso Córdova Castillo, José Antino Herrera, y María Dominga Herrera; en Colombia a: Aura Muñoz de Vargas y Otilia Ruíz de Jerez; el ecuatoriano Eduardo Segovia; los peruanos: Leoncio Tineo (foto n°: 958, 1165), Edilberto Mérida (foto n°: 1167), Mamerto Sánchez Cárdenas, o Gerásimo Sosa Alache; desde Brasil al Maestro Vitalino (fotos n°: 956, 1356, 1357), Maestro Cardoso, Antonio Poteiro (foto n°: 959), o “Tota” (foto n°: 960); en Paraguay: Marciana Rojas y Virginia Yegros (foto n°: 1116, 1383); o desde Chile: Norberto Oropesa. La renovada representación de artistas precursores, ha ido alimentando, diversificando y consolidando los repertorios, desde estilos diferenciados (propuestos, especialmente por artistas con altas dosis de creatividad), influenciando ampliamente estas creaciones en los demás productores. Por ello, con el transcurso de los años, hasta llegar a estos días, la continuidad de las sucesivas generaciones familiares, como nuevos artistas, hacen que este tipo de representaciones se sigan generando (como demandando), destacando el trabajo creativo de determinados autores populares (aunque aquí no los nombramos, sí se señalan en el siguiente subapartado dedicado a cada país), con una posición señalada en el panorama actual del arte popular latinoamericano (vinculadas estas representaciones con las exigencias contemporáneas, como al asistir a un porvenir futuro que parece seguir en incremento).

No obstante, aunque los cambios producidos en la representación popular, pueden entérense desde la propia libertad creativa de cada autor, tampoco se debe ignorar la influencia del mercado actual (urbano y turístico). Como en toda representación artística, en cada uno de los diferentes casos propuestos sobre la representación escultórica en cerámica, el nivel de implicación y creatividad del autor, como es obvio, es lo que genera piezas artísticas, o bien, piezas decorativas sin más (ya que en la agrupación del arte popular también se suceden “copias” de estilo que empobrecen en muchos casos la apreciación de los contenidos artísticos). Como ya indicamos en el primer capítulo de esta investigación, desde su sentido crítico la magnitud e individualidad de las representaciones populares, no deben nunca confundirse con otros elementos más emparentados con objetos seriados y suvenires, en los que se prioriza lo puramente decorativo y mercantil, ideados para el *mainstream* globalizado, que bien pueden definirse como *kistch*, ya que este término se relaciona con aquello producido para el mayor número de personas, a bajo coste y sin estéticas definidas (presentando impunemente la hibridez de estos objetos, especialmente orientados a la industria turística), para llegar a la siguiente reflexión, como bien indica Néstor García Canclini: “*lo kitsch no reside principalmente en los objetos, sino que es el estilo con que el mercado capitalista se relaciona con lo popular*”<sup>317</sup>. A su vez, en los

<sup>317</sup> GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1982, p. 203.



últimos tiempos, en el repertorio popular se cuantifica en cierto sentido la elevada inserción de elementos extraños que vienen de fuera (es decir, marcadas estas representaciones por estímulos ajenos a las comunidades de origen), al comprender en su distribución un mayor éxito, dando paso con estas manifestaciones foráneas a la denominada “corrupción de imaginarios”, aunque la inserción de nuevos métodos representativos, tanto como productivos, no tienen por qué estigmatizar a la representación popular, ya que al generar en este proceso vigente nuevas variaciones, no todo se tiene que volver decadente y condenado.

En cuanto a la **distribución y comercialización** actual de las representaciones populares y su relación con el receptor que acoge la obra, hay que decir que su apreciación en muchos casos viene precedida por determinaciones valorativas referentes a la memoria histórica y la estimación artística, desarrollándose en los últimos años de manera global, como en cada una de las naciones latinoamericanas, los siguientes indicativos que expone Adolfo Colombres: “*Una parte del turismo busca artesanías dignas y no intervenidas por la cultura de masas, aunque de bajo precio, lo que es un condicionante serio de la creatividad subalterna. Pero existe también un verdadero arte popular, que se expresa en objetos muy elaborados y de notable belleza, que a menudo llevan la firma de sus artistas y se exponen en galerías, dirigidos a un mercado de mayor poder adquisitivo y sobre todo de mayores exigencias estéticas*”<sup>318</sup>. Ahora bien, en esta línea podemos indicar que una de las claves para que se mantenga el compendio de la cultura popular, es poner en alza una adecuada comercialización de estas obras artísticas, para que se puedan mantener en su estado más puro y por consiguiente apreciar la creatividad como uno de sus puntos fuertes. Ya que el estímulo de crear mercados dignos, repercute en la autonomía de cada autor o autora, como ejemplo: al asegurar al artista un ingreso no menor al que percibiría realizando artesanías en serie, ya que este motivo incide drásticamente en la producción, generando obstáculos en contra del esfuerzo creativo (si bien es cierto que, “el mercado” llega a pagar un precio mayor por las obras más creativas, rara vez pagará su auténtico precio, por lo que en muchos casos los artistas optan por la seriación). Indicando por ello, que entre las premisas principales para dinamizar la práctica de este tipo de representaciones, concurre la necesidad de conservar y poner en valor sus correspondientes y característicos conocimientos, manteniendo de esta manera con estas manifestaciones populares, formas de vida favorables, para así abrir un panorama de desarrollo social y económico más amplio.

Si bien, para concretar debidamente las producciones actuales de arte popular, estas representaciones deberían ir acompañadas de interpretaciones, análisis y críticas que describan el proceso representativo y cultural, destacando su particularidad (como vía eficaz para enfrentarse a la cultura de masas), e integrarlas dentro de la cultura material de cada nación (como procesos únicos y diversificados); en lo que a su vez, se hace conveniente confrontar a estas manifestaciones populares con otras experiencias culturales, para así romper su tradicional aislamiento.

En este contexto, debido a la vorágine en la que en nuestros tiempos está inmersa la globalización, hay que tener constancia de la rapidez con que se pierden las costumbres o las grandes memorias colectivas; de tal modo, que debemos apreciar las muestras de arte popular, por su capacidad de diferenciación, con cualidades únicas y propias (locales, regionales o nacionales). En este punto también se pudiera decir que en muchos casos son necesarios ciertos apoyos, que pueden ser dirigidos por artistas e ilustrados en el tema (y no por políticas paternalistas), como se puede apreciar con las ayudas ya acontecidas y determinantes, que han generado un desarrollo positivo en muchas regiones, al mejorar sus condiciones laborales, como al contar con el apoyo de instituciones dedicadas al fomento y distribución de las representaciones populares. En esta revitalización de la práctica artística, también se están generando otras conductas de refuerzo exterior, de diversificada metodología (tanto de carácter práctico, como teórico), como por ejemplo sucede al formar

---

<sup>318</sup> COLOMBRES, Op. cit., *Teoría transcultural del arte...*, p. 314.

alianzas desinteresadas entre artistas del sector ilustrado y los propios artistas populares (que ya han sucedido con éxito), o como en nuestro caso, con textos críticos que contextualicen debidamente las obras, en las que se subrayen sus aspectos estéticos y culturales.

Para terminar con este análisis, indicamos que el amplio abanico de representaciones escultóricas en cerámica generadas en América Latina, computan como común denominador entre la diversidad de culturas presentes en estos territorios; exponente este arte popular de la autenticidad, originalidad y creatividad de sus gentes. Con esta sección donde se han expuesto ciertas ideas principales sobre la representación popular, y después de la siguiente sección, donde se analizan ciertas generalidades asociadas con la representación indígena en cerámica creada en los territorios latinoamericanos, en el siguiente subapartado, se desarrolla una pequeña exposición referente a las representaciones más destacadas en cerámica o barro de carácter popular e indígena de cada nación, relativas tanto a lugares o comunidades, como a personas particulares, como también se citan ciertos apoyos institucionales, para dar cuenta de forma más concreta de estas manifestaciones asociadas con el arte popular (y el arte indígena). No obstante, sobre estos testimonios, debemos indicar que aunque en todos los países de Latinoamérica sigue vigente la representación popular en cerámica, en unos sucede con mucho mayor protagonismo que en otros. Ahora bien, la renovación, revaloración y fomento de la cerámica popular en Latinoamérica, se demuestra mayormente en tres de los países de estos territorios, que son: México, Perú y Brasil (en lo que al final de esta presentación mostramos su protagonismo, estableciendo en estos casos, para cada una de las naciones indicadas, un apartado diferenciado, donde se remite la actividad destacada de cada región, como también se nombran artistas en concreto, u organismos vinculados con el fomento de la actividad artística). En México y Perú, sin abandonar sus magníficos estilos tradicionales, pero sin limitarse a ellos, conviven tradición y modernidad; en Brasil, sin fuertes tradiciones, la revitalización del oficio de la alfarería ofrece nuevas resoluciones para el futuro de estas comunidades, como también es importante comentar la elevada motivación por la actividad escultórica en cerámica de autores de individualizada creación. No obstante, si cuantificamos la representación escultórica en la cerámica popular de las demás naciones latinoamericanas, también se pueden destacar un buen cumulo de iniciativas, como podremos apreciar a continuación, sumergidas tanto en la tradición como a través de nuevas proposiciones contemporáneas.

Destacando a su vez en el tercer capítulo de esta investigación (apartado 3.2), la selección de diferentes localidades o regiones de tradición cerámica (mestiza y/o popular), donde se recopilan ejemplos claros de la regeneración y revaloración de la actividad escultórica y comunitaria emparentada con el arte popular generado en todo el territorio latinoamericano, como en la zona central de México, con los denominados “árboles de la vida” (estados: México y Puebla, México), o las representaciones figurativas creadas en: Santa María Atzompa (Oaxaca, México); en Ilobasco (Cabañas, El Salvador); en Pitalito (Huila, Colombia); Ráquira (Bocayá, Colombia); Caruarú (Pernambuco, Brasil); en la región del -Vale de Jentintonha- (Minas Gerais, Brasil); en Tobatí (La Cordillera, Paraguay); y en Quínuá (Ayacucho, Perú).

## REPRESENTACION INDÍGENA -Barro y Cerámica-

La condición del arte nativo actual, vigente en mayor o menor grado en la mayoría de los países que conforman Latinoamérica, presenta mayor complejidad a la hora de analizar estas manifestaciones, en su supuesta relación con el arte popular, ya que como indicamos para la comprensión de las prácticas artísticas indígenas se necesita fundamentalmente contextualizar toda su producción cultural antes de poder efectuar una razonada aproximación relacionada con su propia representación estética. En referencia a estos acercamientos teóricos, hay que revelar el creciente interés desarrollado hacia estas culturas en las últimas décadas del siglo XX, y en mayor grado en este nuevo siglo, principalmente en los diferentes campos científicos que estudian la historia, y el desarrollo y organización sociocultural de los pueblos indígenas (no solo desde los campos de la etnografía y de la antropología, sino desde un amplio abanico de especialidades), aunque hoy por hoy, aún se establezcan grandes incógnitas, al suponer una loable dificultad en su disertación, poniendo como ejemplo dos concepciones claves que entrañan la limitación de estas cuestiones, ya que por un lado se desconocen en gran parte los contextos sociales de sus ancestros, y a su vez, las poblaciones que habitan actualmente estos territorios, están abandonando en gran medida sus comportamientos tribales y patrimoniales. Ahora bien, la línea de trabajo actual en las investigaciones científicas propuestas y realizadas sobre los fundamentos y las praxis de carácter indígena generada en Latinoamérica, tienden a tener muy presente la constante de la diversidad cultural, y con ella, el evitar la generalización sistemática de los grupos étnicos a la hora de desarrollar determinaciones precisas. No obstante, como ya indicamos, también se pueden concretar generalizaciones a la hora de establecer análisis socioculturales en el computo plural nativo (desarrollado en los territorios de América Latina), incluyendo aquí también ciertas nociones vinculadas con la motivación representativa. Como en nuestro caso, ya hemos expuesto a lo largo de esta investigación, al enunciar ciertas ideas y conceptos difundidos, comunes y mayoritarios, en la representación indígena, actual, o del pasado, principalmente, al tratar el tema en cuestión, vinculado con la manifestación del arte cerámico y su representación escultórica; en diferentes apartados del capítulo 1, completando estas ideas y concesiones representativas en el apartado anterior, 2.3.1, en las indicaciones anteriores de este apartado, y posteriormente, en el siguiente capítulo; además de comentar que, algunas de las nociones descritas en este capítulo 2 (2.1), siguen estando presentes en cierta medida, al computar dentro de las tradiciones representativas nativas, vínculos entre el pasado y el presente, sumun de la **autenticidad y vitalidad** de las culturas amerindias.

En cuanto a la visión plural de los objetos cerámicos en el arte indígena actual, entre ellos recipientes y figuras, su análisis estético también se hace complicado, aunque así mismo, entre estos condicionantes hay que remarcar que la observación de las representaciones cerámicas en los diferentes campos científicos, continúan sirviendo como una herramienta cultural para la identificación de quienes habitan la diversidad de regiones que conforman Latinoamérica. A su vez, potenciando el conglomerado cultural que poseen estas sociedades, en la actualidad el fomento y exhibición del arte indígena se trasmite a un mayor abanico de públicos o receptores, en lo que la diversidad de representaciones cerámicas generadas en estos territorios, también se pueden admirar y apreciar en muestras regionales, nacionales o internacionales, clasificadas fuera de la categorización del arte occidental (creándose así una nueva admiración por lo “desconocido”, ajeno a nuestra cultura occidental, y por lo tanto a nuestro parecer, y ser), ya que aunque estas manifestaciones en épocas pasadas habían quedado ocultas o menospreciadas con la irrupción colonialista, es ahora cuando se despierta el verdadero interés de los estados y de la propia sociedad, pluricultural, carente de referencias pasadas y legítimas, para comenzar a valorar y a asumir este tipo de arte como legítimo, en sintonía con lo distintivo y autóctono. A su vez, si ya nos remitimos a la representación como tal, y con ella, a la creación actual, muchos de estos ceramistas indígenas conciben su propia manifestación artística, tanto colectiva como personal, desde una mayor conciencia de la diferencia de los estilos cerámicos, así como el desafío que entraña su producción o en la búsqueda de nuevas vías de comercialización (como la venta exterior), al realizar nuevas representaciones, o bien, sin dejar de generar productos tradicionales (aun destinados a las



necesidades de las propias comunidades). Concibiéndose a día de hoy, la “visibilización” de su cultura como parte importante del entramado social nativo, siendo esperanzador que prácticas y costumbres en muchos casos, no estén desvaneciéndose, y que emerjan nuevos artistas y creaciones, tradicionales o de renovada creación, de carácter indígena.

Entre las características generalizadas en **la representación** de la gran mayoría de los pueblos indígenas latinoamericanos, como venimos diciendo, las tradiciones forman parte de su ideología, fieles a sus ideales, en cuanto a su propia historia y cultura diferenciada. Teniendo entonces en cuenta, que la cultura indígena entraña una cosmovisión diferente, hay también que entender que su representación precisa de otras variantes a la hora de plasmar o analizar lo artístico. Las representaciones nativas tanto materiales como inmateriales, son de lo más intensas y transmiten gran información (vinculados estos testimonios conceptuales generalmente con sus creencias). En lo que respecta a nuestra lógica, decir que para nuestros ojos occidentales, no es posible procesar todo aquello que transmiten, por carecer de los conceptos primordiales para poder comprender su significado; ya que a simple vista, nos remiten a performances, o formas y diseños, que contienen una información muy característica. Cuando te adentras a entender un poco más sobre el contenido y significado de estas manifestaciones, aun se generan más interrogantes, ya que la manera de plasmar estos lenguajes o de transmitir los conocimientos se desarrollan de forma distinta (a la occidental), difundidos generalmente a través de generaciones. Por ello, para intentar indagar sobre estas sociedades hay que tener claro que partimos desde un pensamiento divergente (no-occidental), vinculado con lo tradicional-ancestral, además de establecer una conducta crítica, con lo que se define y establece como moderno-occidental. Implicando en estas concesiones ideológicas la valoración de la diferencia, ya que como indicamos, la estimación occidental en el arte contemporáneo se rige en gran parte por la concepción representativa de la ruptura y su discontinuidad con el pasado, en contraste con el arte nativo, que revela una historia de conservación y de continuidad, al servicio de un determinado estilo de vida (incluyendo en esta praxis la representación artística -no acumulativa-).

Respecto a estos indicativos, aunque cada grupo étnico tenga su propia cultura, y con ella su específica representación, además de computar en cada sub-grupo también una intrínseca y entrañada complejidad, con diferencias en comportamientos y conceptos básicos, podemos destacar otros conocimientos culturales que se pueden generalizar, con la extendida existencia de valores comunes, como por ejemplo sucede al computar en la valoración existencial la trascendencia del entendimiento del proceso de la vida “como un todo”, asumiendo en sus creencias equivalencias entre el “mundo” real o lo sobrenatural, entremezclándose entre ellos (al definir una cosmología de espacios diferenciados, pero también simultáneos, presentes y en contacto, aunque no siempre sean perceptibles), planteando entonces aquí, que el papel de las representaciones nativas se proyectan dentro de una percepción sintética-abstracta, incluyendo en ellas la simultaneidad de las diferentes realidades, como parte de su propia comunicación. A su vez, la religiosidad está íntimamente conectada con la naturaleza (a diferencia de la doctrina católica y sus teóricos, que argumentan que el alma es un referente humano), para los indígenas todo lo vinculado con el medio natural, como los animales y las plantas, o lo material, destacando los objetos (como es el caso de las piezas cerámicas), todos y cada uno de estos elementos poseen alma (integrándose en ese “todo” que hemos definido). Por otro lado, como ya destacamos, lo colectivo y la comunidad forman parte de su estilo de vida, donde las gestiones políticas y sociales se definen en grupo; en lo que a su vez, las representaciones artísticas tradicionales también se definen grupalmente, elaboradas habitualmente en grupo. En la actualidad, la identidad de cada pueblo nativo se conserva gracias a la tradición oral, las costumbres culturales y la educación, que siguen siendo muy importantes para caracterizar las particulares de cada sociedad, intentando por sus propios medios la no degeneración y pérdida de estos fundamentos indígenas. En el caso de la representación, principalmente las siguientes premisas son objeto de la condición indígena, como bien sintetiza en estas palabras Colombes:

*“En el ámbito de la cultura étnica, se puede hablar perfectamente de colonización y descolonización, de aculturación y reculturación, de lo propio y de lo ajeno, como resultado del alto grado de especificidad de su sistema simbólico, que conforma una matriz marcadamente distinta. Es el modelo que en América*

*se aplica en especial al indígena. [...] Por lo pronto, lo que llamamos zona sagrada alcanza en los grupos étnicos una especificidad mayor que la de los sectores populares en relación con la cultura dominante, a lo que se añade que cada religión, [...] es un compendio de estéticas, por darse cita en sus personajes y mitos las categorías y formas visuales de la cultura. Es oportuno citar a Rex González, para quien la obra de arte no puede ser estudiada o comprendida por sí misma. Puede, sí, ser valorada fuera del contexto que la produjo, pero no explicada. [...] Así una forma geométrica, vista desde la estética occidental como decorativa, puede estar cargada de complejos significados, atribuidos no por el artista sino por la misma cultura”<sup>319</sup>.*

A su vez, también podemos referirnos a otros conceptos que definen la percepción artística de las sociedades indígenas, como sucede con la apreciación de la belleza y la creatividad, no recayendo estos conceptos de manera general sobre un área específica de la actividad humana, sino que se engloban en conjunto en todas las áreas de la producción cultural de cada etnia; conformando a su vez, como denominador común, una conjunción entre la estética y la ética, ya que la visión artística no constituye solamente el embellecimiento de los objetos o del propio cuerpo, sino que se genera como una manifestación externa a los conocimientos internos del grupo (definidos tradicionalmente por la producción comunitaria y la transición de la vida), manifestando en su lenguaje estilos originales y complejos, regidos por la simbología.

No obstante, como comentamos con esta relación representativa sobre el arte indígena, la mayor distinción con otras formas de arte, es, como se puede llegar a reconocer, que entre estos registros culturales se genera un fuerte vínculo con todo aquello referente a su propia religiosidad, y con ella la misma existencia del grupo nativo (y sus costumbres); generando a la par como reminiscencia cultural, manifestaciones inmateriales y materiales, asumidas dentro de la entidad grupal, como máximos exponentes representativos. En cuanto a las manifestaciones asociadas con la cultura inmaterial nativa, ésta, en la mayoría de los casos se interpreta a través de la función “performativa”, y la intervención ritual y colectiva, expresándose a través de múltiples actividades, como lo es el canto, el baile, las ceremonias, las visiones o las transformaciones, entre otras manifestaciones tradicionales. Respecto a las representaciones asociadas con la **cultura material**, destacan aquellos objetos creados para formar parte de los diferentes rituales y ceremonias, considerados “especiales”, ya que en la mayoría de los casos, son irremplazables en cuanto a su conformación y poseen una simbología enaltecida (con la premisa, en muchos grupos étnicos, de que los objetos se transforman en sus modelos - humanos, animales, mitos de origen, etc.-, trazando así su propia realidad). También forman parte importante en la cultura indígena los grafismos o diseños, que en la mayoría de los casos sintetizan de forma abstracta representaciones de la praxis social. Para entender un poco más el carácter del signo y su abordaje conceptual, exponemos la importancia que poseen en las prácticas indígenas los diseños, al plasmarse en todo aquello que es cotidiano (en utensilios o enseres necesarios en su vida cotidiana, o hasta en sus hogares), como en otras manifestaciones más restrictivas, al decorar objetos materiales más elaborados y limitados, estableciendo en cada una de estas prácticas la utilización de un lenguaje visual determinado (como se puede observar en la amplia variedad de representaciones cerámicas producidas en los territorios latinoamericanos); además de integrar también el arte del diseño en su aspecto físico, al cubrir sus propios cuerpos con pinturas corporales (completando esta imagen visual con el atuendo tribal), ya que en cierto sentido el pintarse el cuerpo define la capacidad de la transformación (con la posibilidad representativa de cambiar de piel), o al revelar tanto la descripción del individuo o del grupo, y su status, no solo para el propio colectivo, sino también para todo lo ajeno, tanto para otros grupos étnicos como para la pluralidad de los componentes de la naturaleza (en la que también entran a formar parte los elementos sobrenaturales). Estas representaciones gráficas dirigen su atención hacia cuestiones que indican la concepción abstracta del mundo nativo, presente como definición plausible en su organización social y en su cosmología, y con ella en su simbología, al definir generalmente patrones esquemáticos, de mayor o menor complejidad, además de establecer una dinámica relación entre el grafismo y el soporte, localizada su inspiración en muchos casos, no solo en la tradición visual, sino también al remitir al estímulo del sueño o el trance, diseñados estos elementos simbólicos e iconográficos por maestros y/o chamanes (trazada esta improvisación a través de fórmulas diversas: proferida, cantada, etc.)

<sup>319</sup> COLOMBRES, Op. cit., *Teoría transcultural del arte...*, pp. 286-287.

En este punto, debemos también reseñar la existencia de dos variaciones distintivas en la representación indígena generada en los territorios latinoamericanos, lógicas, por cómo se han desarrollado los acontecimientos históricos. Por un lado, se cuenta con la presencia y representación de aquellas sociedades indígenas a las que la colonización castigó duramente, aconteciendo por parte de los colonos occidentales un acoso y derribo total respecto a su cultura y costumbres, y que sin embargo, estos habitantes en minorías siguieron defendiendo y definiéndose dentro de su cultura nativa; transformando su representación, de cierta manera escondiendo y ocultando tradiciones y creencias, sin dejar de perder todo su conglomerado social y cultural, reestructurando sus representaciones artísticas, y a su vez, adaptando en muchos casos a la tradición oral los valores culturales para resguardarlos, aun estando inmersos de lleno en la colonización y en la posterior occidentalización de los territorios (aunque lo cierto es que estas sociedades se agruparon generalmente en entornos rurales más aislados). Y desde la otra visión representativa, a la par de su estructura social y cultural, también definen la categoría de indígena aquellas sociedades que han estado apartadas, o que no han mantenido tanta cohesión con el mundo occidentalizado (habitando estas sociedades, regiones en las que era impracticable el acceso, o su habitan no era oportuno para aquellos colonizadores, como la gran mayoría de los territorios comprendidos en el Amazonas o en otras zonas selváticas), en estos casos, agrupados en pequeñas poblaciones, mantienen sus propios códigos en tanto a su praxis religiosa, cultural y tecnológica, sin grandes alteraciones. En ambos casos, conservando en mayor o menor medida, la capacidad de pertenencia de sus valores y costumbres culturales. A razón de la realidad actual, se debe indicar que la gran mayoría de los pueblos indígenas repartidos por el territorio latinoamericano generalmente están establecidos en áreas rurales, aunque también se concentren en zonas urbanas (agrupados en estos casos generalmente en relativas comunidades), tanto dispersos o en regiones de mayor concentración indígena, en la concentración regional de los países, como parte del sistema nacional, como también habitan en reservas indígenas (en las que la gobernación depende en parte de su propia autodeterminación, política y territorial).

Ahora bien, después de este repaso general sobre la cultura y el arte indígena generado actualmente en América Latina, nos adentramos ya en desarrollar un análisis más exhaustivo dirigido al procesamiento del **barro** y la **cerámica**. Entre estas representaciones, se puede establecer una agrupación básica en la calificación de piezas tradicionales, al concentrar por un lado, la producción de cerámica definida por su carácter funcional y doméstico. Elaborada y destinada su producción a la propia colectividad donde se genera, con la función de servir como recipientes de uso, con una apariencia formal de aspecto burdo, sin decoración o manifestando una decoración austera, aunque también existen entre estas cerámicas indígenas, comunidades especializadas en este género, que producen piezas funcionales distinguidas por su elaboración, calificadas habitualmente como producciones tradicionales (catalogadas muchas de estas localidades de población nativa dentro de la tradición popular, como centros alfareros de destacada importancia regional o nacional), en lo que la apariencia de estas piezas cerámicas se caracteriza de forma frecuente por formatos y diseños sencillos, dedicando eso sí, un mayor tratamiento en su manufactura y decoración (trabajando con engobes, buenos pulidos, técnicas ornamentales con precisión: relieves, incisiones, calados, etc.). Y por otro lado, están aquellas cerámicas nativas incluidas en la cultura material como “especial” y distintiva, habitualmente generadas como recipientes (incluyendo, o no, en este formato, la conformación escultórica), aunque de forma tradicional también se generan en menor proporción figuras tridimensionales (consolidadas en material cerámico, o bien, modeladas en barro, sin pasar por la cocción); en lo que todas estas piezas suelen caracterizarse por derrochar una decoración y acabado de mayor refinamiento, destinado su uso mayormente en ceremonias y rituales, potenciando en su forma y decoración la simbología de cada grupo indígena, además de alterar poco estas representaciones al hacer referencia a las costumbres tradicionales de sus antepasados (poniendo como ejemplo las vasijas cerámicas destinadas a contener bebidas típicas que forman parte de las ceremonias). Si bien, en este punto debemos indicar que la actividad grupal en la mayoría de las sociedades indígenas sigue teniendo vigencia, en lo que ésta se presencia en el conformado de las obras cerámicas generalmente cuando se destinan a actividades involucradas en las ceremonias o los rituales, en la que se deja patente la conexión y el saber del grupo. A su vez, sigue siendo una práctica habitual participar en la comercialización o intercambio de estos productos entre diferentes grupos, destacando en este caso, la



existencia de pueblos con mayor cualificación (catalogados como comunidades, o bien, grupos étnicos, especialistas en la producción cerámica), distinguiendo aquellos que producen un característico y representativo estilo cerámico, al generar obras muy particulares por su belleza, definidas por una alta motivación creativa y representativa. A relación de estos indicativos, se debe resaltar que el arte cerámico consolidado por ciertos grupos nativos, se viene elaborando a través del tiempo con los mismos procedimientos de manufactura y el conocimiento del medio cerámico de sus antepasados, generalmente custodiado tanto por la tradición familiar, como por la comunidad.

En este orden, si ya concretamos la determinación de nuestro estudio, debemos indicar que en el caso de las obras indígenas de **carácter escultórico**, tanto de recipientes como imágenes figurativas realizadas en cerámica o barro crudo, la imagen más común representada es la figura antropomorfa, aunque también es una constante las imágenes que representan a animales del entorno, además de observar en la representación de un amplio número de etnias indígenas la imagen de seres sobrenaturales, en este caso, muy en relación con la mitología de cada grupo nativo. Dependiendo de su propia representación artística, la decoración y los grafismos también forman parte activa en la concepción estética (además de la simbólica). Ahora bien, tanto la forma tridimensional, el diseño de los trazos, como la inclusión en la obra de otros aportes representativos, pueden variar en gran medida su propia concepción, al basarse en reminiscencias de carácter primigenio, o bien, al incorporar aportes de origen foráneo (mayoritariamente, al concurrir conocimientos de la época colonial, o elementos de carácter moderno). En cuanto a las distinciones conceptuales de las obras cerámicas, también debemos destacar que existen piezas que en referencia a su comprensión, pueden ser vistas y asimiladas por todo tipo de públicos, ya que en estos casos, suelen incluirse en la vida cotidiana de los integrantes de la sociedad, o bien, ser producidas para mercados exteriores (como por ejemplo sucede en muchas comunidades indígenas que generan figurillas de función lúdica), aunque presenten algunas simbologías propias del dominio social y particular de cada pueblo, como pueden ser los diseños; de esta forma, la esencia representativa queda definida por lo visual, en tanto se presentan como objetos de belleza. Sin embargo, existen objetos que solo pueden ser entrevistados, en este caso asociados a la producción interna, obedeciendo a restricciones como puede ser su manejo o su función, recayendo en un determinado grupo o individuo (masculino, femenino, adultos, chamanes, etc.), otras resguardadas mediante prescripciones muy especiales, u otras especificaciones, que en la mayoría de los casos son destinadas a lo ceremonial. Si bien, hay que tener en cuenta que estas obras se colocan entre dominios culturales y sociales muy diferentes a lo estipulado por la sociedad occidental, pero aun mudando de contexto, se puede llegar a apreciar, en parte, sus condiciones particulares.

Con respecto a la representación tradicional vinculada a la **manufactura cerámica**, hay que indicar, que la gran mayoría de estas manifestaciones indígenas son producidas por las mujeres (repartiéndose entre sus quehaceres cotidianos, la actividad agrícola, las tareas domésticas, y otras prácticas tradicionales, entre ellas la producción cerámica), generando tanto la cerámica de uso como la destinada a otros servicios, como los rituales, o la producción para la venta exterior. No obstante, aunque de forma generalizada la mujer indígena es la encargada de todos los pasos de la producción cerámica, también existen determinados grupos nativos, donde el hombre gestiona la producción, en estos casos, en mayor grado su dedicación computa dentro de la elaboración de las piezas rituales. Ahora bien, la tradición nativa de generalizada ocupación femenina, confluye en el conocimiento de todo el proceso que se genera al manipular el barro para transformarlo en producciones artísticas de cerámica, desde la recolección del barro, la preparación de la pasta, el conformado de las piezas o el modelado de las figuras, su decoración y la cocción, incluyendo también su comercialización; no obstante, en el caso de que el hombre ayude a estos procesos, es más habitual que auxiliien en la recolecta de la arcilla o en la cocción, aunque lo cierto es que todo el grupo familiar suele estar vinculado con el proceso cerámico. Estos trabajos se realizan generalmente en una determinada época del año, cuando el clima es seco, al ser mejor su acondicionamiento y más idónea su elaboración. La elección de la época seca es favorable por diferentes motivos, ya que la extracción de la arcilla es más accesible y sencilla, a su vez, para la preparación de la pasta, y en el modelado y el secado de las piezas interfieren menos agentes

climáticos que pudieran ser nocivos, como la lluvia y la humedad, y sobre todo para el transcurso de la cocción, ya que ésta necesita un control térmico, que pudiera quebrarse (nunca mejor dicho) a la hora de obtener buenos resultados. Así mismo, en lo que respecta a la temporalidad de la administración de las tareas individuales o colectivas en las comunidades indígenas, éstas de forma habitual vienen pautadas anualmente por eventos y actividades de diferente índole, distribuyéndose equitativamente los trabajos; por lo que atendiendo a esta repartición de la actividad comunitaria, hay que apuntar que la mayoría de las ceremonias rituales se generan en la temporada de lluvias, destinando las representaciones artísticas ya terminadas a su función ceremonial (preparando con antelación la previsión y provisión de todo el avituallamiento).

De forma habitual, la representación indígena en cerámica poco ha cambiado a lo largo del tiempo, trabajando con los mismos métodos prácticos y técnicos, en muchos casos aun manteniendo reminiscencias primigenias. Teniendo a su vez presente que en cada comunidad, y de manera relativa en cada grupo indígena, se establece una manera precisa de representación, y con ella la elección y concesión de determinados estilos estéticos. En cuanto a su manufactura o procesamiento, éste se genera de forma similar a las representaciones de carácter popular (como hemos explicado paso a paso y de forma extensa en el capítulo 1, -1.3-), aunque dependiendo de las comunidades, o bien, al implicar en su individualidad la metodología empleada por cada ceramista, se pueden presentar ciertas licencias divergentes en el proceso cerámico.

La obtención de las pastas arcillosas se recoge en lugares cercanos a las comunidades indígenas (primando siempre aquellas canteras en la que la arcilla se reconoce como ideal), a su vez, para la preparación de una pasta idónea, se suele agregar ceniza de árboles del entorno, fibras vegetales, aportes minerales, o la molienda de cascotes cerámicos (como desengrasante de la pasta). En referencia a los métodos del proceso manual de elaboración, si las piezas se conforman como recipientes (incluyendo la representación escultórica, con apertura), en el caso de que el formato sea pequeño o mediano, la forma puede generarse a partir de una pella o bola de arcilla, haciendo un hueco en su interior y manipulando toda la masa hasta adoptar la forma escogida, aunque lo más habitual es generar las piezas a base de rollos o churros adaptándolos en espiral para conferir la forma deseada, concibiendo este procedimiento tanto para formatos pequeños como los de gran dimensión. Además, la manufactura nativa también puede incluir la utilización de moldes sencillos para la consolidación de las piezas, aunque este procedimiento auxiliar no está tan extendido como la conformación manual en todo su proceso. No obstante, en lo que respecta a la variabilidad de las cerámicas indígenas, al igual que en la representación popular, ésta también se presenta en mayor grado a través de la decoración.

Las representaciones indígenas en cerámica generalmente se presentan en formatos sencillos, integrando la elegancia sintética en el diseño de la forma y decoración de la pieza, si bien, la determinación del estilo estético viene ligado a la tradición, en lo que su complejidad puede manifestarse en mayor o menor medida dependiendo de los modos representativos de cada grupo étnico (como su determinación decorativa, entre los que se pueden cuantificar reminiscencias primigenias, aportes de la tradición occidental, o nuevas conductas contemporáneas). La decoración se puede presentar a través de la conformación del recipiente, al manipular la arcilla con determinados procedimientos manuales (como ejemplos: el corrugado o el digitalizado), o bien, terminada la forma base, al utilizar en su manipulación aportes de materia sobrepuesta como el pastillaje o el relieve, o al computar otras técnicas decorativas con la ayuda de herramientas (como el raspado, la incisión, el calado, el pulido, etc.); además de utilizar de forma habitual otros métodos decorativos antes de la cocción, como sucede con el generalizado empleo de engobes, aplicando estas arcillas diluidas por partes o en toda la pieza, o bien, al pintar sobre las piezas trazos y diseños de diferente índole. En el caso de que las obras sean figuras escultóricas, éstas generalmente presentan una fisonomía esquemática, sin llegar a reconocer una estética totalmente realista, sino que su apariencia computa también dentro de la abstracción, aunque su carácter sea figurativo, por lo que se hace común en estas obras tridimensionales el encontrar imágenes antropomorfas o zoomorfas en las que apenas se esboza una mera expresión natural, al generarlas desde una inherente capacidad genérica, ponderando la sencillez y la síntesis representativa en la conformación de estas obras nativas. Las esculturas habitualmente suelen elaborarse en pequeña dimensión, y su conformación se

realiza al trabajar habitualmente con la arcilla en bloque (sin vaciado), modelando la forma requerida, e incorporando a su vez volúmenes o detalles con la técnica del pastillaje y el relieve (posteriormente, las piezas pueden -o no- enriquecerse con otras decoraciones); en este tipo de representación, es común encontrar ejemplares no solo consolidados en material cerámico, sino también en barro crudo.

En cuanto a la cocción cerámica, de forma tradicional la quema se efectúa al aire libre, conformando habitualmente piras, donde las piezas se posicionan en su interior, para consolidarse como material cerámico, en estos casos la cochura no llega a un temperatura demasiado elevada (entre 600 - 800 °C), aunque en la actualidad, también es común encontrar comunidades indígenas de dedicación ceramista donde utilizan habitualmente hornos sencillos (aumentado la temperatura de cocción y con ello la consistencia de las piezas). En este punto, también podemos advertir que existen diversos grupos indígenas en Latinoamérica que utilizan para el acabado decorativo de las piezas cerámicas, vidriados (en segunda cocción), aunque este aporte colonial, no llega a ser representativo en el *súmmum* nativo; sin embargo, entre los métodos de impermeabilizado de las piezas indígenas, como parte de la tradición de manufactura, se hace común utilizar tintes y resinas vegetales después de la cocción, aplicados habitualmente de forma licuada y cuando la pieza está aún caliente, para que su agarre sea mayor.

Hoy por hoy, a pesar que de forma tradicional la representación de la cerámica indígena, tanto la doméstica como aquella destinada a lo ceremonial, computa dentro de los hábitos y experiencias de cada comunidad, contando entonces con una producción interna, es decir, destinada al avituallamiento del propio grupo, en lo que esta elaboración se trabaja de manera comunitaria; esta práctica, empero a ello, también está cambiando, tendiendo en los tiempos contemporáneos a producir de una manera más individual, ya que la actividad cerámica forma parte del sustento familiar, generando ingresos extras por la venta de estas obras de carácter indígena (en estos casos destinadas al mercado exterior); debido en gran parte, a que en las últimas décadas el medio de vida de las comunidades indígenas ha cambiado y necesitan otros medios de renta para su supervivencia (contemplando también aquí, que la actividad artesanal y su venta exterior pueda ser el único aporte mercantil para su propia subsistencia). Por lo que se modifican las conductas tradicionales, haciendo que las obras se generen en el seno familiar más que grupalmente, destinando como decimos estas producciones de arraigada creación a la venta exterior, implicando a la familia, aunque centrando la mayor parte del trabajo en la mujer, que posee todos los saberes y conocimientos, concretando entonces, al igual que en la representación popular, cierto empoderamiento femenino, formado en la tradición (resguardada esta enseñanza de generación en generación). Decir también que entre los cambios acontecidos en los últimos años, y solo en algunas comunidades en la que tradicionalmente trabajaban la cerámica las mujeres, los individuos masculinos con dotes para el modelado, comienzan también, a ser incluidos y considerados como ceramistas. Asimismo, en estos tiempos de la globalización, también se está adoptando una nueva cerámica que se comercializa como artesanía y que no ha sido generada por la tradición, sino más bien por los cambios establecidos en estas comunidades (que hoy en día dependen en cierta medida de la sociedad urbana), en estos casos la cerámica suele ser tosca y con poca calidad, destinada generalmente para la venta turística, y en la que no se transmiten contenidos simbólicos. No obstante, entre las obras nativas en cerámica de destacada representación, también se está imponiendo otra nueva constante, al sacrificar los aspectos estéticos en mejora a la calidad de manufactura del producto, como sucede en las renovadas producciones para asegurar su prevalencia a la hora de acceder a un mercado más exigente o más numeroso (como por ejemplo sucede al utilizar nuevos métodos de cocción, para aumentar la temperatura de cochura); sobre estas nuevas concesiones ponemos de manifiesto las acertadas palabras de Colombres, quien indica que *“se trata de una solución arbitrada por el desarrollismo, que privilegia la factura técnica del objeto como miras a potenciar el aspecto comercial. [...] El camino emancipador, para el arte subalterno, pasa entonces por recuperar el control cultural de su producción”*<sup>320</sup>.

---

<sup>320</sup> COLOMBRES, Op. cit., *Teoría transcultural del arte...*, p. 318.



Este **reconocimiento cultural**, viene precedido en gran parte por la paulatina atención generada desde el exterior, al respecto a estas producciones nativas. El coleccionismo de piezas indígenas realizadas en barro, se incrementó notablemente en el **siglo XX**, como parte del intrincado de la sociedad occidental que depositaba su interés en ciertas piezas exóticas; en lo que a su vez con el paso del siglo, la comercialización se hizo más accesible, ya que la compra y venta de piezas indígenas se distribuye en un mayor número de lugares (cercanos o distantes a las comunidades donde se generan las producciones). También hay que decir que en los últimos años, las piezas de corte tradicional que adoptan ciertas diferencias, en la mayoría de los casos han sido y son adquiridas por compradores o coleccionistas interesados por este motivo (de distintiva y singular representación). Como consecuencia se han reformulado o establecido la modificación en los diseños y en las obras de muchas comunidades, debido a las nuevas dependencias creadas por el mercado y la competencia (de igual manera que sucede en el arte popular). Como ya indicamos, en las últimas décadas que nos han sucedido, museos, galerías y particulares, muestran un mayor interés por el arte indígena creado en estos territorios, que comienza a visualizarse no solo como un arte exótico y original, sino como una representación artística divergente, incluida en el conglomerado plural de las naciones latinas. En cuanto a que este tipo de representación no cuenta con un artista como creador sino una etnia, esto también está empezando a cambiar y el artista en particular es clave para mostrar y promocionar su trabajo, como único y personal, enfatizando su creatividad; pero como decimos, con una base cultural omnipresente, dentro de la singularidad patrimonial y colectiva. A su vez, aunque cada etnia tiene un característico estatus representativo, de manera generalizada el arte nativo se identifica como no occidental (al pertenecer a una matriz simbólica diferente a la dominante), con diferencias muy significativas, además de asignarse como nativo, por lo obvio de su definición, ya que solo lo realizan aquellos individuos que pertenecen a los grupos culturales indígenas. Si bien, el fomento y distribución de estas obras artísticas en su relación con el exterior, supone cierta renuncia a las funciones establecidas por cada cultura, al dejar atrás el empleo real al cual se destinan dichas obras, para convertir a estas representaciones en piezas que poseen ya una función exclusivamente estética, aunque no hayan sido creadas con tales propósitos (implicando de esta manera que estas sociedades aceptan el carácter de “inutilidad” de la obra artística en conformidad con la estética occidental).

En este contexto, y en base a las reflexiones que ya hemos ido comentando, podemos llegar a decir que el arte generado por las minorías étnicas de Latinoamérica le corresponde la condición de aspirar a la independencia de su propio lenguaje visual, para así conservar y realzar la debida contextualización de sus prácticas artísticas. Sobre esta condición representativa, quisiéramos valorar el fomento de la actividad creativa presente en toda la extensión del continente americano, ya que como es sabido no solo existen desigualdades en la valoración del arte nativo entre los países que conforman Latinoamérica, sino también entre estas naciones y la promoción generada en América del Norte. Desde el fundamento comparativo, podemos concretar una destacada valoración de su arte nativo desde tres países latinoamericanos, México, Perú y Brasil, ya generada esta estimación desde principios del s. XX; computando a su vez en las últimas décadas que nos preceden la consideración valorativa de otros países como Colombia, Paraguay, o Bolivia. No obstante, es importante reseñar que en lo que respecta al fomento de este tipo de arte, su apreciación tiene mucho que ver con la aproximación y vinculación que ejercen estas culturas en la sociedad plural de cada Estado (y sus políticas socioculturales). Ahora bien, aún existe una gran divergencia entre el fomento generado en los países que conforman América del Norte y la agrupación de Latinoamérica; debemos indicar que el arte nativo norteamericano hace años que viene abriéndose a un amplio abanico de posibilidades, con el reconocimiento del público en general, contando con artistas indígenas que siguen representando desde el arte tradicional y otros que se han integrado en el mercado global y contemporáneo; como indica Sánchez Montañés: “*los artistas se han acercado al arte desde proposiciones muy diversas, unos perfectamente integrados en su mundo nativo, otros provenientes del ámbito occidental, ha sido precisamente esa práctica de un arte que se enorgullece de sus raíces tradicionales lo que les ha servido para reencontrarse con una identidad perdida*”<sup>321</sup>; sin embargo la representación de los pueblos indígenas generada en los países

---

<sup>321</sup> SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Op. cit., *Arte indígena contemporáneo: ¿arte popular?...*, p. 73.

latinoamericanos, no se reconoce de la misma manera, al no seguir los mismos procesos de relación histórico-política y declaración autóctona, entre otras tantas discordancias. No obstante, por poner un ejemplo comparativo, podemos citar el impulso y valoración generado sobre este tipo de arte en México, aunque en este caso se ha integrado dentro del arte popular, ya que su representación sigue motivada por el contexto tradicional, incluyendo entonces los valores indígenas en la pluralidad de la sociedad mexicana. A pesar de condicionantes, concretando en el tema, con la vitalidad actual de este medio plástico, también podemos resaltar la comparativa de grandes ejemplos cerámicos, como sucede entre las cotizadas obras creadas en la población mestiza de Mata Ortiz (Chihuahua, México, descrita en la pág. 729), al recuperar antiguos diseños, y su especial vínculo estético (especialmente en sus diseños decorativos) con otras destacadas representaciones norteamericanas (establecidos estos grupos indígenas en el Suroeste del país), como la cerámica de las etnias: Pueblo, los Navajo, o los Hopi (estilo Sikyatki).

A continuación, en el siguiente subapartado iremos enumerando las manifestaciones cerámicas y nativas de cada país latinoamericano en los que su presencia es destacada; para posteriormente analizar en mayor grado en el capítulo siguiente (apartado: 3.2) la distinguida representación escultórica actual de las siguientes etnias indígenas: Purepecha (Michoacán, México), Lenca (Occidente de Honduras - Oriente de El Salvador), Karajá (Noroeste brasileño), y Shipibo-Conibo (Amazonas peruano).



1118



1119



1120



1121



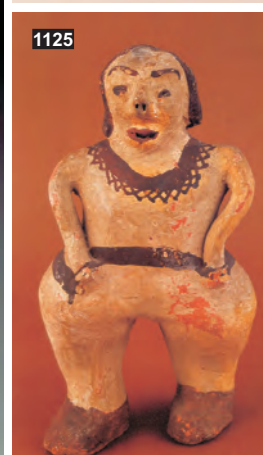
1122



1123



1124



1125



1126

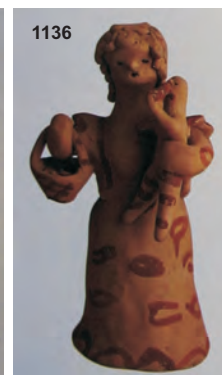


1127



1128





**Cerámica indígena-** (pág. anterior): **-1118-** Recipiente efigie -Tijón zoomorfo-. Canelos Quichua (Amazonia ecuatoriana). Cerámica policroma decorada con engobes y bruñido. **-1119-** Indígena Zápara sosteniendo una cerámica tradicional (distribución de las comunidades zapara: Amazonas ecuatoriano y peruano). **-1120-** Figura antropomorfa de pie con serpiente enroscada. Etnia Shiwiar (Amazonia ecuatoriana). **-1121-** Modelado de un "torito de Pucará" por Concepción Roque Chambi (Checca Pupuja, Azangaro, Puno, Perú). **-1122-** Figurilla zoomorfa, "cerdo" de la agrupación indígena Chipaya (cuenca del río Lauca, departamento de Oruro, Bolivia). Cerámica con aplique textil (lana). **-1123-** Pequeña muñeca de cerámica con vestimenta textil. Etnia Weenhayek (distritos: Villamontes y Yacuiba, Gran Chaco, -Tarija, Bolivia-). **-1124-** Tres figurillas esquemáticas de barro crudo representando la imagen femenina, etnia Nivaklé (Gran Chaco, -deptos. Boquerón y Presidente Hayes-, Suroeste de Paraguay), decoradas con lana. **-1125-** "Figura femenina", circa. 1960. Autora: Laura Centeno (etnia Chiriguano-Chané: -Tuyunti-, Salta, Argentina). **-1126-** Mujer de la etnia Chané modelando una figura de barro (Aguaray, Salta, Argentina). **-1127-** Recipiente cerámico con imagen de un armadillo, etnia Waurá (área del río Xingú, Mato Grosso, Brasil), realizada en la manera tradicional waurá, con el interior en negro y exterior en rojo. **-1128-** Cocción e impregnado con resina protectora en una pieza Asurini (área: río Xingu, Pará, Brasil). // (Fotografías de esta pág.): **-1129-** Cerámica de la etnia Hiwi -Guahibo- (suroeste de Venezuela, sabanas del río Orinoco y región amazónica). (1129a y 1129b) Recipiente-efigie Hiwi. Barro cocido, tinte vegetal. **-1130-** Mujer de la etnia Yanomami realizando una pieza con forma antropomorfa al estilo tradicional (Amazonia colombiana). **-1131-** Cerámica de la etnia Guahiba (Vichada, este de Colombia, -área amazónica-). Vasija tradicional guahibo con forma de ave, en barro natural decorada con diseños geométricos con engobe y bruñida. **-1132-** Piezas de cerámica actuales, denominadas tipo "chokó" (Etnia Embera-Chamí, área centro-occidental de Colombia). Destinadas a la elaboración de cerveza de maíz. Producido este estilo de piezas desde la década de los años ochenta (s. XX). **-1133-** La ceramista indígena Otilia Sucre manipulando una de sus piezas de cerámica "Chokó" (Embera-Chamí, comunidad: La Betulia, depto. de Caldas, Colombia). **-1134-** "Motociclista con calavera". Etnia Purépecha (Ocumicho, Charapan, Michoacán, México). Alt.: 27 cm. **-1135-** Figurilla indígena denominada "tangu-yú" (Tehuantepec, Oaxaca, México). **-1136-** Figurilla de mujer (con posible finalidad para ser utilizada en el día de muertos). Comunidad: Santa María Tetecla (Veracruz, México). Alt.: 17 cm. **-1137-** "Monas Reinas". Autor: Pedro Avilés Ciriaco (San Agustín Oapan, Guerrero, México). Cerámica y engobes. **-1138-** Indígena Lacandón portando dos figuras de cerámica (Chiapas, México). **-1139-** Mujeres de la etnia Tzeltal (maya) decorando una pieza zoomorfa de cerámica en la que se representa a un jaguar (Amatenango del Valle, Chiapas, México).





## La presencia de representaciones populares e indígenas en barro y cerámica en los diferentes países que conforman América Latina, s. XX-s. XXI.

A continuación, establecemos un pequeño resumen de la producción en cerámica desarrollada en las representaciones populares e indígenas en cada uno de los países que conforman Latinoamérica, restringiéndonos a aquellas representaciones escultóricas destacadas. Para ello, establecemos de nuevo la elección de nombrar estas manifestaciones nacionales, por orden geográfico, presentando el curso de esta sucesión en este caso de sur a norte, aunque a su vez, para este apartado, al final de esta agrupación generalizada, destacamos un análisis más desarrollado en correspondencia con los países de México, Brasil y Perú, por ser estas naciones las que generan de forma notoria un tratamiento más acusado de la manifestación escultórica, incluyendo en esta relación el amplio abanico de posibilidades representativas generadas en las diferentes regiones de cada uno de estos tres países.

- Para comenzar, nos situamos en **Chile**, y concretamos que en este extenso territorio se establece a partir de la conquista occidental casi en su totalidad un pronunciado desarraigo hacia las tradiciones de los indígenas primigenios, hasta llegar el s. XX, aunque hay que decir, que en la actualidad persisten ciertas culturas de origen nativo, entre los que se incluyen puntuales y notables centros de larga tradición ceramista. La cultura araucana o mapuche (etnia chilena con mayor porcentaje de población en el territorio, alrededor de un 4% de la total del país; establecidas las comunidades en su mayoría en la zona central, principalmente en la región de la Araucanía), ésta genera representaciones de alto valor artístico, manufacturadas en otros tiempos para el autoconsumo del colectivo, en lo que en las últimas décadas también se realizan con fines dedicados al comercio exterior, entre ellas, las producciones tradicionales de cerámica, entre las que destacan las clásicas formas de los recipientes cerámicos, como los «metawes», «ketrumetawe» o “jarros pato”, o los «achawal», representando en ellos la figura antropomorfa, o imágenes zoomorfas, decoradas en muchos de los casos con trazos de línea quebrada o modelos geométricos (que simbolizan el sol, la lluvia, el rayo, etc.). Entre los centros alfareros mapuches que trabajan estas cerámicas de manera tradicional podemos citar a las comunidades de Quepe, Huichahue, Roblehuacho, Panguipulli o Collinco; aunque la localidad alfarera de mayor renombre es Quinchamalí (ubicada a 32 km de Chillan, en la región del Bío Bío), donde las mujeres preservan las costumbres cerámicas, identificada esta representación colectiva por el color negro brillante de las piezas (pulido - cocción reductora), además de su decoración, al trazar sobre las piezas incisiones, en muchos casos recubiertas con engobe blanco denominado «colo» (ya cocidas las piezas), destacando de esta forma los diseños tradicionales: florales, zoomorfos o geométricos. En Quinchamalí, las formas alfareras tradicionales fueron principalmente utilitarias, aunque algunas piezas se destinaban a la juguetería, representando figurillas o alcancias, en lo que a lo largo del siglo s. XX estas piezas se fueron reclamando en mayor demanda, incorporando en ellas, nuevos diseños con la imagen de figuras antropomorfas y zoomorfas (fotos n°: 167, 1105); entre las representaciones escultóricas de esta comunidad la figura tradicional más representativa es la pieza definida por la imagen de una mujer tocando la guitarra asociada al formato de recipiente (globular en su parte inferior), denominada como “la guitarrera”. Más al norte, en el territorio chileno también existen otras comunidades destacadas que trabajan la cerámica combinando las tradiciones populares y mestizas, como sucede en la localidad alfarera de Pomaire, situada en la zona del Valle Central (región Metropolitana), a 50 km al suroeste de la capital de Santiago de Chile, adoptando en su producción cerámica gran variedad de creaciones, con la premisa de mantener en sus producciones costumbres tradicionales, tanto de origen indígena como occidentales (establecido este centro tradicional desde la época colonial, remitiendo parte de su producción al abastecimiento de la capital); actualmente las familias ceramistas de Pomaire generan recipientes utilitarios, o piezas decorativas y miniaturas, entre las que se incluyen figuras y recipientes escultóricos. En la región Metropolitana, también se sitúa otra localidad ceramista, Talagante, a 35 km al suroeste de Santiago, destacada en nuestro estudio, ya que en este caso su arte popular se caracteriza por la representación de figurillas que escenifican situaciones domésticas en cerámica o una variada representación de personajes populares, decorados con vivos colores (post-cocción), en lo que esta tradición figurativa se remonta a la época colonial. Ahora bien, en las últimas décadas la tradición de generar figurillas de cerámica decoradas en policromía representando escenas cotidianas y populares ha llegado a consolidarse en la propia capital, a través del trabajo individual de diferentes ceramistas instalados en Santiago (aunque otros ceramistas también generan estas representaciones en otras regiones chilenas).

A su vez, debemos indicar que actualmente en lo que se refiere a las producciones populares y cerámicas en el cómputo global del territorio chileno, comienza a afianzarse una nueva tendencia creativa, con la creciente colaboración entre ceramistas tradicionales y diseñadores (como por ejemplo sucede en la comunidad alfarera de Guangualí, situada en la región de Coquimbo, donde se trabajan nuevas imágenes de carácter escultórico vinculadas con la representaciones tradicionales, realizadas en gres), o bien, al generarse otra nueva producción, en este caso al rescatar la representación de las culturas primigenias, reproduciendo o recreando piezas de carácter decorativo. Entre los artistas populares chilenos, podemos destacar la reconocida obra figurativa en cerámica de Norberto Oropesa, además de valorar su labor educativa, formativa y de fomento del arte popular; originario de la localidad de Los Andes, ubicada en la región de Valparaíso (donde de nuevo ha establecido su residencia), su trayectoria se vincula con la vocación artística, desde su aprendizaje del oficio de ceramista en la escuela elemental, en talleres-fábricas y en la educación superior formal (en la antigua Escuela de Canteros y Cerámica Ornamental de la Universidad de Chile), para generar una obra de lo más creativa y personal (de sosegada

expresión), empleando en su representación escultórica diferentes registros, desde la caracterización de sus personajes vinculados con el entorno rural y cotidiano, como al representar a animales del entorno, o al poner en valor el trabajo cerámico con obras de influencia y estética de carácter primigenio.

- Continuando nuestro recorrido por los países situados en la zona meridional de Latinoamérica, podemos señalar que la representación escultórica en cerámica en el arte popular tradicional de las naciones de **Argentina**, o de **Uruguay**, no llega a ser destacado ni predominante, aunque en los últimos años, diferentes ceramistas desde su propia motivación personal, han comenzado a representar piezas figurativas emparentadas con la representación popular contemporánea. Ahora bien, en estos dos países la escasa actividad alfarera tradicional y popular que aún existe en la actualidad, se restringe a producciones de carácter funcional y rural, ahora bien, podemos reseñar la tradicional cerámica negra producida en la región argentina de La Pampa de Achala, en la provincia de Córdoba, destacando la población alfarera de Mina Clavero (situada a 150 km al suroeste de la capital de Córdoba), al reunir en su habitual producción además de piezas funcionales, la creación de una amplia gama de figurillas zoomorfas, de color negro muy intenso y brillante (pulido - cocción reductora). En Uruguay, durante el s. XX se establece una importante zona alfarera en la localidad interior de Treinta y Tres (al este del país), remitiendo su producción a una estética de corte occidental, incluyendo en ella la representación de recipientes escultóricos con forma zoomorfa o antropomorfa. En el territorio argentino, hay que indicar que la producción alfarera de mayor tradición se sitúa en el noroeste, en las provincias de Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy, definidas estas creaciones cerámicas por su carácter mestizo (de origen Quechua / Aymara), destacando entre estas poblaciones alfareras puneñas la producción tradicional del pueblo jujeño de Casira Grande, además de la capital de San Salvador de Jujuy, y la de las diferentes comunidades ceramistas establecidas en la quebrada de Humahuaca (Jujuy), o en los Valles Calchaquíes (Salta), como Cafayate y San Carlos.

En lo relativo a las culturas indígenas actuales de estos dos países, se debe indicar que su proporción en el computo nacional es muy escasa; en Argentina, se contabiliza la existencia de 35 pueblos indígenas, integrados por poco más de 400.000 personas, equivalente al 1,1% de la población total, en lo que en Uruguay, su porcentaje es ínfimo, al registrar en torno a 500 indígenas (0'02 % de la población uruguaya). En este último caso, la población indígena uruguaya actual se asocia con la etnia Guaraní, entroncada con la familia lingüística tupi-guaraní, siendo este grupo indígena uno de los más mayoritarios de Latinoamérica, distribuido en el área meridional de Latinoamérica (en Uruguay, Argentina, Paraguay, Bolivia y Brasil), en lo que su representación tradicional en cerámica, tanto de uso doméstico como ceremonial, se asocia al formato del recipiente (destacando entre estas piezas cerámicas el estilo primigenio corrugado, ya en desuso, al igual que tampoco se utilizan ya urnas en cerámica para enterramientos); si bien, en los últimos años, algunas comunidades guaraníes, han comenzado a trabajar la cerámica desde la estética figurativa, destinadas estas piezas a la venta exterior. En cuanto a la cerámica indígena realizada en Argentina, esta se llega a considerar como la mejor representación cultural entre las tradiciones cerámicas de la nación, la mayoría de estas culturas siguen trabajando este material, aunque generalmente se producen para uso doméstico, no obstante, algunos de estos grupos se distinguen por su producción ceramista, que además de confeccionar recipientes de barro de uso cotidiano, también generar piezas ceremoniales o representaciones figurativas que incluyen en ocasiones el carácter antropomorfo o zoomorfo, como es el caso de los «metawes», «quintawes», «ketrumetawe» o los «achawal» de la etnia Mapuche (establecidos en este país principalmente en la provincia de Neuquén), la producción cerámica de los Qom, también llamados Tobas (originarios del Gran Chaco, en lo que actualmente en Argentina estas comunidades se distribuyen principalmente en las provincias de Salta, Santiago del Estero, Chaco y Formosa, además de establecerse al sur de Bolivia, en el departamento de Tarija, y en el Chaco Boreal paraguayo), al igual que también se puede destacar la producción cerámica de otros grupos que también habitan en el Gran Chaco, como los Mocoví (de filiación lingüística guaycurú, asentados en la región meridional del Chaco y la provincia de Santa Fé), o la representaciones cerámicas de las mujeres Wichí (Wichíes, o Matacos), perteneciente este grupo étnico a la familia lingüística mataco-guaycurú (establecidos principalmente al noreste en la provincia de Salta, en el chaco salteño, y al este del departamento boliviano de Tarija, entre otros reductos del territorio argentino, como al oeste de las provincias de Formosa y Chaco, y en el extremo noroeste de Santiago Estero).

Ahora bien, entre las manifestaciones indígenas argentinas, podemos destacar la cerámica originada por la etnia Ava Chané (quienes constituyen un grupo de origen Arawak, con una importante influencia guaraní). Los Ava Chané habitan en diferentes comunidades en la zona de la selva de transición de la provincia de Salta (noroeste de Argentina); el origen de su formación se remonta al siglo XV, con la llegada de guerreros Querembas, que eran grupos guaraníes de origen amazónico, denominados Ava, a la región del Gran Chaco (Chaco boliviano y Salteño), en lo que estas expediciones se componían únicamente de hombres, por lo que en su asentamiento tomaron como mujeres a las Chané, sincretizándose con el tiempo ambas culturas, formando el complejo Chiriguano-Chané o Ava Chané (conocidos en Paraguay también como Nándeva o Tapieté). La cerámica actual de esta sociedad se contempla dentro de las tradiciones argentinas por su distinguido valor cultural, con fuertes lazos de identidad tribal; No obstante, también podemos incidir en la pauperización que sufre la cultura indígena de forma generalizada en este país, interviniendo como en otras tradiciones, en sus representaciones artísticas, aunque su vigor se mantiene gracias a su propia riqueza creativa. Sobre esto Carlos Mordo expone que: *“En los últimos años, el arte de los Chiriguano-Chané entró en un proceso de empobrecimiento estético en el cual la alfarería, el tejido y las máscaras fueron adoptando características híbridas en las que se conjugaron las antiguas influencias panandinas,*

amazónicas e hispánicas con los modelos requeridos por el mercado contemporáneo”<sup>322</sup>. Sin embargo, como decimos su producción cerámica sigue siendo destacada, en lo que las mujeres, continuando con la práctica tradicional, son las encargadas de este arte; realizando jarras, vasijas, ollas, fuentes, u otros objetos de uso funcional, entre otras piezas como recipientes escultóricos, y representaciones de imágenes zoomorfas y personajes antropomorfas, definidas estas figuras en muchos casos como seres mitológicos, o bien, parte de la escena de pesebres o nacimientos. Decoradas las piezas Ava Chané generalmente con un engobe crema de base, y adornadas con motivos decorativos en rojo anaranjado, marrón y negro violáceo (fotos n°: 1125, 1126).

- Situándonos ahora en **Paraguay**, hay que decir que la tradición artística desarrollada en las diferentes culturas nativas establecidas en el territorio, no tuvo un reconocido impacto durante el proceso de colonización occidental, aunque su mano de obra se consolidó como fundamental para las representaciones generadas en las misiones Jesuitas y Franciscanas; en lo que las comunidades indígenas en contacto con los colonos fueron perdiendo gran parte de su tradición cultural y ceremonial. La representación primigenia de los grupos nativos y ceramistas de este territorio no manifiestan representaciones figurativas destacadas, como los Guaraníes (establecidos en el oriente de Paraguay), o la sociedad interétnica Guaná-mbayá (compuesta por los Mbayá-Guaycurúes y los Chané-Arawak, distribuidos en el Alto Paraguay), aunque si se generaron pipas de conformación escultórica (aún presentes en los rituales chamánicos de la etnia Mbyá), o en el caso de la cerámica ceremonial Guaná-mbayá, al incluir en ocasiones pequeños apéndices escultóricos zoomorfos modelados sobre los recipientes, no obstante, estos grupos alfareros, como tantos otros, fueron perdiendo con el tiempo la función ritual de la gran mayoría de sus representaciones cerámicas (como es el caso de los enterramientos guaraníes en urnas cerámicas, vigente y habitual entre sus tradiciones hasta el s. XVIII), ahora bien, a partir de la época colonial la cerámica indígena generada en la mayor parte de la nación se asocia a la realización de sencillos recipientes utilitarios, al predominar en estos grupos indígenas el pragmatismo adaptativo; demarcada esta transformación principalmente en los grupos “transculturados”, como en el ambiente criollo-rural, ya establecidas como poblaciones mestizas. No obstante, a lo largo del proceso histórico desarrollado hasta la actualidad, hay que indicar que también se establecen en el territorio uruguayo comunidades indígenas apegadas a sus tradiciones culturales y tribales; para dar cuenta de este análisis, los siguientes datos relativos a la representación indígena actual presente en el territorio paraguayo se recogen del catálogo del Museo de Arte Indígena, editado en el año 2008, incluido este museo en la importante fundación conocida como Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, situada en Asunción (dedicada al fomento e investigación de la representación popular e indígena en Paraguay, además de incluir la colección de arte colonial y arte contemporáneo); la antropóloga Marilín Rehnfeldt aporta que: “en el Paraguay viven aproximadamente 85.000 indígenas, descendientes de los habitantes originarios de estas tierras. Están distribuidos en 17 etnias, agrupadas en 5 familias lingüísticas y asentadas en las dos regiones en que está dividido el territorio paraguayo: el Chaco y la Región Oriental”<sup>323</sup>, indicando en esta publicación que en estos grupos también se han generado grandes cambios en su estructura cultural y ceremonial, poniendo como ejemplo a la etnia de mayor población en el territorio paraguayo, los Guaraníes, establecidos principalmente en el área oriental del país, antiguos creadores-ceramistas, aunque actualmente, de forma generalizada, ya no producen cerámica (al sustituir las piezas tradicionales por otros materiales u objetos industriales), si bien, en los últimos tiempos se pueden encontrar entre las agrupaciones de los Avá establecidas en el curso alto de río Paraná, pequeñas esculturas zoomorfas modeladas en barro crudo de uso lúdico, cuyas formas recuerdan a las talladas en madera (de incorporación tardía, y no tradicional). A su vez, algunos grupos emparentados con la familia lingüística guaraní, como los Aché, aún continúan produciendo cerámicas tradicionales de uso funcional y ceremonial, al igual que se puede destacar las piezas del grupo étnico Toba-Qom (ya citado en Argentina), establecido al occidente en la zona del Chaco paraguayo, en este caso, Oleg Vysokolán y Ticio Escobar indican que en algunas comunidades Toba, como la instalada en el Cerrito: “El grupo inició desde hace unos años la práctica de la cerámica: los característicos cantaros y vasijas chaqueños adquiriendo un sello particular, más rotundo que el de los otros grupos de área. Pero, dado que esta expresión se encuentra básicamente sostenida por motivaciones comerciales, adquiere un movimiento discontinuo y decae o se paraliza cuando declina la demanda”<sup>324</sup>. Distribuidos también en la región del Chaco la etnia Ayoreo genera recipientes utilitarios tradicionales con formato globular, en el caso de la representación de la etnia Chané establecida en Paraguay, los mismos autores comentan que: “su célebre cerámica, completamente decorada con pautas de origen colonial y subandino, se encuentra completamente extinguida entre las comunidades instaladas en el Paraguay, aunque se sigue produciendo en el Sur de Bolivia y en el Norte de la Argentina”<sup>325</sup>. Ahora bien, entre todos estos grupos, debemos destacar la representación figurativa de los Nivaklé, distribuidos en el llano chaqueño, en asentamientos o en suburbios urbanos en la zona fronteriza con Argentina, incluyendo entre sus manifestaciones cerámicas, recipientes o cantarillas con forma globular alargada donde se recrean sencillos y originales cuerpos antropomorfos (situando la apertura de la pieza en la boca del propio rostro de la imagen, o en su parte superior), y en menor número recipientes cerámicos con forma zoomorfa, decorados según la ocasión con sencillos diseños después de la cocción de las piezas con resina de palosanto; o bien al representar en barro crudo figurillas femeninas simplificadas, de gran atractivo estético, con forma

<sup>322</sup> MORDO, Carlos. *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001, p. 187.

<sup>323</sup> *Museo de Arte Indígena* (catálogo). Textos: AA. VV. Catalogación: Ticio Escobar (director del Museo de Arte Indígena). Asunción: Centro de Artes Visuales / Museo del Barro; Getty Foundation, 2008, p. 67.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 42.



conoidal, sin ningún otro rasgo más que realzar el género al insertar en ellas senos prominentes, además de caracterizar la vestimenta en muchas de estas obras con hilos de lana y/o tejido envolviendo la pieza, destinadas de forma tradicional estas representaciones Nivaklé a funciones lúdicas, como ceremonias mágico-propiciatorias (foto n°: 1124).

En el caso de la cerámica popular de Paraguay, también debemos apuntar que está deriva básicamente de la producción tradicional establecida desde la época colonial, al desarrollarse en medios rurales o en las zonas aledañas a los antiguos pueblos misioneros, ya caracterizados estos centros ceramistas en su mayoría como comunidades mestizas, indicando en este caso, que en la representación popular las técnicas primigenias se mantienen pero no las formas nativas, desarrollando a lo largo del tiempo una transformación estética, de base tanto indígena como occidental. Sin embargo, a partir del s. XX se revelan nuevas representaciones, desligadas de la función utilitaria, para crear originales piezas donde la expresión estética se resuelve desde la autonomía creativa de los propios ceramistas. Si bien, con la preferencia tradicional de mantener el formato globular, se consolidan dentro de la tradición popular paraguaya los recipientes de uso, como: cantaros, botellones o botijas, incluyendo en muchas de estas formas sencillas representaciones de carácter zoomorfo (armadillos, coaties, tortugas, serpientes, ranas, sapos, monos, peces, gallinas, pavos, u otras aves, etc.), o con la imagen antropomorfa (de cierto sentido festivo o lúdico, o bien, representaciones de carácter religioso, como ángeles), o al representar de igual forma figurillas de tamaño reducido, emparentadas con la juguetería, además de incluir entre las imágenes zoomorfas citadas, figuras que representan a otros animales del entorno, como jaguares, lagartijas, perros, yacarés, o pequeñas representaciones emparentadas con la religión católica, como la imagen de San Miguel y el dragón, figuras de demonios, o escenas de nacimientos, y figurillas profanas, como parejas bailando, músicos, y algunas figuras femeninas aisladas. Ahora bien, entre estas representaciones en cerámica, debemos citar como grandes ejemplos la producción alfarera de tres comunidades paraguayas destacadas, estas son Areguá, Itá y Tobatí, cada una de ellas, con un desarrollo en el proceso cerámico diferenciado, aunque las representaciones de Itá y Tobatí, comparten una historia y práctica cerámica de mayor analogía (vinculada con la representación tradicional, sin vidriado, de piezas de sencillas formas, engobadas y pulidas, además de incluir obras ahumadas, o cocidas en hornada reductora).

Según indica la artista y promotora Josefina Plá, citada en el anterior apartado: *“de ciertos hechos históricos se desprende que desde mucho antes de la llegada de los españoles a ciertos lugares (todos más o menos cercanos al que más tarde sería el lago Ypacarai) eran preferidos desde antiguo por los habitantes carios para fabricar allí sus objetos de barro. Así Itá, Areguá, Tobatí, parecen haberlos atraído por las cualidades especiales de sus arcillas [...] bajo la dirección religiosa de los Franciscanos, los asentamientos en dichos lugares, éstos siguieron siendo, en medida diversa, centros de fabricación de cerámica (Itá parece haberse destacado siempre) sin que, a lo que se sepa, haya hecho intento alguno por cambiar, en esta área, esas preferencias”*<sup>326</sup>. Durante el s. XX, la representación de estas comunidades se va trasformando. Desde Aregua (situada en el extrarradio de la capital de Asunción, departamento Central) se consolida una producción semi-industrializada (definida por la técnica de torno, moldes-modelado, y decoración con pintura industrial), de carácter híbrido, en lo que desaparece todo indicio de la cerámica tradicional para referenciar el amplio consumo popular y urbano, ante el detrimento de la estética, en su expresividad y originalidad. Sin embargo, tanto en Itá (situada esta localidad a 30 km de la capital, en el departamento Central), como en Tobatí (a 60 km de Asunción, situada en el dpto. de La Cordillera), aún se salvaguarda la tradición colectiva, en barriadas alejadas del centro urbano (denominadas compañías), como se genera respectivamente, en las compañías de Caaguazú y 21 de Julio, donde se mantienen pautas rurales, además de indicar que la actividad cerámica se configura como dedicación exclusiva de la mujer, desarrollando en sus expresiones un carácter decididamente propio, definidas las representaciones actuales por formas y decoraciones tradicionales a la par que se generan nuevas imágenes de carácter antropomorfo, zoomorfo, o de seres irreales, modelados sobre la forma del recipiente, en parte de las obras, o a través de la representación escultórica, al crear desde piezas de gran dimensión a formatos pequeños (individuales o conformando escenas; religiosas, festivas o lúdicas). Analizada la representación de Tobatí de forma más amplia en el siguiente capítulo (cap. 3, apartado 3.2, pág. 798).

Entre los “figureros” pioneros en representar en cerámica imágenes que caracterizan la indumentaria, la actividad campesina y el carácter popular paraguayo, sobresale el detallado trabajo modelado y de reproducción (moldes) del artista Serafín Marsal (Cardona, España, 1862, Asunción, Paraguay, 1956), de formación académica, y reconocido escultor, da a sus figuras de pequeña dimensión el nombre en idioma guaraní, influenciando su obra a otras generaciones de figureros, establecidos principalmente en el entorno urbano o periférico (como es el caso de Areguá). Entre las artistas referentes en el arte cerámico y popular de Paraguay en el s. XX y s. XXI, podemos citar desde Itá (compañía Caaguazu), la creativa obra escultórica y pionera de Marciana Rojas, Herculana de Arellano y Lorenza Torres, o de generaciones posteriores: Gregoria Benítez, Rosa Brítez (fotos n°: 165, 169), o Margarita Corvalán, destacando a su vez la original obra de las artistas Juana Marta Rodas (1925 - 2013), y su hija, Julia Isidrez (quienes han recibido por su obra importantes galardones, nacionales e internacionales, además de incluir su obra en destacadas exposiciones de arte contemporáneo, como en la Trienal de Chile, en la Bienal del Mercosur -1999, Brasil-, o en Europa, en 2007, en la XVI Feria Internacional de Arte Contemporáneo - ARCO-, en Madrid, o en Kassel en la “documenta 13”) (foto n°: 186), entre las mujeres ceramistas de la compañía 21 de Julio

<sup>326</sup> PLÁ, Josefina. *La cerámica popular paraguaya*. Asunción: Centro de Arte Visuales / Museo del Barro, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Indígena y Popular, 1994, pp. 15-16.

de Tobatí, destacamos la obra escultórica precursora de Virginia Yegros (foto n°: 1116, 1383), además de la representación de Teodolina Esquivel, Mercedes Noguera, Ediltrudis Noguera y Carolina Noguera.

- Alcanzando ya **Bolivia**, se debe insistir que en este país a través del tiempo, sin demasiadas modificaciones, han llegado a conservarse hasta nuestros días, en diferentes poblaciones urbanas y comunidades rurales, tanto mestizas como indígenas, tradicionales centros alfareros. El desarrollo histórico de la representación boliviana en la cerámica popular, cuenta a partir de la conquista occidental, con ciertos cambios en la técnica de elaboración, decoración y cocción de influencia europea, como al ahondar con nuevas pautas formales al establecerse el Periodo Republicano, aunque en muchos lugares, se siguió observando un carácter diferenciado, más en consonancia con las representaciones nativas. Diferentes regiones bolivianas mantienen una mayor producción alfarera, tanto por su situación favorable a la cercanía de yacimientos arcillosos como por su tradición en el oficio alfarero, concentrando en diferentes áreas del país destacados centros alfareros. Si nos situamos en la zona occidental de Bolivia, desde donde se comprende el mayor porcentaje de población del país, de sur a norte, podemos citar la región puneña boliviana, fronteriza con la provincia argentina de Jujuy, donde se concentran diferentes centros ceramistas como Talina, Verqui, Chagua, Calahoyo o Casira Chica. A su vez, también en la zona meridional, la ciudad de Tarija y otras comunidades cercanas concentran un buen número de talleres dedicados a la cerámica tradicional de valor regional. Más al norte, en la zona central y oriental del altiplano, se sitúan diferentes comunidades ceramistas en la zona circundante a la ciudad de Cochabamba, como es el caso de la cerámica tradicional y de carácter funcional producida en Paracaya o Calcapirhua, aunque situado más al sur, podemos reseñar la destacada actividad ceramista generada en la comunidad cochabambina de Huayculi, o Huaikuli (etnia Quechua), población cercana a Tarata, al generar no solo una amplia producción de piezas funcionales, sino también al recrear en sus representaciones cerámicas figuras con imágenes antropomorfas o zoomorfas, preservando en muchas de estas obras su función tradicional de recipientes, además de adoptar el vidrioado brillante como decoración, vinculadas estas imágenes con escenas cotidianas del entorno, o de corte religioso o folclórico. No obstante, en otros tantos centros ceramistas tradicionales, situados en el área occidental del país, determinados en su mayoría por un población mestiza de origen Aymara y Quechua, o bien, al computar como comunidades nativas de estas etnias, aunque la cerámica funcional aun determine su producción mayoritaria, también se pueden encontrar figurillas con personajes antropomorfos o imágenes zoomorfas de carácter tradicional, o al representar nuevas escenas del entorno rural y popular (foto n°: 1112); habitualmente decoradas las diferentes piezas con engobes naturales de color terroso y vidrioados brillantes (transparentes de color marrón-amarillento o verde). En el área oriental de Bolivia, podemos destacar a algunos centros ceramistas, donde su producción tradicional viene dictada por la creación de piezas funcionales, aunque también producen piezas figurativas, como en Tentayapi, situado en el Chaco Boliviano (departamento de Chuquisaca), decorado el barro de color rosado con dibujos geométricos y simbólicos en tonos rojizos y negros; en el departamento de Santa Cruz, debemos citar a dos comunidades ceramistas cercanas a la capital, que son el Curichi, y la cerámica de Cotoca, tradicionalmente decorada con tonos rojizos y blancos.

Ahora bien, como venimos indicando, se debe recalcar que la verdadera tradición de la cerámica popular de este país se identifica con la cerámica indígena, asociada a las diferentes etnias indígenas que constituyen la mejor representación de cerámica, cada una con rasgos y formas muy diferentes, en las que la sencillez sobresale en su representación, registradas en todos los territorios bolivianos, ya que el territorio boliviano abarca una amplia diversidad geográfica y pluricultural. Desde el altiplano descendiendo a los valles de clima cálido denominados «yungas» que bajan de altitud hasta las sabanas o pampas de los llanos, y tierras bajas de clima ecuatorial, que comprenden el oriente y sur del territorio (abarcando el 70 % del territorio), incluyendo en ellas áreas diferenciadas, como la zona Amazónica, el Pantanal o Chaco, además de reunir en la orografía de este país tres de las principales cuencas hidrográficas del continente: Titicaca, Amazonas y Río de la Plata. Por lo que matizamos, que aunque la historia más destacada de las sociedades primigenias se desarrolla mayormente en la zona del altiplano, registrando a día hoy en estas regiones un porcentaje elevado de población nativa: de afiliación Quechua y Aimara, también se encuentran otros grupos indígenas ceramistas, como sucede en las comunidades Chipaya, establecidas en la zona central del departamento de Oruro, al producir un registro elevado de formas escultóricas en cerámica (foto n°: 1122). Trasladándonos hasta el área oriental del país, otras sociedades indígenas ubicadas en las tierras bajas mantienen su territorio y su capacidad creativa registrada en su tradicional cerámica, comenzando por la zona meridional, de nuevo citamos a los grupos ceramistas instalados en el Gran Chaco, en este caso en la vertiente boliviana (abarcando los departamentos de: Tarija, Chuquisaca y sur de Santa Cruz): como los Qom (Tobas), los Chiriguano (Ava Chané), los Ayoreode y los Weenhayek (wichis) (foto n°: 1123); en la zona central y selvática del departamento de Santa Cruz la etnia Tapeité; o hacia el norte del país, se puede destacar la producción cerámica de la etnia Sirionó (distribuida en la frontera de los departamentos: de Santa Cruz y Beni), las culturas: Moxeño, Itonama y Chacobo (en Beni), los Araona distribuidos al norte del departamento de La Paz, y los Yaninawa (en Pando). En lo que todas estas comunidades indígenas, aunque distantes en el tiempo de sus ancestros, conservan fuertes vínculos con su pasado cultural; en cuanto a la cerámica, está sigue ligada al uso ritual, formando parte de la cotidianidad de estos pueblos, su cosmovisión y su organización social.

Pero a su vez, aunque la tradición aún tiene un peso destacado en la representación cultural de Bolivia, se debe tener en cuenta que la práctica artística de la cerámica popular boliviana también se han renovado a lo largo del siglo XX, en este caso más vinculadas estas manifestaciones cerámicas con las zonas urbanas o turísticas, como en La Paz, donde se realizan o se provee desde otras localidades del país, de la representación de figuras religiosas o escenas con poses cotidianas, de

personajes ataviados con la vestimenta típica regional, o representaciones de edificaciones; destacando las figuras en miniatura, hechas a mano y vidriadas con vivos colores, de rostro gentil y redondeado, sonrientes y de ojos saltones, denominadas como “tilincho”, creadas por el grupo de artistas plásticos “Pucará”, para posteriormente propagarse este tipo de creación entre los artesanos que trabajan con el barro, identificadas estas figurillas con la población boliviana, realizando actividades cotidianas, entre otras escenas tradicionales del folclore popular o representaciones religiosas de pesebres o nacimientos navideños. En sucre (la capital del país), también se encuentran actualmente talleres dedicados a la cerámica popular, en lo que cada ceramista adopta en su producción una representación individualizada y personal, al igual que sucede en otras poblaciones urbanas, o bien, se regenera la representación tradicional, como por ejemplo acontece en diversos centros ceramistas, como indica Marie France Perrinde Pero, en la publicación *-Arte popular de Bolivia-*: “Para revalorizar y recuperar prácticas propias de los ceramistas tradicionales del oriente, el CIDAC ha creado la Asociación de Ceramistas de Cotoca, en cuyos talleres experimentales casi tres décadas de socias producen objetos que no solo rescatan las formas ancestrales y utilitarias de tinajas, jarrones, cantarillas y vasijas, sino que también crean nuevos diseños enmarcados dentro de un contexto propio. Es así como se elaboran piezas con nuevas formas: patos, gallinas, palomas, caballos y también figuras humanas del lugar. [...] En el Curichi, también en Santa Cruz; además de las vasijas, su especialidad son las esculturas costumbristas, que transmiten escenas cotidianas del pueblo guarayo”<sup>327</sup>. Así mismo, en los últimos años, también se pueden encontrar en los mercados de las ciudades o lugares turísticos, la reproducción de figurillas cerámicas manufacturadas en serie y decoradas con pinturas acrílicas, destinadas en la mayoría de los casos a un turismo menos “selecto”, al igual que sucede con las reproducciones seriadas de piezas de la cultura primigenia de Tiwanaku. Al respecto del fomento de la cerámica popular boliviana, se encuentran, aparte de diferentes instituciones dedicadas en cada departamento boliviano a la promoción, como es el caso del CIDAC (Centro de Investigación, Diseño Artesanal y Comercialización Cooperativa), otros centros nacionales, destacando en este caso la labor emprendida hace años por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), situado en el centro histórico de La Paz.

■ Trasladándonos ahora hasta **Ecuador**, la representación popular en su cerámica tradicional, sigue presente y constante, si bien, al igual que otros países, está se determina por dos líneas representativas, una asociada con la estética y las técnicas de origen primigenio, y aquella que presenta técnicas y formas de origen hispánico. En el caso de ésta última, la producción tradicional de cerámica viene marcada, en la mayoría de los casos, por la conformación de las piezas con torno alfarero, aunque también se realicen piezas de conformado manual, decoración vidriada (PbO), y hornos más evolucionados (asociada ya su producción con el Periodo Colonial), donde generalmente el hombre es el encargado de este oficio, aunque la mujer también colabora en la producción alfarera; tradicionalmente requeridas estas piezas por su función doméstica y utilitaria. Entre estos centros tradicionales de alfarería, citamos a aquellos más importantes, ubicados en diferentes provincias, situados principalmente en la cordillera andina, como desde la zona centro-meridional, en la provincia de Azuay, destacando la producción de la capital de la provincia, Cuenca (especialmente en el actual distrito de la Convención del 45, - antiguamente nombrado como dos barridas diferenciadas: Tandacatu y Corazón de Jesús), y la localidad de Chordeleg (a 45 km de la capital); San Miguel de Porotos, situada a 9 km de Azogues, capital de la provincia de Cañar, o en la zona de la serranía central, en la provincia de Cotopaxi, citando en este caso a las poblaciones de Pujilí (situado este centro ceramista a 36 km de la capital de provincia, Latacunga), o algo más al norte las poblaciones de El Tejar, y La Victoria. También podemos citar a otros centros tradicionales donde se trabaja actualmente con torno, vidriado y moldes (introducidas estas técnicas desde el sur), como en diferentes localidades de las provincias de Chimborazo e Imbabura, o en Pichincha, como en el distrito urbano de Cotacollo, perteneciente a Quito, la capital del país, o las localidades de Guayllabamba (a 25 km de Quito), o más al norte, Otavalo, ciudad de la provincia de Imbabura. Aunque también cabe destacar la renovada creación de piezas cerámicas de Samborondón, situada esta localidad en las tierras bajas de la provincia de Guayas, al introducir el torno alfarero a inicios del s. XX, desde Cuenca, para ampliar su producción y surtir a la cercana ciudad de Guayaquil (aunque también se conservan formas y técnicas tradicionales como en la hechura “el jalado y raspado”).

Estas comunidades alfareras ecuatorianas, entre otros centros cerámicos, muchos de ellos, con población de origen mestizo o indígena (habitualmente emparentadas las variantes lingüísticas de la serranía con la etimología quechua), también se pueden relacionar por su constante tradicional, con las producciones cerámicas asociadas con técnicas de origen nativo, aunque hay que indicar que si la cerámica popular se está revitalizando a partir de nuevas fórmulas y representaciones, en el caso de las prácticas con técnicas autóctonas, disminuye día a día, ya que esta actividad tradicional y marginal en Ecuador, se complementa con el trabajo del campo, y se contempla como un trabajo arduo, siendo en este caso las mujeres las encargadas de su producción. Entre las alfareras u olleras rurales, que elaboran aún este tipo de manifestación cerámica, generalmente asociada a piezas funcionales, además de concentrarse principalmente en la serranía andina, citamos a continuación diferentes núcleos ceramistas o regiones donde se mantienen prácticas de origen nativo, presentando técnicas como el “acordelado”, “modelado directo”, “jalado” y “raspado”, para conformar la forma con una única metodología o combinadas (además de generalizarse el “bruñido” y la cocción con la quema al aire libre), presentes estas prácticas en la serranía sur de la provincia de El Oro, en las provincias de Loja y Azuay, o en diferentes comunidades de la serranía central en Chimborazo y Bolívar, en la sierra norte, en Cotopaxi y Pichincha, o en el área de las tierras bajas, en la provincia de Santa Elena, en la

<sup>327</sup> PERRIN DE PERO, Marie France (textos); CISNEROS, Jaime, y SUAREZ, Antonio (Fotografía). *Arte popular de Bolivia*. La Paz (Bolivia): Editorial La Paz, 2005. pp. 146-148.



localidad de Buena Fuente, en la provincia de Guayas, la población de Las Piñas (a 50 km de Guayaquil), o en Manabí, los centros cercanos a Portoviejo, la capital de la provincia, en La Pila, Sosote, y San Isidro. No obstante, distinguimos entre estas técnicas nativas, la del “golpeado”, desarrollada en el área centro-meridional de la serranía andina, como ya indicamos en el primer capítulo (pág. 112), utilizado este proceso de reminiscencia primigenia para conformar piezas utilitarias como ollas, cantaros y tinajas, decoradas generalmente con base parcial de engobe rojo o con diseños, además de incluir un buen pulido; generado aún este procedimiento manual al norte de la provincia de Loja, en la población de Cera (situada a 25 km de la ciudad de Loja), y la cercana comunidad de Cachipamba, o más al norte, en Saraguro (a 73 km de Loja); en Azuay: en la región de Sígsig situada al este, en las pequeñas localidades de Tunzha y Sérrag, y en la región de Oña, en la comunidad de Las Nieves (a 60 km al sur de Cuenca); y en el sur de la provincia de Cañar, principalmente en la localidad serrana de Jatumpamba (foto n°: 201).

Ahora bien, en relación con las producciones nativas, aunque ya hemos citado la tradición cerámica establecida en Ecuador en la zona costera y en la serranía andina, debemos destacar que actualmente aún sigue existiendo también en el área oriental y amazónica una cerámica indígena con un elevado componente tradicional (a pesar de que estas comunidades representen el 5% de la población total del país), estas representaciones se consideran como una de las mejores muestras del arte cerámico actual en Ecuador. En estos territorios, diferentes grupos indígenas trabajan la cerámica de manera excepcional, con ciertas semejanzas en la forma de las piezas o el trazo de sus diseños policromos (de reminiscencia chamánica, decoradas con engobes y resinas vegetales), aunque al observar estas cerámicas más detalladamente, cada grupo, genera una representación particular, asociada a su propia cosmología y tradición representativa, además de manifestar en sus cerámicas diferentes grados de desarrollo y actividad (para uso del grupo y/o comercial), enfatizando que entre estos grupos se establece por motivos de subsistencia el resurgimiento de sus representaciones. Entre estas comunidades nativas podemos citar la tradición cerámica de los Shiwiar (asociados con la familia lingüística Jíbaro (o Jívaro), habitantes de la región amazónica limítrofe con Perú, asentados en el suroeste de la provincia de Pastaza); los Achuar (también emparentados con los Jíbaro, residentes en las provincias ecuatorianas de Pastaza -en el cantón Pastaza-, y en Morona Santiago -al este en el cantón Taisha-, y en el departamento peruano de Loreto), los Zápara (foto n°: 1119) (de filiación guaraníca, establecido este grupo étnico también en la provincia de Pastaza, aunque con un número reducido de habitantes, distribuidos en el cantón Pastaza, en los distritos de Sarayacu, Puyo y Río Tigre, y en territorio peruano, en el departamento de Loreto; también denominados en Ecuador como Andoa y Gaes), los Canelos Quichua, establecidos principalmente en la provincia de Pastaza (el dialecto que posee esta etnia se entronca con la familia lingüística del Quechua, al extenderse la cultura Inca al norte de estos territorios en el Periodo Primigenio); la burda representación de los Huaorani (de lengua wao, este grupo hasta hace pocas décadas se consideraba semi-nómada, actualmente asentados en diferentes comunidades de las provincias de Pastaza, Napo y Orellana); o los Siona-Secoya, establecidos más al norte (en la provincia de Sucumbios, en los cantones de Shushufindi y Cuyabeno; de la familia lingüística Tukano Occidental).

No obstante, en este estudio destacamos especialmente la cerámica figurativa de los Shiwiar (foto n°: 1120) y la de los Canelos Quichua (foto n°: 1118), producida por las mujeres, en lo que su representación conserva un alto contenido simbólico, al presentarse tanto desde la creatividad y la imaginación como con una parte importante de contenido mítico de su antigua cosmología. Estos dos grupos producen cerámica de uso es de dos tipos, una de color negro que sirve para cocinar y servir comida, y la otra, policroma, utilizada en las ceremonias, como los recipientes para almacenar *aswa* (bebida obtenida del fermento de la mandioca) o bien, los valorados tazones de pequeña dimensión denominados *Mucahuas* (al confeccionar las piezas, estas se bruñen y se decoran con engobes minerales, impermeabilizando las obras ya cocidas con resinas naturales); ahora bien, además de producir excelentes piezas funcionales, también representan figuras o recipientes escultóricos con forma antropomorfa, zoomorfa, o de seres sobrenaturales, decoradas las piezas con diseños geométricos que forman un lenguaje visual que refleja el mundo natural de cada comunidad (al representar de manera abstracta la imagen icónica de los ríos, el bosque, u otras representaciones caracterizando la fauna y flora del lugar, y el mundo espiritual). No obstante, debemos indicar que la actualización y regeneración de la actividad cerámica en el oriente de Ecuador se debe en gran parte a la etnia Canelos Quichua, quienes en las últimas décadas del s. XX, reivindicaron a través de sus representaciones cerámicas, la fuerza y vitalidad de su cultura, comenzando a destinar parte de su producción al comercio exterior, aunque dotando siempre a estas piezas, de su propia tradición, ya que para estos nativos amazónicos sus excelentes cerámicas tienen vida y alma propia, sirviendo de unión a la comunidad en eventos especiales y en los rituales chamánicos; en lo que posteriormente, en los últimos años, otros grupos indígenas de tradición ceramista, han incrementado y fomentado su producción, como medio de subsistencia y determinación cultural.

Respecto a las nuevas representaciones generadas a partir del s. XX, la mayor producción figurativa en la cerámica popular ecuatoriana, se genera en diferentes y destacados centros ya citados, como en Chordeleg y Cuenca, en Azuay, y Pujilí, en Cotopaxí; primero como importantes centros ceramistas primigenios, posteriormente en época colonial, y en el Periodo Republicano, tanto por su cerámica tradicional, como por su innovadora renovación, en lo que dentro de las clasificaciones, este tipo de representación se puede denominar como cerámica popular urbana, generando en estos centros ceramistas una importante producción escultórica. Sobre la representación figurativa de Pujilí, en cierto sentido, ya se considera tradicional, como se indica en la publicación *-Arte popular de América-*: “*además de la cerámica utilitaria se produce en Pujilí una variedad considerable de cerámica decorativa por la cual el lugar es bien conocido. Se trata de figuras de*

*animales, personajes de la sierra tales como músicos, campesinos, soldados, figuras de nacimiento, toreros y frutas de todo tipo. Todas estas formas se producen en molde y se queman, en general, a fuego abierto. Las figuras se pintan, con pinturas de tipo esmalte, en colores vivos. Estas mismas figuras de personajes y animales se utilizan, sin pintar, como figuras del techo [...]. Una figura de Pujilí particularmente interesante es la del cantante que representa a este personaje con el colorido atavío con el que baila durante el Corpus en Pujilí. Las mismas figuras, en pequeño tamaño, se producen como juguetes*<sup>328</sup>, así mismo, también podemos indicar que en Chordeleg y Cuenca se modelan figuras a mano o generadas por medio de moldes, de corte popular, decoradas con vidriados o pinturas de fuertes colores, dependiendo de la metodología de cada artista. Ahora bien, también podemos reseñar que a partir de la década de los años sesenta del s. XX, la industria cerámica se concentra en Riobamba y en Cuenca, en las respectivas provincias de Chimborazo y Azuay, y en Cañar, en Azogues, produciendo en diferentes talleres una renovada y revitalizada producción cerámica (agrupándose a partir de 1985 diferentes industrias cerámicas, con el nombre de ESFEL, situado el centro corporativo en Cuenca). A su vez, entre los ceramistas-artistas populares más destacados de Ecuador, podemos destacar como precursor indiscutible y autodidacta a Eduardo Segovia (ya citado, en el anterior apartado), establecido este artista en la ciudad de Cuenca, despuntando la representación de sus piezas escultóricas en cerámica, que escenifican escenas costumbristas asociadas con la tradición y el folklore regional, y típicos animales ecuatorianos. Como también podemos citar la representación artística de otros ceramistas más jóvenes, como el taller artesanal de Pablo Cordero, establecido en Cuenca, al encarnar a detallados personajes que representan la vestimenta de diferentes regiones de Ecuador, o desde la misma ciudad, la contemporaneidad de las piezas únicas realizadas a torno o por modelado, cocidas muchas de ellas con la técnica oriental del Rakú, de Iban Webster, desde el taller Valle Fuego, o las representaciones escultóricas de María Eugenia Fiallo, al modelar imágenes en cerámica junto a otros materiales como el metal, en este caso situado su taller, Cielo de Barro, en la ciudad de Quito.

Entre las instituciones ecuatorianas encargadas del fomento del arte popular, tradicional o contemporáneo, podemos citar a dos entidades de carácter nacional, como el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), o el Instituto Nacional de Economía Popular y Solidaria (IEPS), aunque también se contabilizan de forma regional un buen número de colectivos o fundaciones destinadas al desarrollo de la actividad artesanal, o bien, a través del empoderamiento de los propios artistas, citando en este caso como muestra de agrupación nacional a: La Unión de Artistas Populares del Ecuador (UNAPE). En Ecuador también se han incrementado las exposiciones dedicadas a piezas cerámicas adscritas con el arte popular e indígena, computando en los últimos años, con diversas e interesantes muestras expuestas en museos o salas de exposiciones, con buena acogida por parte del público asistente (foto n°: 1117).

■ En **Colombia**, el arte popular actual muestra un amplio abanico representativo, al existir en esta nación grandes variaciones geográficas como en su adaptación social, generando la diversificación de los modos de vida y con ellos la diferenciación de la tradición cultural colombiana. En esta “interculturación” y multiplicidad relativa a Colombia, la representación cerámica conserva a lo largo del tiempo pautas primigenias como aportes desde la colonización de influencia europea, africana y asiática, por lo que el arte popular mantiene desde este proceso de mestizaje, técnicas y formas de carácter tradicional, además de surgir nuevas manifestaciones representativas, al establecerse la época moderna y contemporánea. A partir de este periodo, se generan en diferentes centros alfareros iniciativas individuales, que enfocan su trabajo hacia un desarrollo de carácter figurativo, regenerando de esta forma la producción ya orientada al mercado exterior; en lo que a su vez, también es importante señalar, la tarea de fomento y desarrollo del sector artesanal desde diferentes organismos estatales, destacando entre ellos la actividad desmenuada desde “Artesanías de Colombia”, al gestionar proyectos dirigidos al fortalecimiento de la unidad productiva popular, indígena, rural y urbana, en el marco del desarrollo integral. A continuación, citamos la producción cerámica de algunos centros alfareros destacados o comunidades en las que persiste el trabajo tradicional de la cerámica en la distribución del territorio colombiano, entre ellos: en la zona suroccidental del país (en la región andina), las ciudades de Popayán y Santander de Quilichao, y las comunidades de Pátia y Guásimo -Caloto-, y la producción mestiza de Inzá y San Andrés de Pisimbalá (establecidas en el departamento de Cauca); en el valle de Cali, la localidad de Yumbo, y las poblaciones de El Cerrito y Buga (en el departamento del Valle de Cauca); la población de Garzón, y cercanas a ésta, las comunidades de Acebedo y Claros, al este, Campo Alegre, y la cercana comunidad de Campo La Vega (departamento de Huila); en Calarcá se producen interesantes piezas figurativas (departamento de Quindío); o la población de Tenjo, cercana a la capital del país, destacando también su producción figurativa (departamento de Cundinamarca); al igual que se modelan representaciones escultóricas en la localidad de Chiquinquirá (departamento de Boyacá); al noroeste de Bogotá, a unos 60 km de Medellín, se sitúa la importante población alfarera de El Carmen de Viboral (departamento de Antioquia), y al nororiente de la capital, las comunidades vecinas de Sogamoso y Morca, y Tutazá y Tuaté (Bocayá); las comunidades de Guanentá, Lubigará y Coratá, o más al norte, la localidad de Málaga, y La Florida, cercana a la ciudad de Bucaramanga (departamento de Santander); en Cúcuta (dpto. de Norte de Santander) o hacia la zona noroccidental del país, Santa Marta (Montería), Mompos, y las cercanas poblaciones de Loricá, San Sebastián de Urabá y Momil (establecidas en el departamento de Córdoba); al norte del país, en el departamento Atlántico, diferentes comunidades establecidas en el curso bajo del río Magdalena, como Malambo o San Martín de Loba; cada una de estas comunidades con su propia tradición particular de trabajar el barro, transmitida generalmente esta actividad colectiva, de generación en generación. Aunque entre los centros tradicionales y populares, ya establecidos en la época colonial, donde se mantiene una producción cerámica

<sup>328</sup> RIBALTA, Op. cit., *Arte popular de América...*, p. 216.

dedicada tanto al uso doméstico, como a otras funciones, entre ellas, la representación de formas escultóricas de carácter ceremonial o religioso, o la creación de figuras de carácter lúdico, en lo que se puede resaltar con creces, la actividad ceramista de tres comunidades colombianas: La Chamba, Raquirá y Pitalito.

El centro alfarero de La Chamba se sitúa en el departamento de Tolima, especializados en la creación de piezas tradicionales, bien pulidas, de color rojo o negro (cocción reductora), en su mayoría de uso funcional, aunque también se incluyen recipientes escultóricos, sobre los que se suelen representar figuras zoomorfas o antropomorfas de carácter sencillo (fotos n°: 172, 1108), o bien, se generan otras piezas de carácter lúdico, como juguetería o alcancías. A su vez, más al norte, en la cordillera oriental de los Andes se sitúa en el departamento de Boyacá el destacado centro ceramista de Ráquira, registrando actualmente en esta población mestiza (de origen Chibcha), una diversificada producción cerámica, incluyendo la representación figurativa y modelada de carácter religioso o lúdico, de corte creativo y original. Además de Pitalito, situada esta población mestiza en el departamento del Huila, en la zona suroccidental del país, reconocida su producción en los últimos tiempos, al registrar una renovada representación escultórica y figurativa, de personajes y escenas rebosantes de color asociadas con el retrato del mundo rural. Ampliando en el siguiente capítulo la explicación de la representación popular generada en Pitalito y Raquirá (cap. 3, apartado 3.2, respectivamente, pág. 791, y pág. 792). Entre estos tres centros ceramistas, citamos a ciertos autores pioneros en la regeneración de la producción tradicional alfarera, al dirigir su obra hacia otras representaciones contemporáneas, como es el caso de Aura Muñoz de Vargas (1919 - 1999), desde Pitalito, considerada como la creadora de una nueva estética escultórica (asociada con la representación de escenas populares), reseñando a su vez, la actividad figurativa de su herederos, como la representación cerámica de las “chivas” o autobuses colectivos repletos de carga y pasajeros, generalizado ya este reconocido estilo figurativo a nivel nacional (foto n°: 219); también podemos destacar la recreación y creatividad en la obra figurativa de Eduardo Sandoval (con formación académica), ajustándose en cierta medida a la representación tradicional de La Chamba (al ser originario de esta población, aunque actualmente reside en Bogotá); y desde Ráquira, podemos reseñar el nombre de la ceramista Otilia Ruíz de Jerez (1928 - 2000), pionera en la representación de sencillas figuras de vírgenes (denominadas “Otilias”), dejando su legado representativo en manos de su hija, Rosa María Jerez, como también destacamos la nuevas representaciones coloristas, autoría de Saúl Valero, al escenificar principalmente la “fiesta” popular desarrollada en plazas de toros de diferentes tamaños, con numerosos personajes modelados (foto n°: 1115). No obstante, aunque en estos casos hemos citado la producción cerámica asociada a centros alfareros tradicionales, también debemos señalar que en los últimos años en Colombia se está generando una nueva representación asociada con la manifestación popular, establecida generalmente en sectores urbanos (y turísticos), en muchos casos en localidades sin una base tradicional, concebida desde la creatividad de los propios ceramistas, al representar obras de corte individualizado y contemporáneo; como también se recurre a la representación de la copia o reutilización del estilo representativo de las culturas primigenias establecidas en el territorio colombiano, para reproducir renovadas imágenes en cerámica (foto n°: 973).

Ahora bien, aunque entre la población de Colombia predomina el mestizaje, y con ella la pluralidad y la mixtura en las manifestaciones culturales, este país también mantiene en su población actual a diferentes etnias indígenas (1'5 % de la población total del país); contabilizando entre ellas en torno a ochenta grupos nativos, establecidos generalmente en áreas relativamente aisladas. Estas comunidades preservan prácticas simbólicas y ceremoniales tradicionales aunque en proceso de transformación (algunas en extinción y otras prolongándose en el tiempo), al igual que sucede con su propia representación cerámica. Entre estos grupos, se pueden enumerar un buen número de comunidades indígenas que trabajan de forma habitual la cerámica, manteniendo en la mayoría de los casos su producción tradicional, aunque en algunos grupos, este tipo de representación artística ya se había perdido, ha vuelto a producirse (destinadas estas manifestaciones cerámicas generalmente a la venta exterior).

Atendiendo a la publicación *-Gotas de antaño: introducción a la cerámica en Colombia-*, el investigador Álvaro Chaves Mendoza expone en el capítulo *-Cerámica Indígena-* el recuento y síntesis de la representación indígena actual en Colombia, citados desde su disposición territorial, por lo que el autor señala y destaca la producción registrada en diferentes áreas del país; como en la región andina, en lo que diversos grupos han perdido recientemente su representación cerámica (como los Guambiano o los Páez, establecidos en el suroccidente), pero aún quedan comunidades que siguen produciéndola, como es el caso de los recipientes funcionales de los Tunebos y los Bari, establecidos en la Cordillera Oriental (respectivamente, entre los límites de los departamentos: de Boyacá y Norte de Santander, y en las selvas del Catatumbo, en Norte de Santander), o más al norte, los Yuco, que realizan pipas en cerámica para el consumo de tabaco, residentes en la serranía de Perija, en el departamento del Cesar. Al norte, en la costa caribeña, se establece la etnia Wayúu o Guajira, asentados en las llanuras de la península Guajira, a la que dan nombre (en la frontera entre Colombia y Venezuela), quienes generan cerámica doméstica y ceremonial, como explicamos más detalladamente en el párrafo dedicado a la cerámica indígena realizada en Venezuela. A su vez, también al norte del país, entre el caribe colombiano y la región de la Sierra Nevada de Santa Marta se establecen diversos grupos de lengua Chibcha, como: los Kogui, los Ijca, y los Sanká, en estos casos, su cerámica ceremonial la realizan las máximas autoridades de los poblados, regidos por el género masculino, denominados como “mamas” (jefes y chamanes), si bien, su producción actual es escasa, tanto en la forma de los recipientes como en su número (como referencia cerámica, a su vez, también podemos citar que entre estos grupos es común situar ollas de forma invertida en la cúspide de los techos de las viviendas o de las malocas). En el territorio fronterizo con Panamá, se establecen los Cuna,



quienes también generan recipientes ceremoniales de cerámica, creados por las mujeres, destacando los sahumeros o quemadores de tabaco y cacao, utilizados en las ceremonias. En el área occidental y en la zona de la costa del Pacífico, habitan diferentes grupos ceramistas (de dedicación femenina), como en el departamento de Chocó, los Embera y los Waunana (denominados también ambos grupos como Cholos o Chocoes), quienes realizan recipientes de conformación gruesa, destacando entre ellos: las piezas cerámicas denominadas alcazarras (destinadas a la contención de líquidos, de diseño primigenio), el recipiente de gran formato globular dedicado a contener la chicha, la vasija de dos cuerpos globulares superpuestos en vertical, y las ollas globulares presentando en relieve en el cuello la imagen antropomorfa, cuya boca abierta hace de abertura superior de la pieza, además de realizar figurillas antropomorfas modeladas, o renovadas representaciones (fotos n°: 1132, 1133), a su vez, ambos grupos, sitúan en la parte alta de sus viviendas circulares ápices de cerámica para evitar las goteras, aunque la representación figurativa de estas piezas va asociada con el grupo Waunana, disponiendo sobre estos recipientes semiesféricos, ranas o la imagen de una figura antropomorfa con los brazos en alto. Al oeste del departamento de Risaralda, las mujeres Chamí también realizan la producción cerámica (aunque actualmente, escasa y doméstica), como los Carios, establecidos en diversos asentamientos repartidos por los departamentos de: Córdoba, Chocó y Antioquia. Ya en el área de los llanos orientales, en la zona centro-oriental del país, se establecen diferentes comunidades asociadas con la familia lingüística Guahibo, donde las mujeres generan en cerámica diversos recipientes de uso funcional, destacando entre estas piezas, aquellas denominadas “culebra cascabel”, al incluir en un hueco interior pequeños trozos de arcilla con la función de producir sonido, además de crear alcazarras globulares con asa en estribo y vertedera vertical, y recipientes escultóricos, como al representar la imagen femenina en piezas globulares, con la pose de situar los brazos en jarra, o imágenes zoomorfas de aves, decoradas con tinte negro y motivos geométricos (foto n°: 1131); a su vez, en este área también se puede destacar la producción cerámica de las mujeres Piapoco, tanto por sus grandes “budares”, para tostar la harina de yuca, como otros recipientes, incluyendo entre ellos las piezas de carácter escultórico denominadas “pimpinas”, similares a las representaciones Guahibo, al modelar en la forma cerámica la imagen de una mujer con los brazos en jarra, con un sombrero que conforma la tapadera del recipiente, decorada a semejanza de los diseños corporales y faciales del grupo étnico. Por último, en la extensa área amazónica colombiana, diferentes grupos étnicos continúan generando cerámica; como sucede entre diferentes comunidades de la familia lingüística Tucano, quienes se dividen en occidentales (como los Coreguajes y los Siona) y los orientales (entre ellos, los Tatuyo, los Guanano, los Carapana, y los Piratapuyo), en lo que estos grupos continúan produciendo recipientes domésticos y ceremoniales de forma tradicional, como también lo hacen, los Barasano del norte, y los Barasano del sur, destacando entre esta agrupación étnica la producción cerámica de instrumentos musicales de viento, como también producen los Cubeo, además de citar a otros grupos ceramistas, como los Macuna, Witoto, Yucana, Cacua, Ticuna, o los Inga.

Sobre la representación cerámica de las etnias colombianas, Álvaro Chaves Mendoza expone lo siguiente:

*“las técnicas de los actuales alfareros indígenas son las mismas que usaron sus antepasados muchos siglos atrás: modelado directo o por enrollamiento, alisado con piedra, cocción al aire libre y en algunos casos ahumado por doble cocción. La mujer sigue siendo la alfarera tradicional, pero en algunos casos el hombre participa en la labor y es cuando los objetos se destinan a lo ceremonial, como las flautas de los bailes rituales y las ollas para el yajé de las alucinaciones mágicas. Las formas de las vasijas se han limitado. Ya no se tiene la variación del tiempo prehispánico y podemos decir que se limitan a ollas globulares, cuencos, platos y copas. La funcionalidad de las necesidades domésticas hace adoptar formas idóneas y las repite con la seguridad de la consecución óptima, sin dar campo a la variabilidad imaginativa de lo ceremonial. [...] ya no se puede hablar de estilos en cerámica indígena, sino de formas comunes, con diseños simples y algunos casos aislados intentos de recuperación de rasgos propios tradicionales. [...] La producción alfarera languidece en nuestras comunidades aborígenes y su desaparición marcha al ritmo del proceso general de deculturación [...] la decadencia de la alfarería no la podemos ver aislada de su contexto, sino como uno más de los muchos rasgos auténticos de los pueblos aborígenes, que cambia irreversiblemente ante el cambio que impone el choque de culturas”<sup>329</sup>.*

No obstante, al igual que sucede en otros países latinoamericanos, tanto en otras áreas como en el territorio del norte amazónico, el asentamiento de las comunidades indígenas relativas a cada grupo étnico no distingue las fronteras territoriales de cada país, por lo que los grupos nativos pueden situar sus poblaciones en similares o divergentes regiones de estos países, encontrando asentamientos indígenas de una misma etnia en diferentes naciones vecinas. Entre estas comunidades, podemos citar la representación escultórica en cerámica producida por la etnia Yanomami (aunque su mayor porcentaje de población se distribuye al sur de Venezuela, y en la frontera norte del territorio brasileño, también existen algunas comunidades establecidas en Colombia) (foto n°: 1130), descrita a continuación, como también destacamos las cerámicas producidas tanto en la zona amazónica de Colombia como de Venezuela, de los ya citados grupos Guahibo.

■ Ya en este punto, no trasladamos hasta el territorio de **Venezuela**, donde también se debe reseñar que la tradición representativa de origen nativo se manifiesta sin grandes cambios a través de las obras generadas por diferentes comunidades, estableciendo en ellas, como parte importante de su tradición, la elaboración de la cerámica. La subsistencia de este tipo de representación, viene asociada con los grupos que menor contacto han tenido con el “mundo occidental”,

<sup>329</sup> CHAVES MENDOZA, Álvaro; J. DUNCAN, Ronald; y PELÁEZ CALDAS, Gonzalo. *Gotas de antaño: introducción a la cerámica en Colombia*. Bogotá: Ed. Centro Colombo Americano, 1985, pp. 73-74.

encontrando a estos grupos indígenas venezolanos, en áreas de difícil acceso, como en las áreas selváticas, situadas en las regiones asociadas con el territorio Amazónico o del Orinoco. Es el caso de la etnia Yanomani (o Yanomamo), establecida en este país principalmente en el estado de Amazonas, en la cuenca del río Mavaca, afluentes del Orinoco, y la Sierra Parima; de estructura social igualitaria y semi-nómada, las mujeres yanomami tradicionalmente son las encargadas de la producción cerámica, definiendo en ocasiones, en el caso de la representación ceremonial, tanto en recipientes como a través de figuras escultóricas, imágenes con forma antropomorfa o zoomorfa, decoradas con trazos lineales a semejanza de los diseños corporales que identifican al grupo. De igual forma, la cerámica producida por las mujeres de la etnia Hiwi -Guahibo- representa en ocasiones cerámicas con formas de carácter escultórico, decoradas con trazos geométricos y lineales (fotos n°: 1129 a y b); establecidas estas comunidades también en las sabanas del río Orinoco, y sus afluentes, al suroeste de Venezuela, frontera con Colombia (en parte de los estados de: Apure, Guárico, Bolívar y Amazonas). A su vez, otros grupos indígenas venezolanos aún siguen produciendo cerámica tradicional para las actividades desarrolladas dentro de sus propias comunidades, de uso doméstico o ceremonial, aunque en la mayoría de los casos estas producciones no llegan a destacar por su representación (citando por ejemplo la producción de otras etnias como los Hotí, los Eñepa o los Warekena).

No obstante, entre todas las manifestaciones cerámicas producidas por indígenas venezolanos, debemos señalar la representación de los Wayuú, asentados en el territorio noroccidental (ya citados también en referencia a la península de la Guajira colombiana-venezolana), tanto por la diversidad de sus formas como por su particular decoración, basada en diseños esquemáticos y simbólicos: geométricos, curvilíneos y en espiral, de trazo rojizo, sobre el barro bruñido (variando de acuerdo a su utilización). Definida toda la cerámica como *Amüchi*, las formas más comunes de las piezas Wayuú son globulares o en forma de calabaza, cada una con su propia designación, destacando en nuestro caso, entre los recipientes ceremoniales, aquellos destinados a la aún activa práctica funeraria, que consiste en depositar en urnas globulares (denominadas “pachiisa” o “pachiishi”) de diversos tamaños, el enterramiento primario de niños o niñas, o como osario, con el enterramiento secundario de los restos óseos de adultos. Ahora bien, en referencia al tratamiento escultórico de los Wayuú o Guajiros con la arcilla, éstos incluyen en su producción tradicional pequeñas representaciones en barro macizo y crudo con forma antropomorfa o zoomorfa, o la combinación de ambas imágenes (decoradas con incisiones y diseños con engobe rojo, y otros materiales), que remiten a los juegos de las niñas y su aprendizaje, tanto en relación con el trabajo de la arcilla como por su componente sociocultural y colectivo. Las figurillas con forma femenina son las más reproducidas y se denominan *Wayunkeerü*, según expone Jesús Mujica Rojas:

*“Las Wayunkeerü son muñecas elaboradas con barro crudo por las mujeres Wayuu; su fabricación se remonta a tiempos que se pierden en la memoria de las Abuelas Wayuu”. Su forma es parecida a la femenina: poseen grandes caderas, tronco, senos pronunciados, piernas que solo tienen piernas y no poseen pies, sus brazos no tienen manos... su cara no imita al rostro humano sino al de los animales: pájaros, tortugas, lagartos, etc. Las Wayunkeerü tienen un tatuaje el cual es dibujado en forma de círculo punteado en uno de sus muslos. Este tatuaje lo hacen sobre la creencia que el Wayuu al morir su espíritu, el Aseyuu, va a Jepira, donde está el alma de los muertos; de sus parientes y amigos, junto a sus animales. Sino tiene el tatuaje en el cuerpo, este Wayuu a su llegada a Jepira, cuando solicite agua para beber, recibirá orines de burro. La cultura Wayuu es una cultura de desierto, de allí la importancia del agua y la ritualidad alrededor de ella. Para modelar la muñeca se busca barro de Jagüey, al extraerlo, se eliminan las piedras e impurezas para comenzar a modelar partiendo de un cilindro que se secciona a partir del tronco entre las piernas, brazos, cuello y cara. Para alisar la superficie de la muñeca se utiliza la saliva, esta impide que el barro se cuarteé al secar [...]. Inmediatamente que concluye el modelado, empieza la etapa en que la muñeca se viste, confeccionando el traje tradicional de la mujer Wayuu, utilizando retazos de tela. El vestido se compone de: 1.- La Manta - Vestido. 2.- El Wusi - Pieza ancha que va sujeta a la cintura de la muñeca (guayuco). 3.- La Sirapü - especie de cordón que sujeta el Wusi de la cintura de la muñeca. 4.- Las borlas - Motas de estambre o pabilo (multicolor) que se colocan en los muñones de la muñeca”<sup>330</sup>.*

Respecto a la cerámica definida dentro del arte popular venezolano, la tradición se mantiene principalmente en el área noroccidental del país, de carácter mestizo, o bien, computando dentro ya de lo popular como tal; aunque actualmente también se siguen encontrando pueblos ceramistas en diferentes áreas del país, en lo que estas representaciones generalmente y generacionalmente han sido producidas por mujeres. En el área noroccidental y serrana se distribuyen reconocidos centros alfareros en diferentes estados venezolanos, citando a continuación de sur a norte y de oeste a este estas comunidades. Desde el estado de Táchira se sitúa la localidad de Capacho (a 13 km al noroeste de la capital de San Cristóbal), donde un buen número de familias realizan piezas funcionales o decorativas de gran demanda en el mercado nacional, utilizando diversas técnicas cerámicas como el modelado a mano, el torno o la reproducción con moldes, además de enriquecer las piezas con diferentes técnicas decorativas, como engobes o vidriados; a su vez, en la misma dirección se sitúa a unos pocos kilómetros el centro ceramista de Lomas Bajas, como los diferentes talleres distribuidos entre las comunidades de Lomas Altas y Lomas Bajas. En Lomas Bajas, la mayor parte de la población se dedica a la cerámica, produciendo bellas piezas generadas de forma manual o por torno (empleando el calado con asiduidad); como puntualización, debemos comentar un hecho inusual, ya que en este centro tradicionalmente las mujeres han utilizado el torno alfarero durante generaciones, hecho poco común en la alfarería popular, aunque actualmente el reparto de tareas entre las familias ya se distribuye entre hombres y mujeres de forma indistinta. Entre las piezas decorativas que se generan en

<sup>330</sup> MUJICAROJAS, Jesús. *Amüchi Wayuu: La Cerámica Guajira*. Maracaibo (Venezuela): A.C. Yanama, 1996, p. 49.

Lomas Altas, también se incluyen esculturas figurativas de personajes con carácter rural o navideño, modeladas a mano y en parte con torno (por ejemplo, al diseñar la figura femenina con atuendo de vestido largo), además de utilizar también moldes cerámicos para su reproducción, terminadas generalmente en barro natural. En el estado de Mérida, se encuentra la aldea de Los Guaímaros, al sur de la ciudad capital de Mérida, en el municipio Campo Elías, donde diferentes familias son herederas de una tradición alfarera que se resiste a desaparecer, representando en terracota formas funcionales o decorativas sin ninguna decoración adicional. Ya en el estado de Trujillo, cercano a la ciudad de Valera, se encuentra la comunidad de Pueblo Caravagal de Cabecera, donde las familias ceramistas realizan sencillas piezas de cerámica, pulidas y decoradas con engobe. En el mismo estado venezolano, en dirección noreste, se sitúa el municipio o región de Carache, donde las mujeres a través de los años han producido cerámica tradicional en diferentes comunidades mestizas como es el caso de El Puente, Las Mesitas, Río Arriba, la parroquia La Concepción, o Betichope, siendo esta última comunidad la que más familias ceramistas concentra actualmente; en esta zona se generan piezas de formas variadas y poca decoración, con la característica de bañar a las obras de un engobe que en la cocción se perpetúa como vitrificante, rojo o negruzco brillante, destinada generalmente esta producción como cerámica doméstica, aunque actualmente también se representan obras en cerámica de carácter decorativo y figurativo. Para terminar con el acopio de poblaciones serranas y ceramistas, en el estado de Lara, podemos reseñar la actividad cerámica producida en la ciudad de Quibor, ya modernizada, aunque a su vez, en la propia región de Quibor aún se siguen produciendo cerámicas con técnicas de tradición primigenia en diferentes comunidades, ahora bien, el centro ceramista más destacado de esta zona se reconoce en El Vigadero (situada esta población a 44 km al suroeste de la ciudad de Quibor), donde la mayor parte de las mujeres saben manejar el barro; las piezas cerámicas de Vigadero se pueden reconocer a simple vista por su representación visual, decoradas con esquemáticos diseños florales (esos mismos diseños los pintan también en los muros de las casas).

Más al norte, en la zona de la costa venezolana, se distinguen diferentes regiones donde se genera cerámica popular y tradicional, por un lado, citamos la producción cerámica de Miraca, situada esta pequeña población en la península de Paraguaná (estado de Falcón), Miraca pertenece a la comunidad o parroquia de Baraived, a 7 km de Pueblo Nuevo, capital del municipio de Falcón; su referencia representativa se asocia con la cerámica criolla, destacando el impulso y la preservación generada hace décadas por importantes loceras del lugar, como Paula Rojas (ya fallecida) y Carmen Francisca Rodríguez (“Mama Chica”), en lo que a día de hoy, sus descendientes y otras familias, además de generar representaciones funcionales, de sencillas formas, la actividad de esta comunidad ceramista también incluye representaciones figurativas, sin decoración adicional a semejanza de las piezas tradicionales. A su vez, en la península de Paraguaná, también podemos destacar la cerámica popular generada en la localidad de José de Cocorico, reconocible por su fino grosor y pulido, y la decoración, de base crema y diseños florales rojizos-anaranjados, de fino trazo. Al este, en el estado de Sucre, también se concentran diferentes poblaciones ceramistas donde se realizan producciones de carácter mestizo, como es el caso del núcleo alfarero de Manicare, terminadas las piezas en rojo pulido y decoradas con motivos florales en blanco, incluyendo en estas cerámicas algunas formas escultóricas. Ya en territorio insular, destacamos la cerámica tradicional realizada en Isla Margarita (estado de Nueva Esparta) en la comunidad de El Cercado, ubicada entre Santa Ana del Norte y el sector Maco Arriba, reconocible su representación mestiza y de origen nativo (indígenas Guaiqueríes) al generar las mujeres de este centro rústicas piezas, con escasas variaciones en sus diseños.

Así mismo, al igual que en otros países latinoamericanos, en Venezuela se han generado en las últimas décadas poblaciones con una activa y valorada actividad turística y artesanal, como por ejemplo sucede en las cuatro poblaciones que citamos a continuación. Es el caso de la “parroquia” o localidad de Agua Viva, perteneciente al municipio de Palavecino (situado en el estado de Lara, a pocos kilómetros de Barquisimeto) a orillas del magnífico parque natural de Terepaima, contabilizando en este centro un buen número de talleres, entre ellos, diferentes talleres de cerámica, como el de Asdrúbal Vargas (Taller Bachaco Rojo) o Luis Vargas (Taller Barro Yaotamo); en el estado de Carabobo, cercano a la ciudad de Valencia, se sitúa el centro artesanal de la Cumaca (municipio de San Diego), donde artesanos y/o artistas, realizan piezas únicas o reproducciones a baja escala, incluyendo entre los estudios de lugar, el Taller Oyanta, donde se realizan piezas contemporáneas de gres; en el estado de Miranda, diferentes colectivos artísticos, entre ellos ceramistas, trabajan en la comunidad rural de Turgua (municipio de El Hatillo), situada al sureste de Caracas, a 1200 m de altura, destacando su espectacular mirador, además de situarse en un área natural de gran valor medioambiental; y por último, citamos el centro de Artesanos de Los Altos de Sucre, establecido en la zona caribeña y fronteriza de los estados de: Sucre y Anzoátegui, cercano a la ciudad de Cumaná, donde se desarrollan nuevas propuestas artesanales, entre ellas piezas utilitarias o esculturas de cerámica (muchas de ellas realizadas en gres), destacando los talleres de Pamela y Pavlova Rivas, el taller “Tai” de María Esther Galván y Humberto Adrianza, o el taller Cerámica Los Altos regentado por la escultora y ceramista María Amalia Mazzaglia, cada uno de ellos desarrollando una producción diferenciada (incluyendo propuestas figurativas).

En este punto, también debemos valorar la representación en cerámica generada en Venezuela de manera individualizada, al modelar los artistas populares obras figurativas con su propio sello, generalmente representando personajes populares, de la historia venezolana o de sentido religioso, desde un carácter representativo con cierto sentido naif, decoradas las obras en la mayoría de los casos en policromía (en gran parte, motivados por la costumbre de realizar figuras de arcilla, como los tradicionales pesebres navideños, popularizada este tipo de representación a lo largo del s. XX). Entre estos autores, citamos a algunos de reconocida obra, como es el caso del pionero Juan Félix Sánchez, quien durante el s. XX mantuvo una gran



motivación y creatividad al trabajar desde distintos materiales, una obra popular de lo más carismática e innovadora. También podemos reconocer el trabajo de otros artistas en activo, como es el caso del escultor y ceramista José Ramón Valero (residente desde hace años en La Grita, estado de Táchira), al trabajar sus personajes desde un carácter caricaturizado, con cierta dosis de humor; desde la esencia naif de los personajes de la figurera Virginia Vargas (Humocaro Bajo, estado de Lara); los expresivos y joviales personajes de David Corona (Valencia, Carabobo); las esculturas o los carismáticos retablos con figuras de cerámica policromada del ceramista y pintor Luis Acosta Cáceres (originario de Caracas, desde hace más de dos décadas reside en la “Parroquia” de Sta. Rosa, Valencia, Carabobo), representando la imaginería religiosa y popular de Venezuela; o la carismática obra del artista isleño Pepe García (aunque originario de El Paso de La Palma, Islas Canarias, España, desde hace décadas reside en El Salado, en Isla Margarita, estado de Nueva Esparta), quien modela la arcilla con personajes expresivos, de arquetipos rurales, históricos o religiosos, enmarcando con viejas maderas muchas de sus obras en relieve (además de poseer una extensa colección de arte popular, hoy expuesta como museo, denominado “Arte Makiritare”). A su vez, en la representación popular venezolana también se contempla la representación de obras figurativas con barro sin cocer, como sucede con las imaginativas obras policromas del reconocido artista popular Domingo Escalona (Yaritagua, estado de Yaracuy), con el tema religioso como constante; o en la singular y creativa obra de Rosa Vegas, pintora y escultora, que trabaja con barro crudo, al modelar obras de tamaño natural o que surgen de las paredes (como se puede apreciar en su casa-taller, ubicada en El Viñedo, del sector San José, en las afueras de Barcelona, estado de Anzoátegui).

En cuanto a la divulgación y preservación de las muestras representativas del arte popular e indígena venezolano, diferentes instituciones dedican su motivación a ello, como el Museo Nacional de Arte Popular (MUNAP) situado en la capital del país (Caracas, Distrito Capital), u otros centros regionales como el Museo de Arte Popular Salvador Valero, situado en la ciudad de Trujillo (estado de Trujillo), el Museo de Arte Popular de Petare “Bárbaro Rivas” (Petare, municipio de Sucre, estado de Miranda), o bien otros organismos, como la Fundación Bigott (también situada en Petare), la fundación del Centro de Capacitación y Promoción Artesanal (San Joaquín, Carabobo), o con presencia nacional la Fundación Centro Nacional de Artesanía (con sede principal en Caracas).

- Ahora bien, si nos remitimos a las creaciones actuales en cerámica popular o indígena, producidas en los **territorios peninsulares de las Guayanas**, o los diferentes países que conforman las **islas distribuidas en el Mar Caribe y Océano Atlántico**, como la extensa agrupación comprendida por las Antillas, u otros territorios insulares, podemos reiterar, como ya hemos comentado en este estudio anteriormente, que a partir del Periodo Colonial, la transformación social de estos territorios cuenta con grandes cambios, en lo que actualmente la mayor parte de la población de estos países son criollos o mestizos, primando en la cultura el mestizaje. En esta relación, de forma generalizada la representación cerámica de origen primigenio desaparece, al igual que sus creadores, en lo que bajo los nuevos estados coloniales y posteriormente (como territorios independientes), sus manifestaciones cerámicas se limitan a burdas piezas funcionales, con escasos alfares que mantienen de forma genuina patrones culturales de tradición popular. De manera generalizada, la tradición alfarera popular en estos territorios peninsulares e insulares, se caracteriza por una manufactura y decoración de origen europeo, aunque también cuentan con ciertas reminiscencias representativas desde el aporte de otras culturas, como las de origen africano o el reducto de las comunidades nativas; pero sobre todo hay que tener en cuenta que la importación es la gran baza en estos países, llegando a ellos grandes cantidades de lozas y porcelanas de Europa, Estados Unidos y Asia, para cubrir las demandas de las distintas clases sociales. Ahora bien, si a lo largo del siglo XX la cerámica tradicional y popular, como tal, se va perdiendo (aunque también se encuentran excepciones), a partir de mediados de este siglo nuevamente resurge la revitalización de esta actividad artesanal, al mantener ciertos apoyos desde las instituciones, o bien, desde la iniciativa colectiva o individual, para dar cuenta de una nueva producción renovada, desarrollada desde la creatividad de los ceramistas, al trabajar diseños contemporáneos que responden a las inquietudes de su propia idiosincrasia cultural, en lo que cabe destacar también aquí la representación figurativa y lúdica (foto nº: 1111). No obstante, en relación a la representación indígena, y a pesar de estos indicativos generalizados, se puede remitir que en el extenso territorio de las Guayanas aún siguen existiendo comunidades nativas (en reductos aislados) donde se genera una cerámica tradicional, manteniendo en cierta medida la representación de piezas de uso ritual (como pueden ser, recipientes o figurillas, destinadas a diferentes ceremonias), como también se produce cerámica destinada al comercio exterior.
- Continuando con nuestro recorrido hacia el norte, nos situamos de nuevo en territorio continental, para ir finalizando con este análisis sobre la representación actual de las cerámicas, populares y nativas, dando cuenta ahora de las producciones generadas en la concentración territorial designada como **Centroamérica**, donde la cerámica tradicional se conforma por metodologías de origen disímil, aunque hay que decir que la de mayor peso es aquella consolidada por su origen indígena (con representaciones basadas en una raíz primigenia, a través de representaciones donde el mestizaje de culturas queda patente desde la colonización occidental, o de representaciones que basan su condición cultural como reducto aislado), pero también se han generado obras cerámicas con una base de origen hispánica, o en menor grado, africana. El mestizaje en la población centroamericana queda patente, no solo por la coalición entre culturas nativas primigenias y el aporte de los colonos occidentales, sino también valorando el peso de las sociedades garífunas (en este caso, producto del mestizaje desde el siglo XVIII entre indígenas caribes y negros, reinterpretando una nueva cultura basada en sus raíces africanas y el mantenimiento de aspectos formales de las etnias caribeñas, en lo que estas comunidades en el Periodo Colonial fueron desterradas por los ingleses de sus territorios isleños, propagando su asentamiento por la costa centroamericana desde

Nicaragua hasta Belice, desplazando entonces a las sociedades nativas), aunque en este casos la representación cerámica de este amplio conjunto de comunidades garifunas, no han mantenido este tipo de tradición cultural, a diferencia de algunas sociedades nativas, repartidas por los diferentes países centroamericanos, que aún siguen conservando su propia representación nativa, tanto al tener en cuenta el valor de poseer fuertes lazos con la estética primigenia, o bien, al trabajar sus obras desde la confluencia cultural del mestizaje.

A continuación, citamos la representación cerámica en Panamá, Costa Rica, y Nicaragua, comentando que en estos casos su producción actual no llega a ser del todo relevante en la agrupación territorial centroamericana, al igual que sucede en Belice, pero a diferencia, de este último país no llegamos a remitir ningún análisis de su producción popular o indígena; citando a continuación, de estos tres países, algunos ejemplos de centros ceramistas con cierta fama nacional (piezas populares), o bien, comunidades indígenas, que aún mantienen en su cultura la de generar cerámicas tradicionales.

Entre los centros alfareros más importantes donde se produce cerámica popular en **Panamá**, éstos se concentran en la zona occidental del país, entre ellos podemos citar por su importancia a la localidad de La Arena, en la provincia de Herrera, muy cercana a la capital de esta provincia (la ciudad de Chitre), aunque al igual que este centro ceramista también existen en esta provincia otras localidades donde se generan piezas cerámicas, en la mayoría de los casos manufacturadas con torno alfarero, siendo los hombres de forma generalizada los encargados de la producción; además de enumerar a otros centros ceramistas panameños, como en la provincia de Coclé, las localidades de El Silencio, La Hortiga y Valle de Antón, o en Veraguas, la localidad de La Peña. En cuanto a las producciones cerámicas panameñas generadas por manos indígenas, podemos considerar la representación de algunos grupos asentados en este territorio, como los Kuna (al noreste del país), aunque entre estas etnias, sobresale la cerámica tradicional de los denominados Chocoes, que habitan principalmente en la región oriental del Darién panameño, conformados por dos grupos lingüísticos diferentes: los Emberá y los Nomaná (Nonamaes, Waunana, o Wounaan), en lo que estos indígenas de tendencia nómada parten en su origen de un movimiento migratorio desde el Chocó Colombiano (distribuidos en este territorio antes de la colonización occidental), ya citados en el párrafo anterior dedicado a la representación indígena generada en Colombia (manteniendo estos grupos chocoes en ambos países tradiciones representativas similares). Las mujeres Chocoes del Darién son las encargadas de la producción cerámica (modelando las piezas a mano, tendiendo al formato globular, decoradas con sencillos diseños -incisos, en relieve o pintados-, e impermeabilizadas en muchos de los casos con brea o resinas naturales antes de cocerlas, en piras al aire libre), incluyendo entre sus representaciones escultóricas, los recipientes o porongos en forma de mujer, o como expone José Manuel Reverte Coma: “*Tanto los chocoes emberá-bedeás como los nonamás, han conservado desde épocas remotas como una tradición la fabricación de diversas piezas de cerámica y técnicas de alfarería. Estas piezas son los -porongos-(1) (dzokó<sup>2</sup>) (tundám<sup>3</sup>), así como vasijas de boca ancha para cocinar alimentos y algunas figuritas antropo o zoomorfas, usadas por los jaybanás y cantajays en sus ceremonias mágico-religiosas*”<sup>331</sup>. Cambiando de tercio, podemos señalar entre los organismos institucionales de Panamá, encargados de la difusión y fomento del arte popular de este país, al Servicio Nacional de Artesanía y Pequeñas Industrias, conocido como SENAPI.

Trasladándonos ahora hasta **Costa Rica**, el fomento de la actividad artesanal desde las instituciones viene determina por diferentes programas en su mayoría bajo la dirección del Ministerio de Economía, Industria y Comercio (MEIC); en cuanto a la actividad actual de la cerámica, artística y popular, se concentra en gran parte en talleres distribuidos en la capital del país, o en localidades cercanas (en la provincia de San José), aunque en estos casos su producción se asocia más bien con la representación artística contemporánea, destinando en gran parte su producción al mercado turístico, como también sucede en otros tantos destinos turísticos de Costa Rica, donde se genera una nueva cerámica popular, incluyendo un amplio repertorio de piezas figurativas, en muchos de los casos representando a personajes con indumentarias típicas, decoradas generalmente con colores brillantes (post-cocción). Ahora bien, en Costa Rica también existen algunas localidades donde la cerámica popular se considera tradicional, como sucede en la localidad de Santa Ana, situada en la zona norte de la provincia de San José, donde además de generar piezas funcionales también forma parte de la tradición la creación de piezas figurativas (destacando en este caso la variada representación de casas o edificaciones en miniatura); a su vez, también debemos mencionar la producción tradicional en cerámica de la población de Guaitil, situada al occidente en la provincia de Guanacaste (en las tierras altas de la Península de Nicoya), reconocida su cerámica por su origen nativo (cultura Chorotega), en lo que actualmente destaca la producción de reproducciones o piezas inspiradas en el estilo primigenio de sus ancestros (de intrincados diseños decorativos y el pulido excepcional de las piezas). En cuanto a los grupos étnicos que actualmente siguen generando cerámica en Costa Rica, podemos citar la producción tradicional de los Huetares, asentados en la provincia de San José, la representación de figuras de cerámica de los Guatusos o Malekus, localizados en las llanuras del norte del país (en el cantón de San Rafael de Guatuso, provincia de Alajuela), y los bellos recipientes y representaciones figurativas en cerámica de los actuales Chorotegas, de la comunidad del territorio indígena de Matambú (cantón de Hojanca, provincia de Guanacaste).

<sup>331</sup> REVERTE COMA, José Manuel. *Tormenta en el Darién: vida de los indios Chocoes en Panamá*. Madrid: Ediciones del Museo “Profesor Reverte Coma” de Antropología Médica-Forense, Paleopatología y Criminalística (Facultad de Medicina de la Universidad Complutense), 2002, pp. 255.

Pie de pie (1)- La palabra porongo no es originaria de las lenguas chocoes, sino parece tener un origen africano. Sin embargo, se extendió mucho con los esclavos negros por toda América, significando en general una vasija utilizada para diversos usos domésticos [...].

En el caso de **Nicaragua**, su producción tradicional de cerámica popular aún sigue manteniéndose de manera fructífera en diferentes localidades distribuidas en el área occidental, como sucede en el departamento de Masaya, contando como principales centros ceramistas a Masaya y San Juan de Oriente (incluido este último, en la ruta turística de los llamados “Pueblos Blancos”), ubicadas estas localidades cercanas a la capital del país, Managua; en ambos casos contando con una población mestiza (de origen Chorotega), donde se trabaja actualmente tanto la cerámica tradicional, como al generar nuevas manifestaciones representativas, entre ellas figurativas, desde piezas contemporáneas a representaciones de estética precolombina. A su vez, también podemos destacar la cerámica negra producida más al norte, principalmente en los municipios cercanos de Matagalpa y Jinotega, situados respectivamente en los departamentos de: Matagalpa y Jinotega, destacada esta cerámica por su negrura y buen pulido, incluyendo en sus representaciones tradicionales, además de piezas funcionales, recipientes escultóricos con formas zoomorfas o antropomorfas, o pequeñas figurillas. A su vez, en diferentes comunidades nicaragüenses de población indígena, de nuevo se vuelve a generar una revaloración de la actividad ceramista, trabajando en este caso con nuevas representaciones de carácter popular destinadas en gran parte al turismo; por poner un ejemplo, podemos citar el sitio de Mozonte, cercano a la localidad de Ocotal, donde también ha resurgido esta actividad (dpto. de Nueva Segovia). En cuanto a la promoción institucional de la actividad artesanal en Nicaragua se genera principalmente desde el Ministerio de Fomento, Industria y Comercio (MIFIC), como desde otras entidades, como el Instituto de Cultura, o el Museo Nacional.

- Si ya nos trasladamos hasta **Honduras**, se puede indicar que la representación tradicional en cerámica popular en la mayor parte de las regiones se fue perdiendo a lo largo del s. XX, no obstante, existen localidades que en otros tiempos se consideraban centros ceramistas, o bien, en poblaciones sin tradición cerámica, que cuentan en los últimos años con una reactivación de la actividad, especialmente en zonas turísticas, como por ejemplo es el caso de la localidad de Copan (sitio arqueológico de la cultura Maya), elaborando de forma generalizada nuevas representaciones, o diseños basados en piezas primigenias. No obstante, en el territorio hondureño se debe constatar que a lo largo del tiempo, la producción cerámica se ha mantenido en mayor grado en manos indígenas, portando hasta la actualidad en diferentes grupos étnicos, la tradición de generar representaciones distinguidas tanto por su elaboración, como por su función cultural. Por otro lado, también podemos destacar entre las instituciones que defienden el patrimonio cultural de Honduras, al Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAIH), concretando desde este centro proyectos dedicados a la actividad artística popular e indígena, como es el caso del “Proyecto de Rescate y Promoción de la Producción Artesanal Indígena y Tradicional de Honduras” (PROPAITH); desde el cual se han generado diversas investigaciones, como sucede con la publicación<sup>332</sup> autoría de Alessandra Castegnaro de Foletti, recopilando a continuación desde estos textos el siguiente análisis. Entre las comunidades indígenas hondureñas que actualmente aún siguen generando piezas cerámicas de sentido ritual, podemos citar a algunos grupos, como es el caso de los Tawanhas o Tawahkas, establecidos en diferentes poblados en los márgenes selváticos del curso medio del río Patuca (al noreste del país, principalmente situadas estas comunidades en el departamento de Gracias a Dios), y aunque esta actividad ha decaído hasta casi su extinción, en este caso, su escasa producción actual, vinculada tradicionalmente con la mujer Tawanha (en la que ya no se contemplan formas escultóricas de carácter zoomorfo como antiguamente), aún puede reflejar algunos aspectos de su cultura, como en la decoración de las piezas, donde se representan grafismos con valor simbólico y ritual. Ahora bien, en los últimos tiempos, en diferentes grupos indígenas hondureños la actividad cerámica de nuevo ha vuelto a renacer, produciéndose actualmente una transformación estética (aunque no llega a ser destacada), como sucede entre las manifestaciones artísticas y contemporáneas de las mujeres de la etnia Tolupan y el grupo Pech, teniendo en cuenta su revaloración representativa, probablemente introducida esta actividad en las comunidades (tolupanes y pech) por mujeres mestizas de posible origen Lenca. Destacando en mayor grado la cerámica generada por diversas comunidades tolupanes, como las piezas funcionales producidas por las mujeres ceramistas de Pichingos, Santa Marta, San Esteban, Lagunillas, Playa Grande, Subirana, o El Matadero (distribuido este grupo étnico esencialmente en el departamento de Yoro), en algunos casos decoradas con diseños en relieve o con forma zoomorfa, aunque entre estas comunidades actualmente podemos destacar las piezas escultóricas de sentido lúdico (como alcancías zoomorfas y antropomorfas, o miniaturas basadas en las formas de la alfarería utilitaria) producidas por una de las familias asentada en la comunidad de Laguna del Matadero (municipio de El Negrito).
- Incumbiendo en este caso a todo Centroamérica, entre las creaciones indígenas más destacadas en cerámica se distingue la representación de los Lencas, distribuido este grupo étnico en la **zona occidental del territorio hondureño, y el área oriental de El Salvador**. Los Lencas han mantenido a lo largo del tiempo una estrecha relación con la cerámica, en lo que actualmente aún siguen produciendo piezas tradicionales, y nuevas representaciones. Entre los centros alfareros lencas podemos citar diferentes comunidades de importancia distribuidas por los departamentos occidentales de Honduras como Siguatepeque, Ojojona, Guerizne, Santa Ana, La Arada, Paso Hondo, La Rinconada, San José de Guajiquiro, Yarumela, El Porvenir, San Lucas, Cacauchaga, Cofradía, o La Campa; mientras que en el territorio salvadoreño, destacamos principalmente el municipio de Guatajiagua, aunque también se encuentran otros centros ceramistas en la zona oriental del país, agrupándose en muchos casos los ceramistas en cooperativas. En cada comunidad se ha desarrollado a nivel local o regional una producción diferenciada, siendo las mujeres lencas las encargadas de forma tradicional de la producción

<sup>332</sup> CASTEGNARO DE FOLETTI, Alessandra. *Viaje por el Universo Artesanal de Honduras*. Tegucigalpa (Honduras): Instituto Hondureño de Antropología e Historia -IHAIH- (PROPAITH), 2002.



cerámica, ocupadas a tiempo completo, en lo que en su especialización, han mantenido técnicas de origen nativo, realizando piezas sencillas, a mano o con ayuda auxiliar de moldes. Según indica Alessandra Castegnaro de Foletti:

*“En cuanto acabados varían mucho según el lugar y la función del objeto. Básicamente el conjunto de productos alfareros se puede dividir en dos grandes clases, la loza colorada, más refinada, cuya función es la conservación de alimento y de agua, y que también puede ser ceremonial y de adorno, y la loza blanca básicamente para cocinar [...]. La loza blanca tiene por lo general un acabado externo más burdo y rustico, sin bruñido, a veces oloteado, y se caracteriza por la ausencia de un engobe rojo. En algunos casos lleva una decoración de rayas rojas [...]. En cuanto a la loza coloreada, terminó referido al color rojo de las piezas, su acabado implica el baño parcial o total con engobe rojo y el pulido o bruñido. El proceso de pulido es llamado alujada o lujada. [...] el engobe rojo es usado para formar dibujos geométricos, florales y zoomorfos. En La Campa y en otros lugares, encima del engobe se realizan estos dibujos en color blanco [...]. También se usa la decoración por impresión e incisión, con distintas herramientas [...]. En cuanto a la decoración con pastillaje, abunda en toda el área, destacándose en particular la costumbre de aplicar chiches en el cuerpo y boca de las vasijas hembras. En Guajiquireo es tradicional la decoración de cántaros, porrones y tinajas con flores de bulto que retoman de los motivos de los bordados del área. En unos pocos centros del departamento de La Paz se aplicaba tradicionalmente una técnica de decoración al negativo. Ahora esta técnica ha sido recuperada y es de uso común”<sup>333</sup>.*

De igual forma se han ido recuperando en los últimos años tradiciones decorativas lenca de uso regional, como antiguamente se hacía en el territorio que comprende el departamento hondureño de La Paz, al utilizar sobre la loza blanca ya cocida, un barniz orgánico (tanino) de color café, a modo de chorreado, extendida actualmente esta técnica a otros centros (aplicado también sobre piezas con engobe rojo); o bien, se mantienen tradiciones locales particulares, como por ejemplo sucede en la comunidad salvadoreña de Guatajiagua, donde se sigue generando además de piezas de barro rojo, otra variante denominada como “barro negro”, de la cual su acabado también obedece a un proceso decorativo (al bañar la cerámica según se extrae del horno con tinte natural). A su vez, en estrecha relación con la tradición lenca, en las últimas décadas también se han introducido en diversas comunidades nuevas prácticas de producción; como al incorporar técnicas como el torno o la reproducción generada con moldes de yeso (tal es el caso de las poblaciones hondureñas de El Porvenir, u otros centros no citados, como en El Ocotal (municipio de Sabanagrande, Francisco Morazán), o al agregar la decoración con vidriado, destacando la producción de la localidad de Santa Lucía, o bien, el surgimiento de talleres familiares, dedicados principalmente a piezas decorativas, como también sucede en Santa Lucía y en la localidad de Valle de Ángeles (ambos situados en el dpto. hondureño de Francisco Morazán). También podemos incluir entre las nuevas decoraciones empleadas por diferentes comunidades lenca, el acabado de las piezas en negro (cocción reductora), o técnicas más modernas, como la pintura post-cocción con vivos colores (destacando la extrapolada producción del recipiente con forma de gallo, originaria esta pieza de La Arada, Goascorán). Ahora bien, entre los diseños actuales, se ha generalizado en la producción lenca de forma destacada la decoración con la técnica del negativo, definiendo sobre los recipientes imágenes de rápido trazo, en blanco y negro, o negro y rojizo/anaranjado (foto n°: 1107). En relación directa a nuestro escrito, debemos indicar que en la cerámica lenca la representación de figurillas o recipientes escultóricos ha formado parte de la tradición (destacando la actividad de la comunidad hondureña de Yarumela), aunque en los últimos años, estas manifestaciones se generan en mayor cuantía, desde el sentido de lo decorativo, y el desarrollo de la creatividad artística contemporánea. Ampliando el análisis de la representación Lenca en el siguiente capítulo (cap. 3, apartado 3.2, pág. 789).

■ Situándonos ahora específicamente en el territorio que comprende la nación de **El Salvador**, podemos comentar que muchos de sus centros alfareros poseen un origen indígena, conservando aún una fuerte “carga” étnica; aun cuando su carácter se considere como mestizo o sencillamente popular. En relación a estas indicaciones, la investigación de Silvia Regina Silva Matamoros y Danilo V. Villalta Gil, precisa lo siguiente: *“Se ha considerado que los grandes centros prehispánicos de la zona occidental salvadoreña recibieron influencia del área maya, mientras que la zona oriental la tuvo de la cultura Lenca”<sup>334</sup>*, actualmente estas cerámicas tradicionales mantienen un estilo con cierta similitud representativa, son obras sencillas, generalmente recubiertas de engobe rojizo y bruñidas, tanto de uso culinario, como otras piezas modeladas (como recipientes con forma escultórica, alcancías, juguetes, pitos, miniaturas, etc.). Entre las poblaciones que en la actualidad producen alfarería tradicional de origen nativo podemos citar, además de las poblaciones ya citadas, como Guatajiagua, al oriente del país, el municipio de San Alejo, y otros poblados cercanos, situados en el departamento de La Unión (en estos casos, estableciendo en estas obras grandes similitudes con la cerámica lenca de Guatajiagua, en lo que pudiera identificarse ésta representación como distintiva de la zona oriental); hacia el centro y occidente del país, se sitúan otros centros alfareros, como en el departamento de Chalatenango, el cantón Guarjila, El Portillo, San Rafael Chalatenango y más al norte, el cantón Las Minas y San Cristóbal; en el departamento de Cuscatlán, Monte San Juan; San Juan Nonualco en el departamento de La Paz; en el departamento de San Salvador, cerca la capital del país la pequeña población de Panchimalco, y más al sur, Paleca; en el departamento de Sonsonate, el destacado centro ceramista de Santo Domingo de

<sup>333</sup> *Ibidem*, pp. 130-131-132.

<sup>334</sup> SILVA MATAMOROS, Silvia Regina, y VILLALTA GIL, Danilo V. *Rasgos morfológicos, constructivos y decorativos de origen prehispánico y colonial vigentes en la cerámica tradicional salvadoreña*. Escuela de Artes: Trabajo de Investigación de Grado (licenciatura en Artes Plásticas, opción: Cerámica). Facultad de Ciencias y Humanidades, Universidad de El Salvador, San Salvador (El Salvador), 2010, p. 222.

Guzmán, o el cantón de San Juan El Espino, en el departamento de Ahuachapán. En cada uno de estos centros ceramistas salvadoreños se computan cambios representativos, primando en cada taller familiar la capacidad creativa de continuar con la tradición, o bien, generar nuevas creaciones en cierto grado desvinculadas con la tradición regional o local; como ejemplo podemos reseñar la tradición escultórica generada en la comunidad Chalateca de El Portillo, al representar como costumbre en sus recipientes detalles modelados y figuras con forma zoomorfa (como alcancías y figurillas lúdicas); o bien, al reemplazar la representación tradicional por nuevas manifestaciones, como sucede en la comunidad Ahuachapaneca de San Juan El Espino (municipio El Refugio), donde se generan a día de hoy principalmente réplicas en cerámica de piezas primigenias mayas. En cuanto a los centros alfareros de El Salvador que modificaron en tiempos de la colonia española su representación nativa e incluyeron en su representación cerámica patrones y técnicas de origen europeo, como el torno, la decoración con vidriado, hornos cerrados, o la designación de la maestría en el oficio al igual que la conformación de talleres especializados; en lo que actualmente aún se pueden citar como importantes centros alfareros a Quezaltepeque, ubicado en el departamento de La Libertad, e Ilobasco, situado en el departamento de Cabañas, identificando en ambos casos en las últimas décadas, una fructífera revaloración del oficio, con muestras representativas tanto de antiguas formas populares como también de renovados productos cerámicos, aunque a decir verdad, en esta investigación debemos destacar de forma relevante la reconocida representación escultórica de la ciudad de Ilobasco, al generar una amplia variedad de figuras cerámicas, como describimos más detalladamente, a continuación, como en el siguiente capítulo (cap. 3, apartado 3.2, pág. 790). En cuanto al estudio y preservación del arte popular salvadoreño existen entidades dedicadas a ello, como en el Museo de Artes y Tradiciones Populares de El Salvador, situado en la capital del país, u otras corporaciones, como Pro Arte Popular (INAR).

La población de Ilobasco (dpto. de Cabañas), cuenta entre sus representaciones populares, con una destacada actividad escultórica, fruto de una afianzada identidad cultural colectiva, de renombre nacional e internacional. Desde el Periodo Colonial, Ilobasco se define como un importante centro ceramista, aunque la tradición figurativa de generar obras religiosas y navideñas se reconoce a partir de mediados del s. XIX, especialmente al representar nacimientos (definidos también como misterios), incorporando los figureros con el paso del tiempo en estas escenas populares una amplia variedad de imágenes, emparentadas con el entorno rural, u otros personajes y actividades asociadas con la sociedad salvadoreña. Las piezas tradicionalmente se han modelado a mano, por medio de moldes o combinando ambas técnicas cerámicas, reduciendo con el tiempo su tamaño, hasta llegar a definir también dentro de la tradición de Ilobasco la figuración en miniatura (fotos n°: 162, 163, 164). La identificación de estas manifestaciones populares ha sido plasmada en numerosos reconocimientos y estudios, como es el caso de la publicación de Gregorio Bello-Suazo Cobar, donde este autor expone que: *“En sus inicios, el nacimiento se hacía sólo con el misterio y los pastores, después empezaron a incorporarles panchitas, vendedoras, bandas de música, marimbas y, posteriormente personajes de la televisión, de la vida cotidiana, seres míticos y de leyenda como el diablo, la Cigüanaba y el Cipitío, así como sacerdotes, policías y guardias nacionales, animales y plantas. Las figuras recrean el paisaje y el entorno donde la vida tiene lugar, en un medio idealizado, de bucólica e ingenua belleza”*<sup>335</sup>. No obstante, en las últimas décadas la creación de figuras y escenas no solo remite a representaciones donde la temática central es la religiosa, sino que su expansión creativa cuenta con una amplia variedad de representaciones, tanto de corte tradicional como contemporáneas, incluyendo temas históricos, actividades festivas y culturales, el desarrollo de la vida cotidiana, o temáticas de actualidad. Destacando especialmente por su espectacularidad las escenas con una amplia riqueza escenográfica, repletas de figurillas en miniatura, generando en ellas un ambiente realista a modo de maqueta (que se completa al trabajar también con otros materiales) (foto n°: 1113), a su vez, otras de las piezas más representativas de Ilobasco son las miniaturas encubiertas, explicación que aporta Bello-Suazo Cobar: *“El arte exquisito de las miniaturas evolucionó hacia tocar las fibras del misterio en las llamadas “sorpresas”, diminutas escenas graciosamente elaboradas que están encerradas bajo tapaderas de barro, en formas de cisnes, gallinas, casitas, huevos, frutas, tecomates, etc., que no miden más de cuatro centímetros cúbicos [...]. Al destaparlas, podemos observar figurillas humanas de uno a dos centímetros, distribuidas en un espacio circular o cuadrado, de 2,5 centímetros. Algunos objetos que integran las escenas llegar a medir solamente dos milímetros. Es un mundo de seres de barro reducidos a su mínima expresión: desde una señora echando tortillas en un comal, un profesional, una escena campestre, o momentos eróticos en las llamadas “sorpresas pícaras”*<sup>336</sup>, (foto n°: 208). Para terminar con esta exposición sobre la representación figurativa de Ilobasco, citamos a tres excelentes artistas que impulsaron estas manifestaciones populares durante el s. XX, pioneros y maestros de otras generaciones posteriores, destacando el modelado de las figuras de Luis Alfonso Córdova Castillo (1915 - 1978), José Antino Herrera (1922), y la miniaturista, María Dominga Herrera (1911-1982); para dar cuenta actualmente del renombre de las creaciones de Ilobasco, al mantener a un buen número de creadores que basan su trabajo creativo en este arte popular.

■ Para terminar con este recorrido donde hemos citado de manera escueta las representaciones cerámicas en el arte popular e indígena de diferentes países latinoamericanos, no debemos dejar de nombrar las creaciones originadas en **Guatemala**, ya que en esta nación también confluyen diferentes tipologías cerámicas. En primer lugar nos referimos a la cerámica definida como popular, donde se generaliza el uso del torno alfarero y la decoración con vidriados, además de utilizar otras

<sup>335</sup> BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio. *Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay*. Iniciativa: Pro Arte Popular; San Salvador (El Salvador): Ed. Rubén H. Dimas, 2003, p. 36.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 86.

decoraciones como la cerámica pintada post-cocción; establecidos los centros ceramistas de mayor importancia en Antigua Guatemala (departamento de Sacatepéquez), Jalapa (Jalapa), y San Cristóbal y San Miguel de Totonicapán (Totonicapán); destacando especialmente la representación tradicional de la mayólica de Antigua y Totonicapán, aunque también se generan en cuantía otras producciones, entre ellas, piezas decorativas, o miniaturas y juguetería. Entre estas cerámicas también podemos distinguir la representación figurativa de corte popular, como indica el investigador Celso A. Lara Figueroa:

*“otra variante de cerámica de origen europeo es la de tipo pintado, que se elabora especialmente en Antigua Guatemala. Sobresalen las maravillosas miniaturas que trabaja la familia Rodenas, desde por lo menos el siglo XVIII hasta la actualidad. Miniaturas de carácter decorativo, auténticas joyas del arte popular: pequeñas vajillas, nacimientos, pastores de nacimiento, pájaros, chompipies (pavo americano), pavo real y mariposas, todos modelados y pintados [...]. También se fabrican alcancías de diferentes tipos, cuyos modelos se remontan a la época de la dominación española en Guatemala: frutas, animales: ranas, tecolotes y figuras antropomorfas: calaveras. [...] Cerámica pintada también se fabrica en San Miguel de Totonicapán, destacando los talleres de los hermanos Ixcaquic-Xul, y en algunos centros productores de menor importancia en el resto del país”<sup>337</sup>.*

Ahora bien, como ya indicamos en la introducción de este apartado, Guatemala cuenta con un alto porcentaje de población indígena, además de mestiza, por lo que en sus creaciones artísticas también siguen manifestando contenidos muy relacionados con la representación nativa y originaria, y por ello, sigue existiendo una elevada producción de cerámica tradicional, indígena y mestiza, con pautas o reminiscencias de origen primigenio en la mayor parte del país (también presentes en los centros alfareros y populares que acabamos de mencionar). De forma habitual estas prácticas se caracterizan por ser dedicación femenina (aunque el hombre en muchas comunidades también ejerce labores de ceramista), con la puntualización de comentar que estas regiones y poblaciones guatemaltecas antes de la llegada de los conquistadores españoles ya se dedicaban a la cerámica; destacando aún como importantes centros ceramistas las siguientes localidades: Chinautla (situada en el departamento de Guatemala), Santa Apolonia (depto. de Chimaltenango), Rabinal (en Baja Verapaz), y San Luis Jilotepeque (en Jalapa), contando además con una producción tradicional de sentido familiar y local en muchos de los poblados distribuidos por todo el país (aunque en mayor cuantía en el área occidental), de ascendencia prehispánica e indígena (Quichés, Cackchiqueles, Keckchís, entre otros grupos), definida esta cerámica por su carácter utilitario y ceremonial. Entre todas estas creaciones cerámicas de origen nativo existe una diversificada variedad de piezas, aunque su estilo representativo aún una estética similar, con formas sencillas generalmente pulidas y decoradas con engobes, definiendo en algunos casos recipientes escultóricos. Entre estas manifestaciones tradicionales, podemos destacar: los recipientes denominados jarros-patos, representando en ellos la imagen de diferentes figuras mitológicas, también sobresalen las piezas escultóricas denominadas “cerámica ceremonial de cofradía”, decoradas en la mayoría de los casos con relieves profusos y vidriado, o bien otras manifestaciones populares, como los recipientes cerámicos con forma de mujer, alcancías escultóricas u otras figurillas. No obstante, en los últimos años la representación figurativa tradicional, también confluye junto a otras nuevas representaciones, como pueden ser las figuras religiosas de ángeles, vírgenes, o nacimientos, u otras figuraciones como mascaros o prototipos de edificaciones, suceso que ocurre en gran parte por la influencia del arte popular mexicano (como se manifiesta principalmente en Chinautla), o al incorporar nuevas técnicas en sus propias producciones, como sucede al decorar las piezas con pinturas después de su paso por la cocción, implementando en mayor cuantía la representación figurativa destinada al comercio (turístico).

---

<sup>337</sup> LARA FIGUEROA, Celso A. *Cerámicas populares de Guatemala*. Ciudad de Guatemala (Guatemala): Ediciones Artemis-Edinter, 1991, pp. 85-87.



## ■ MÉXICO

Como venimos indicando a lo largo de esta investigación, México posee una larga y rica historia en lo que a la representación en cerámica escultórica se refiere. En estos tiempos contemporáneos, la producción de la cerámica tradicional se asocia mayormente con el arte popular mexicano, y más concretamente con las representaciones generadas en entornos rurales, aunque a su vez grandes centros urbanos también incluyen como parte de su tradición estas prácticas artísticas, integrando en ellas también tanto el trabajo de mestizos como de indígenas, transmitiéndose a través del tiempo y las generaciones de las diferentes comunidades y sociedades, repartidas por el extenso territorio mexicano. La investigadora Nicole Mullen expone que: “*actualmente, alrededor del 8% de la población mexicana, muchos de ellos indígenas, gana su sustento creando y vendiendo formas de arte popular y artesanías*”<sup>338</sup>, en lo que hay que reseñar que entre las técnicas utilizadas por estos autores mexicanos, la cerámica sigue siendo uno de los materiales más empleados.

En algunos casos estos ceramistas siguen destinando su producción a formas tradicionales utilitarias reservadas al uso doméstico; en otras, la cerámica, se presenta como artística y/o figurativa, destinada tradicionalmente a usos ceremoniales y festivos, donde se sincretiza la religión cristiana con la indígena (como por ejemplo sucede en la festividad de la Pascua, que además de engalanar las iglesias para festejar la resurrección de cristo, se presentan cerámicas como ofrenda anual a la regeneración de la tierra y la fertilidad de todas las formas de vida), pero también se incluyen dentro de la tradición representativa figuras escultóricas sin que se destinen a usos rituales, emparentadas estas piezas con la cultura popular, como por ejemplo sucede con la costumbre de representar juguetería y figurillas de cerámica generadas tradicionalmente para días señalados, como las festividades religiosas del día de reyes o el día de los muertos, que hoy se presentan ante el mercado como elementos distintivos. Ahora bien, en México la reivindicación de las tradiciones culturales y la práctica de preservar la representación, custodiada en algunos casos desde el Periodo Primigenio, o al fusionarse en el Periodo Colonial lo nativo con técnicas y estilos foráneos (en la mayoría de los casos emparentados con la estética española), y que continuaron desarrollándose desde su propia identidad, al sintetizar el mestizaje de diversos legados, estas conductas se han resguardado no solo desde la propia tradición artesanal (transmitida de generación en generación), sino que también han contado con la valoración de la sociedad mexicana, al reivindicar su multiculturalidad, y con ellas sus producciones culturales, manifestándose por ello como unos de los países latinoamericanos más creativos y activos en la creación popular, incluyendo además grandes cambios en lo que respecta a la elaboración de nuevas fórmulas representativas; valorando a su vez, el esfuerzo ocasionado en este país por las propias instituciones, en relación con el fomento de las representaciones populares e indígenas y su difusión.

Estos hechos se generan principalmente a partir de los años cincuenta del s. XX, “*el turismo aumentó, lo cual produjo una demanda de souvenirs. También aparecieron mercados extranjeros para los productos de artesanía, y el gobierno mexicano empezó a alentar a los artesanos a desarrollar productos de calidad. Los museos de artes populares regionales se crearon en la década de 1960, y las competencias anuales regionales y nacionales fueron iniciadas por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart)*”<sup>339</sup>, indica Eli Bartra (destacada filósofa mexicana, pionera en la investigación sobre mujeres y arte popular), en lo que a su vez, en la globalidad de este nación, debemos decir que cada estado fue creando instituciones regionales como los institutos de desarrollo artesanal, u otros organismos o cooperativas, algunas con éxito, y otras con poco desarrollo, al no percatarse de las necesidades inherentes a estas prácticas y sus creadores, además, con el tiempo se han reformulado y generado nuevas instituciones para integrar en ellas nuevas fórmulas más adaptadas a las necesidades actuales y la protección del arte popular (enumerando a algunas de ellas, como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Dirección General de Culturas Populares, el Instituto Nacional Indigenista, etc.), además de incentivar la producción popular con el reconocimiento de galardones e importantes premios (entre ellos el Premio Nacional de la Cerámica).

En México, como revelamos, en el arte popular la cerámica sigue siendo unos de los materiales artísticos por excelencia, pudiendo encontrar manifestaciones de corte escultórico en todos los territorios de la nación, aunque se puede reseñar que esta tradición se localiza mayormente en los estados centrales y la zona meridional (circundantes a la capital), debido en gran medida a las arraigadas costumbres de estos territorios. Estas representaciones se produjeron durante los diferentes periodos principalmente para el autoconsumo “popular”, aunque en gran medida a partir de la primera mitad del s. XX, se crearon nuevas concesiones artísticas, al comenzar a fabricar piezas decorativas de regenerada estética, concebidas para otros propósitos, como fue la distribución hacia otros sectores sociales o la recopilación de estas piezas para instituciones mexicanas o extranjeras. En este entramado también se debe valorar que la cerámica indígena de origen prehispánico también se impulsa con las nuevas demandas del s. XX, definiendo en algunos casos nuevos modelos contemporáneos, aunque sin perder su tradición. A su vez, desde las últimas décadas hasta la actualidad, también se reconoce la concesión estética de crear piezas escultóricas de esencia popular de la mano de artistas formados en el campo académico (establecidos

<sup>338</sup> MULLEN, Nicole. *Arte popular mexicano* (catálogo). [Asociado a la exposición: Tesoros escondidos de la Colección Mexicana, curadora: Ira Jacknis], Berkeley (California): Museo de Antropología Phobe A. Heart, Universidad de California, 2004.

<sup>339</sup> BARTRA, Eli. *Creatividad Invisible: Mujeres y Arte Popular en América Latina y el Caribe*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, PUEG-UNAM, 2004, p. 285.

generalmente en centros urbanos, en mayor cuantía en lugares turísticos). A continuación, haremos un recorrido por las diferentes regiones mexicanas, exponiendo aquí, tanto a las comunidades más destacadas por su tradición cerámica, como a aquellos autores ceramistas, muchos de ellos pioneros en la regeneración de la representación en cerámica escultórica, aunque siempre manteniendo la estima hacia el trabajo de otros ceramistas, tanto desde el anonimato de su representación individual, como desde la conjunción estética de los rasgos colectivos, valorando entonces la totalidad de las propuestas establecidas a partir de la segunda mitad del s. XX hasta la actualidad.

Para comenzar, iniciamos este itinerario desde el **estado de México**, el cual rodea a la gran capital, **Ciudad de México** (o D.F.), para comentar aquí que la producción artística actual asociada a la cerámica popular de este área se desarrolla en gran parte en la distribución urbana, en muchos casos al generar nuevos talleres dedicados a este tipo de manifestación artística, donde se producen diseños escultóricos contemporáneos. La variedad de estas inéditas representaciones es amplia, cada una fruto de la inventiva de cada autor, aunque como en los demás estados mexicanos, se hace común la producción de figuras zoomorfas y antropomorfas, tanto de escenas religiosas como de representaciones de la cotidianidad popular, a la vez de sumergirse en la fantasía, basando sus formas en muchos casos en la mitología popular (como ejemplo sucede con la figura de la sirena, o las catrinas, ampliamente representadas). Además, podemos destacar también otra tendencia actual que se basa en la reproducción de piezas emparentadas con los estilos arqueológicos del Periodo Primigenio (copias o reinterpretaciones); pero, especialmente, en este área de territorio mexicano se observa una clara predisposición a concebir piezas artísticas desde el formato de los denominados «árboles de la vida» (descritas a continuación, y en el capítulo 3, apartado 3.2., págs. 786 y 787, las cuales partieron de la forma de candelabro, pero en la actualidad esta disposición ha sido totalmente transformada). En relación con las comunidades indígenas de estos territorios centrales, su mayor porcentaje de población se emparenta con la etnia Náhuatl, aunque también hay que decir que el mestizaje en estas regiones comprende una elevada proporción, por lo que la representación en cerámica en su forma escultórica, se valora en mayor medida como mestiza, sin ser destacada en su consideración como cerámica indígena.

Entre los centros alfareros con mayor tradición del estado de México, se encuentra **Metepec** (a 55 km de Ciudad de México), remontándose su reconocimiento a la época colonial, y a diferencia de la mayoría de las comunidades ceramistas, en este caso, el hombre era el encargado de la producción. Actualmente se producen diferentes figuras en cerámica policromada de carácter tradicional, aunque con el tiempo hayan registrado algunas modificaciones, como la imagen cristiana del santo Santiago, u otras piezas figurativas, como sirenas, “pegasos”, toros, caballos, leones, gallos, formas zoomorfas híbridas, etc., creadas en su origen en muchos de los casos como juguetes o alcancías (huchas), y otras más actuales como figuras religiosas o integradas en la imaginaria popular, además de aquellas relativas al patrón del pueblo, San Isidro Labrador, con figuras de este u otras piezas como yugos exageradamente adornados con figuras de bulto, o yuntas de buyes (foto n°: 212). Dependiendo del ceramista, la variedad de estas producciones metepecuenses se decoran con vidriados o con pinturas acrílicas, o bien se dejan en barro natural. Si bien, la forma más destacada entre las producciones de Metepec es el «árbol de la vida», originalmente elaborado como candelabro de uso ritual (cap. 3, 3.2, págs. 786 y 787). La temática tradicional de estas piezas se relaciona con la escenificación del paraíso terrenal cristiano, aunque también estas creaciones se conforman por otras escenas religiosas, generalmente recargadas, en muchos casos con pasajes bíblicos no convencionales, al implicar en ellos a personajes populares de características regionales, aunque actualmente se pueden apreciar renovadas escenas, al evolucionar la temática principal del paraíso hacia otras representaciones, religiosas, populares o cotidianas, como hacia nuevas representaciones contemporáneas, observando en ellas un profundo sentido artístico, además de contar con un amplio repertorio de formas y formatos, o bien, en el caso de decorarse en policromía, esta práctica también se ha modificado, trabajando ahora con pinturas acrílicas en vez de anilinas (aunque estas también se sigue utilizando). Entre los ceramistas más aclamados de este lugar se encuentra Modesta Fernández Mata (1914 - 1987) (foto n°: 1140), quien comenzó a trabajar junto a Tito Rayes reelaborados candelabros en la década de los años cuarenta del s. XX, representando en estas piezas la conjunción pionera de establecer en ellas un recargado y amplio conjunto de figuras, escenificando originales versiones del paraíso terrenal, a partir de entonces las siguientes generaciones de su familia continuaron con la creación e inventiva de este tipo de obras, destacando especialmente el trabajo posterior de sus hijos Alfonso, Mónico y Tiburcio Soteno Fernández (foto n°: 1325), y el nieto de ésta e hijo de Alfonso, Oscar Soteno Elías. Otros representantes en la producción ceramista de Metepec, también conocidos por la creación distinguida de piezas del árbol de la vida (además de generar otras piezas escultóricas), incluyen a destacados maestros como: Timoteo González, Archundia, Macario Garduño, Paz López, Claudio Tapia, Celso Rodríguez, José Sánchez de León, Lázaro, Manuel León, Cecilio Sánchez Fierro, o la larga y destacada actividad de Adrián Luis González (foto n°: 116), Armando Nonato Cajero, y Othón Montoya León.

Entre los centros destacados de tradición alfarera del estado de México también se encuentra, más al sur, la población de **Tecomatepec** (cercana a la ciudad de Ixtapan de La Sal, y a 122 km de Ciudad de México), donde algunos artesanos comenzaron hace ya años a crear muñecas y otras figuras vidriadas, inspiradas en antiguos diseños de juguetes musicales (también denominados como pitos). Entre las producciones figurativas de esta población destacaron como pioneros en la regeneración de esta actividad, los ceramistas Ángel Cruz y Emiliano Arizmendi, quienes se dedicaron a modelar a mano figuras escultóricas en cerámica de músicos, muñecas, caballos, o iglesias, entre otras muchas representaciones, que posteriormente vidriaban. En tiempos más recientes, la producción de diversos ceramistas de la comunidad también incluye la creación de árboles de la vida, aunque en este caso la mayoría de ellos emplean como base del modelado la reproducción

por moldes. Otros centros alfareros del estado de México siguen generando piezas funcionales tradicionales, a su vez de renovar su producción con nuevas obras figurativas, como es el caso de **Valle Bravo** (a 145 km al oeste de la capital), o hacia el noreste, en diferentes poblaciones de los alrededores de Texcoco. Además, entre las manifestaciones cerámicas de carácter escultórico dedicadas a formas utilitarias y tradicionales de este estado, ciertas piezas destinadas a la contención de la bebida alcohólica del pulque han sido rescatadas, como las jarras antropomorfas de San Juan Teotihuacano o los jarros zoomorfos de Metepec.

Prosiguiendo nuestro recorrido, al sur se sitúa el **estado de Morelos**, donde se encuentran diferentes centros tradicionales de cerámica, destacando entre ellos, **Tlayacapan**, por generar una fuerte identidad representativa. Formada esta comunidad indígena por población de etnia Náhua - Xochimilca, de tradición alfarera (de carácter nativo), y donde las mujeres se encargan del trabajo cerámico. Ahora bien, entre estas ceramistas, se distingue y sobresale una manifestación particular, generada por Felipa Hernández Barragán, quien además de crear candelabros y sahumerios tradicionales, adornados con imágenes religiosas, nacimientos navideños u otras figurillas tradicionales (decorados con colores fuertes, pintados post-cocción), o recipientes vidriados de uso doméstico, incluidos en el repertorio de la comunidad, también representa figurillas esquemáticas destinadas a origen a la ceremonia denominada “cura de aire”, como ofrenda asociada a rituales curativos de esta región indígena, al considerar que el barro posee propiedades curativas. En lo que esta ceramista continúa con el legado familiar, al componer el conjunto de doce figurillas de pequeña dimensión que le legó su madre, tres de ellas antropomorfas (con los siguientes personajes: el curandero, el enfermo y el “hUILotita”) y el resto, zoomorfos; sin ejercer ya su función prioritaria (comercio exterior), esta composición cerámica ha pasado a formar parte del muestrario popular del arte mexicano; lo que más destaca en estas afamadas “cuadrillas para curar los aires” o “juegos de aire”, es su decoración; esta artista trabaja a mano su modelado, las cuece, y posteriormente decora, con anilinas de vivos colores y apliques de purpurina o brillante (foto n°: 1151).

Al este, se encuentra el **estado de Puebla**, donde se cuantifica una presencia cerámica muy importante, especialmente en referencia al estilo colonial, manteniendo en las comunidades y talleres una tendencia clara hacia preservar y conservar las formas clásicas. Entre sus centros más destacados, la ciudad de **Puebla** y capital de este estado, es el eje central de la producción “talavera”, originada como ya hemos indicado (en el apartado 2.2) desde el s. XVI, reflejando la influencia de la cerámica española, vidriada y decorada con dibujos bajo-cubierta (el nombre que la define se remite a la localidad española y alfarera de Talavera de la Reina -Toledo-), pero en nuestro caso no profundizamos sobre este estilo cerámico tradicional, ya que es empleada mayormente en objetos decorativos y funcionales. Si bien, hacemos referencia a las creaciones populares de los barrios de la Cruz y la Cocota de la ciudad de Puebla, con un estilo diferente al de la talavera poblana, de paredes gruesas en color rojizo y negro y vidriadas, decorados ciertos recipientes con figuras en relieve, y al incidir en las figurillas y miniaturas que aquí se realizan, algunas vidriadas y otras decoradas con pinturas acrílicas, como las destinadas a determinadas conmemoraciones, como nacimientos, o como indica Carlos Espejel: “*las fiestas de los muertos del mes de noviembre en el que se inundan los mercados con candelabros, blandones, sahumerios y los hermosos “toros” -incensarios y candeleros-, hechos en barro engretado de color negro, de brillo casi metálico*”<sup>340</sup>, realizados en estos barrios populares (engretado es el vidriado que posee un alto porcentaje de materia prima de óxido de plomo).

Hacia el suroeste de la ciudad de Puebla, a 67 km, se localiza la población de **Izúcar de Matamoros**, de fuerte influencia tanto de tradiciones indígenas (con raíces de la cultura Mixteca), como mezcladas con las costumbres religiosas coloniales, en lo que la pieza más representativa de su arte popular es el «árbol de la vida». Se piensa que la tradición original de los árboles de la vida germina en esta población, de forma escueta decir que en el inicio de la colonización española estos alentaron a los nativos a representar figuras religiosas cristianas integradas en candelabros. Esta creación surge por la motivación evangelizadora de los colonos en esta comarca, y que más tarde se traslada hacia otras zonas, transformando la representación mítica del origen de la vida, desde los preceptos nativos hacia los establecidos por la religión cristiana (incorporando en candelabros con forma de árbol imágenes del paraíso terrenal). Con el paso del tiempo estas obras han formado parte de la tradición popular regional, especialmente destinadas como regalo en las ceremonias nupciales, o al incluirse dentro de las festividades de la comunidad, u otras conmemoraciones colectivas de carácter religioso. Por lo que las representaciones escultóricas en cerámica de los árboles de la vida, se incluyen dentro del repertorio colectivo y ritual izucarense, al igual que sucede con otras piezas tradicionales, como los populares candelabros que contienen en su representación otro tipo de imágenes, destacando el “candelabro ángel”, donde se presenta al personaje cristiano del Arcángel Rafael, cuyas alas precisamente están formadas por los arcos o armazón del candelabro, en el centro de la forma, aparece una figura humana vistiendo una falda de plumas y con una corona o tocado en la cabeza, según el tamaño del candelabro puede o no contener otros motivos como músicos y/o animales varios, entre los cuales no deben faltar las aves. En la actualidad, junto con los árboles de la vida y los candelabros, se realizan en Izúcar otras piezas figurativas como: sahumerios, calaveras y catrinas, árboles de la muerte, y una gran variedad de piezas escultóricas multicolores. Generalmente las piezas se decoran cuando ya se han cocido, recubriéndolas de forma tradicional con «gesso» o «blanco de España» (creta, que se mezcla con yeso y carbonato cálcico), para posteriormente aplicar los diferentes colores, No obstante,

<sup>340</sup> ESPEJEL, Carlos. *Cerámica popular mexicana*. Museo Nacional de Artes e Industrias Populares. Barcelona: Blume, 1975, p. 66.



la aplicación de anilinas y brillo con goma de nopal, o la técnica del temple, se va sustituyendo por pinturas acrílicas o industriales. Entre los ceramistas izucarenses que producen obra escultórica se encuentran la afamada familia Castillo (con cinco generaciones produciendo este tipo de figuras), destacando entre ellos la original producción de Heriberto Castillo y Alfonso Castillo, que crearon nuevos estilos dentro de la tradición de los árboles de la vida; la nueva generación familiar cuenta con los hermanos Casbal, Jorge y Ulises, quienes se han especializado en crear nuevas figurillas, como la representación de cada uno de los presidentes mexicanos, o figuras mostrando las vestimentas típicas regionales de diferentes partes del país. También destaca la familia Flores, primero con Aureliano, dejando el testigo a su hijo Francisco.

En la misma carretera de Izúcar, más hacia el sur, se encuentra **Acatlán de Osorio**. Considerado ya como uno de los centros ceramistas de primer orden entre las culturas primigenias de Mesoamérica, destacando la producción de los Mixtecas, en lo que actualmente, esta población sigue reconociéndose con uno de los centros más sobresalientes del país. En las producciones acatecas coexiste una mezcla considerable entre lo indígena y lo hispano, mostrando entre sus representaciones cerámicas formas muy creativas y una extraordinaria habilidad manual. La producción figurativa tanto de recipientes como de esculturas, cobra notoriedad a partir de 1968, cuando el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares organiza la primera exposición de cerámica de Acatlán en Ciudad de México. Tradicionalmente se realizaban árboles de la vida, figurillas como ángeles y muñecas, o candelabros producidos para las celebraciones del mes de noviembre destinadas a los difuntos; a día de hoy, se reproducen las formas tradicionales reservadas a las costumbres del lugar, además de nuevas creaciones destinadas a la venta turística. Entre los ceramistas de Acatlán, sin duda merece nuestro reconocimiento, Herón Martínez Mendoza (1914 - ¿?), de familia ceramista, quien desde joven ya infunde en sus obras un profundo sentido creativo, fruto de su fantasía y de las leyendas populares, primero creando formas más tradicionales y decoradas con se venía haciendo en su época (suministrando una capa de guesso y decorando con policromía), trabajando generalmente con la forma del candelabro, e insertando en ella otras figuras; esta forma base fue constante a lo largo de su vida, partiendo de una figura central como soporte, pero con el tiempo su obra se dimensiona y trabaja con otras formas, definidas de manera indiscutible como esculturas en cerámica. Sus motivaciones creativas, cambiaron al visitar una excavación arqueología cercana a la población en la década de los años cincuenta, en lo que comienza a dejar las piezas en el color natural del barro dotándolas de un leve brillo, incluyendo en estas obras diseños decorativos con reminiscencia a las culturas primigenias que había podido observar; este ceramista también trabaja con barro negro en alguna de sus piezas. El formato de muchas de sus obras se caracteriza por su gran dimensión (fotos n°: 1141, 1324).

En el estado de Puebla, también se reconocen otros centros ceramistas afamados, como sucede en la población de tradición alfarera **Huaquechula**, relativamente cercana a Izúcar de Matamoros, donde también se realizan esculturas de barro policromado representando figuras religiosas o los tradicionales sahumeros y candelabros, u otras formas renovadas asociadas a la forma del árbol de la vida, como trabaja el ceramista Ignacio Peralta Soledad, de destaca trayectoria artística; en lo que a su vez, también debemos citar a la población de **Los Reyes Mezontla**, situada a una distancia considerable al este de Acatlán, donde se siguen produciendo piezas con carácter de origen mixteco, generalmente representando sencillas piezas utilitarias de sobresaliente pulido, aunque también se incluyen en su repertorio recipientes figurativos bruñidos o decorados con protuberancias escultóricas o pastillaje, o figurillas, destacando como ejemplo en este caso, la destreza y originalidad de los trabajos de la ceramista indígena, Esther Medina Hernández.

Al sur, se encuentra el **estado de Oaxaca**, que sigue produciendo gran cantidad de cerámica tradicional, remontándose a arcaicas culturas nativas. Este estado, de tierras áridas y montañosas, cuenta con un número importante de población mestiza, además de sociedades indígenas que aún mantienen sus costumbres. Entre las producciones escultóricas que se producen en la región, son destacadas las generadas en poblaciones cercanas a la capital de Oaxaca, y también próximas a diferentes asentamientos arqueológicos primigenios como Monte Albán (integrado en la cultura Olmeca, cuna de Zapotecas y más tarde de Mixtecas), aunque también se reconocen otros centros ceramistas tradicionales, repartidos por todo el territorio oaxaqueño.

Entre estas poblaciones oaxaqueñas, se encuentra **Santa María Atzompa**, relevante centro alfarero, muy cercano a la capital. Dedicado a la producción tradicional, las mujeres eran las encargadas de crear piezas funcionales y decorativas, aunque fue destacado el hecho de producirse una nueva regeneración en la estética de las formas escultóricas creadas sobre la década de los cincuenta del s. XX, al generar un nuevo corpus de piezas cerámicas asociadas a la figura de la mujer, denominadas “monas”. No obstante, la producción más tradicional de esta localidad se caracteriza por cubrir las piezas de cerámica con un vidrio semitransparente y de color verde, representando diferentes formas decoradas en relieve, tanto en piezas dedicadas al uso “doméstico”, como con otras funciones, entre ellas: candelabros, juguetes o miniaturas, o diferentes obras figurativas. Entre las representaciones tradicionales que se producen en esta población, aunque poco conocidas, podemos destacar los curiosos recipientes zoomorfos denominados “animales de chíá”, que como indica Carlos Espejel: “*se recubren con semilla de chíá que, al remojarse, se adhiere al barro para germinar a los pocos días cubriéndolo de vegetación*”<sup>341</sup>, estas piezas se integran en las costumbres regionales, posicionadas en los altares durante la Cuaresma (como ofrenda a la Virgen de los Dolores). Sobre las “monas” escultóricas, en la edición recopilatoria de Eli Bartra, la autora Betty

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 94.

Laduke aporta en una detallada recopilación sobre las obras y las artistas de Atzompa, lo siguiente: “*Estas formas hechas de barro rojo sin esmalte, creadas casi exclusivamente por las mujeres, varían de tamaño, ya que existen desde las que miden un palmo hasta las que se elevan un metro y medio de altura. Estas esculturas, totalmente hechas a mano, están detalladamente adornadas con flores, pájaros y espíritus animales. Representan una glorificación jubilosa y romántica de los sueños y la realidad de las mujeres al integrarse en los mitos antiguos y las actividades contemporáneas. A lo largo de los años, en respuesta a encargos individuales y ofertas comerciales, las mercadoras, las vírgenes, los ángeles y las sirenas, se han convertido en temas constantes que son interpretados por cada artesana con algunas variaciones personales*”<sup>342</sup>. (También recopilada la representación de esta población: Cap. 3, 3.2, pág. 788).

Ahora bien, entre las ceramistas de Santa María Atzompa, debemos destacar la obra pionera de Teodora Blanco (1928-1980), de familia alfarera, desde joven empieza a incluir nuevos registros representativos, habitualmente modelando a mujeres que escenifican la cotidianidad o la fantasía y mitología regional. Como ejemplo de su creatividad, las obras de Teodora integran habitualmente la figura del «nahual»<sup>343</sup>, que son espíritus protectores de la naturaleza con forma de animal, caracterizando de esta forma la conexión personal de estas sociedades con la tierra, además de rodear a las piezas de flores y otros elementos decorativos en relieve (partiendo en este caso del modelado propio de Atzompa), también fue pionera en crear pequeñas figurillas zoomorfas en cerámica tocando instrumentos musicales, denominados “musiquitos”; todas ellas en cerámica sin vidriar ni pintadas en policromía, en lo que actualmente esta manifestación personal de la autora ha pasado a formar parte de lo colectivo, adoptando la mayor parte de las ceramistas de Atzompa este tipo de representación, contemplándose ya como obras tradicionales, además de considerar a esta autora como una de las grandes creadoras del arte popular mexicano (fotos n°: 957, 1328). A su vez, la familia de Teodora Blanco sigue generando el estilo escultórico que aportó esta artista, con menores o mayores contribuciones a la creación artística, destacando en este caso las producciones de sus hermanos Avelino y Berta Blanco, o entre los hijos de Teodora: Alicia Leticia y el hijo de esta, Fernando Félix Pegüero García, como nuevo artista emergente (foto n°: 1329), o Luis García Blanco y su mujer María Rojas, e Irma García Blanco, esta última con una mayor proyección respecto a la de sus hermanos, destacando en sus obras la desproporción del cuerpo y cabeza de sus “monas”, además de crear otras piezas escultóricas de diferentes temáticas (fotos n°: 154, 1102, 1330, 1331). También se debe destacar a la familia Vázquez, que además de producir las formas tradicionales comenzó a renovar el diseño de sus creaciones escultóricas, a partir de los trabajos de la pareja de Delfina Cruz Díaz y Ernesto Vázquez Reyes, aunque la mayor proyección la adquieren por sus dinámicas y creativas obras, sus hijas, Angélica Vázquez Cruz (muchas de sus piezas de compleja temática, basadas en la religión, con peculiares estrategias regionales y propias) (fotos n°: 1142, 1334), y Enedina Vázquez Cruz, desarrollando su obra especialmente con figuras femeninas ataviadas con trajes de las siete regiones de Oaxaca, y sus piezas duales, dividiendo la composición en dos partes, en las que trata temas históricos y religiosos; en lo que las hijas de ésta, Verónica Mariana y Vilma Sandra Velasco Vázquez, también se incorporan en la creación cerámica como nuevas promesas. En Atzompa también es notorio el trabajo de la familia González, destacando la creatividad de la matriarca Angelina González Cruz, o la obra pionera de otra ceramista, Dolores Porras (1937 - 2010). Así mismo, el aporte de la obra de Teodora Blanco como una nueva manera de creación, no solo ha influido en la representación de otras autoras y autores de su misma localidad, sino que también se ha difundido a otras poblaciones cercanas, como es el caso de las creaciones de la familia García, ubicado su taller en **San Antonino Castillo Velasco** (a unos 45 km de Atzompa), quienes generan un corpus escultórico destacado (foto n°: 226).

Al sur de la ciudad de Oaxaca, se encuentra a 16 km, la población de **San Bartolo Coyotepec**, conocido por la belleza de sus cerámicas de color negro. Las formas más tradicionales y destacadas se asocian con recipientes “calados”, según indica Carlos Espejel: “*llamadas "pinchanchas", que antes servían para lavar y escurrir el nixtamal, el maíz cocido con el que se elaboran las tortitas. También se hacen en gran número los juguetes con silbato, muy tradicionales en forma de ave, sirenas, caballos, etc. [...] El tono de las piezas de San Bartolo de Coyotepec no deriva del color natural de la arcilla, sino que se obtienen durante la quema, cuando en determinado momento de la cocción se sellan con lodo fresco todos los orificios de los hornos para formar en su interior lo que se conoce en términos técnicos como "atmosfera reductora", la cual provoca un humo denso que impregna las piezas dándoles ese tono negro tan apreciado. El acabado brillante se logra puliendo las piezas antes de meterlas al fuego*”<sup>344</sup>, en lo que el color rojo original del barro se transforma en negro. Actualmente, en esta población se dedican a la elaboración de piezas cerámicas en torno a más de cien núcleos familiares, encontrando además aquí, el Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca. Ahora bien, el prestigio que ha conseguido esta población a lo largo de los últimos años, se debe a la calidad de estas piezas, como las obras creadas por Rosa Real Mateo (Doña Rosa) (1900 - 1980), convertida en una de las ceramistas más ilustres de esta población, esta autora además de realizar grandes recipientes calados también creaba diferentes figuras en tonalidades negras o metálicas, como sirenas, toros o personajes de mujeres y hombres. Su familia sigue la tradición familiar, hijos, nietos y biznietos, especialmente con el legado de su hijo Valente Nieto Real, y

<sup>342</sup> BARTRA, Op. cit., *Creatividad Invisible...*, p. 277.

<sup>343</sup> “*Según la leyenda zapoteca, cuando un bebé nace los padres deben buscar un espíritu animal para que se convierta en el protector de su niño. Extienden la placenta a lo largo de una línea recta hecha de las cenizas de la fogata afuera de la casa. El primer animal que cruza la línea es el espíritu protector. Cuando algo terrible le pasa a nuestro animal protector, nosotros también sufrimos*”. Entrevista con Angélica Vázquez, Atzompa, México, julio de 1990. Texto integrado en el capítulo “La magia de la Tierra: El Legado de Teodora Blanco”. Autora: LADUKE, Betty. Publicación: BARTRA, Op. cit., *Creatividad Invisible...*, p. 279.

<sup>344</sup> ESPEJEL, Op. cit., *Cerámica popular mexicana...*, p. 96.

sucesores. Destacando en este caso, el trabajo de Rafaela Castillo Cardozo (casada con Valente), por su obra figurativa, en la que se muestran figuras femeninas muy sutiles, además de animales y máscaras. Si bien es cierto, que actualmente en esta comunidad la saga que sobresale respecto a la producción de otros ceramistas es la familia Pedro Martínez, compuesta por el matrimonio de Antonio Eleazar Pedro Carreño y Glafira Martínez Barranco, trabajando ambos con la cerámica, él, trata temas religiosos con detalle y delicadeza, como las vírgenes más significativas en la cultura oaxaqueña, y Glafira, piezas más sencillas de mujeres cándidas, ángeles, sirenas y animales como armadillos, cerdos y elefantes, en lo que sus hijos también siguen la tradición familiar. Considerando a uno de sus integrantes, Carlomagno Pedro Martínez, como uno de los mejores y más creativos ceramistas populares de Oaxaca; parte de su formación la completa en el Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo, aunque sus piezas siguen la tradición de mostrarse en color negro metalizado pero con un estilo propio, innovando con diferentes temas (históricos, mitológicos, morales, populares, etc.), en muchas obras Carlomagno añade la figura de la muerte como esqueletos, catrinas o demonios, aunque su lenguaje pasa a definirse como contemporáneo, integra eso sí, las costumbres y el leguaje popular de su comunidad en su representación (fotos n°: 105, 223, 1143).

Más al sur de San Bartolo Coyotepec, se encuentra el centro alfarero de **Ocotlán de Morelos** (a 43 km de Oaxaca), en el cómputo de su representación escultórica, y mestiza, hace años vienen integrándose como obras tradicionales la conformación de figuras de barro policromado, pintadas en otros tiempos con anilinas y que ahora se decoran con pinturas acrílicas, cambiando de cierto modo la apariencia de las piezas; también son tradicionales los “incensarios de ánimas” creados para las festividades de los muertos, cubiertos por pequeñas figuras en azul y blanco o policromadas, o braseros y candelabros con representaciones figurativas para otras festividades religiosas. Tradicionalmente en esta población, las mujeres eran las encargadas de crear las piezas cerámicas, aunque a día de hoy, los hombres también se encargan de producir nuevas obras. En esta relación, la introducción de nuevas formas figurativas en la comunidad se debe en gran medida a la familia Aguilar, incorporando en su obra imaginativas y variadas creaciones en barro, que generalmente representan de forma recurrente a figuras femeninas o parejas en aptitudes cotidianas, o conmemorativas, “mercaderes”, imágenes religiosas, personajes mitológicos o la representación de la muerte asociada al día de los muertos, sirenas, diablillos, esqueletos adquiriendo la vestimenta regional de las mujeres, la representación de Frida Khalo o de sus pinturas, figurillas y juguetería, e imaginativos «árboles de la vida». El comienzo de la creación pionera de estas piezas la desarrolla el matrimonio compuesto por Isaura Alcántara Díaz y Jesús Aguilar Revilla, en torno a finales los años cuarenta del s. XX, en lo que Isaura modelaba las obras, y Jesús completaba la decoración policroma; al morir Isaura en 1969, a los cuarenta y cuatro años de edad, sus cuatro hijas (de mayor a menor, Guillermina, Josefina, Irene y Concepción), siguieron trabajando con su padre, y más tarde, cada una demuestra su propio estilo. En la actualidad el trabajo de Josefina Aguilar es el más reconocido por su creatividad, exponiendo su obra en colecciones de importantes museos tanto de México como en el extranjero, pero hay que decir que el trabajo de sus hermanas, Guillermina, Concepción e Irene, también posee un elevado carácter expresivo, en lo que cada una aporta una dirección diferente: Guillermina dota a sus figuras de un mayor realismo figurativo y de gran detalle, Irene aporta ingenuidad a sus piezas y Concepción trata temas más abstractos, acordes con la fantasía y la mitología; destacando también la obra figurativa de otro pariente de esta familia, Timoteo Aguilar, además de continuar el legado representativo con las nuevas generaciones, como con Lorenzo Demetrio García Aguilar (hijo de Josefina), Irene Vázquez Aguilar, o José Francisco García Vázquez. La mayor parte de las piezas escultóricas de la familia Aguilar, se modelan a mano y en su decoración toman el color del barro como color de la piel, y la vestimenta y demás detalles se pintan con vivos colores (fotos n°: 160, 1144, 1145).

En estas comunidades oaxaqueñas citadas, la representación de sus cerámicas se puede considerar como mestiza, aunque tanto sus gentes como sus costumbres se ven influenciadas por el carácter indígena aun fuertemente establecido en estos territorios. Ahora bien, en cuanto a la cerámica indígena como tal producida en el estado de Oaxaca, se encuentran diferentes poblaciones de arraigada tradición alfarera que siguen produciendo recipientes sencillos pero estéticamente muy bien equilibrados en su forma y diseño, encontrado también en sus creaciones figurillas esquemáticas. Entre estos ejemplos destacados, las poblaciones que citamos, se encuentran repartidas en empobrecidos territorios rurales de zonas montañosas, como el caso de la población de **San Marcos Tlapazola** (al este del Valle de Oaxaca), donde se genera una bella cerámica pulida, o hacia el oeste, en la denominada Mixteca Alta, situada en la Sierra Juárez, donde se ubica la población de tradición ceramista: **San Pedro y San Pablo Ayutla**; en dirección al este, en zona más húmeda, la población de Tabeo (Zoocho, distrito Villa Alta), o hacia el suroeste, **Nixistlán** (distrito de Zacatepec).

Ya en la zona costera, hacia el sureste del estado de Oaxaca, se encuentra la región del Istmo de Tehuantepec (entre los estados de: Oaxaca y Chiapas), donde también se reconocen otros centros y núcleos alfareros de carácter tradicional, indígenas y mestizos, produciéndose en ellos además de piezas funcionales, otras representaciones escultóricas. Entre estas producciones destacan las figurillas de **Tehuantepec**, según aporta Espejel: “*en su barrio de Vixhana, compuesto de mujeres alfareras, se produce desde hace tiempo una juguetería muy interesante que consiste en muñecas de diferentes tamaños llamadas "tanguyús" (señoras de la tierra, en zapoteco), caballitos y otras figuras en barro rojo decorado con líneas blancas y doradas trazadas a pincel*”<sup>345</sup>, estas figuras ingenuas en su mayoría imitan el traje típico de las mujeres tehuanas (que Frida Kahlo adoptó como indumentaria); las «tanguyús» se regalaban como costumbre el 6 de enero (día de reyes),

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 99.



aunque en la actualidad se presentan todo el año (foto n°: 1135). En la misma región, se ubica **Juchitán de Zaragoza**, comunidad Juchiteca donde las mujeres siguen produciendo cerámicas con carácter indígena, incluyendo diferentes representaciones escultóricas, entre ellas, también *tanguyús*, pero en estos casos, decoradas tradicionalmente con pinturas de aceite, al igual que se decoraba la juguetería de la cercana población alfarera de **Ixtaltepec**. En esta última localidad y en **San Blas Atempa** (vecina de Tehuantepec) se producían en cerámica las piezas conocidas como «enfriaderas para agua», adoptando en muchos casos la forma femenina de las típicas tehuanas en su base, de aproximadamente un metro de altura, y con la pose de sostener una cazuela en su parte superior, con la función de llenar de arena húmeda este recipiente para así enfriar el agua de otra olla dispuesta en lo alto de la pieza (sin vidriar y en el color del barro natural), aunque hoy por hoy pocas referencias existen sobre esta forma utilitaria, de gran belleza. Por otro lado, se dan testimonios cerámicos nativos en el lado opuesto de la costa oaxaqueña, al suroeste de Oaxaca; más allá de Puerto Escondido, se encuentra **Jamiltepec** y la vecina comunidad de **Huazolotitlán**, donde las mujeres indígenas Mixtecas como parte de su tradición trabajaban figurillas de pequeñas muñecas, o animales como tortugas y felinos, decorados con un revoque blanco en ciertas zonas y el barro de color oscuro, aunque la intromisión del mercado turístico ha condicionado a estas antiguas producciones, para generar en la actualidad otro tipo de representación, perdiendo sus características originales.

En esta misma línea representativa, se encuentran las producciones de cerámica indígena del **estado de Chiapas**, al contar entre su población con un alto porcentaje de nativos. Entre las comunidades que vienen produciendo de forma tradicional estas representaciones destacan **San Juan Chamula** y **Amatenango del Valle**, situadas en los altos del Valle de Chiapas; hasta hace pocos años esta dedicación era generada exclusivamente por las mujeres, produciendo a mano recipientes y figurillas en la mayoría de los casos con forma de animal, aunque en las últimas décadas, han ido cambiando los modelos tradicionales, tanto al establecerse un aumento en la producción debida su demanda por el turismo que llega a la zona, como al involucrar también a los hombres en el trabajo cerámico. Manteniendo en la representación técnicas nativas primigenias (etnia Tzeltal -Maya); la cerámica tradicional de estas poblaciones se caracteriza por ser porosa y decorada sin engobes, en barro natural, aunque en San Juan Chamula también se vidriar en verde, la mayoría se cuecen aún en hogueras excavadas en el suelo, como hacían sus antepasados, aunque las ayudas exteriores han reformado la capacitación, manteniendo su tradición pero también abriéndose a nuevas conductas en el proceso cerámico, como al incluir en sus representaciones nuevos diseños contemporáneos (foto n°: 1173), en su forma y decoración, o con la mejora de las cocciones que hoy también se cuecen en hornos semi-abiertos y cerrados. Entre las artistas pioneras en generar una nueva obra escultórica en cerámica, destacamos la figura de Juliana López Pérez (1930 - 2012), quien integra en su obra la creación de obras zoomorfas, como sus afamadas palomas; entre los nuevos creadores de Amatenango actualmente sobresale la obra de Alberto Bautista Gómez, y su pareja, Simona López Pérez, modelada generalmente a mano, bruñidas y decoradas post-cocción (empleando habitualmente rojo achicote y negro humo), sus piezas varían en formato, algunas de ellas de gran proporción, empleando en estas representaciones en muchos casos la figura de animales, como sus distintivos jaguares (foto n°: 1148); popularizadas estas obras de autoría individual, al ámbito de nivel comunitario. La producción de las diferentes ceramistas de esta región generalmente se vende en el mercado de **San Cristóbal de las Casas**, donde también se produce cerámica, indicando que aquí también se ha producido un incremento de la producción, especialmente en el barrio de Guadalupe, incluyendo también en las representaciones de esta comunidad indígena el aumento de las producciones escultóricas en cerámica.

Por otro lado, hacia el noreste de estos territorios, en la zona tropical denominada como **Selva Lacandona**, situada al este de Chiapas, se ubica una de las agrupaciones indígenas que mejor ha conservado sus tradiciones nativas, la comunidad Lacandón (*Hach Winik*), de origen maya-yucateco y uno de los pocos grupos nativos que no adoptaron el cristianismo con la colonización occidental, aunque en la actualidad son pocos lacandones los que continúan con sus costumbres y siguen habitando en los “caribales”, en reducidas comunidades en los territorios de sus antepasados (en torno a medio millar de habitantes), repartidos en varias aldeas dentro del municipio de Ocosingo: Najá, Metzabok, Lancajá Chansayab, San Javier y Bethel. Para la colectividad lacandona la cerámica y el barro forman parte de sus tradiciones, cosmológicas y ceremoniales, partiendo del mito del origen de que los dioses y los hombres fueron creados del barro, o como expone la investigadora Adriana F. Sánchez Balderas (en la edición de Gertrude Duby Blom): “*La Casa de los Dioses es el espacio Sagrado en donde los -Hach Winik- realizan las ceremonias a sus dioses. Las deidades bajan al mundo representados en las vasijas de dios, -Lak li kuh-, así ellos reciben sus ofrendas, cantos y rezos*”<sup>346</sup>. Todo el colectivo se encarga de producir las piezas de cerámica, de uso doméstico, lúdicas o ceremoniales, incluyendo en esta última agrupación un buen número de representaciones, adquiriendo cada forma su propia representación mitológica (incorporando en muchos casos rasgos o fisonomía antropomorfa), como el dios del canto y el baile, *Kayum*, que se representa como un tambor de cerámica, y otras deidades, como ollas ceremoniales de cerámica, o braseros o sahumadores sagrados (donde se representan los rostros de diferentes deidades). No obstante, en las últimas décadas, se ha regenerado la producción de la cerámica lacandona, al concebir nuevas representaciones escultóricas destinadas al comercio exterior, creando pequeñas piezas con forma de animal o figuras antropomorfas de ancianos o niños (con la vestimenta tradicional masculina, que es una túnica de algodón, tanto modelada como ataviadas con tejido), u otras composiciones figurativas como personajes antropomorfos montando sobre aves (fotos n°: 230, 1138 y 1150).

<sup>346</sup> DUBY BLOM, Gertrude. *Imágenes lacandonas*. San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México): Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas (Tlaxtla Gutiérrez); Fondo de Cultura Económica; Asociación Cultural: Na Bolon, 1999, p. 92.

Al oeste del territorio de México, bañado por la costa Pacífica, el **estado de Guerrero** conserva una fuerte producción de cerámica tradicional elaborada en su mayoría por las mujeres. De formas sencillas, la mayoría sin vidriar, en color del barro natural con dibujos esquemáticos, generalmente de diseños florares en blanco y/o rojo según la zona, y que aún conservan la funcionalidad por la que se concibieron. Presentes estas representaciones cerámicas, tanto en la Costa Chica, comprendida desde la capital de Acapulco hacia el este, destacando en este caso dos centros alfareros de renombre: **San Marcos** y **San Cristóbal**; y en la costa oeste o Costa Grande con **Tecpan de Galeana**, **El Zarquillo** y **Coacoyul**, en lo que todos ellos producen una excelente cerámica, que hoy en día, además de contar con recipientes funcionales tradicionales que muestran una clara intención artística, también se producen nuevas creaciones figurativas. Esto sucede de igual manera en la zona noroeste del interior del estado, denominada Tierra Caliente, con centros tradicionales como **Magdalena**, **Acapetlahuaya**, o **Tiringueo**, aunque destacamos en este caso, la creación de los típicos cantaros antropomorfos de la población de **Ajuchitlán** (cercana a la ciudad de Altamirano) y las piezas figurativas de **Teloloapan** y **Ahuacatitlán**, integradas en las costumbres de la festividad del Domingo de Ramos como obsequio a los niños, aunque en la actualidad se producen todo el año. En la zona montañosa del noreste, los centros cerámicos tradicionales más importantes son **Tixtla**, **Ayahualco**, **Atzacotalaya** y **Chilapa** (en el que también se acoge toda la mercancía de las poblaciones vecinas en su interesante mercado), o más al oeste, las poblaciones de **Chaucingo**, **Zacualpan**, **Tlaxahuacán** y las comunidades cercanas a la ciudad de Tlapa, donde también se crean cantaros con formas zoomorfas. No obstante, en esta área montañosa queremos destacar la producción escultórica de arraigada tradición cerámica, y que sin duda, son una de las muestras más representativas y originales de la representación nativa del territorio, citando por ello a la comunidad de **Acatlán**, situada a poco kilómetros de Chipala, donde las indígenas crean gran variedad de figuras policromadas y barnizadas, o más al norte, la excelente producción de obras generadas en diferentes comunidades ubicadas en la zona indígena comprendida entre **Yalitla**, **Ameyaltepec**, **San Agustín Oapan** y **Tulimán** (de etnia Nahuatl). Entre ellas, distinguimos como sobresalientes las piezas escultóricas de San Agustín Oapan, revelando en ellas un equilibrio artístico tanto en obras sencillas como al concebir y combinar sobrias formas y diseños muy elaborados, incluyendo imágenes dibujadas, de un alto sentido estético, destacando su característica decoración tradicional con engobes de base blanca o crema y trazos de tonalidades rojizas y oscuras (fotos n.º: 1137, 1149); además de enfatizar la obra cerámica generada en Yalitla, al crear figurillas de animales o seres fantásticos con diseños recargados de trazos policromos.

Siguiendo los márgenes de la costa Pacífica, aldeaño a Guerrero se encuentra el **estado de Michoacán**, con profundas raíces indígenas, aunque la cerámica de tradición popular o mestiza viene definida mayormente por las formas y técnicas establecidas en la época colonial, aunque hay que decir que en la actualidad, en este tipo de práctica se ha producido un notable descenso, cediendo la línea de producción a nuevas piezas decorativas y nuevas figuraciones. Lo que si es cierto, es que las poblaciones de tradición cerámica que siguen generando obra actualmente, también se asocian con tradiciones relacionadas con el asentamiento de culturas primigenias mesoamericanas, fundamentalmente establecidas en las zonas rurales y regiones del interior de este estado, destacando en particular, las regiones aldeañas al lago Pátzcuaro o zona noroeste del estado, donde se sitúa la denominada Meseta Tarasca, integradas estas regiones por un alto porcentaje de población indígena de la etnia Purépecha (nombrados por los colonos españoles como Tarascos). Gran parte de la población purépecha dedica actualmente su actividad laboral a actividades artesanales, de excelente manufactura y desbordante riqueza creativa, al computar en estos tiempos los grandes cambios producidos a lo largo del s. XX en la búsqueda de nuevas oportunidades de subsistencia, en lo que también hay que decir que el fomento de estas representaciones han sido canalizadas en gran parte por un rancio paternalismo gubernamental, aunque poco a poco los factores contraproducentes generados en estas actividades comienzan a cambiar, al integrar en ellas nuevas estrategias identitarias, como expone Gunther Dietz: “*En el ámbito de la producción y organización laboral, las medidas de fomento dividen a los alfareros purépechas en dos grupos: una minoría privilegiada de artesanos-artistas, que disponen de medios de producción modernos y empresas privadas; y una amplia mayoría de la población, que sigue trabajando de forma tradicional dentro de la unidad familiar, pero que ha perdido el control sobre la comercialización de sus mercancías y que le ha caído en la dependencia de redes de intermediarios y acreedores tanto públicos como privados. [...] En base a las experiencias acumuladas en cinco siglos de resistencia, estas nuevas iniciativas surgidas desde dentro de las comunidades logran vencer el letargo al que la política de fomento los había condenado y comienzan a diseñar y a construir su propio futuro*”<sup>347</sup>. Citando a continuación, diferentes regiones michoacanas donde se sitúan comunidades ceramistas señaladas por su notoria representación.

La población de **Tzintzuntzan**, a orillas del lago Pátzcuaro, se considera como uno de los municipios de mayor tradición cerámica del estado (durante el Periodo Primigenio, con el apogeo de los purépechas o -tarascos- durante el Periodo Postclásico, se establece como capital, produciendo en ella una cerámica policroma muy destacable; donde primaba la decoración en rojo, blanco y negro, y la técnica del negativo); en la producción actual, predominan por un lado las formas alfareras y vidriadas (de reminiscencia colonial), y por otro, con una clara inspiración indígena, piezas sin vidriado ni engobe, decoradas con esgrafiados, y pulidas, de una alta calidad técnica y artística, sumando a estas representaciones, aquellas de reducido tamaño: destinadas a la juguetería, o bien, ciertas representaciones figurativas y copias de piezas

<sup>347</sup> DIETZ, Gunther. “Los purépechas ante el fomento cultural” (capítulo 5), en AA.VV. *Los purepechas: el caminar de un pueblo. Michoacán (México)*; Museo Nacional de Antropología. Madrid: Fundación Cultural Banesto, 1994.

primigenias, ya definidas como tradicionales. Los cambios en la creación cerámica de Tzintzuntzan, comienzan a producirse a partir de la década de los años sesenta (s. XX), al concebir nuevas formas figurativas de temática religiosa, con decoración vidriada, como vírgenes (de la salud), nacimientos, candeleros con ángeles, u otras representaciones dentro de la temática regional, como músicos o bailarinas; estimando en este caso, entre las familias ceramistas de esta comunidad, la regeneración de la obra escultórica y pionera de Pachita Villagómez y Faustino Peña. A día de hoy, en la población de Tzintzuntzan se siguen produciendo formas tradicionales no solo del lugar, sino también, otras representaciones importadas desde otros centros alfareros del estado, además de incorporar nuevos procedimientos, como la manufactura de cerámica de alta temperatura, aunque sobre todo impera la producción figurativa destinada al mercado turístico. En las inmediaciones del lago Pátzcuaro también se encuentran otros centros productores de cerámica tradicional como **Patzcuaro**, **Huansito**, o **Santa Fe de la Laguna**, acentuando la representación de esta última localidad, tanto por su característica cerámica negra vidriada, de distinguida decoración modelada, muy trabajada, reservada a piezas ceremoniales, o por sus tradicionales máscaras de cerámica, destinadas a los bailes típicos del lugar. Entre la capital del estado, Morelia, y el territorio comprendido por el lago Pátzcuaro, se sitúan otras poblaciones de tradición ceramista, como **Capula** y **Morelos**, o al este de Morelia, la población de **Zinápecuaro**. Destacando en este punto, la obra actual de reconocidos ceramistas de estas poblaciones, como: Elena Felipe Félix y Bernardina Rivera Baltazar (Huáncito), Emilio Molinero (Tzintzuntzan), y Odilia Pineda y Pedro Ruiz Martínez (Capula).

Al oeste de la capital, a unos 150 km, en tierras de la denominada Meseta Tarasca, se ubican pequeñas poblaciones (pertenecientes al distrito de Tangancicuaro), donde se produce la cerámica michoacana más original, tanto en cuanto, la producción tradicional se mantiene gracias al trabajo de las mujeres indígenas (por poner un ejemplo, citamos a la comunidad de Cocucho), aunque a día de hoy también la producen los hombres. Entre estas producciones, por un lado, destacamos los recipientes de la población de **Patambán** (o Pantambam), por su alta maestría en todo el proceso de producción, al crear piezas de paredes muy finas y bien modeladas, incluyendo también en ellas representaciones figurativas, con decoración en relieve y vidriado o de exquisito y sencillo bruñido, en lo que en los últimos tiempos esta comunidad también ha integrado en su producción cerámica la representación tradicional de las “piñas”, que son piezas vidriadas y muy elaboradas, de estilo suntuario, u otras formas escultóricas, como es el caso de los reconocidos trabajos de Neftalí Ayungua Suarez (foto n°: 204). No obstante, hay que decir que la creación original de las populares “piñas”, procede del centro alfarero de **San José de Gracia**, al noroeste del estado, donde actualmente también se registran estilos cerámicos similares a los de Patambán. Cercano a Pantambam, se encuentra la pequeña localidad de **Ocumicho**, donde se crean las más afamadas figurillas de Michoacán, teniendo especialmente en consideración a los sonrientes diablillos, conocidos a nivel nacional e internacional. Esta cerámica figurativa, no cuenta con una arraigada tradición, aunque su representación se valora no solo por la creatividad que exponen estas imágenes, sino también por considerarse expresiones contemporáneas del arte popular que nos hablan de la cosmovisión de las mujeres indígenas purépechas.

Ahora bien, aunque en Ocumicho, las mujeres tradicionalmente ya se encargaban de la elaboración de piezas en barro, durante el siglo XX se producen cambios cuantitativos en pro de la subsistencia de la comunidad, según expone Cécile Gouy Gilbert:

*“El trabajo de la cerámica en Ocumicho empezó después de los disturbios revolucionarios, ya que los campesinos arruinados por la guerra, no podían seguir con su actividad anterior, la zapatería. Volver a comprar ganado resultaba demasiado costoso. Entonces decidieron hacer otro trabajo artesanal: el de alfarería. Para ello, compraron moldes y se especializaron en la manufactura de la juguetería de barro, distinguiéndose así de sus vecinos de Patambam, los cuales eran alfareros de loza desde hacía mucho tiempo. La mayor parte de los primeros moldes representaba alcancías zoomorfas y pájaros-silbatos. Pero poco a poco los artesanos confeccionaron sus propios moldes dejándose influenciar por la “tradición”, y así se diversificaron las formas. [...] Son pues caballos, moros, mujeres con indumentaria festiva, etc. La fabricación de los diablos empezó más tarde, en los años sesenta, bajo la influencia de un muchacho del pueblo llamado Marcelino. La técnica empleada se diferencia completamente del moldeado”<sup>348</sup>.*

A partir de entonces la comunidad de Ocumicho representa figuras de cerámica de carácter más tradicional, o bien, de renovada presencia (empleando formatos variables, desde miniaturas hasta medio metro), al influir en el trabajo de otras ceramistas, las distinguidas piezas, únicas y modeladas, de Marcelino Vicente Mulato (sin saber a ciencia cierta la datación de su existencia, se cree que nace en torno a 1940, y fallece a fines de los años sesenta), en lo que la obra y trayectoria artística individual de un componente de la comunidad, permite al conjunto de la población de apropiarse de esta representación para conformar una acción colectiva, y así lograr el fomento de un arte comercial (establecido a partir de la década de los años sesenta del s. XX), transformado ya en arte popular o arte indígena desde su mayor reconocimiento, al plasmar en las obras la nueva situación de estos artistas, planteando en sus representaciones: situaciones cotidianas, de sus costumbres y leyendas, tratamientos simbólicos contemporáneos, o referencias importadas, que generan un corpus figurativo muy particular y original, con carácter socarrón y satírico (fotos n°: 216, 1134) (Cap. 3, apartado 3.2, pág. 785). Destacando entre estos ceramistas purépecha los trabajos de la familia Martínez (como los de Teodoro Martínez Benito, Antonia Martínez, Rutilia

<sup>348</sup> GOUY GILBERT, Cécile. “El nacimiento de un arte tradicional” (artículo), en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. VI, n° 23, otoño 1985, [pp. 93/104], Michoacán (México): Colegio de Michoacán, Editorial Colmich (edición trimestral), pp. 93-94.



Martínez, Carmela Martínez o Magdalena Martínez), y de María Jesús Nolasco Elías (1944 - 2000), Rutilio Pascual Zacarías, Virginia Pascual, Sabina, Paulina Nicolás, María Jesús Basilio, Guadalupe Álvarez, Luis Pacheco Flores, Zenaida Rafael Julián, Adelaida Pascual González, o Esperanza Felipe Mulato.

Continuando en dirección norte, nos encontramos con el **estado de Jalisco**, esta área territorial también fue habitada por dinámicas e importantes civilizaciones nativas, aunque en el caso de la cerámica tradicional viene marcada por una profunda influencia de carácter hispano-colonial. Los centros alfareros más destacados se localizan alrededor de la ciudad y capital del estado, Guadalajara (integrados dentro del urbanismo metropolitano, aunque considerados como municipios independientes), contando en esta región con una destacada tradición figurativa, aunque cada centro se especializa en una producción determinada, más o menos acorde con la tradición escultórica, o la representación popular y contemporánea concebida a partir de la regeneración acontecida en la actividad artesanal del s. XX (fotos n°: 207, 1146).

Entre estos núcleos ceramistas, se sitúa el municipio de **Tonalá** (ya citado anteriormente, y en el apartado 2.2, págs. 567 / 572), y considerado actualmente como uno de los centros artesanos más importantes de México, en el que se produce una variada cerámica tradicional además de nuevas formas artísticas. A lo largo de los años las formas tradicionales han seguido una linealidad en su estética, destinadas generalmente a recipientes de “uso”, aunque también se caracterizan por incluir en su representación recipientes con características figurativas o esculturas, ahora bien, el reconocimiento de la cerámica de Tonalá viene establecido por la calidad y variedad de su decoración. La más característica, es la pintada en engobes, con amplia variedad de registros, destacando el protagonismo de diseños florales, que luego se pulen concienzudamente generando su característico brillo, también es típica la decoración denominada de “bandera” que utiliza los tres colores de la bandera mexicana, con un fondo engobado en rojo, y representando los diseños en blanco y perfilados en verde, posteriormente pulidos; otro tipo de decoración es la vidriada, entre ellas, la más admirada se denomina petatillo, con dibujos obstinadamente elaborados, de motivos florales y animales sobre un fondo de líneas entrecruzadas y recargadas; y por último, la decoración con el nombre de Barro Canelo, esto se debe a los tonos canela y anaranjados sobre fondo crema y luego pulido (aun asociada con la piezas de “olor”, ya que la cerámica en contacto con el agua desprende un olor característico). La mayoría de las formas que adquieren los soportes de Tonalá se producen a torno o por molde. Entre la figuración tradicional de esta población destacaron siempre las escenas navideñas de los nacimientos. Hoy por hoy, la producción escultórica de Tonalá ha sufrido cambios, al destinarse habitualmente al mercado urbano y turístico, en algunos casos en detrimento de las viejas tradiciones, aunque también hay que indicar que la representación figurativa de Tonalá, también incluye representaciones tradicionales de juguetería o figurillas lúdicas, donde se representan imágenes antropomorfas o zoomorfas o decoradas generalmente con pintura post-cocción, ciñéndose la manifestación figurativa actual a renovadas o nuevas representaciones; destinando un amplia producción a piezas que caracterizan a mujeres con atuendo popular, denominadas “típicas mexicanas”, aunque también hay que decir que la practica tradicional continua, al igual que surgen nuevas creaciones populares con altas dosis de creatividad. Entre los ceramistas más destacados de este lugar, se debe reseñar el nombre de Jorge Wilmot, artista contemporáneo pero también asociado con lo popular (citado en el apartado 2.3.1.1, pág. 625), que ubica su taller en Tonalá a mediados del siglo XX, trabajando junto al alfarero local Simeón Galván, pionero en renovar y ampliar la producción de la localidad; a la vez que introduce las técnicas aprendidas por él en Europa respecto a la cerámica de alta temperatura, y genera una fusión entre las tradiciones y el cambio hacia nuevas formas más contemporáneas, destacando en sus piezas el manejo de los vidriados y la decoración bruñida, muchas de ellas de fisonomía zoomorfa (fotos n°: 205, 961), además de sugerir y fomentar el trabajo de los ceramistas de la comunidad (considerando también que esta renovación en la producción de Tonalá, también influencia a otros centros ceramistas de Jalisco). En los últimos años, la obra de otros ceramistas tonaltecos se destaca como sobresaliente, como es el caso de los siguientes autores que representan obra de carácter tradicional, como: José Álvarez Ramírez, Juan Antonio Mateos Nuño, José Rosario Álvarez Ramírez, Nicasio Pajarito González, Ernesto Basulto González, José Tomás Esparza León, Juan Francisco Basulto González, Gerónimo Ramos Flores, José Ángel Santos Juárez, Salvador Vázquez Carmona, Florentino Jimón Barba, o José Bernabé Campechano.

Ahora bien, en esta recopilación jalisciense también resaltamos al municipio de **San Pedro Tlaquepaque**, al sureste, integrado en la zona metropolitana de la capital de Guadalajara, ya que se considera como uno de centros cerámicos más distinguidos de la región en cuanto a su producción escultórica, al contar con sus características figurillas tradicionales en barro, realizadas con ayuda de moldes y modeladas a mano, detalladas y pintadas en policromía después de su cocción (tradicionalmente decoradas con anilinas, con la técnica al huevo o con pinturas al aceite, aunque en estos tiempos, se van sustituyendo estos materiales decorativos, por nuevos productos industriales). Entre las figuras de carácter más tradicional se presentan escenas de nacimientos o escenas cotidianas de una amplia variedad de personajes, aunque en los últimos años, este tipo de manifestación figurativa, también ha incluido nuevas obras de carácter más contemporáneo, ampliando los autores su propio conjunto representativo al generar una mayor variedad de personajes, escenas y temáticas (foto n°: 218). Entre los “moneros” más destacados, como así se llaman a los artistas que han reproducido este tipo de creaciones, se encuentra la reconocida familia Panduro, quienes por tradición familiar continúan con estas representaciones, ya establecida la quinta generación de descendientes directos y sucesores de Pantaleón Panduro (1847 - 1909), destacada figura de Tlaquepaque, pionero en crear este tipo de figurillas, ya por el s. XIX, caracterizadas estas piezas por dotar a sus personajes de una precisión y realismo extraordinario en todos los detalles, como en su vestimenta o fisonomía corporal, logrado tanto

en la etapa del modelado como con el pincel, en su decoración; pasando el testigo de esta disciplinada meticulosidad, al resto de las generaciones de su familia. Entre las representaciones que perpetúan en la familia Panduro se encuentran a protagonistas de la historia mexicana, destacando la colección de esculturillas inspiradas en los presidentes mexicanos (creadas por el nieto de Pantaleón, Margarito Núñez Panduro), además de contar con otras piezas que retratan circunstancias y personajes de la sociedad y las costumbres del país (mariachis, trabajadores, indígenas, peleas de gallos, danzas típicas, etc.), personajes fantásticos, además de los tradicionales nacimientos de navidad. Entre los "moneros" en activo de la familia Panduro, se reconoce como destacada la prolongada trayectoria de José Guadalupe Panduro y Honorato Panduro Álvarez, aunque entre ellos, el más reconocido de Jalisco, es Margarito Núñez Martínez (biznieta de Pantaleón), de sobresaliente obra, en lo que su hija Pilar Núñez, prosigue con el oficio familiar (modelando de manera similar al de sus antepasados, pero en su caso prescindiendo del color en algunas piezas). Otro de los ceramistas destacados fue el ya fallecido Ángel Carranza Cortés, que creaba miniaturas, con personajes de uno y dos centímetros de alto mostrando diferentes escenas, de una perfección exquisita. Además de citar a otros "moneros", como Camilo Ramírez Murguía, Francisco Martínez Reyes, Fernando Martínez Zúñiga, Jonhatan Reyes Tovar, Zenón Martínez García, o Carlos Bustos Flores. Pero a su vez, debemos indicar que en Tlaquepaque también se ha establecido una nueva manifestación en cerámica escultórica, al generarse una representación contemporánea y original de carácter popular, de la mano de nuevos autores formados en disciplinas artísticas, como es el caso del taller de Rodo Padilla, reconocido por sus renovados diseños cerámicos (foto n°: 1114) y el fomento de la actividad popular.

**Arte popular mexicano, representación en cerámica:** -1140- Modesta Fernández Mata (Metepéc, estado de México), candelabro escultórico representando a un "árbol de la vida", 1960s. Decoración: guesso y anilinas (post-cocción). Dimensiones: 107 x 76 x 20 cm. -1141- Herón Martínez Mendoza (Acatlán de Osorio, Puebla). Representación escultórica de un ser mitológico, en barro natural, decorado con engobes y pulido, formato grande. -1142- Angélica Delfina Vázquez Cruz (Santa María Atzompa, Oaxaca). Escultura cerámica de gran formato con referencia al "día de los muertos". -1143- Carlomagno Pedro Martínez (San Bartolo Coyotepec, Oaxaca). "Torito III: la familia", 1996. Barro modelado, cocción reductora. -1144- Josefina Aguilar Alcántara (Ocotlán de Morelos, Oaxaca). Representación escultórica de Frida Khalo como figura principal, sobre la que se disponen otras imágenes, como aves tropicales y reinterpretaciones de la obra pictórica de esta artista (policromía y decoración, post-cocción). -1145- Timoteo Aguilar (Ocotlán de Morelos, Oaxaca). "Funeral", 1958. Diecinueve figurillas de barro, decoradas con engobes y pintura post-cocción. -1146- Nave espacial con banda de mariachis, c.1960-70 (Jalisco, Jalisco). Modelado y decoración con pintura post-cocción. -1147- Candelario Medrano (Santa Cruz de las Huertas, Jalisco). Figura escultórica de un león decorado con anilinas (post-cocción).



1140



1141



1142



1143



1144



1145



1146



1147





1148



1149



1150

**Representación indígena en cerámica, México:** -1148- Alberto Bautista Gómez (Amatenango del Valle, Chiapas). "Tigre", 1994. Barro moldeado, modelado, engobado y bruñido. -1149- Ana Solís Camilo (San Agustín Oapan, Guerrero), grupo étnico: Nahuá. Cerámica de personaje femenino portando agua sobre un burro, decorada con engobes. -1150- Figurilla del grupo indígena Lacandón en la que se representa a un hombre viejo y vestido a modo del atavío tradicional (Selva Lacandona, Chiapas). Barro cocido y encalado, recubierta la pieza con tela de algodón tejido. Dimensiones: 11 x 16'4 cm. -1151- Felipa Hernández Barragán (Tlayacapan, Morelos), etnia Nahuá. "Cuadrilla para cura ritual". Cerámica modelada, decorada con pintura post-cocción y brillante.



1151

Entre San Pedro Tlaquepaque y Tonalá, se encuentra **Santa Cruz de las Huertas**, considerado en este caso, como uno de los antiguos centros productores de la juguetería que abastecía a Guadalajara en otros tiempos. Hace años surgieron nuevas creaciones basadas en las tradicionales piezas recreativas, las cuales se realizaban por molde, representando entonces un nuevo acervo de figuras de mayor tamaño, muchas de ellas modeladas a mano, en lo que el relevante ceramista Candelario Medrano (1918 - 1986) tuvo mucho que ver en esta regeneración representativa; sus obras cargadas de talento y sentido artístico muestran a imaginativos personajes fantásticos, zoomorfos y/o antropomorfos, como al caracterizar la imagen de máscaras de destacada creatividad artística, u otras creaciones como edificaciones a escala, entre ellas, iglesias, kioscos, carruseles, incluyendo en ellas a pequeños personajes, o al representar otras escenas de carácter popular o religioso, como arcas de Noé, entre otras tantas representaciones, donde la presencia del color es destacada, además de dotar a estas piezas figurativas, de un lenguaje donde la sátira y el humor es recurrente (foto n°: 1147). La esencia de su trabajo sigue presente a través de la producción de su familia, continuando con el legado familiar, sus hijos y nietos: Maurilla, Juan José, Serapio y Juana, o su yerno, Oscar Ortega López, quien actualmente cuenta con una reconocida producción escultórica (y cuyo padre también fue uno de los destacados maestros de Santa Cruz, Eleuterio Ortega).

En **otros estados de México**, a lo largo de los años, se han mantenido las tradiciones cerámicas, especialmente en las zonas donde habitaron los antiguos nativos, y que a día de hoy aún mantienen esas tradiciones especialmente en las zonas rurales e indígenas, agrupando en este caso la exposición de diferentes poblaciones ceramistas, repartidas por el territorio mexicano. La mayoría de las poblaciones que citamos a continuación, además de producir recipientes o utensilios típicos realizados en cerámica, cuentan también con una producción destinada a la figuración, tradicionalmente concebidas estas piezas como ofrenda u obsequio de días festivos señalados, o como parte de la juguetería tradicional, aunque a día de hoy se pueden encontrar relativamente todo el año, según el lugar, conservando en muchos casos su ingenuidad característica. Como ocurre en el estado de **Hidalgo**, destacando en la zona huasteca la comunidad de **Chililico**, los indígenas otomíes de **Chapantongo**, o la localidad alfarera de **San Pedro de las Ollas**; o en el área este de México (predominando en este territorio etnias del grupo maya-totonaco), en el estado de **Yucatán**: con **Tikul**, **Mamita** (o Mama) y **Maxcanú**; y en el estado de **Campeche**, donde se ubica **Tepacán**; o en el estado de **Veracruz**: las comunidades indígenas de **Chicontepec** e **Ixcatepec**, o la localidad mestiza de **San Miguel Aguasuelos** (además de incluir en los territorios veracruzanos la original representación de los indígenas totonacas, al crear quemadores de incienso con forma de pájaro y colmenas de cerámica para colgarlas en las puertas). También se encuentran poblaciones alfareras tradicionales en la parte central e interior cercanas al estado de México. Ahora bien, en constancia con el contexto figurativo, también podemos incidir en la recuperación que hacen algunos ceramistas en base a las figuras primigenias de su región, al representar renovadas imágenes o reproducciones de estas piezas arqueológicas, ahora bien, como artífices destacados de esta metodología representativa podemos reseñar el trabajo de Guillermo Ríos Alcalá, restaurador y reconocido como el mejor copista de piezas primigenias de México, al reproducir principalmente las esculturas cerámicas de la cultura Colima (establecida en la zona mesoamericana del occidente de México), utilizando para ello dos técnicas escultóricas: el moldeado y el modelado, aplicando a su vez, otras técnicas precolombinas,



decoradas las piezas con engobe y el “bruñido al fresco”, para posteriormente cocer las obras, y retocarlas, aplicando cierto envejecido. No obstante, tampoco pretendemos desestimar las manifestaciones cerámicas generadas en otros estados mexicanos, que siguen siendo cuantiosas, aunque en estos casos generalmente la tradición viene marcada por obras destinadas a usos funcionales, donde el recipiente no llega a recoger motivos figurativos acentuados, o bien, tampoco se presenta una tradición figurativa destacada, o de renovada presencia, popular o indígena. Como es el caso por ejemplo, de la producción cerámica de estado de Guanajuato, y por ello, sin menospreciar su cuantiosa representación, en nuestra recopilación no la hemos incluido, debido a que viene presentándose de forma tradicional en recipientes de uso decorados con la técnica de la mayólica, como se sigue produciendo en las ciudades y poblaciones alfareras como Guanajuato, Dolores Hidalgo o San Felipe, además de Irapuato, Celaya, San Miguel Allende, Salvatierra, o San Luis, entre otros tantos centros alfareros. Además, de los autores mexicanos que hemos ido destacando a lo largo de esta relación, también es reconocida la obra cerámica de los siguientes artistas considerados como grandes maestros del arte popular mexicano, como Gorky González Quiñones (Guanajuato, Guanajuato), Abel Ávalos Guerrero (Dolores Hidalgo, Guanajuato), Cayetano Corona Gaspariano (San Pablo del Monte, Tlaxcala), Mariana Velázquez Hernández (Coatepec, Veracruz), María Lilia Calam Que (Tepakán, Campeche), Maximino Gómez Ponce y Cesar Torres Ramírez (Puebla, Puebla), Leonarda Estrella Laureano (Capomos, -El Fuerte-, Sinaloa), Margarita Cruz Sipuachi (Caborachi, Chihuahua), o Juan Quezada Celado (Juan Mata Ortiz, Chihuahua).

En esta relación, para terminar con las producciones que se dan actualmente en los territorios de México, hacemos referencia a la cerámica que se realiza en **Juan Mata Ortiz**, al noroeste del país, en el **estado de Chihuahua**, perteneciente al municipio de Nuevo Casas grandes, a unos 350 km de la capital, y colindante con el estado de Sonora, ubicado en la árida zona fronteriza entre México y Estados Unidos (frontera con Arizona y Nuevo México). En este caso, indicando que las formas y el estilo de sus diseños no han sido producto de la tradición cerámica de la localidad, sino fruto de la reelaboración e innovación de antiguos diseños nativos americanos, en concreto de la cultura Casas Grandes, que en su época de esplendor ubica su centro económico y religioso, en el actual centro arqueológico de Pamiqué, ubicado a escasos kilómetros del municipio de Nuevo Casas Grandes (como ya hemos indicado en el apartado 2.1.2., establecido en el área cultural de Oasisamérica, la agrupación primigenia de Casas Grandes abarcó un gran territorio, influyendo en el noroeste de la Sierra Madre Occidental, gran parte del oeste de Chihuahua y algunas áreas de Sonora, Arizona y Nuevo México, destacando que esta ciudad se caracterizaba por ser uno de los núcleos de mayor actividad comercial entre los pueblos del norte). Fruto de la desintegración social y política generada en el área de Oasisamérica durante la última época del Periodo Primigenio y el Periodo Colonial, la región quedó deshabitada. Los hallazgos de esta cerámica primigenia (destinadas tanto al uso doméstico como al ceremonial) siguen aflorando a la superficie, y la mayoría de estas piezas son recipientes ovalados, decorados con diseños lineales de alto sentido estilístico, sobre el barro natural de color terroso, pintadas con engobes en rojo y negro, y en menor proporción acompañadas con incisiones bajo relieve. El ceramista que fue pionero en reproducir en su propio estilo las imágenes cerámicas de Pamiqué, fue Juan Quezada, de familia alfarera y fascinado por los diseños primigenios, comienza a crear reinventados recipientes cerámicos en los años sesenta (s. XX), para comercializarlos una década más tarde. En esta representación individualizada, también es importante reseñar la figura del antropólogo Spencer MacCallum, al observar y adquirir en 1976 algunas piezas del autor, estableciendo a partir de entonces entre ellos una fructífera colaboración. La familia Quezada y gran parte de la población de la pequeña localidad mestiza de Mata Ortiz comienzan entonces a demostrar las dotes artísticas de cada ceramista (instruidos por Juan Quezada), en lo que años atrás el oficio estaba abocado a la desaparición. Reivindicando por ello, como se revitaliza esta localidad, creada a principios del s. XX como lugar de paso, y que consigue un lugar destacado entre las producciones populares mexicanas; como expone Eli Bartra, este centro cuenta a día de hoy con “*cerca de 400 ceramistas [...] De comunidad maderera y ferrocarrilera que había sido durante medio siglo, en la década de 1980, por necesidad, se convirtió en una localidad alfarera. [...] Hay mujeres y hombres que hacen todo el proceso completo, de principio a fin, pero la mayoría trabaja en equipo*”<sup>349</sup>, primero al representar piezas basadas en la cultura primigenia, para registrar actualmente un amplio repertorio de obras cerámicas y/o escultóricas (ya que además de los recipientes, destacan los volúmenes figurativos, esquemáticos en su forma, generando un mayor volumen de figuras zoomorfas, aunque la imagen antropomorfa también se representa, eso sí, siempre con el particular estilo decorativo de sus diseños). El barro se obtiene de terrenos comunales, las formas se elaboran a mano, y las técnicas de cocción son diferentes según el resultado que se quiera obtener. La relación estilística con los diseños de las actuales cerámicas indígenas del sur de Estados Unidos, son, por razones culturales y de proximidad, evidentes (entroncadas con la cultura Casas Grandes, como también con las culturas: Mimbres y Mogollón), pero hay que decir que las cerámicas definidas en Mata Ortiz, son técnicamente más elaboradas: de paredes mucho más finas y ligeras, decoración exquisita, y excepcional acabado pulido; en ciertos casos con similitudes a los diseños primigenios y en otras concebidas desde la imaginación (fotos n°: 187, 213).

<sup>349</sup> BARTRA, Op. cit., *Creatividad Invisible...*, pp. 155 - 172.

## ■ BRASIL

En Brasil, el arte popular y el arte indígena, forman parte de la pluralidad de propuestas artísticas que se generan actualmente en este extenso país. Entre los hechos acontecidos a lo largo del s. XX, el fomento y reactivación de estas representaciones se genera de forma pionera en relación a otros países latinoamericanos, de la mano tanto de los propios artistas (al crear nuevos estilos), desde la individualidad creativa, para en muchos casos, trasladarse estas iniciativas posteriormente a la comunidad donde residen, como al establecer objetivos de estímulo y recuperación en la apuesta de estas actividades, tradicionales o renovadas, por parte de las instituciones, públicas y privadas, además de exponer estas representaciones en notables exhibiciones, como parte de la expresión artística brasileña (en la nación o en el extranjero). Entre estas instituciones, se pueden nombrar un buen número de organismos brasileños vinculados a la regeneración y protección de estas manifestaciones culturales, como por ejemplo: el IPHAN (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, vinculado al ministerio de Cultura), el -Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular- (CNFCP), o las fundaciones dirigidas al colectivo indígena, destacando entre ellas, FUNAI (Fundação Nacional do Índio) o el “Museu do Índio” (RJ), o bien, desde la promoción de cada estado, al contar con un buen número de entidades referentes al estudio y divulgación de su patrimonio cultural. Poniendo el ejemplo del notable acervo de algunos centros como: el “Museu do Homen do Nordeste” (Recife, Pernambuco), “Museu Casa do Artista Popular (João Pessoa, Paraíba), “Museu do Folclore Edson Carneiro” y “Museu Casa do Puntal” (Rio de Janeiro, RJ), o el “Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima” (São Paulo, SP).

En los territorios brasileños existe una rica y variada tradición cerámica, que se extiende a través de toda su extensa geografía (remitiendo a influencias nativas, africanas y/o coloniales), contando con comunidades donde la alfarería todavía sigue siendo la fuente principal de ingresos. Ahora bien, es de destacar la rehabilitación que ha registrado la cerámica (al igual que otros campos), en lo que concierne a la situación de esta expresión en el imaginario colectivo y cultural brasileño. Aunque los mayores avances en la actividad se han generado especialmente a partir de las tres últimas décadas del s. XX, no obstante, desde el primer tercio del s. XX, tanto intelectuales como investigadores generan una nueva visión sobre las producciones artísticas “periféricas”, para trasladar con estas observaciones una nueva inquietud, con cierto carácter nacionalista, entre la elite o las clases sociales de mayor rango económico, frecuentando la colección de estas representaciones populares e indígenas, para posteriormente extenderse esta moda al disfrute del pueblo común, destacando el hecho de que ciertas piezas cerámicas, se puedan apreciar y comprar, en cualquier parte de Brasil, tanto en el norte como en el sur.

La diversidad cultural establecida y desarrollada en el amplio y variado computo de los territorios brasileños, manifiesta la sobredimensión de su riqueza creativa, contando por un lado con las representaciones actuales del arte indígena brasileño (ya que aunque la proporción de indígenas entre la población brasileña es reducida, sus manifestaciones culturales y representaciones son distinguidas en la evaluación global del arte brasileño), en las que se manifiesta la tradición comunitaria de ciertas etnias nativas, como nuevas conductas representativas, asociadas en este caso a ajenos modelos de supervivencia, relacionadas con la venta exterior (definida la producción de cerámica tradicional indígena por dos variantes mayoritarias: por un lado al registrarse en aquellos grupos que habitan y mantienen su producción dentro de las reservas controladas, y por otro lado, los que coexisten y producen en áreas dominadas por la sociedad brasileña); o bien, a través de la representación popular, como indica Jacques Van de Beuque (artista, coleccionista y creador del museo carioca -Casa do Puntal-), en el catálogo sobre arte popular brasileño editado por Nelson Aguilar:

*“El arte popular brasileño es una manifestación vital y honesta de los contrastes de un país continental, cuya cultura está en un incesante proceso de cambio. En Brasil, el mestizaje y la mezcla de costumbres fermentan como un manantial inagotable de tradiciones, memorias, raíces, religiosidades, mitos y leyendas, ritos y espectáculos, que son la base de la inspiración para innumerables representaciones formales en cada región del país.*

*Esas manifestaciones regionales atestiguan el vigor y la vitalidad de una producción marcada por la actualidad y por la renovación constante, haciendo del objeto de arte popular un signo siempre contemporáneo de su tiempo. La mayor expresión del arte popular brasileño, ahora bien, no reside en el objeto producido, y sí en la figura del artista, además de su capacidad creadora, al contar de forma destacada con su comportamiento en relación con la vida. Su extrema grandeza muestra el arte del ser humano, de saber sobrevivir dentro de las condiciones más adversas, y de, en el mismo límite de la necesidad, conseguir transformar sufrimiento en belleza. [...] La producción de los artistas populares brasileños se puede dividir en dos grandes categorías: Realista o Figurativa e Imaginaria o Inverosímil”<sup>350</sup>.*

Acorde con estas palabras, en la recopilación que presentamos a continuación sobre la representación figurativa en el arte popular del territorio, además de señalar la producción colectiva de determinados lugares, también destacamos los nombres de ciertos autores, con mayor o menor reconocimiento, estimando la propuesta de que algunos de estos artistas (pioneros o actuales), han llegado a integrarse en la “coetaneidad” de la práctica artística, y por ello, en la entidad amplificada del consabido arte contemporáneo brasileño.

No obstante, en el mapa brasileño se pueden establecer diferentes focos relativos a la tradición de la representación en cerámica (de carácter escultórico), aunque a nivel general destacamos en nuestro estudio tres polos principales, por un lado,

<sup>350</sup> AGUILAR, Nelson (ed.) *Arte Popular. Popular Arts*. Volumen 7. Mostra do redescobrimento: Brasil 500 anos. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 65. (Texto traducido: L. Rueda).

la gran extensión territorial del occidente, que comprende principalmente el recorrido del río Amazonas y sus afluentes, en este caso, vinculadas principalmente estas representaciones con la autoría comunitaria y tradicional de diversas etnias indígenas; por otro lado, al destacar la revitalización que se ha producido en la zona noreste, asociada a la producción figurativa y popular desarrollada en los diferentes estados denominados “nordestinos”, y por último, la zona centro-sur oriental (asociada con los estados de: Minas Gerais, Rio de Janeiro y São Paulo). Ahora bien, aunque la mayoría de los territorios brasileños tradicionalmente estuvieron determinados por producciones de cerámica tradicional y funcional, también debemos indicar que en estas dos últimas zonas citadas, ya existía una tradición figurativa en cerámica relacionada con la imaginería religiosa, establecida a partir del Periodo Colonial, principalmente en el estado de Bahía y São Paulo, como principales productores; en lo que a su vez, también se encuentran en todos los territorios, otras imágenes de sentido escultórico, no solo las relacionadas con la representación de imágenes católicas (producida por los denominados santeros), sino también, por otras manifestaciones tradicionales, asociadas con otras prácticas rituales, o bien, con representaciones de carácter lúdico, como la juguetería tradicional. Si bien, a lo largo del s. XX, al igual que en otros países, diferentes comunidades alfareras regeneran su producción figurativa con nuevos diseños.

Para empezar con nuestro recorrido, en primer lugar, nos remitimos al **territorio occidental de Brasil**, donde se agrupa la mayor parte de la **cerámica indígena** producida por las etnias nativas de esta nación, definida esta representación por una tradición que aun sobrevive, y que se vincula de manera generalizada con habitad de territorios o reservas indígenas. En los tiempos actuales, esta reacción a la resistencia, se debe en parte al esfuerzo de algunos organismos externos (privados o gubernamentales), pero de mayor grado por los propios indígenas, que siguen considerando sus propias costumbres como parte esencial del entramado cultural de cada etnia. En general, las mujeres indígenas son las encargadas de producir tanto las cerámicas de uso como las representaciones destinadas a los rituales (aunque todo depende del entramado cultural de cada colectivo, desde la propia constitución comunitaria y genérica); en lo que estas piezas se elaboran tradicionalmente para el autoconsumo de la comunidad, aunque también se mantiene la premisa, en el caso de que su producción sea valorada, de intercambiarlas con otros grupos dentro del sistema de trueque interétnico, o bien, han pasado ya a formar parte de las producciones nativas reservadas al mercado exterior. Asociada la creatividad de sus diseños y formas con el conocimiento ancestral, y con la supervivencia y continuidad de sus modos de vida.

Entre las agrupaciones indígenas amazónicas que tradicionalmente trabajan de manera destacada la cerámica se encuentran un buen número de sociedades repartidas por los estados brasileños occidentales, incluyendo entre sus representaciones la presencia de piezas figurativas (aunque, lo más representativo en el cómputo de estas piezas cerámicas es el trazado de sus diseños decorativos), citando entre ellas a: los Borari y los Arapium (establecidos en el estado de Pará, cercanos al municipio de Santarém), o en este mismo estado, donde habita también la etnia Wayana, aunque más al norte, en el curso alto de río Paru (afluente septentrional del Amazonas); aún más al norte, en dirección oeste, en el estado fronterizo de Roraima, se establecen los Ye'Kuana, como también lo hacen los Yanomami, aunque esta etnia también se distribuye en Brasil en el noroccidente del estado de Amazonas, al igual que la comunidad Baniwa (o Walimani), relacionados estos grupos septentrionales con la familia lingüística Caribe - Arawak; en la zona más occidental del territorio amazónico brasileño, se sitúa el estado de Acre, donde habita: la etnia Hini Kui (o Kaxinawa), los Yawanawá y los Shawãdawa (o Arara Shawãdawa), integrados estos grupos en la familia lingüística Pano, y los Ashaninka (grupo de lengua Arawak); hacia el este se configura el estado de Rondônia, situándose al oriente la etnia Paíter (o Suruí), entroncada con la familia tupi-Mondé; continuando hacia el este, el estado de Mato Grosso se sitúa en la zona central de Brasil, donde se ubica la etnia Chiquitano (o Chiquito), en este caso al suroeste del estado, en la zona fronteriza con Bolivia, mientras que los Xavante (o A'Uwe), se establecen principalmente en la franja oriental de este estado, aunque también se reparten en algunas comunidades distribuidas en el colindante estado de Goiás, o por último, citar las representaciones cerámicas de los grupos Guaraní, distribuida esta numerosa etnia indígena en Brasil, en los estados centrales: al norte, en Pará y Tocantins, y en mayor proporción, al sur, en Mato Grosso do Sul (aunque también habitan en gran parte del área oriental, de centro a sur, en los estados de: Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul).

Ahora bien, entre todos estos grupos, otros que nombraremos posteriormente, y aquellos que no serán nombrados en esta investigación, podemos destacar la presencia y las manifestaciones representativas en cerámica asociadas a la cultura material de cuatro grupos étnicos brasileños, distribuidos mayormente en la línea meridiana de la franja central del territorio brasileño, y que computan desde hace ya años como parte del testimonio cultural y plural de la sociedad nacional, identificados como exponentes de la *-indianidade autêntica brasileira-*, divulgada su representación de forma notable entre las instituciones (formando parte de un buen número de colecciones, exposiciones y otras muestras relacionadas con el arte indígena y el patrimonio nacional brasileño). Estos grupos son: los Terena (establecidos principalmente en el estado de Mato Grosso do Sul, aunque también se distribuyen en comunidades dispersas en los estados colindantes de Mato Grosso y São Paulo), entroncados con la familia lingüística Arawak, al igual que el grupo étnico Wauja (o Waura) (en este caso establecidos en el territorio indígena del Alto Xingú, situado en la zona nororiental del estado de Mato Grosso), el pueblo Asurini (de la familia tupi-guaraní, situadas estas comunidades en el cauce medio del río Xingú, en el estado de Pará), y los karajás (o Iny) (distribuidos en la intersección de los estados de: Tocantins, Mato grosso y Pará, pertenecientes a la familia lingüística Macro-Jê). Estas comunidades establecen entre sus conductas tradicionales la especialización en la elaboración de representaciones cerámicas, valoradas por su estética diferenciada y distinguida; en el caso de las piezas terena y asurini



(foto nº: 1128), el trazado de sus diseños decorativos y su acabado son las características más notables de estas representaciones, mientras que entre las piezas wauja y karajá, su dedicación se expresa a través de la representación figurativa. Conformadas las cerámicas wauja como recipientes escultóricos, caracterizados por un variado y metódico repertorio zoomorfo, presentando la forma del cuerpo del animal como base del recipiente y la cabeza, extremidades y otras protuberancias modeladas sobre el borde de la pieza, decoradas en este caso de forma sencilla, tradicionalmente con el interior en negro y el exterior en rojizo, y pulidas (foto nº: 1127). Ahora bien, entre todas las representaciones indígenas brasileñas, en nuestra opinión, la manifestación escultórica más sobresaliente, la generan los karajás, tradicionalmente al conformar figuras antropomorfas, macizas y en barro crudo, con pocas protuberancias y combinadas con otros materiales (foto nº: 106), pero al generar sus producciones la atención externa, cambiaron sus procesos de manufactura, para a partir la década de los años cuarenta del s. XX, desarrollar ya en cerámica, un repertorio bien variado de imágenes más actuales, aunque siempre relacionadas con sus propias costumbres y prácticas tribales (foto nº: 972). No obstante, debemos indicar que toda la cerámica de estos grupos (como en otros) ha experimentado cambios, determinados en mayor o menor medida, por los patrones de gusto de la sociedad dominante; ahora bien, se pudiera decir, que la representación cerámica de los Wauja, Asurini o terena, destinada tradicionalmente al consumo interno, apenas ha experimentado influencias ajenas a su estética, aunque en la actualidad se produzcan piezas destinadas al comercio exterior, su asociación creativa sigue vinculada con el desarrollo intrínseco de estos grupos, mientras que la producción de la cerámica karajá, se ha potenciado no solo para proveer al grupo de sus propias demandas, sino también para poder incrementar sus fuentes de renta, abasteciendo por ello al mercado urbano y turístico.

En esta investigación, no solo citamos aquí la destacada representación de los karajas, sino que también ampliamos su análisis en el capítulo 3 (apartado 3.2, págs. 794 y 795). No obstante, quisiéramos exponer algunos indicativos importantes sobre los cambios producidos entre la estética de las piezas antiguas y las actuales, en este caso al remitirnos a uno de los textos más completos sobre la etnia karajá, autoría de la antropóloga brasileña Maria Heloisa Fénelon Costa:

*“Las figuras antiguas, esteatométricas y esteatopígeas, no tienen movimiento. Presentando una rigidez formal condicionada por un estricto esquema geométrico conformado por la artesana, motivo por el que en ciertas figuras los miembros inferiores se reducen a "simples masas redondeadas", y en otras, "aunque se distinga el diseño de muslos, piernas y pies... su modelado presenta aun el mismo carácter de bloque redondeado" (Castro Faria, 1952, 371 y 379).*

*Estas figuras antiguas no presentaban brazos y cuando los tenían, se disponían pegados al cuerpo. En las piezas modernas, al contrario, las figuras presentan brazos, movimiento y naturalidad en la postura, y de un modo general, todo indica que hay una tentativa de aproximación de la artista a registrar verazmente la anatomía de los modelos humanos. Siendo un aspecto importante en la fase moderna, la aparición de escenas grupales donde se documentan diversos aspectos de la vida tribal.*

*Castro Faria y Darcy Ribeiro apuntaban que la cocción de las figurillas [...] fue un factor que posibilitó el desarrollo de las nuevas formas. Evaluando más allá de las nuevas posibilidades de experimentación que la técnica de cocción pasó a ofrecer, también fue de esencial importancia para la emergencia del estilo moderno, la introducción de nuevos patrones estéticos, debido al intento de satisfacer las ceramistas el gusto del público "civilizado".*

*[...] la cerámica actual de los karajá representa un patrón colectivo de expresión estética, a pesar de la variabilidad que la caracteriza: hay un ideal común entre todas las artesanas, aproximándose a las formas de la naturaleza y al documentar con cierta fidelidad la vida tribal. No obstante, la experimentación, favorece la aparición de características individuales en la fabricación de las figurillas”<sup>351</sup>.*

Prosiguiendo con esta recopilación, remitiéndonos ahora a la producción del arte popular, nos situamos al **norte del país**, donde debemos señalar la transformación originada en la representación cerámica. El foco de estos cambios se genera en la comunidad alfarera del distrito de Icoaraci (ubicado a escasos kilómetros de la ciudad de Belem, capital del estado de Pará), su producción actual se presenta a través del influjo del arte primigenio marajoara, tapajónico y maracá (desarrollado en el apartado 2.1.2, en las secciones dedicadas al área Oriental de Suramérica y al área Amazónica), al generar copias de estas piezas o renovadas formas basadas en los antiguos diseños. **Icoaraci** se considera hoy en día el mayor centro productor y divulgador de los diseños nativos de la cerámica amazónica de Brasil, concentrándose la mayor parte de los talleres en la barriada de Paracuri, donde se elabora el 90% de estas cerámicas. Uno de los creadores de esta revitalización fue Raimundo Saraiva Cardoso (1930 - 2007), conocido como «Mestre Cardoso» (mestre significa en portugués maestro), ceramista por tradición familiar, procedente del interior, se desplaza de joven a vivir a la ciudad de Icoaraci; posteriormente, al visitar el Museo Emilio Goeldi en Belem, en el cual se concentran gran cantidad de obras primigenias, queda fascinado por ellas, y aquí comienza su periplo; estudia las técnicas utilizadas por estos indígenas, ya que con el permiso del museo pudo observar y realizar ciertas copias en sus instalaciones, y más tarde, reproducirlas y comercializarlas a partir de la década de los años setenta (aunque el maestro Cardoso aparte de generar una cuantiosa obra de réplica, también crea sus propias representaciones, manteniéndose esta conducta en el taller familiar). A su vez, la destacada figura del «Mestre Cabeludo», Antônio Farias Vieira (1919 - 1999), también se señala como precursor, en este caso al incorporar en las formas alfareras

<sup>351</sup> FÉNELON COSTA, Maria Heloisa. *A arte e o artista na sociedade karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, Departamento Geral de Planejamento Comunitário, Divisão de Estudos e Pesquisas, 1978, pp. 53-54-72. (Texto traducido: L. Rueda).

Referencias: -CASTRO FARIA, L. de. 1952. *Figurines en Argile faites per les Indiens Karajá du Rio Araguaia*. Actes du IV Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Vienne. Tome II -370-375. // RIBEIRO, Darcy. 1957. *Bonecas Karajá*. Seleções do Reader's Digest -abril - contracapa.

tradicionales, el trazo de diseños renovados, basados en la estética amazónica primigenia, ya desde la década de los sesenta. Por lo que ambos ceramistas, fueron los responsables del resurgimiento contemporáneo de los estilos primigenios. La gran acogida que tuvieron estas piezas entre turistas y coleccionistas, hizo que la comunidad de Paracuri reformara sus producciones, imitando con replicas la estética de las obras que pertenecían al museo Goeldi, o al producir nuevas obras en la línea estética de estas piezas. En este desarrollo creativo, también podemos destacar los trabajos de otros ceramistas distinguidos de Icoaraci: como Rosemiro Pinheiro Pereira, Wilson Moraes Souza, Raimundo Cardoso, o Levy Cardoso (hijo del maestro Cardoso). Los característicos diseños de las tradiciones primigenias se representan, al igual que hicieron los antiguos indígenas, decorando las formas en relieve o incisas, y con engobes policromos en negro, blanco y rojo, obtenidos de pigmentos minerales locales (integrando en el trazo laberíntico de estos diseños, figuras míticas, como la representación del mono, la serpiente, batracios, etc.), además de adoptar nuevos formatos, con diseños semejantes a los estilos nativos aunque más diversificados, formas de uso tradicional o nuevas formas contemporáneas (fotos n°: 151, 166, 211, 1152).

No obstante, en esta relación de carácter popular, hay que indicar que Icoaraci no es el único lugar donde se reproduce el estilo cerámico de las culturas amazónicas primigenias, en el estado de Pará **otras poblaciones septentrionales** también lo representan, contando con grandes ceramistas que siguen esta renovada tradición. Así mismo, estas producciones, hoy en día, mayormente se destinan a la venta comercial y decorativa, en la que trabajan familias o talleres con operarios que elaboran las cerámicas manualmente, integrando el -torno de pie- como herramienta, decoración con engobes, pulido y esgrafiado, además de decorar las piezas post-cocción con pinturas industriales. Sin embargo, existen casos aislados de artistas que aunque siguen basándose en los estilos nativos, infunden a sus piezas una gran dosis de creatividad, este es el caso de artista popular Ronaldo Guedes, que trabaja desde la población de Soure, en la isla de Marajó.

Cambiando de nuevo de ubicación, como ya hemos indicado, uno de los mayores focos brasileños en la representación popular se sitúa al **noreste del país**, en la denominada área “nordestina”; donde se establece una fuerte presencia de la práctica y representación popular, contando también con una destacada tradición alfarera. Ahora bien, en pocos años, en estos territorios nordestinos se han ido remplazando la mayor parte de las producciones de cerámica funcional por cerámicas de carácter escultórico, y que hoy en día, forman parte del acervo representativo de todo el pueblo Brasileño. Remitiéndonos ahora, por su importancia analítica, a los acontecimientos históricos generados durante el proceso del Periodo Republicano en los diferentes estados del noreste brasileño, en lo que se puede llegar a establecer una agrupación, al mantener similitudes en sus características socio-políticas, como en sus costumbres culturales. La historia constata que estos territorios entraron en decadencia, sufriendo a partir del siglo XIX, la escasez de recursos, la miseria y una fuerte diferenciación entre los estratos sociales (en mayor contraste al compararse con otros estados brasileños situados más al sur); ahora bien, en estos estados se genera la mayor producción de cerámica tradicional, generalmente asociados los centros alfareros con la manufactura de objetos para uso doméstico, aunque también, en algunos lugares, destacaba la creación de figuras religiosas realizadas en barro. En la actualidad, la pauperización del oficio ha sabido renovarse, dejando constancia en las últimas décadas con la transformación de sus producciones (aunque también se siguen trabajando las producciones tradicionales), revitalizando de una manera muy elocuente su cerámica popular figurativa (de la mano tanto de los artistas, como por parte de las ayudas institucionales).

La gran transformación que indica el inicio de este proceso, se pudiera valorar que comienza en el **estado de Pernambuco**, para ser más exactos en la población de **Caruaru** (ubicada en el interior, a 135 km de la capital, Recife), “de la mano” del Maestro Vitalino (Vitaliano Pereira dos Santos, 1909-1963) (fotos n°: 956 a y b), al innovar en la representación popular con un tipo de figurillas caricaturescas que representaban las costumbres de Noreste Brasileño. La figura de Vitalino y su obra se reconoce como un icono para la cerámica popular Brasileña, inspirando a las nuevas generaciones. En lo que la vida de este artista pionero, de origen de familia humilde y alfarera, se torna al instalarse en Caruaru, en la década de los cuarenta (s. XX), en la barriada ceramista denominada -Alto de Moura-, y es en esta época cuando comienza a crear y a comercializar este tipo de representaciones figurativas; en lo que la acogida de estas piezas cerámicas fue bastante valorada por el público brasileño (tanto regional, como nacional), llegando a contemplarse en diferentes exposiciones a partir de los años cincuenta, adquiriendo notoriedad, más a raíz de su muerte, sus obras ganaron mayor importancia, encontrándolas en un buen número de acervos de museos y otras instituciones importantes, del país o en el extranjero. (Descrita la representación de Caruaru en el capítulo 3, apartado 3.2, pág. 793).

Teniendo en cuenta también a otros autores en la renovada representación de Caruaru, al concurrir en ella, la sucesiva generación de artistas populares del Alto de Moura (de tradición familiar alfarera), ya que fueron aprendices y amigos del «Mestre Vitalino», comenzando a trabajar con él a mediados de los años cuarenta, según indica la investigadora Guacira Waldeck: “*en un contexto en el que los temas creados individualmente se incorporaban a la colectividad (como se hace todavía), por lo que no hubo, en los inicios, firmas en las piezas*”<sup>352</sup>, y por ello, la autoría de estas primeras obras se pueden confundir. Con el tiempo crearon sus propios talleres, generando similares pautas estéticas, aunque cada uno poseyera su

<sup>352</sup> WALDECK, Guacira. *Familia Zé Caboclo* (catálogo). Museu de Folclore Edison Carneiro. 36p: il- (Sala do artista Popular; n.143. Exposición: 29 de mayo al 29 de junio de 2008). Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), Ministério de Cultura (IPHAN), 2008, p. 13. (Texto traducido: L. Rueda).





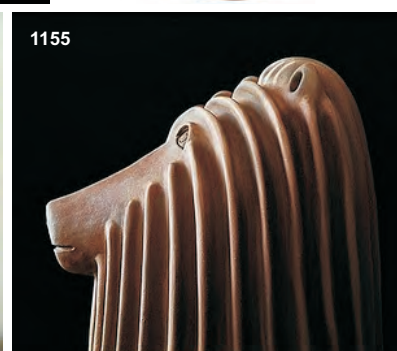
1152



1153



1154



1155



1156



1157



1158



1159



1160



1161



1162

propia práctica diferenciada, en algunos casos imitando las mismas escenas que realizaba el maestro, que son bastante abundantes (al contabilizar en su repertorio figurativo, más de cien obras diferentes), a la vez, de crear nuevas figurillas o escenas tanto en referencia a la tradición nordestina, como sugerencias a los nuevos tiempos. Entre ellos, destaca la figura de Manuel Eudocio (quien alcanza reconocimiento nacional e internacional), en su variada y amplia obra, establece la predilección por recrear ciertas fiestas populares de la región, como el «matacatu» y la «Bumba-meu-Boi», destacando también la figura del buey (foto n°: 215); a su vez, Zé Caboclo (José Antonio da Silva, 1921-1973) fue también aprendiz de Vitalino, y creó nuevas obras junto a Eudocio (cuñados, por relación familiar), destacado en este caso su obra individual por sus personajes de edad avanzada, y el repertorio de personajes realizando diferentes oficios; de igual forma, miembros de la familia de Vitalino también continúan con su herencia representativa, como su hijo Severino Vitalino (Severino Pereira dos Santos). La «escuela» de Vitalino también contó con otros artistas del Alto de Moura, como Seu Elias (Elias Francisco dos Santos), Luiz Antonio da Silva (foto n°: 1103), Ernestina, Zé Rodrigues, y tantos otros ceramistas que aunque no trabajaran con él, transformaron sus creaciones en reproducciones de los diseños del maestro y sus discípulos. Destacada también es la figura del «Mestre Galdino» (Manuel Galdino de Freitas, 1928 - 1996), aunque en este caso su vida no se asimila a la de sus contemporáneos, ya que su familia no trabajaba la cerámica, a mediados de la década de los años setenta, cuando en el Alto ya se producían de forma generalizada las figurillas como principal actividad local, Galdino comienza a experimentar con la manipulación del barro, mudándose junto a su familia a esta barriada, para dedicarse desde entonces a la representación de la cerámica figurativa. Sus obras denotan una imaginación elocuente con grandes dosis de creatividad, inspiradas muchas de ellas en personajes de la mitología local y religiosa. En la actualidad, en esta comunidad las piezas de arte figurativo popular que mayor relevancia tienen siguen asociadas al apellido o apodo familiar, con las nuevas generaciones; en la familia de Vitalino, su nieto Elias Vitalino (Eliás Rodrigues dos Santos), reproduce los personajes, ya tradicionales de su abuelo, aunque con detalles más minuciosos, mayormente en color del barro natural (pintando

**Representaciones en cerámica de arte popular brasileño:** -1152- Reproducciones actuales de recipientes escultóricos de la cultura primigenia marajoara (Icoaraci, estado de Pará). Altura aprox: 27 cm. -1153- João Carlos da Silva, «João de Alagoas» (Capela, Alagoas). «Boi do bumba». Modelado, relieve y bajo relieve en cerámica, decorada con engobes, las imágenes que rodean al buey representan tradiciones populares. -1154- Asociación de Artesanos de Cariri Occidental -ARCA- (Serra Branca, Cariri Occidental, Paraíba). Recipiente antropomorfo tradicional con forma de mujer. Manufacturado con tomo manual, modelado y decoración con engobe. -1155- «Mestre Nuca» -Manoel Borges da Silva- (Tracunhaém, Pernambuco). «Leão» (León). Imagen en detalle de la cabeza de una pieza zoomorfa de cuerpo entero, de medio formato. -1156- Irineia Rosa Nunes da Silva (Quilombola do Muquem, União dos Palmares, Alagoas). «Mujer con niños» (Mujer con niños), 2009. Dimensiones: 55 x 28 x 18 cm. -1157- João Borges (Timon, Maranhão). «Os Brincos Pra Sair» (los pendientes para salir). Pieza modelada, cerámica. -1158- Representación de un personaje popular bahiano (Salvador de Bahía, Bahía). -1159- Recipientes con forma femenina, decorados con motivos tradicionales (Maragogipinho, Bahía). Cerámica engobada. -1160- Detimar Vieira (Belo Horizonte, Minas Gerais). «Nacimiento». Cerámica modelada, en barro natural, decorada con trazos de engobe. -1161- Noemisa Batista (Ribeirão do Capivara, Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais). «Casamento» (boda), década de 1970. Cerámica con engobe. -1162- Representación de un pavo real (Taubaté, Valle de Paraíba, São Paulo). Figurilla cerámica decorada post-cocción con pintura comercial.



solo el detalle de los ojos en blanco y negro); los hijos de Manuel Eudoquio, Carlos y Jose Ademildo son los sucesores de la obra de su padre; la familia Zé Caboclo, genera una producción fuerte, aunque en este caso las hijas del patriarca son las que mayor repercusión han obtenido, diferenciándose en su estilo, destacando a Marliete con sus escenas en miniatura. Para admirar la evolución y representación de estas obras, lo mejor es visitar Caruarú, donde se encuentra el Museo del Barro, además de dirigirse al -Alto de Moura-, donde se encuentran los talleres (de cada familia ceramista), pudiendo apreciar cómo trabajan y sus producciones (fotos n°: 149, 150, 159, 175, 177, 209, 210), como al acudir a la «Casa Museu Mestre Vitalino», o al local en memoria del «Mestre Galdino».

En el mismo estado nordestino de Pernambuco, se encuentra la población de **Tracunhaém**, situada en el interior y más al norte que Caruaru, a 72 km de distancia de la capital (Recife). Este municipio ha alcanzado un lugar significativo en cuanto a la producción de cerámica artística y popular de Brasil, aunque tradicionalmente se considerara con un centro alfarero, en este caso resurge la actividad escultórica a partir de los años sesenta (s. XX), fundamentalmente al representar obras religiosas. Por su obra pionera se debe rendir homenaje a la pareja de ceramistas, Lidia Vieira (1911-1974) y Severino de Tracunhaém (Severino Gomes de Freitas, 1916-1965), aunque en este caso su producción se consideraba como individual y particular, al modelar figuras pequeñas o de tamaño medio de carácter religioso, o asociadas a las costumbres y tradiciones nordestinas. Ahora bien, entre los artistas pioneros de la nueva generación que registraron cambios sustanciales en esta comunidad, se encuentra la escultora María Amelia da Silva, influenciada por su padre («mestre Didi»), su fama le sobrevino al realizar imágenes de santos católicos con expresiones faciales simples y sencillas formas, recubiertas con mantos, en barro natural (abarcando una dimensión entre 50 y 70 cm de tamaño). También es destacada la obra de otro ceramista especializado en la santería, conocido como Zezinho de Tracunhaém (José Joaquim da Silva), con obras de gran formato que varían entre los 70 cm a los dos metros de altura, en color natural del barro (rojizo) enfatizadas con un ligero brillo (aplicado después de la cocción), con la cualidad de representar en el modelado la riqueza de detalles delicados y la expresividad de los gestos de los personajes, no obstante, la temática preferida de este artista es la figura cristiana de San Francisco, generalmente adornado con pajarillos sobre él, aunque este artista también crea figuras asociadas con el acervo popular; la familia de Zezinho participa en la realización de las piezas de este autor, pero también generan obra propia. A su vez, entre los artistas más conocidos y valorados de esta localidad, se encuentra Nuca de Tracunhaém o «Mestre» Nuca (Manoel Borges da Silva, 1937 - 2014), conocido por su singular obra escultórica (expuesta en importantes exhibiciones nacionales e internacionales), de imponentes y estáticos leones, realizados con un carácter sencillo, en barro natural y de tamaño considerable, que representan a guardianes, generalmente sentados sobre sus patas traseras, en los que en su cabellera recae la mayor parte del trabajo de modelado, distinguiendo cada pieza por su ornamentación (iniciando la representación de estas piezas a finales de los años sesenta) (foto n°: 1155); aunque su obra también incluye figuras de mujeres que portan flores, trabajando sus cabellos de igual manera que la cabellera de sus leones, además de otras piezas de animales decorados a semejanza de estos; acabando las piezas ya cocidas en muchos casos: “*con una mezcla liviana de queroseno y alquitrán administrándola en una fina capa, cubierta con talco y puliendo con trapos de franela para conferir a las esculturas un tono envejecido*”<sup>353</sup>, según exponen, Carolina Dantas y Antonio Werneck. En cuanto al legado familiar de Nuca de Tracunhaém, éste continúa a través de la producción de tres de sus hijos, Marcos Borges da Silva (Marcos de Nuca), José Guilherme Borges (Guilherme de Nuca) y Marcelo Borges, en lo que estos tres actuales ceramistas, trabajan una obra similar a la de su padre.

Pernambuco también cuenta en la manifestación popular con otros ceramistas que destacaron o destacan por la creatividad de sus obras, por citar algunas figuras relevantes: desde **Goiana**, Zé do Carmo (José do Carmo Souza), de familia ceramista, sus obras despuntaron por su originalidad y expresividad ya en la década de los años cincuenta del s. XX, a partir de la década de los setenta, inaugura una nueva etapa de creación que el mismo llama “transfiguración humana”, al dotar a personajes cristianos de atuendos nordestinos (como ejemplo más característico, ángeles con grandes alas portando fusil, bernal y sombrero de cuero). También nombramos a «Ana das Carrancas» (Ana Leopoldina Santos, 1923 - 2008), nacida en la localidad de Santa Filomena en el municipio de Ouricuri, adoptando de su madre el oficio de “locera”, pero además de crear cerámica utilitaria se dedica también a producir piezas figurativas, aunque no es hasta que se traslada a la población de **Petrolina**, al este de Pernambuco, en la década de los sesenta, cuando opta por crear nuevas figuraciones como medio de sobrevivencia, inspirándose en los mascarones de madera que adornan la proa de los barcos (denominados «carrancas» en portugués), esta artista, modela en cerámica grandes cabezas zoomorfas o de aspecto sobrenatural, de semblante rudo y sencillo; convirtiéndose en exitosas piezas, por lo que «Ana das carrancas» se integra dentro de los artistas populares brasileños más notables, incluyendo su obra en importantes galerías, colecciones y museos, además de diversos reconocimientos (concentrando actualmente parte de su obra en el “Centro de Artes Ana das Carrancas”, ubicado en Petrolina desde el año 2000). A su vez, entre las nuevas generaciones de artistas-ceramistas pernambuqueños, destacamos la característica obra de Tiago Amorim, instalado en **Olinda**, quien se ayuda del torno alfarero (de pie) para crear el volumen de sus figuras, que generalmente representan animales del entorno rural; además de reseñar el variado imaginario de personajes asociados a la realidad de la sociedad brasileña, o bien, desde la ficción, al crear seres fantásticos, del artista José Veríssimo da Silva, originario de **Garanhuns** (foto n°: 1104).

<sup>353</sup> DANTAS, Cristina, y WERNECK, Antonio. *Artesãos Do Brasil / Artisans of Brazil*. São Paulo: Editorial Abril, 2002, p. 28 (Texto traducido: L. Rueda).

En otros lugares del noroeste Brasileño, son plurales las manifestaciones escultóricas en cerámica popular, desde la originalidad representativa de autores individuales, como desde colectivos alfareros tradicionales (foto n°: 1154). Ahora bien, en este caso citamos a diversos escultores o ceramistas populares que también destacan por su obra, en la que se aprecian fuertes dosis de creatividad y son reconocibles a simple vista; situándonos al norte del estado de Pernambuco, se encuentra el **estado de Paraíba**, ubicada su capital en línea costera, Joao Pessoa, donde consagrados ceramistas han contribuido a reactivar la actividad ceramista y escultórica, desde diferentes lenguajes plásticos, como la figura del destacado “Tota” (Antonio Pascoal Regis, 1932 - 2002), -aunque nace en Tracunhaém, desde 1968 reside en Joao Pessoa-, con una obra muy creativa y particular, desde un estilo expresionista, representa personajes de figuras humanas o cabezas insertas en cuerpos de recipientes, con ayuda del torno de pie y otras técnicas de modelado, decoradas con incisiones, engobes y vidriados con brillo (foto n°: 960); en esta misma ciudad, también podemos destacar la obra de otros artistas en activo, como Fábio Smith, representando una obra asociada a la esencia caricaturesca, con personajes tanto de carácter popular-tradicional como otros con carácter más moderno, o los delicados trabajos de Gina Dantas (Virgínia Bezerra Cavalcanti Dantas), -aunque originaria de Recife (PE), reside desde hace años en João Pessoa-, esta artista modela esculturas femeninas, tornando el sentido del recipiente hacia formas corpóreas, híbridas con cierto aire mitológico, decoradas con suaves tonos policromos de engobe y de un acabado pulido; o las representaciones de Mara Cavalcanti, al presentar la imagen de la mujer, desde un estilo contemporáneo, primando en sus figuras la sencillez del modelado, realzado con el color de los engobes (foto n°: 235). No obstante, también pudiéramos citar a otros artistas que trabajan actualmente la cerámica escultórica desde su sentido popular, como nuevos representantes del arte popular nordestino, de este estado u otros estados más al norte, aunque por no dilatar más esta exposición, únicamente alabamos la destacada obra de Joao Borges, instalado Timon, ciudad del **estado de Maranhao**, -aunque originario de la ciudad de Teresina, de tradición alfarera, situada en el estado de Piauí-, su obra se adscribe al realismo figurativo, integrando su propia huella al modelar la obra, con la representación de delicadas escenas cotidianas y regionalistas, donde el tono del barro natural se confunde con otras gamas de color livianas, más oscuras, conseguidas después de la cocción (foto n°: 1157).

Limítrofe al sur de Pernambuco, se encuentra el **estado de Alagoas**, donde podemos resaltar la ingenua representación de la artista Irenéia (Irenéia Rosa da Silva), originaria de la localidad interior de **União dos Palmares**, antiguo “Quilombo” colonial (comunidad descendiente de esclavos africanos liberados), en lo que esta autora despunta de otras representaciones cerámicas del lugar, al decantarse en su búsqueda creativa por el modelado escultórico, desde la sencillez de sus figuras femeninas o al representar únicamente cabezas de barro, cocidas en horno de leña, en las que las tonalidades azarosas creadas en la cocción son su única decoración (foto n°: 1156). Ahora bien, más al sur, en este mismo estado, también en la zona interior, se encuentra la ciudad de **Capela**, en este caso destacada por mantener una fuerte tradición popular en lo que se refiere a la cerámica funcional; ahora bien, allí trabaja el destacado escultor popular «João das Alagoas» (João Carlos da Silva), conocido por utilizar en su obra cerámica como icono la figura del buey relacionada con el tradicional festejo «bumba-meu-boi»; estas piezas las conforma como grandes bueyes en los que en su superficie perimetral adorna con altos o bajos relieves, o acoplando personajes unidos a la forma principal, representando historias de la cultura nordestina, como tradiciones o escenas colectivas de la sociedad en la que reside; aunque también crea otras figuras, como los “nacimientos” de carácter religioso. Toda su obra se caracteriza por trabajarla en el color del barro natural, como base, aplicando en ciertas zonas diferentes tonalidades de engobes (foto n°: 1153). A su vez, señalamos que el taller de João es un espacio colectivo donde aparte de producir su obra también trabajan algunos de sus antiguos alumnos, entre ellos, destacando las creaciones de Nena (Maria Eronildes Laurentino), en este caso, sus piezas más representativas son aquellas que poseen un formato similar al buey de su maestro, aunque seccionado en una de sus partes laterales, en las que presenta en su interior escenas cotidianas de su entorno en formato tridimensional. No obstante, la artista que mayor proyección tiene actualmente entre sus alumnos, es Sil (Maria Luciene da Silva Siqueira), adoptando toda su obra escultórica un estilo propio y reconocible, con escenas rurales conformadas por personajes de facciones fuertes, muy trabajadas, en algunos casos con escenas repletas de personajes, en las que la “jaqueira”, árbol oriundo de la zona, se incluye en la mayoría de sus obras (foto n°: 1110).

En el **estado de Sergipe**, al sur de Alagoas, podemos destacar la obra escultórica creada desde **Aracaju**, por «Beto Pezão» (José Roberto Freitas), apodado de esta forma al mantener un estilo figurativo inconfundible, al dotar a sus humildes personajes de grandes pies, además de representar sus rostros con gesto triste, definidas todas sus piezas por el color del barro natural.

Para terminar con la agrupación de la representación escultórica en cerámica popular generada en el noreste de Brasil, nos situamos en el **estado de Bahía**, donde, como ya hemos indicado, la producción figurativa tradicionalmente viene relacionada con la costumbre de representar imágenes de la religión cristiana, de vírgenes y santos, localizando actualmente, en toda la territorialidad de este estado, un buen número de talleres particulares o de poblaciones especializadas, que continúan con este modelo productivo, destacando entre todas ellas, la notable representación creada en **Salvador de Bahía**. Sin embargo, aunque la estética tradicional de esta imaginería se caracteriza por presentarse desde un realismo manierista, y sigue condicionando a la mayoría de estas manifestaciones cerámicas, en las últimas décadas muchos autores comienzan a generar otra metodología representativa, basada en su propio imaginario creativo; en este caso, por no prolongar esta relación, citamos únicamente a dos escultores bahianos consagrados, aunque el elenco de artistas, destacados por su renovada representación, es mucho mayor. Las obras alegóricas autoría de Jotacê (Jiolvaldo Chaves Araújo), se pueden

reconocer a simple vista, donde la sencillez y candidez de la forma se conjuga con el trazo firme de otros diseños, y el equilibrio del color genera su protagonismo (decoradas con engobes), este artista desde hace años tiene su taller en la ciudad interior de Lençóis (una de las entradas al Parque Nacional de la “Chapada Diamantina”), mucho más al sur, en la línea del litoral, aunque en el interior, se encuentra Itabuna, desde donde trabaja el escultor de renombre, Osmundo Teixeira (su capacidad creativa se reafirma desde pequeño al trabajar en el taller de su padre, aunque su formación también es académica), en este caso su obra se define desde el realismo, de marcado estilo barroco, con piezas de delicadado y detallado modelado, mostrando entre ellas uno de los mejores repertorios del sincretismo religioso Bahiano, ya que su obra se compone tanto de santos del catolicismo y escenas del cristianismo, como representaciones de la mitología de los Orixás. Así mismo, además de nombrar a artistas concretos bahianos, también se pueden destacar algunos ejemplos comunitarios, poniendo ahora otros dos ejemplos, por una lado, al citar la renovación representativa que se ha generado en la localidad ceramista de **Maragogipinho** (situada a 12 km de Nazaré y a 56 km de Salvador de Bahía), donde además de crear tradicionalmente formas utilitarias, también representan formas figurativas, que en la mayoría de los casos representan figuras-recipiente, con sus característicos diseños decorativos, decoradas con engobes blancos sobre el barro natural color rojizo y ligeramente pulidas (foto n°: 1159); como contrapunto a esta representación basada en la tradición, también es destacada la producción cerámica de la histórica y turística ciudad bahiana de **Cachoeira** (situada en el litoral, a 120 km de la capital), en este caso desmarcada de la tradición alfarera, pero que por su ubicación ha atraído a artistas que hoy realizan una importante labor figurativa con nuevas temáticas populares, destacando entre ellas la representación de pequeños demonios de color negro realizando diferentes actividades y escenas, que aunque actualmente ya computan dentro de la representación comunitaria, su autoría se relaciona con los hermanos Armando y Cândido Santos Xavier (este último conocido como Tamba), al incluir estos artistas pioneros en su representación imágenes tradicionales conjugadas con modelos representativos más modernos y de gran colorido.

Ahora bien, en esta recopilación no debemos olvidar que entre los ceramistas y artistas populares más celebres de Brasil, sobresale la figura de Antonio Poteiro (Antônio Batista de Souza, 1925 - 2010), de ascendencia portuguesa, y nacido en Portugal, en la aldea de Santa Cristina da Pousa (provincia de Minho), aunque en su niñez su familia se traslada a Brasil. A lo largo de su vida vive en diferentes lugares como: Sao Paulo, Minas Gerais o en la Isla do Bananal en Tocantins (junto a los indios Karajás), hasta establecerse en 1955 en el **estado de Goiás**, en su capital, Goiania. Su padre, Antonio Batista de Souza, era ceramista y le inicia en este arte, y aunque en sus inicios realiza piezas de carácter tradicional y utilitario, con el tiempo las formas de los recipientes creados por Antonio Poteiro fueron adquiriendo mayor complejidad en su decoración, desde un estilo muy personal, transformándose en enérgicas esculturas de cerámica. Sus obras más características, se presentan en el color del barro natural, modeladas con incisiones y superposiciones decorativas muy recargadas, de personajes toscos, mitológicos y bíblicos. Además de la cerámica, Antonio Poteiro a partir de 1972 también se dedica a la pintura, dotando a los lienzos del mismo imaginario de sus cerámicas, si bien, según indican Cristina Dantas y Antonio Werneck, en principio: “ *fueron las pinturas las que le reportaron fama*”<sup>354</sup>, posteriormente toda su obra es valorada; a lo largo de su vida participa en gran número de exposiciones individuales y colectivas tanto en Brasil como en el exterior, además de obtener diferentes menciones y premios, y poseer obra permanente en importantes museos (fotos n°: 225, 959). La estética de su obra se sigue perpetuando en la familia, a través de su hijo mayor «Américo Souza Neto», quien habitualmente presenta su obra a través de piezas tridimensionales de gran formato o grandes paneles cerámicos. Aunque aquí también podemos indicar que, entre las nuevas generaciones de artistas de esencia popular de Goiás, destaca la obra de Odón Nogueira (Bela Vista, Goias), con clara influencia de Antonio Poteiro, representando rudas y enérgicas esculturas que se muestran abarrotadas de imágenes antropomorfas y zoomorfas.

Continuando con este repertorio escultórico brasileño, antes de analizar las producciones más destacadas en la representación popular del tercer foco citado, establecido en la zona centro-sur del lado oriental del territorio, volvemos a mencionar la actividad representativa actual de diferentes **comunidades indígenas**, aunque en esta ocasión, haciendo referencia a aquellos grupos étnicos establecidos en el **área oriental** del país, que mantienen entre sus costumbres la manufactura tradicional de realizar piezas funcionales y la creación figurativa de representar en barro o cerámica, establecidos estos indígenas desde el noreste al centro-sur, como es el caso de las diferentes etnias que ponemos de ejemplo, aunque únicamente las citamos, ya que sus creaciones no llegan a ser especialmente distinguidas en el cómputo general de esta manifestación: Etnia Potiguara (establecida al norte, principalmente en el estado de Paraíba, aunque también, en Ceará y Rio Grande do Norte, computando también su emigración, en las ciudades de Rio de Janeiro y São Paulo), los Kariri (establecida su escasa población en los estados de: Ceará, y São Paulo), Kandidé (Ceará), Piripiri (entre Ceará y Piauí), Xokó (Xocó, o Chocó) (al norte del estado de Sergipe), o hacia el sur, establecidos en el estado de Minas Gerais, las etnias: Kaxixó y Xakriabá; en lo que la mayoría de estas comunidades se establecen en territorios demarcados como “Terra Indígena” (tierra indígena).

En el área **centro-sur** del ala oriental del territorio Brasileño, son destacadas las representaciones populares en cerámica escultórica, producidas en los estados de: Minas Gerais y São Paulo. En el estado interior de **Minas Gerais**, siempre ha existido una fuerte tradición cerámica, aunque también se generan nuevas estéticas representativas más acordes con los

<sup>354</sup> Ibídem, p. 20. (Texto traducido: L. Rueda).



tiempos contemporáneos; en esta línea, se suelen situar los trabajos de artistas individuales, como ejemplo, nombramos la destacada obra de dos artistas populares que trabajan en la capital de **Belo Horizonte**, y son, Detimar Vieira, quien genera una obra de carácter religioso, desde una singular y característica manifestación plástica, muy trabajada, representando generalmente a santos de aspecto dulce y aniñado (foto n°: 1160), la otra artista es, Elisa Pena, retratando en sus esculturas de formato grande la cotidianidad de las mujeres, desde la representación de la figura completa en diferentes poses, o al seccionar la imagen femenina a través de bustos o cabezas, valiéndose de las formas redondeadas y muchas veces voluptuosas. Ahora bien, como también venimos destacando a aquellos lugares, con ejemplos claros de rehabilitación respecto a la producción tradicional de las loceras brasileñas, esto ha acaecido de forma notable en la deprimida comarca del **Valle de Jequitinhonha**, al noreste de Minas Gerais.

En los últimos años, son destacadas las representaciones escultóricas generadas en ciertas poblaciones rurales del Valle de Jequitinhonha (-Vale do Jequitinhonha-), en su mayoría realizadas por mujeres (siendo siempre ellas las creadoras de la manifestación cerámica), no obstante, aunque la tradición ceramista en esta región recae en manos femeninas, también se puede destacar la producción de algunos autores masculinos. Según indica la investigadora Lalada Dalglish sobre esta temática, estas obras: “*originarias de culturas con raíces indígenas, fueron transformadas y adaptadas para adecuarse a los usos del colonizador; evidenciando a la mujer como responsable de casi toda la artesanía desmenuada en barro de estas regiones*”<sup>355</sup>, coexistiendo posteriormente en las representaciones populares y tradicionales de la región, influencias no solo nativas, sino también, portuguesas y africanas. Ahora bien, a lo largo del siglo XX, se fueron produciendo innovaciones, generadas por la creatividad de ciertas autoras, y que con el tiempo pasaron a formar parte del repertorio comunitario, no obstante, es a partir de la década de los años sesenta de este siglo, para activar la economía de la región, cuando diferentes organismos externos comienzan a apoyar la actividad cerámica, auxiliando a estas comunidades en el proceso de fomento y comercialización de sus obras, generándose por ello, una mayor individualización del trabajo. El “Vale do Jequitinhonha”, desde épocas pasadas, ya era considerado como un destacado foco de producción alfarera, mayormente por la producción de las “paneleiras”, aunque también se puede citar que diferentes piezas asociadas al formato del recipiente incluían la representación escultórica, definiendo ciertas obras muy asociadas con la tradición del arte popular “minero”. Actualmente, se siguen preservando formas y diseños tradicionales, asociados al imaginario local o regional, empleando en la mayoría de los casos la representación de figuras antropomorfas o animales del entorno, decoradas con engobes (de gama rojiza o crema), aunque las nuevas creaciones, son más cuantiosas, destacando especialmente la representación de la figura femenina en poses cotidianas, conocidas como «bonecas» (muñecas en Portugués) o la representación de la mujer vestida de novia, denominadas en este caso como «noivas da seca» (novias de barro), presentando en la mayoría de estas obras un carácter más realista y detallado (bastante marcado por el ideal de la belleza occidental). En esta región, la representación antropomorfa se define mayormente por la figura de la mujer, como indica Lalada Dalglish: “*es importante resaltar que, en general, la imagen masculina aparece con poca frecuencia en las piezas figurativas del Valle y casi siempre se presenta como novio vestido para casarse*”<sup>356</sup>.

Ahora bien, en este cómputo regional, destacamos la renovada producción generada en cuatro comunidades alfareras de la zona: **Campo Alegre** (distrito de Turmalina), **Coqueiro Campo** (distrito de Minas Novas), **Caraí**, y **Santana do Araçuaí**, establecida esta determinación por la investigación de Lalada Dalglish, al identificar en ellas técnicas y representaciones escultóricas, características y diferenciadas. “*en Campo Alegre las esculturas son más expresionistas que clásicas; no existe una preocupación por las proporciones o con la perfección de los detalles de la nariz, boca u orejas. Las manos de las muñecas, casi siempre están unidas al cuerpo, en general sujetando algún objeto, como flores o pájaros técnicamente este es un recurso usado para evitar la fragilidad en las extremidades de las manos [...]. Curiosamente, todas las piezas antropomórfas, creadas en Campo Alegre, continúan teniendo formas utilitarias de recipiente y de vasija para contener agua, aunque su función hoy es meramente decorativa. Estas siguen siendo modeladas en hueco, y fabricadas con la técnica del acordelado*”<sup>357</sup>. Muy cercana a esta localidad, se encuentra Coqueiro Campo, otro de los núcleos cerámicos donde se representan figuras escultóricas, con una producción similar a Campo Alegre, aunque en este caso las piezas poseen una estética más “pulcra”, al concebir un acabado de mayor refinamiento, y una decoración más minuciosa. Algo más alejada, se sitúa la localidad de Caraí, presentando entre sus ceramistas una representación estética más variada, al concebir en la comunidad diferentes focos creativos, ahora bien, en el cómputo general de estas representaciones, se puede decir que actualmente se manejan entre dos tendencias convergentes, la tradición y la innovación, al definir representaciones de sentido realista, reflejo del contexto de la comunidad, o bien, a través de piezas de estética surrealista, emparentadas en cierta medida con la ritualidad y las leyendas de la región (fotos n°: 233, 1109). Al noreste, se sitúa la población de Santana do Araçuaí, presentando también en su representación generalizada, una destacada destreza a la hora de manifestar los detalles de las piezas, manteniendo en estas figuras, de carácter renovado, cierta metodológica basada en una estética sensible y manierista (muchas de ellas, representando a cuerpos femeninos de grandes dimensiones, vestidas habitualmente de novias).

<sup>355</sup> DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008, p. 193. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>357</sup> *Ibidem*, pp. 133-134.

Entre los ceramistas más destacados del Valle de Jequitinhonha, se reconoce la excelente obra de diferentes artistas de renovada producción escultórica ubicados en estas poblaciones citadas; en Santana do Araçuaí, destaca la representación pionera de Isabel Mendes da Cunha (1924 - 2014), máxima representante de la región (foto n°: 237), legado que continua con su hija Gloria Mendes y su marido Joao Pereira de Andrade, y la hija de esta pareja, Andréia. Desde Carai, destacamos la carismática obra de dos familias, por un lado la familia batista asentada en la comunidad de Ribeirão do Capivara, con Joana Gomes dos Santos, a quien se le atribuyen las primeras modificaciones en la representación de las piezas tradicionales, antes de mediados del s. XX, y la destacada creatividad de su hija, Noemisa (Noemisa Batista dos Santos), reconocida su obra a nivel nacional e internacional (foto n°: 1161), y desde la comunidad de Santo Antônio (Carai), la destacada obra de Ulisses Pereira Chaves (1924 - 2007), continuando con el legado de su particular y excelente representación, las mujeres de su familia, su hermana Ana, su esposa María José Alves Chaves, y su hija Margarida. Desde Coqueiro Campo, se puede destacar la obra pionera de Rita Ferreira y Deusani Gomes dos Santos, aunque en generaciones posteriores, la obra más sobresaliente de esta comunidad, se asocia con el nombre de Zezinha (María José Gomes da Silva), reconocida su obra a nivel internacional (fotos n°: 118, 217), o más joven, también destaca la obra de Irene Gomes da Silva. Y por último, en Campo Alegre, destacar la innovación en las obras de Jacinta Francisco Xavier y Rosa Gomes da Silva, y la distinguida representación de Aparecida (María Aparecida Gomes Xavier). Ampliado, la información relativa a la representación del “Vale do Jequitinhonha”, en el siguiente capítulo (cap. 3, apartado 3.2, págs. 796 y 797).

Cambiando de ubicación, para terminar con los lugares más representativos de Brasil por su trabajo figurativo en cerámica, nos situamos en el **estado de São Paulo**. Si durante el Periodo Colonial, ya sobresale en este territorio la creación de figuras religiosas en cerámica, manteniéndose esta práctica a lo largo del tiempo, a través del oficio de “santeiro”, esta actividad se registra en numerosos talleres repartidos por este territorio, tanto en las ciudades como en poblaciones rurales, ahora bien, a continuación nos centramos en la manifestación popular de dos focos tradicionales de cerámica, estos son el Valle de Paraíba, y el Valle de Ribeira. Desde el **Valle de Paraíba**, situado al este del estado, nombramos a los llamados «Figureiros de Taubaté», en este caso al crear pequeñas figuras tradicionales desde una ubicación urbana, situada en la ciudad de **Taubaté**; entre los temas figurativos más destacados de este centro, se consolidan los religiosos (vírgenes, santos y belenes o nacimientos), pero también hacen referencia a actividades cotidianas y festividades, además de representar imágenes zoomorfas, incidiendo en la figura del -buey- (pintado con los colores del arco iris), la variedad de representaciones de gallinas de Angola, o la representación de pavos reales (foto n°: 1162). Las piezas de cerámica en Taubaté se decoran en policromía después de su cocción, antiguamente con técnicas pictóricas tradicionales aunque en la actualidad se decoran con pinturas industriales de fuerte tonalidad y repertorio cromático, ayudándose en muchos casos de alambre para adornar y sujetar las piezas. En cuanto a esta tradición, Dantas y Werneck, exponen lo siguiente: “*nadie sabe decir a ciencia cierta cuando la población del barrio de la Inmaculada, en la ciudad de Taubaté, comenzó a crear minúsculas figuras de barro. "Cosa del siglo pasado", arriesga Maria Luiza, una de las figureras más antiguas. Transmitido de padres a hijos, el oficio se pierde en la memoria de los artesanos más viejos. Muchos acreditan que es más antiguo de lo que Luiza imagina. Franciscanos del Convento de Santa Clara, construido en el lugar en el siglo XVII, podrían haber sido los primeros en incentivar a la población en la creación de belenes con la arcilla fina del lugar*”<sup>358</sup>. Desde esta barriada, se sitúa actualmente, el centro comunitario “Casa dos Figureiros”, donde se agrupan los ceramistas de la comunidad para trabajar, y activar, fomentar y comercializar sus obras. A continuación, Emanuel Araujo cita la autoría destacada de algunos artistas de Taubaté (en la publicación editada por Nelson Aguilar): “*conocidos -figureiros- hacen de sus esculturas una narrativa de las fiestas y tradiciones de la región del Valle, mostrando en la obra de estos ceramistas una definida representación de carácter naturalista, del que son ejemplo María Benedita de Jesús, Edite Alves dos Santos, Bartolomeu Figueiro, Eugênia Alves dos Santos, Adriana, Benedito e Maria Gomes, Ana Ruivo, entre otros*”<sup>359</sup>, destacando también las nuevas creaciones generadas por la familias Vieira y Leite Santos, que actualmente ya forman parte del repertorio comunitario. Por otro lado, destacamos la producción rural determinada en el **Valle de Ribeira**, al sur del estado de São Paulo, especialmente en las tres comunidades más representativas en la tradición de generar piezas de uso doméstico, como sencillas y rústicas figuras antropomorfas, zoomorfas o seres mitológicos sacados del imaginario de la región (de estética singular), estas localidades son **Apiá** (en el barrio de Encapoeirado), **Barra do Chapéu** (en Ponte Alta), y **Itaóca** (barrio de Pavao), encargadas las mujeres de esta tradición (de descendencia afroamericana e indígena), destacando por ejemplo el trabajo de Custodia da Bela Cruz desde Apiá, o Doña Trinidad, desde Chapéu.

<sup>358</sup> DANTAS / WERNECK, Op. cit., *Artesãos Do Brasil*..., p. 44. (Texto traducido: L. Rueda).

<sup>359</sup> AGUILAR, Nelson (ed.), Op. cit., *Arte Popular. Popular Arts*..., p. 46. (Texto traducido: L. Rueda).

## ■ PERÚ

En la actualidad, la cerámica figurativa y popular peruana está adscrita en gran medida a la tradición, al formar parte del amplio panorama artístico generado en este país, en algunos casos, producto de tradiciones arraigadas en el tiempo, desde la esencia indígena, u otras, por la presencia en estos territorios de la influencia de la colonia española, además de conformarse un sincretismo entre ambas culturas, creando reconvertidos modelos cerámicos, asociados con el ideario regional y colectivo, pero también se reconocen obras, de renovada representación, en las que la autoría personal determina nuevas manifestaciones estéticas.

Este país posee una diversidad geográfica y cultural sin parangón, y en su larga trayectoria artística, la cerámica ha formado parte de su representación, manteniendo en el cómputo de las manifestaciones populares e indígenas, la determinación por generar obras de carácter escultórico, tanto al crear piezas figurativas tridimensionales como al conferir en la forma del recipiente imágenes escultóricas; manteniendo muchas de ellas aún características primigenias, asociadas con la simbología andina, incluidas en cometidos rituales (remitiendo especialmente a formas e imágenes de la cultura Inca, aunque su fisonomía halla cambiando con el transcurso del tiempo). Ya que al establecerse la colonia española, las sociedades nativas del territorio mantienen un tenaz esfuerzo por la supervivencia de sus costumbres culturales y su religiosidad, disfrazando las antiguas creencias y rituales con creativas y renovadas representaciones de apariencia católica, amalgamando en su larga tradición elementos autóctonos y coloniales, para manifestar un singular sincretismo religioso que pervive hasta la actualidad. En esta relación, se puede decir que la tradición alfarera de determinadas regiones sigue manteniendo técnicas de ejecución de la época primigenia, en las que ni el torno, ni los hornos cerrados, ni los vidriados, han sido y son empleados. Hay que tener presente también que Perú es uno de los países con mayor población indígena, donde las tradiciones están bien arraigadas, con un grueso de población muy amplia repartida por diferentes zonas de Quechuas y Aymaras, entre otras tantas etnias, adoptando muchas de estas comunidades la actividad alfarera, incluyendo en algunos casos la tradición de representar piezas de sentido escultórico, determinadas dentro de la cerámica indígena peruana; además de computar en el ámbito popular, como destacado y representativo, el carácter sincrético de las producciones mestizas peruanas.

En cuanto al desarrollo histórico establecido en Perú, a partir del Periodo Republicano, se renuevan las producciones cerámicas por el auge de su demanda tanto entre la población rural como en sectores urbanos, ya desde el siglo XIX, donde las piezas escultóricas de uso ritual, como aquellas definidas como objetos ornamentales, son demandadas por un amplio sector de la población, cuya distribución, para uso rural y uso urbano, corresponden a grupos diferenciados. Además de tener en cuenta, como en otros países, que el interés despertado hacia la preservación de esta actividad artística (popular e indígena) también se relaciona con la ayuda y apoyo producido tanto por figuras particulares como por organismos gubernamentales, influenciando esta distinción del arte popular e indígena, en la percepción de la sociedad peruana del siglo XX. Con la base de revalorar la cosmovisión andina, destaca el fomento precursor determinado desde movimientos intelectuales aperturistas y el campo de las Bellas Artes, especialmente desde la corriente -indigenista-, generadas en la primera mitad del s. XX, poniendo como ejemplo, el caso del afamado pintor José Sabogal (1888 - 1956), integrante y abanderado del movimiento artístico del indigenismo peruano, además de dedicar su carrera al estudio sistemático del arte popular peruano, también establece dentro del Museo Nacional de la Cultura Peruana (fundado en 1946) el Instituto de Arte Peruano, e incluye entre sus colaboradores a importantes personalidades del mundo del arte. Como expone Francisco Stastny en su magnífica obra *-Las artes populares del Perú-* (citada esta obra reiteradamente en este apartado):

*“la progresiva aceptación de las artes populares como expresión viviente de las culturas nativas entre los artistas e intelectuales, primero, y a continuación, en el nivel oficial y gubernamental, acarreo consigo la apertura gradual de un mercado para aquellos objetos en la ciudad de Lima. Si todos los indigenistas tuvieron un amor por el arte popular y se rodearon de obras de origen campesino, fueron sobre todo Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent quienes dedicaron con auténtica pasión de coleccionistas y de “conocedores” a acumular piezas selectas de diversos lugares del país. La etapa de la adquisición sistemática de los objetos se inició en la década de 1930 y se consolidó con los viajes oficiales que Alicia Bustamante realizó por encargo del instituto de Arte Peruano, el primero de los cuales está documentado en 1937”<sup>360</sup>.*

En las sucesivas décadas del s. XX se desarrolla progresivamente la atracción de la sociedad peruana por este tipo de representación, incrementándose la demanda en el mercado urbano y el sector turístico, en lo que a partir de los años sesenta, comienzan a exportarse al extranjero obras populares e indígenas con el apoyo del primer organismo encargado de la promoción y venta, denominado como Agencia Interamericana de Desarrollo (AID), aunque a partir de la década de los setenta, se encausa el fomento de esta actividad a través de una nueva organización más acorde con estos contenidos, con resultados disímiles en la intervención de la promoción del desarrollo artesanal, a través de la intervención de entidades y fundaciones o de organismos no gubernamentales (ONGs), desde la promoción regional de cada departamento o provincia, o desde el Estado, como gran ejemplo al generarse la Empresa Pública de Promoción Artesanal (EPPA), o posteriormente: «Artesanías del Perú -Promoción y Desarrollo del Artesano» desde el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, el INC (Instituto Nacional de Cultura), el IDESI (Asociación Nacional de Institutos de Desarrollo del Sector Informal), o las sedes de artesanía de los Centros de Innovación Tecnológica (CITES).

<sup>360</sup> STASTNY, Op. cit., *Las artes populares del Perú...*, p. 88.



Ahora bien, al igual que sucede en otros países latinoamericanos durante el s. XX, el mayor impulso ocasionado en la representación popular e indígena asociada a la manifestación figurativa y escultórica en cerámica generada en Perú, se debe y parte, de la creatividad de ciertos autores pioneros, al crear nuevas fórmulas estéticas o al regenerar los diseños tradicionales, para transformarlos en nuevas representaciones más acordes con la contemporaneidad del momento, acontecido este hecho de forma generalizada a partir de la segunda mitad del s. XX, para a partir del último tercio de siglo, implicarse más los artistas populares en divulgar y autogestionar su representación, y consolidar una mayor apertura del mercado, transigiendo desde lo regional a lo nacional. No obstante, también se debe tener en cuenta que en esta nación en las dos últimas décadas del siglo se produjeron transformaciones en lo político y social, que dieron paso a fenómenos drásticos, entre ellos la emigración, disipándose muchos centros comunitarios de producción artística, o bien, al perder o trasladarse los artistas a nuevos lugares, aunque en estos casos se generaliza la tendencia de mantener su representación tradicional originaria, como parte de su propio comportamiento cultural. Con todo ello, podemos indicar, que de forma generalizada, tanto en las últimas décadas del s. XX como en la actualidad, la mayoría de los artistas populares que se dedican a producir obra escultórica en cerámica (desde aquellos que trabajan en un entorno rural, como aquellos que generan obra desde las ciudades), mantienen en su representación disyuntivas diferenciadas, abscisas por un lado a la tradición nativa, muchas de las cuales aún mantienen funciones rituales, o al crear obras tradicionales con características definidas por la religión cristiana, o bien, aquellas obras donde el sincretismo se mantiene como seña de identidad; pero también se conforma en el territorio peruano una nueva tradición representativa, sin fines religiosos, sino a través de obras en las que se muestra la cultura popular y su entorno, mayormente inspirados estos estilos en la temática campesina y regional, aunque en los últimos años, de forma generalizada en el territorio también se tiende a representar imágenes asociadas con la contemporaneidad. No obstante, aun al contar con estas permutas ocasionadas por los cambios representativos, si nos remitimos al cómputo comunitario, se puede decir que la sociedad peruana ejerce cierta resistencia a la homogenización cultural, al tratarse de un país en el cual están muy presentes las manifestaciones culturales tradicionales, por lo que los propios artistas, no solo preservan la memoria colectiva, sino que también comparten sus conocimientos con las nuevas generaciones, que a través de sus renovadas propuestas, siguen reconociendo el valor de su propia cultura. En el desarrollo de este apartado, iremos citando a diferentes autores destacados, quienes han recibido por su obra y a lo largo de su carrera numerosos reconocimientos y premios, en lo que la mayoría de ellos ostentan el distinguido título de “Gran Maestro de la Artesanía Peruana”. En la actualidad, las obras de estos artistas son demandadas en el mercado nacional e internacional, además de presentarse en importantes exposiciones y colecciones de diferentes partes del país y en el extranjero.

Para situarnos en el contexto de la actividad cerámica, figurativa y escultórica, en el cómputo del arte popular e indígena peruano, existen en el territorio diferentes focos de interés artístico tradicional, por lo que a continuación destacados estos lugares, como a los artistas más destacados, siguiendo en este caso un recorrido que abarca desde el área occidental de la serranía sur y central de los Andes peruanos, para continuar hasta el norte del país, en lo que posteriormente analizamos las manifestaciones más destacadas de la zona oriental, asociadas con el territorio amazónico.

Al sureste de Perú, se sitúa el **departamento de Puno**, también denominada su capital con el mismo nombre, situada ésta ciudad a orillas del lado oeste del Lago Titicaca; en esta región se distingue un alto porcentaje de población indígena, esencialmente de las etnias Aimara y Quechua, conjugando en su arte popular tradiciones artísticas coloniales con una nutrida presencia nativa, y en la que hasta hace pocos años, se puede decir que la sociedad puneña mantenía cierto aislamiento provinciano. Esta región, donde el carácter rural predomina, mantiene entre sus producciones tradicionales la actividad cerámica entre sus fuentes de subsistencia, considerada esta zona como uno de los focos tradicionales más importantes de Perú. En la región de Puno, coexiste en la representación un sincretismo cultural muy fuerte, entre contenidos occidentales e indígenas, especialmente en lo relativo al dualismo religioso, aunque a lo largo del tiempo han ido adquiriendo nuevos significados, con arraigada presencia de la forma del recipiente adscrita a la tradición artística y ritual, además de manifestarse en la actividad cerámica la combinación de técnicas nativas con la práctica tradicional occidental, al definir en muchas de sus cerámicas el característico vidriado verde, brillante y translúcido (ox. Pb / ox. Cu), presente en toda la pieza o en partes destacadas. El barro de esta zona muestra cierta aspereza, lo que hace que las obras presenten un acabado tosco. A su vez, en los últimos años, la demanda en la producción cerámica, ha hecho que la actividad se reformule, por lo que en muchos de los centros alfareros, se ha generalizado el uso de moldes, aunque estas nuevas producciones se presentan a la par de las tradicionales.

Entre las piezas tradicionales de cerámica de la zona puneña, presentes en la vida social y regional, destacan por su complejidad y belleza las «apajatas» o jarras matrimoniales, consolidada su representación desde finales del siglo XVIII y principios de XIX, según indica Stastny: “*son jarras de cuerpo convexo y boca expandida sobre las cuales se ha agregado gran cantidad de figuras de bulto de músicos, alegres personajes y animales, y que ostentan en lugar central una pronunciada cabeza escultórica de toro. Son usadas, según la versión de un informante del lugar, para contener los obsequios de bodas que se entregan a una pareja de recién casados. Estos deberán guardar las jarras recibidas de parientes y amigos, y llegado el momento en que se case un miembro de la familia que lo obsequió, devolverán la «apajata» con un nuevo contenido. Forman parte, pues, de uno de los sistemas de reciprocidad tan frecuentes en la cultura autóctona*”<sup>361</sup>. Con

<sup>361</sup> Ibídem, p. 121.

usos semejantes, existen otras modalidades cerámicas de piezas ceremoniales y escultóricas que incluyen la función de recipiente (ya citadas en el apartado 2.2.1, remitiendo a la representación colonial, págs. 564 / 567), como las jarras donde se representan personajes tradicionales, denominadas «conopas», o como es el caso particular de la «limitata», de origen colonial, que tiene la función de contener licores fuertes, en la que se presenta un personaje vestido con traje regional en la parte superior, sobre la forma esférica del recipiente, representando a su vez la escena de beber, en la que en una mano sujeta una jarra y en la otra una copa; esta figura sigue representándose de la misma forma que en otros tiempos, alrededor del personaje siempre se incluyen de manera simétrica, dos cabras, dos pájaros, y una secuencia de seis rosetones bordeando el conjunto (foto n°: 206), si bien, como registra el catálogo del Museo Nacional de la Cultura Peruana sobre *Obras Maestras*: “la función de este recipiente no se limita a la contención de licores, la «limitata» es también una «paccha» u objeto ritual ligado al culto al agua y a la tierra. Su forma intrincada especialmente diseñada para propinar la fluidez del líquido así lo revela. El licor ingresa por un orificio insospechado -la cabeza del bebedor- y sale por el pico formado por una jarra minúscula. A ello se suma la decoración de flores y rosetones, cuyas formas evocan al sol. Estos últimos, ubicados en los hombros del personaje, sugieren los medallones en forma de pumas que utilizaban los descendientes de los incas durante el Virreinato. Las flores y animales son elementos de evocación de la «pachamama»”<sup>362</sup>. Entre estos recipientes, también son populares la figura de un personaje a caballo portando una jarra y copa en la mano, y aunque de primeras, parezca únicamente una figura escultórica, es a su vez, también recipiente contenedor de licores (foto n°: 1164). Todas estas piezas van vidriadas para que el líquido no se filtre, con un acabado brillante y semitransparente, generalmente de tonalidad marrón o verde (ox. Fe/ ox. Cu, y base del vidriado: ox. Pb). Es popular también en esta región, elaborar en cerámica pequeñas figurillas antropomorfas y zoomorfas esquemáticas, destinadas a diferentes funciones, como crear figurillas destinadas a la juguetería. A su vez, entre las representaciones puneñas se incluye la elaboración de prototipos de cerámica de edificaciones de iglesias (las cuales se sitúan en los tejados de las casas), bastante realistas y detalladas, terminada su decoración con vidriado (miel o verde, translucido), asociado en este caso la influencia de esta imagen cerámica a la representación andina tradicional de la región de Ayacucho, denominada como «Iglesia de Techo» (comentada más adelante).

Ahora bien, la pieza más reconocida entre las cerámicas de Puno, es la representación del denominado “Torito de Pucará”, presentando esta figura características de recipiente, decorado con aspecto festivo, ya que su función se relaciona con el propósito ritual (fotos n°: 220, 1163). Sobre la imagen del toro en la representación cerámica del territorio peruano, se puede decir que, ésta viene generándose desde los tiempos iniciales de la colonia española, como analiza José Sabogal en una de sus publicaciones (datada en el año 1949): “La gran figura del toro sucede a la irrupción tremenda del caballo, el toro aparece cuando los centauros extremeños han sentado su dominio en los esenciales centros del viejo imperio. El asombro de los antiguos peruanos va en aumento al ver llegar los animales más corpulentos y extraños que jamás se imaginaron. [...] La brava estampa taurina se fijó intensamente en la sensibilidad india desde el instante de su aparición transcendente”<sup>363</sup>, correspondiendo su uso ritual a un largo proceso cultural sincrético del ideario indígena andino, al generarse como nueva representación mítica, al reemplazar paulatinamente este animal, a la llama o la alpaca (como «conopa»), o al transfigurar la caracterización de los seres mitológicos, del puma y el Amaru, o serpiente félica (ambas divinidades asociadas con el culto del agua), representado el toro en cerámica como pieza ceremonial o «paccha», como ofrenda a la *Pachamama* o a los *apus*, relativa a la procreación y protección ganadera y la abundancia agrícola (incluyendo en su interior chicha, coca o sangre). No obstante, si en este caso hacemos referencia a esta imagen regional, debemos indicar que la representación tradicional del “Torito de Pucará”, se relaciona con la figura modelada del toro, conformado como recipiente escultórico, decorado profusamente con aplicaciones en relieve y pastillaje, y diseños pintados con engobes, y aunque de forma tradicional su acabado era vidriado, hace ya décadas que de forma generalizada solo se vidrian ciertas partes de la pieza. Luisa Castañeda León expone en una antigua edición de arte popular de Perú (1971), sobre esta representación que:

*“La concavidad sobre el lomo, semejante a la de las antiguas y pequeñas alpacas de basalto, es para contener la grasa o resina que alimenta la llama de fuego dedicada a los dioses protectores del ganado. [...].*

*Las primeras creaciones del toro de Pucará deben ser de la época en que el indio comienza a celebrar la fiesta del “Señalaco”, en la que escogen para padrillo al toro más hermoso. Atan al animal por las patas y lo colocan sobre bellos ponchos en el centro del lugar de la fiesta, luego le pintan volutas, rayas y aparejos con “taco”, ocre disuelto en agua, y le hacen cortes sobre las cejas, nariz y papada, operación que llaman “huallac”. Finalmente le echan aguardiente en la nariz y ají bajo la cola, por lo que al soltarlo sale rebrincando y lamiéndose desesperado el hocico, mientras los concurrentes le arrojan flores y frutas [...]. Es por eso que casi todos los toros de Pucará tienen la cola volteada sobre el lomo y la lengua afuera, lamiéndose el hocico e igualmente ostentan los adornos que pintaron al toro vivo durante la fiesta. Esta celebración del “Señalaco” tiene un profundo sentido ritual pagano de propiciación a los dioses y a la Madre Tierra para el aumento del ganado”<sup>364</sup>.*

Esta fiesta ritual de marcación del ganado también se nombra como “Señalacuy”; en lo que la representación de esta pieza cerámica se sitúa generalmente en los tejados de las casas, o enterrada como ofrecimiento a la madre tierra, como práctica habitual entre las costumbres de la región puneña.

<sup>362</sup> AA. VV. *Obras Maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura peruana*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2008, p. 23.

<sup>363</sup> SABOGAL, José. *El toro en las artes populares del Perú*. Lima: Ministerio de Educación Pública, Museo de la Cultura Peruana, Instituto de Arte Peruano, 1949, pp. 9-10.

<sup>364</sup> CASTAÑEDA LEÓN, Luisa. *Artes populares del Perú*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, Instituto de Arte Peruano “José Sabogal”, 1971, pp. 9-10.

En relación a la representación del “torito de Pucará”, hay que indicar que esta pieza es originaria de las comunidades campesinas y alfareras de los distritos vecinos de **Santiago de Pupuja** y **José Domingo Choquehuanca**, establecidos en la provincias puneñas de Azángaro y Lampa, no obstante su denominación, la recoge con este nombre, al comercializarse desde la localidad de Pucara, adquiriendo fácilmente los turistas e interesados en el arte popular esta pieza desde hace ya décadas al situarse en Pucará una de las estaciones de la red ferroviaria que une Cuzco con Puno, representación que ya por los años cuarenta gozaba de gran reconocimiento. En los dos distritos citados, las diferentes comunidades ceramistas, continúan modelando piezas tradicionales, no solo los toritos de pucará, sino también las piezas tradicionales citadas, entre otras representaciones cerámicas; sin embargo, Pucara, también reconocido actualmente como centro alfarero, dedica su producción a la reproducción de las piezas tradicionales, realizadas por medio de moldes (a día de hoy, Pucara se considera como la capital del distrito de Choquehuanca). Aunque en estos casos, la producción de estas obras se remonta a tradiciones antiguas comunitarias, podemos citar el trabajo de salvaguarda de la técnica y representación que han dedicado diferentes autores, como hacen desde Checca Pupuja: Simón Roque Roque (foto n°: 220), Concepción Roque Chambi (fotos n°: 1121), o Mariano Choquehuanca Quispe, o desde la población de Santiago de Pucará, la ceramista Antolina Chambi.

Desde este entorno rural, nos desplazamos hasta el **departamento de Cuzco**, donde podemos resaltar la cerámica producida en la localidad alfarera de **Raqchi**, de población indígena quechua, comunidad que elabora un diversificado conjunto de piezas cerámicas, generalmente asociadas a la forma del recipiente funcional o decorativo, en lo que alguna de estas obras incorpora en su forma el carácter escultórico de la figura antropomorfa o zoomorfa, además de incluir la nueva producción de crear figurillas, no obstante, lo más destacado de la obra cerámica de Raqchi (tradicional y actual), es su decoración, de elaborados diseños geométricos similares al diseño textil de la región (de origen e influencia incaica), aplicando sobre la forma de la pieza el trazo con engobes, para posteriormente acabarla con vidriado brillante y transparente. Sin embargo, si nos remitimos a la representación figurativa de esta región, debemos trasladarnos hasta la capital de este territorio, la ciudad de **Cuzco**, en la que tradicionalmente se representan imágenes y escenas en barro asociadas con la religión cristiana y católica, donde está muy presente la caracterización de patronos y santos, la representación de la crucifixión, y la escenificación con muchas figuras de nacimientos, o la representación de festividades católicas como el Corpus Cristi; aunque, además de estas representaciones escultóricas, también se han generado en Cuzco como parte de la tradición, recipientes escultóricos rituales (foto n°: 203), u otras piezas figurativas no religiosas, de estética rural y regional. Si bien, a partir de las últimas décadas del s. XX, se concibe otros tipo de representación popular, por un lado, al generar piezas inspiradas en diseños Incas, y por otro la figurativa, relacionada con personajes de la sociedad peruana, caracterizados de forma desenfadada y expresiva, muchos de ellos representando escenas de la vida cotidiana (foto n°: 221). Esta última renovación representativa citada, se debe en parte al reconocimiento de la obra de uno de los artistas pioneros en trabajar con obra escultórica, Edilberto Mérida Rodríguez (1927 - 2009) desde un estilo muy personal; nacido en el barrio cuzqueño de San Cristóbal dedicado al arte popular, donde desarrolla toda su obra, este autor incursiona en diferentes materiales hasta dar con el barro en el año 1962, primero, al crear figuras convencionales de campesinos, para ir evolucionando hasta definir un estilo fuertemente expresionista (generando en sus personajes, rostros de pómulos salientes y expresivos, extremidades desproporcionadas y un modelado voluptuoso). A Edilberto Mérida se le conoce como el “escultor del barro de protesta”, ya que sus obras muestran un hondo contenido social y político (foto n°: 1167), entre las que destacan también escenas religiosas, como los “Cristos Crucificados” (que muestran a figuras desoladas, que representan veladamente al campesino pobre del Perú). En su familia su estilo se perpetua con sus hijos, Antonieta Mérida Enríquez y Edilberto Mérida Enríquez, aunque la influencia estilística de este artista actualmente continúa a través de la representación de un número considerable de escultores, asociados con la representación denominada como cerámica grotesca, al imprimir en los personajes de sus obras gestos de desesperación y angustia; destacando también en este género, la obra del artista cusqueño Sabino Tupa Llavilla, quien elabora piezas de cerámica de gran realismo y originalidad (foto n°: 1168).

Otro de los focos actuales más representativos de la producción escultórica de la cerámica popular de Perú se sitúa en el **departamento de Ayacucho**, situada su capital en la vertiente oriental de la Cordillera de los Andes, ubicada en la Sierra Central Peruana, nombrada esta ciudad como **Ayacucho**, también conocida como Huamanga. Esta ciudad presenta rasgos hispánicos muy pronunciados, de población mestiza, considerada por su ubicación, como enclave entre Lima y Cuzco, en la que siempre ha estado presente el comercio, y en la que a su vez ha existido a lo largo de su historia un amplio florecimiento de las artes tanto “mayores” como populares, declarada como «Capital del Arte Popular y de la Artesanía del Perú». Entre los barrios populares de la ciudad, el de Santa Ana acoge el mayor número de ceramistas, en lo que muchos de ellos han adoptado una nueva estética representativa, aunque custodien diseños tradicionales, la representación escultórica y figurativa, mantiene su auge. A su vez, en este territorio ayacuchano existen comunidades de la serranía andina de origen Quechua, que se dedican básicamente a la realización de obra cerámica, entre ellas, con una fuerte tradición, la localidad de **Huanta**, situada a 47 km al norte de Huamanga, o la población de **Quinua**, a 25 km de la capital. Entre estas comunidades alfareras, destacamos especialmente en nuestro estudio, la actividad figurativa, tradicional y renovada de Quinua, como bien expone Stastny:

*“Entre los pueblos alfareros actuales, uno de los más activos y exitosos es Quinua, en Ayacucho. La que se produce allí es una cerámica de contornos curvos y de tendencia a las formas esféricas. La arcilla es de grano fino y de un color rojo oscuro con cuyas tonalidades juegan los ceramistas al combinarlo con el blanco cremoso de los engobes y de la decoración pintada. Con esos dos colores, en gran variedad de combinaciones, y alternando a veces los fondos claros con diseños rojos y otras veces*



*los fondos oscuros con decoración blanca, obtienen sutiles modulaciones. El acabado final de las piezas es opaco o bruñido, pero nunca vidriado. Los artistas ayacuchanos crean tradicionalmente una considerable gama de formas, de las cuales las más significativas por su tamaño y ejecución son las efigies que se hacen para colocar, a modo de protección y decorado, en los techos de las casas: iglesias en miniatura y una variedad de animales-recipientes*<sup>365</sup>.

Ahora bien, en la producción cerámica de Quinua, a partir de las últimas décadas del s. XX, la comunidad manifiesta una nueva tendencia representativa, a la par de la tradicional, más acorde con la asimilación formal de la figuración realista. (Cap. 3, apartado 3.2, pág. 799).

En referencia a la producciones ayacuchanas tradicionales de cerámica, son destacadas las formas zoomorfas de figuras-recipientes, denominadas «pachas», asociadas estas piezas como ya hemos citado en el trabajo con las costumbres andinas y la función ritual (remitiendo las piezas de esta región a las antiguas formas de las «conopas» o «ultis» incaicos), en los que la figura anatómica del animal integra en su parte trasera el hueco o cuello del recipiente, adquiriendo una cohesión simultánea entre la forma de recipiente y la escultura, generando cuerpos ovalados similares de cuatro pequeñas patas, alternando las cabezas de diferentes animales, que se remiten a la fauna de lugar, como llamas, pumas, gallos, perros, etc., para completar en cada pieza zoomorfa, con otras características fisonómicas del animal, adosadas a la forma del recipiente, destacando entre estas representaciones la imagen del toro, conocido en esta región como “Toro de Huamanga”. Estas figuras han adoptado pocas variaciones en el estilo y en la forma a lo largo de los años, aunque han adquirido en épocas más modernas nuevas características innovadoras destinadas al comercio urbano, si bien, éstas representaciones ya se consideran como parte de la tradición de Ayacucho, como sucede por ejemplo con las piezas denominadas «jarjachas», que dotan al recipiente escultórico de una forma sobrenatural, compuesta por seis cabezas de llama. Entre otras obras tradicionales, destacamos una de las piezas más distinguidas, generadas en este caso en Quinua, a través de las palabras de Stastny: “con el mismo respeto a los principios del material se crean en Quinua unos personajes identificados como «chunchos», cuya forma se aproxima a la de una botella con un asa al lado de la boca y que es la figura de un músico que toca una «antara» y porta un fruto o una rama en la mano izquierda. Su decoración pintada con motivos vegetales en el cuerpo hace pensar en un espíritu silvestre (una especie de dios Pan-andino), tal vez descendiente en el folklore oral de las antiguas divinidades Huari de la agricultura”<sup>366</sup> (fotos n°: 173, 1106). Destacamos también los conjuntos de figuras que muestran músicos populares con diferentes instrumentos, que tienen como destino otorgarse a los miembros de la banda que ha tocado en las fiestas del pueblo (originaria esta representación de Quinua, principalmente conferido este obsequio en la fiesta de la Virgen de Cocharcas); a simple vista estas piezas parecen figuras escultóricas de bulto redondo, pero también integran en su forma la característica de recipiente, conformando la parte superior, abierta, a modo de sombrero.

Ahora bien, entre la variedad de formas cerámicas ayacuchanas, destacan especialmente las obras escultóricas denominadas «iglesias de techo», también denominadas como “iglesias de cumbra”, de gran difusión, y aunque en otros tiempos la mayor producción de esta manifestación cerámica se generaba en Quinua, su manufactura se ha extendido a otras comunidades, debido a que siguen demandándose no solo para la población regional, sino para el mercado exterior. Estas iglesias, con características semejantes a las iglesias cristianas del Periodo Colonial, de dos campanarios y portal de arco, en la mayoría de los casos remiten a la edificación de la catedral ayacuchana, en la que en ambos torreones se encuentran grandes relojes. Este prototipo ha variado poco en su forma a través de su dilatada creación (ya ubicada su elaboración en el s. XIX, aunque su datación también pudiera ser anterior) (foto n°: 908), encontrando diferencias en el tamaño, pintada tradicionalmente con engobes terrosos, blancos o rojizos (foto n°: 1387), aunque en la actualidad también se pintan con colores más llamativos, al emplear pintura industrial (post-cocción). Su función simbólica remite a la prosperidad y la protección para cada hogar, por lo que entre las costumbres regionales, al construirse una casa, sitúan estas cerámicas en la parte alta del tejado, combinándolas con “recipientes de techo”, que aluden a la misma cualidad, adquiriendo estas obras el significado de ofrenda. En cuanto a la presencia de esta pieza popular, su simbología y presencia se ha trasladado a diferentes lugares de Perú, incorporando esta representación a la tradición regional de cada lugar, pero con características de estilo diferentes (como por ejemplo ya hemos indicado en Puno, o como indicaremos más adelante).

En tiempos más recientes, a partir del s. XX, se integran en la producción regional de Ayacucho (a partir de la obra pionera de determinados ceramistas), la representación de figuras cerámicas de carácter religioso (cristiano), como los ya tradicionales belenes o nacimientos, para ir incorporando con el transcurso del tiempo nuevas escenas religiosas (en muchos casos, dotando a los personajes de facciones nativas o indumentarias de la región), u otras imágenes, relacionadas con actividades rurales.

A continuación, destacamos la obra escultórica de diferentes autores originarios del territorio ayacuchano. Entre los más destacados del género figurativo se encuentra el afamado artista ayacuchano Leoncio Tineo Ochoa (1924 - 1996), nacido en el barrio capitalino de Santa Ana, fue pionero en su estilo de trabajar el barro, adquiriendo el oficio de su madre; su obra parte en sus principios desde la elaboración de objetos musicales con formas figurativas (denominados pitos), según describe Francisco Stastny: “Tineo empezó a hacer variaciones cada vez más osadas sobre el tema del silbato. Era en este campo en

<sup>365</sup> STASTNY, Op. cit., *Las artes populares del Perú...*, p. 11.

<sup>366</sup> Ídem.



**Representaciones en cerámica de arte popular peruano:** -1163- “Toritos de Pucará” posicionados en el tejado de una casa (Pucará, Puno). Cerámica en color natural y engobes. -1164- “Jinete a caballo” (Santiago de Pupuja, Puno). Escultura cerámica decorada con engobe. -1165- Leoncio Tineo Ochoa (Huamanga, Ayacucho). “La Piedad”. Cerámica modelada y decorada con engobes. Dimensiones aproximadas: 31 x 17 x 17 cm. -1166- Gedion Fernández Nolasco (Quinua, Ayacucho), residencia actual: Lima (Perú). Agrupación de seis músicos tocando diferentes instrumentos, decorados con engobes, basándose en el trazo de los diseños tradicionales ayacuchanos. -1167- Edilberto Mérida Rodríguez (Cuzco, Cuzco). Diferentes piezas escultóricas, izquierda “Madre con hijo”, en el centro “Hombre”, y a la derecha: “Presidente Belarde”, 1967. -1168- Sabino Tupa Llavilla (Cuzco, Cuzco). “José”, 1997. Personaje de nacimiento andino (feria del Santurantikuy). Cerámica policroma. -1169- Representación de dos mujeres en postura de baile, ataviadas con traje regional (Chulucanas, Piura). Cerámica decorada con engobe.

el cual el ceramista tenía mayor libertad de jugar con las formas. Ninguno de los otros géneros hubiera consentido desviaciones pronunciadas de los prototipos establecidos. Es por eso que aun las piezas más elaboradas y de considerable tamaño creadas por Tineo posteriormente, no dejan de tener en algún lugar oculto la boquilla del instrumento infantil<sup>367</sup>, no obstante, Tineo no solo incursiona en este tipo de creaciones, sino que su producción se diversifica a través de una amplia presencia en obras escultóricas, con personajes sencillos y delicados, relacionados con la imaginería religiosa (nacimientos, ángeles, vírgenes, La Piedad, La Trinidad, entre otras escenas), así como la representación de las costumbres rurales de su tierra natal. Leoncio Tineo trabaja la cerámica en color del barro natural y define ciertas partes de la obra con engobes de tonalidad suave. En otras publicaciones también se cita la obra de este afamado autor, como sucede en el catálogo -Obras maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura Peruana-: “La religiosidad, las costumbres, los hechos históricos y las alegorías son los principales temas que desarrolló. En sus obras, los campesinos indígenas protagonizan escenas cotidianas de manera tan esquemática que linda con la caricatura. Ellos mismos son transpuestos al mundo religioso”<sup>368</sup>. Fueron los artistas de la corriente indigenista, hacia la década de los años cincuenta (del s. XX), quienes apreciaron el trabajo de Leoncio Tineo, llevando sus obras a Lima, integrándolas dentro de las más importantes exhibiciones y colecciones de arte popular peruano (fotos n°: 958, 1165). La familia Tineo sigue conservando su legado, como sus hijos: Julia, Rosalía y Leoncio, y el nieto, Leoncio Huaman Tineo. Así mismo, otro de los grandes ceramistas ayacuchanos es, Mamerto Sánchez Cárdenas, originario de Quinua (descendiente de familia ceramista y de origen indígena), este autor enlaza tradición e innovación, buscando el mejor desarrollo estilístico, a la vez de mostrar gran maestría en su trabajo, con obras que van desde formatos pequeños hasta asombrosas piezas de gran tamaño; la mayoría de sus trabajos escultóricos son de carácter “funcional”, de uso ceremonial y costumbrista, decoradas las piezas a semejanza del estilo tradicional de Quinua (foto n°: 1106). Además de destacar su obra, para Mamerto Sánchez se hace importante la continuidad de cultura regional andina, como responsabilidad social, por lo que también instruye a nuevos creadores en el arte de la cerámica. No obstante, este autor desde la década de los ochenta vive en Lima (a causa del terrorismo ocurrido en esta época), trabajando a partir de estos años con el barro y los engobes que traslada desde Quinua; en lo que sus hijos también producen cerámica escultórica, uno de ellos desde Lima y otro desde Ayacucho.

<sup>367</sup> STASTNY, Op. cit., *Las artes populares del Perú...*, p. 118.

<sup>368</sup> AA. VV., Op. cit., *Obras Maestras en las colecciones del Museo Nacional ...*, p. 21.

De generaciones posteriores, también destacamos la obra del artista ayacuchano, Arístides Quispe Lope (nacido en Wari, distrito de Quinua), quien aprende el oficio en este caso no de su familia sino al emprender su formación ceramista desde el taller de Aurelio Lagos; emigrando a Lima en 1983 por los problemas políticos acontecidos, aunque hoy en día ha vuelto a trabajar desde la ciudad de Huamanga. La expresión de delicadeza en el modelado de la obra de Arístides Quispe abarca la diversidad representativa, desde lo religioso a lo profano, con escenas costumbristas, personajes locales o figuras de la sociedad urbana; la mayor parte de su obra escultórica, no incluye el formato de recipiente dentro de la representación, trabaja las piezas con arcilla roja y las decora manteniendo el color del barro a su vez que detalla ciertas partes con otros engobes; aunque también podemos destacar de su obra, la exploración y el acercamiento que hace en referencia a la cultura Wari (o Huari), realizando algunas obras utilitarias con motivos iconográficos de esta cultura primigenia (asentada en estos territorios durante el Periodo Prehispánico). Además de destacar el trabajo de Virgilio Oré Chávez, desarrollando su obra dentro del seno de una de las familias ceramistas más valoradas de Quinua, además de completar su formación en el taller del maestro Mamerto Sánchez; en su representación, casi ninguna actividad escapa a los ojos de este artista, ávido de modelar nuevas obras, desde sus inicios genera obras cerámicas donde se escenifica la vida cotidiana, las costumbres, la época de la violencia terrorista y las demás situaciones que vive en su pueblo natal, recreando los temas desde la originalidad de su modelado y la combinación de su decoración; en lo que actualmente, sus hijos también trabajan junto a él, desarrollando nuevas obras cerámicas.

No obstante, también podemos destacar la obra generada desde la capital de la nación, inspirada en la cultura ayacuchana, a través de la obra escultórica de los artistas de origen ayacuchano que residen actualmente en Lima. Entre ellos, Vidal Gutiérrez cordero (Moya, Quinua, Ayacucho), de tradición familiar alfarera, se tuvo que desplazar hasta Lima por motivos políticos, dedicándose a la actividad ceramista y figurativa de “estética ayacuchana” junto a su esposa y sus hijos en esta ciudad, con obras que muestran formas renovadas de la tradición de su tierra; también trabaja en Lima, en este caso desde Callao, Richard Chávez Quispe, originario de Quinua, su obra presenta predilección por la temática religiosa (este autor, también utiliza el barro de Quinua para modelar sus obras); y por último, presentamos a Gedión Fernández Nolasco (comunidad de Moya, Quinua, Ayacucho), ceramista de tradición familiar, además de promotor y educador de cerámica popular, su trabajo creativo muestra la influencia de las obras tradicionales de Quinua, aunque genera nuevas imágenes con un carácter más contemporáneo (foto n°: 1166).

A colación de esta información, también podemos indicar que en la capital de Perú, **Lima**, además de mantener su propia producción popular de cerámica (caracterizada en mayor medida por la importación de los diseños coloniales de influencia hispana), a partir de la segunda mitad del s. XX, se generan nuevas determinaciones en la actividad creativa popular, entre ellas, al incorporarse de manera paulatina a la producción cerámica de la ciudad, autores de diferentes regiones del país que trabajan de manera generalizada a semejanza de la estética representativa de sus lugares de origen, trasladando con ellos la identidad cultural de cada región, para abrirse y mostrarse a la sociedad urbanita, como otros autores de esencia popular que regeneran la visión de su obra para posicionarse en un estilo más actualizado y de carácter personal, computando en la actividad popular contemporánea de la capital una variada y plural miscelánea de manifestaciones cerámicas. No obstante, en esta relación, también debemos valorar el impulso y fomento generado desde la capital hacia las manifestaciones populares, tanto desde la motivación particular de determinados autores, como puede ser el caso de Félix Oliva (citado en el apartado anterior, págs. 642 - 644) (foto n°: 1045), el creciente apoyo de las instituciones, o la apertura a la exhibición y comercialización de estas representaciones, encontrando en la capital un buen número de colecciones y galerías especializadas en arte popular. Ahora bien, entre las poblaciones alfareras establecidas en el departamento de Lima, podemos destacar la larga tradición de la localidad de Santo Domingo de los Olleros, situada en el interior de la serranía, al sureste de la capital, generalizada su producción por generar sencillas piezas funcionales, en color del barro natural y bien pulidas.

En **otros departamentos peruanos de la serranía y la costa**, también se encuentran otros centros alfareros de prolongada tradición, adscritos a la producción de cerámica funcional, aunque también pueden representar en menor cuantía ejemplos de carácter escultórico o piezas figurativas, emparentadas en la mayoría de los casos con la juguetería tradicional. Según expone el investigador Luis Repetto Málaga en su actualizada publicación: “*En el caso de la cerámica de la sierra central encontramos diversos pueblos dedicados a la producción de piezas utilitarias (vasijas, ollas, porongos, etc.) como Sillapata, Warmish y Punchuo, en Huánuco; Mito, en Junín; Acoria y Huaylacucho, en Huancavelica; y Huancabamba, Jirhuare y Uquyu en Andahuaylas, Apurímac. Un poblado que resalta por presentar otro tipo de producción cerámica es Aco, en Junín, en donde se producen pequeños silbatos en forma de animales, peces, soldados, aves, con baño vidriado o sin él, y vasijas utilitarias -tazones, azucareros, botellas- algunas también parcialmente vidriadas*”<sup>369</sup>. Ahora bien a colación de la información anteriormente citada, entre las regiones de la serranía central que han incorporado en su representación cerámica la imagen de la Iglesia de Techo, destaca el distrito de Izcuchaca, ubicado en el departamento de Huancavelica, de tradición alfarera, donde se reproducen prototipos menos trabajados de estas piezas ceremoniales de simbología protectora, similares en este caso a la forma de las iglesias misioneras coloniales de esta región, integrada ya esta imagen dentro de sus costumbres culturales. Algunos de estos centros populares, han comenzado a despertar del letargo que venía aconteciendo

<sup>369</sup> REPETTO MÁLAGA, Luis. *Kamaa maki: manos creadoras / kamaa maki: creative hands*. Lima: Centura Sab, 2008, p. 109.



en su propia representación, fruto de optimismo que se presenta con las nuevas creaciones, como sucede en la ciudad norteña de Cajamarca o en poblaciones cercanas a la capital, que tuvieron en otros tiempos una actividad alfarera intensa, pero que poco a poco se fue perdiendo, hasta casi extinguirse su producción tradicional, aunque hoy en día, los diseños tradicionales se reproducen en escasas producciones, y las nuevas creaciones son de esencia contemporánea, en la que cada ceramista decora sus piezas en su propio estilo. Ahora bien, apoyándonos en el texto de Repetto Málaga, de nuevo citamos algunas de las poblaciones alfareras del departamento de Cajamarca que continúan representando en sus piezas cerámicas diseños tradicionales:

*“han sido identificados pueblos ollereros como Mollepampa, Aylambo, Pariamarca, Porcón, Porconcillo, Agocucho, Shudal, y Paccha Chica, en la provincia de Cajamarca; Mangallpa y Cuscuden en la provincia de San Pablo; Jangalá, Sayamud, Chalaca, Lucma, y La Banda en la provincia de San Miguel; Cursque y Pomarongo, en la provincia de San Marcos; y Machahuey en la provincia de Cajabamba. [...] En algunos caseríos Cajamarca se trabaja también, por medio de moldes bivalvos, ollas y vasijas, así como sahumadores y pequeños cántaros en forma de animales, siendo los más conocidos los de Mollepampa y Shudal. Muchas de las piezas de esta zona, además presentan un acabado vidriado total o parcial con almártaga (óxido de plomo que da un tono verde). Un tipo de producción diferente es la cerámica de San Marcos, también en Cajamarca, en donde se produce jarras ollas y cántaros decorados con diseños fitomorfos y geométricos en colores siena, rojo y granate sobre fondo crema”<sup>370</sup>.*

El barro utilizado en estos territorios catamarqueños se asemeja al gres, por su color claro y su dureza, y la decoración tradicional de las piezas generalmente representa motivos vistosos y esquemáticos. A su vez, dirigiéndonos hacia el norte, en el departamento de Áncash, citamos a la localidad de Tárlica; en el departamento de La Libertad, las poblaciones de Caulimilca y Sinsicap, y en el departamento de Lambayeque, la localidad de Mórrope.

No obstante, en esta relación, podemos decir que aunque en el territorio peruano existan ciertos focos tradicionales, productores de cerámica popular figurativa, ya nombrados anteriormente, existen otros centros tradicionales alfareros que han sabido reformular su producción utilitaria en artística, de forma destacada. Esto sucede en mayor medida en la zona norte de Perú, más integrada su sociedad en los patrones culturales occidentales, donde su población es prácticamente mestiza, dedicada un gran porcentaje al entorno rural. Incidiendo en este caso en las producciones cerámicas generadas en el **departamento de Piura**, caracterizado este territorio por ser una región árida, al situarse entre los desiertos de Tumbes y Suchura y el litoral, acrecentando por ello su identidad regional, en la que acontecen tres tipos de producción. Entre aquellas que siguen manteniendo su producción funcional, podemos destacar a la población de **Simbilá**, distinguida por la continuidad de los patrones nativos de ejecución primigenia (destacando el dato, que en esta región la actividad era dedicación exclusivamente masculina) en la que según Tatsuhiko Fujii *“se supone que comenzó en la época Huari (Horizonte Medio: del siglo VII al X)”*<sup>371</sup>, adoptando entre los ceramistas una particular forma de elaboración, diferente a la generalizada, al elaborar las piezas con la técnica del paletado, que consiste en dar forma a partir de un bloque de arcilla conoidal con ayuda de sencillas herramientas a base de presionar el barro, como indica Gabriel Ramón Joffré, *“el conjunto básico incluye dos paletas de algarrobo, hechas por los alfareros o heredadas. Hay dos variantes: una gruesa [desgasadora] para formar y adelgazar las paredes y otra para nivelar [emparejadora], y la piedra como yunque”*<sup>372</sup>, esta técnica se extendió por diferentes zonas norteñas debido a la condición nómada de los alfareros del lugar (planteada en el cap.1, apartado 1.3, -1.3.1-, pág. 112); las formas ovaladas y de grandes dimensiones, destinándose en muchos casos para la producción de una de las bebidas más típicas peruanas, la Chicha, empleando estas magníficas vasijas para la fermentación del líquido.

Entre las producciones cerámicas de origen reciente generadas en Piura, se pueden citar dos agrupaciones diferenciadas; por un lado, la reproducción de figuras de las antiguas culturas primigenias, destinadas al consumo urbano y turístico, y por otro lado, la representación de formas transformadas o renovadas figuras; creadas en principio por artistas particulares que luego fueron contempladas por toda la comunidad, apoyadas a su vez estas iniciativas a partir los años setenta del siglo XX, por algunas entidades culturales, o desde el gobierno regional o central, promoviendo el resurgimiento de la cerámica. Es el caso de las figuras producidas en la población de **Catacaos**, cercana a la ciudad de Piura, presentando a personajes realizando escenas, entre las más populares se muestran a mujeres bailando el baile típico regional y ataviadas con la vestimenta también regional, *“es usual la representación de chinas (mujeres) catacauenses bailando el tondero, danza típica norteña. [...] La figura denota el movimiento del tondero, sostiene en la mano derecha un pañuelo y levanta ligeramente la falda con la otra mano”*<sup>373</sup>. En el mismo departamento de Piura, hacia el interior, a 60 km al este de la capital, se reconoce otro centro alfarero por su creciente superación y ampliación en cuanto a la producción artística, con la destacada cerámica de **Chulucanas**, en la que las tradicionales formas esféricas, integran ahora la figura de hombres y mujeres con atuendo de

<sup>370</sup> Ibidem, pp. 93-94.

<sup>371</sup> FUJII, Tatsuhiko. “La cerámica de Chulucanas: ¿El renacimiento de la tradición de la alfarería prehispánica?” (artículo). En *Tradición popular. Senri Ethnological Report*, n° 43 [pp. 45-66], Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii (eds.), 2003. National Museum of Ethnology Reposit [página WEB] -<http://doi.org/10.15021/00001883> [Consulta: 4-2-2014]. Formato: PDF, p. 51.

<sup>372</sup> JOFFRÉ, Gabriel Ramón. “Producción alfarera en Piura (Perú): estilos técnicos y diacronía” (artículo), en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 3, n° 37, [pp. 477-509], Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008, p. 481.

<sup>373</sup> AA. VV., Op. cit., *Obras Maestras en las colecciones del Museo Nacional ...*, p. 15.

características regionales, realizadas estas piezas con la técnica del paleteado y otros aportes recogidos de las culturas primigenias instaladas en estos territorios. Como indica Fujii: “La cerámica de Chulucanas está caracterizada por: "formación por la técnica del paleteado", "pulir por la piedra", "cerámica negra por ahumado" y "decoración por la técnica positiva-negativa”<sup>374</sup>, en la que la forma primero se registra ovoide y luego se agrega a través del modelado las características figurativas, para luego adornarlas, aunque renovadas en su estilo, con técnicas tradicionales (fotos n°: 214, 1169). Ahora bien, hoy en día, se puede encontrar en esta población toda una amplia gama de representaciones figurativas, no solo las figuras globulares, caracterizando generalmente a hombres y mujeres de apariencia campesina o escenas costumbristas, como las “chicheras” o bailarines con la vestimenta regional, sino que también se registran otros estilos más adecuados a la contemporaneidad, como recipientes con diseños geométricos.

Destacando a continuación a algunos de los artistas piuranos, pioneros en la representación figurativa del norte peruano, entre ellos, Gerásimo Sosa Alache desde Chulucanas, aunque originario de Simbilá, hereda el oficio de su padre, con quien aprende la técnica del paleteado, para este artista fue destacado el hecho del hallazgo arqueológico en la década de los sesenta (del s. XX), de la aún desconocida cultura Vicús, en esta época, entre varios ceramistas jóvenes de la localidad formaron la agrupación «Saño Camayoc» (traducción de “el que hace cosas de barro”), investigando diferentes técnicas decorativas primigenias, como el negativo, el bruñido o el ahumado de las piezas; ahora bien, el gran aporte de este artista, se vincula con el redescubrimiento y adaptación de las técnicas tradicionales al estilo contemporáneo, transformando sus creaciones en renovadas esculturas acordes con la demanda de la sociedad actual, logrando un estilo artístico propio, que la comunidad ha adoptado, renovando las producciones cerámicas de esta región, además de transmitir sus conocimientos e inculcar y promover la producción generada en Chulucanas. En esta línea, otros autores que trabajan con el barro han seguido su motivación creativa en base a renovadas formas escultóricas y la utilización de técnicas primigenias, con un estilo parecido a Gerásimo, como por ejemplo manifiesta, Flavio Sosa Maza, también desde Chulucanas, al crear esculturas de personajes populares, denominados “cholitos”, que adquieren la forma redondeada de las antiguas vasijas, además de utilizar técnicas primigenias en su decoración. No obstante, también debemos destacar la línea de trabajo de otros autores, que ostentan otros estilos representativos, como es el caso de sobresaliente escultor, Max Inga Adanaqué (La Encantada, Chulucanas, Piura, 1952 - 2001), al caracterizar una obra con un estilo muy particular, con una figuración de carácter popular y de referencias constantes a mundo rural, integrando en muchas de sus piezas diferentes materiales junto a la cerámica; o bien, desde un estilo más relacionado con la cerámica contemporánea, podemos destacar la obra del Chulucano, José Yamunaqué, o desde Catacaos, las distinguidas “Bailarinas” de Isaías Saravía Morales.

Por último, terminamos esta exposición sobre la cerámica popular presente en los territorios peruanos, sin olvidarnos de nombrar el arte que se crea en el **espacio amazónico**; en este amplísimo territorio se dan variedad de muestras artísticas de carácter diferente a las manifestaciones de la costa y sierranía occidental del país, ya que el desarrollo de su historia y sus costumbres remiten a una cosmología diferenciada. Para exponer a continuación a través del texto de Luis Repetto Málaga, que en este caso habla de la Amazonía, el desarrollo de un buen análisis, que primero presenta una breve aproximación en referencia a este territorio, para después citar la representación cerámica más representativa y destacada, referente de las investigaciones amazónicas:

*“Su verdadera integración al territorio peruano tuvo lugar recién en el siglo XIX, debido a intereses del Estado por sus riquezas naturales y por el control de todo el territorio nacional. Anteriormente, durante la Colonia sólo había concitado el interés de los misioneros y de algunas expediciones científicas. La difícil accesibilidad a sus poblados, sin embargo, determinó que un buen número de comunidades permaneciera fuera de áreas de fácil contacto manteniendo modos de vida tradicionales poco modificados, mientras otras como los shipibo, asháninka, aguaruna, uitoto o Bora, han cambiado en gran parte sus costumbres y con ello los objetos de uso tradicional adaptándolos para la venta como objetos ornamentales, muchos de ellos de gran calidad artística.*

*En la Amazonia existen 59 grupos étnicos pertenecientes a quince familias lingüísticas, cada uno de los cuales produce una serie de objetos con características determinadas. En cualquier caso, el tipo de piezas que se produce es muy similar entre las distintas poblaciones, aunque con variaciones significativas en sus diseños, por lo general de tipo geométrico, fuertemente asociados a la particular cosmovisión de cada grupo étnico. Los objetos son elaborados actualmente tanto para el consumo de la población local, como para la comercialización. Entre ellos destacan los diferentes tipos de vasijas, cántaros y platos de cerámica; las prendas de vestir confeccionadas en telas de algodón o en cortezas de árboles; y los adornos corporales trabajados con plumas y semillas.*

*[...] En cuanto a la cerámica, destacan las piezas producidas por los pueblos shipibo-conibo, pertenecientes a la familia lingüística pano, que se ubican en las márgenes del río Ucayali y sus afluentes. Las piezas se elaboran con la técnica del coiling o enrollado [...] confeccionan diversas tinajas (mahuetás, chomos, raca chomos), vasijas (quenpos), platos (quenchás), cantaros antropomorfos (joni chomos), cántaros cruciformes (caruz) y algunas piezas zoomorfas. Todos estos objetos siguen siendo decorados con diseños geométricos que expresan de manera sistemática la cosmovisión de sus creadores.*

*Resalta también, aunque es menos conocida, la cerámica de los pueblos cocoma que pertenecen al grupo lingüístico tupi-guaraní y que se ubican lo largo de los ríos bajo Huallaga, Marañón u parte del Amazonas. La característica de su cerámica*

<sup>374</sup> FUJII, Op. cit., *La cerámica de Chulucanas...*, p. 48.





**Representación en cerámica de diferentes etnias del nororiente peruano, área amazónica:** -1170- La ceramista Rita decorando una *mokawa* (cerámica destinada a contener chicha). Etnia Kichwa (Sarayaku, Ucayali, departamento de Loreto) -1171- Margarita Tarino en el proceso inicial de generar una pieza de barro, en segundo plano piezas en distintas fases del proceso (sin decorar, o aplicado el engobe final y bruñidas). Etnia Awajún (región del Cenepa, dpto. de Amazonas). -1172- Piezas tradicionales de la etnia Awajún, denominada la pieza de la parte superior: *Amámuk*, y abajo: *Pinig* (decoradas en tricromía con diseños geométricos). -1173- La ceramista Aurora conformando una tinaja chichera o *mokawa*, junto a otras compañeras. Comunidad Nativa Kechwa Wayku (Lamas, departamento de San Martín). -1174 a y b- Hueveras de cerámica con forma de gallina. Comunidad Nativa Kechwa Wayku (Lamas). (1174a) altura: 19 cm, (1174b) alt.: 11 cm. -1175- Representación nativa de una típica "vasija retrato", cargando sobre ella un recipiente (pose tradicional), la base del rostro está pintada con engobe color rojo, y los detalles en blanco y negro, mientras que en el resto de la pieza su decoración posee una base blanca, con los detalles pintados en negro y rojo. Etnia Quechua (municipio de Chazuta, San Martín). -1176- Figurilla de un coati. Etnia Quechua (Chazuta, San Martín). -1177- Representación de un pez. Etnia Quechua (Chazuta, San Martín).

**Recipientes escultóricos de cerámica, etnia Shipibo-Conibo, selva amazónica, centro-oriente peruano:** -1178- Pareja de recipientes antropomorfos (imagen femenina y masculina), pieza de delante: "Joni shomos", comunidad Shipibo, pieza posterior, "Joni shomos", comunidad Shetebo. -1179- Mujer shipibo aplicando en una pieza de cerámica tradicional, resina natural en su última fase del proceso, post-cocción.

*es que presenta decoraciones con motivos fitomorfos -arborescentes, ramas, hojas, flores- y geométricos elaborados en base a elegantes líneas ondulantes en colores negro y rojo sobre fondo claro.*

*Otro tipo de cerámica es la de los aguaruna, pertenecientes a la familia lingüística jibaro y ubicados en el nororiente peruano (Amazonas, Loreto, San Martín, Cajamarca) y que está compuesta por platos, tazones y botellas, de característica forma campanular, decoradas con líneas y figuras geométricas en colores negro y rojo de pocos trazos pero de vital composición.*

*Otros grupos étnicos presentan una cerámica más sencilla como los achuar (ubicados al norte de Loreto) que trabajan vasijas de cerámica y cántaros antropomorfos decorados con diseños geométricos de color negro y rojo; los kichwa (ubicados en San Martín) que trabajan cántaros decorados con gruesas líneas rojas formando diseños geométricos; y los shawi (también en el San Martín) que producen cántaros de cerámica pintados con tierra blanca y amarilla<sup>375</sup>.*

Así mismo, después de esta recopilación cerámica del arte indígena peruano vinculado con el espacio amazónico, también debemos citar en la patrimonio cerámico la presencia del trabajo de otras comunidades indígenas, como los Kechwas, Culima, los Panobo o Pano, Cashibos, Quechuas, entre otros tantos grupos o comunidades que siguen trabajando con este material. Como indica Luis Repetto, existe cierta similitud en la representación cerámica actual de los pueblos indígenas asociados con el territorio del oriente peruano, tanto en su manera de realizar las piezas, en el registro de formas, como en su decoración. De forma generalizada son las mujeres de la comunidad las que realizan la mayor parte del trabajo, aunque los hombres ayudan en el cometido de la obtención del barro y la recogida de la leña, como en el proceso de la cocción y venta exterior. Se siguen manteniendo ciertas formas tradicionales dedicadas a su propio consumo, aunque también se realizan nuevas representaciones destinadas al comercio exterior (entre ellas piezas de carácter escultórico). A su vez, la decoración de las piezas mantiene cierta semejanza estética entre los diferentes grupos étnicos, remitiendo en cierto sentido a la representación primigenia; la metodología más



<sup>375</sup> REPETTO MÁLAGA, Op. cit., *Kamaa maki: manos creadoras...*, pp. 150-153-154.



extendida es la utilización de tres colores de engobe básicos, el blanco, el rojo y el negro, combinando los diseños generalmente en tricromía, o bicromía, para las obras de mayor dedicación. Además, para terminar las piezas se utiliza de forma generalizada, después de la quema principal, el tratamiento con lacres o resinas diferentes (obtenidas de árboles del entorno) para impermeabilizar y dar brillo a las cerámicas.

No obstante, en el territorio peruano oriental, existen ciertas comunidades o asentamientos que mantienen una producción cerámica especializada con cierto éxito de cara al comercio exterior, incluyendo además de las piezas cerámicas tradicionales la elaboración de figuras o recipientes de sentido escultórico, en lo que la actividad alfarera se renueva con nuevas alternativas, para producirse actualmente en estas comunidades alfareras un delicado equilibrio que dinamiza su propios valores, tradiciones e identidad nativa; repercutiendo este relativo empoderamiento en la visión de desarrollo de otras comunidades. Entre estos centros podemos citar en la zona nororiental de Perú, a diferentes aldeas de la etnia Awajún o Aguaruna establecidas en la región del Cenepa, situada en el departamento de Amazonas, o más al suroeste, dos enclaves situados en el departamento de San Martín, relativamente cercanos, en el municipio de Lamas, el asentamiento de la etnia Kechwa en la Comunidad Nativa Kechwa Wayku, o bien, en el distrito de Chazuta, el trabajo de las ceramistas mestizas o de etnia Quechua. Incluyendo en estos centros alfareros la representación escultórica de imágenes antropomorfas o animales domésticos o del entorno, caracterizados muchos de ellos como miniaturas o alcancías, de sentido lúdico, o bien, como recipientes escultóricos (fotos n°: 1174 a y b, 1175, 1176, 1177).

Ahora bien, entre estas representaciones del arte indígena peruano, distinguimos como sobresaliente en nuestro estudio las manifestaciones escultóricas en cerámica de la etnia Shipibo-Conibo (fotos n°: 232, 1178, 1179), establecida en la zona centro-oriental del territorio peruano. Su expresión artística viene definida desde la tradición primigenia (asociada con la tradición amazónica Policroma) y su propia cosmovisión tribal, presentando entre sus piezas de cerámica más elaboradas (de carácter ceremonial, aunque actualmente también se destinan a la venta exterior), la imagen antropomorfa, zoomorfa, o seres de características sobrenaturales, a través del modelado en relieve sobre los recipientes, o bien de formato tridimensional. De igual manera que otros grupos nativos, entre las representaciones shipibo-conibo la originalidad más distintiva se reconoce en sus diseños, denominados *Kené*, incluidos en la decoración cerámica. Los grafismos Shipibo-Conibo se definen por un conjunto visual armónico, de trazos lineales, que quiebran y se prolongan a través de un curso sinuoso y paralelo, como si representaran un circuito de caminos laberínticos, de líneas rectas, curvas y ángulos, caracterizado tanto por la estructura simétrica, como por una asimetría equilibrada, incluyendo códigos visuales de modelos emblemáticos (como la cruz, el rombo *-ronin kené-*, u otras imágenes preestablecidas; o estructuras básicas como: los trazos rectilíneos *-ponté huixá-*, perpendiculares *-nia-*, diseños finos y curvilíneos *-birish mayá kené-*, diseños anchos y rectilíneos *-canóa kené-*, etc.), además de incorporar nuevos trazos, por lo que este tipo de diseño gráfico se considera como una representación viva y cambiante. Definidas estas manifestaciones artísticas por la simbología, al enlazar con su comunicación identitaria, tanto la belleza de las formas como su relación con la cosmovisión, desde la ambigüedad y ambivalencia entre lo positivo y lo negativo, como la escenificación de diseños relacionados con la bóveda celeste, el serpentear de los ríos entre la selva, o la figura principal de la anaconda, la nervadura de las plantas con poder, o la unión de caminos entre el mundo de los vivos y los muertos. Desarrollando un análisis más exhaustivo sobre la representación Shipibo-Conibo en el siguiente capítulo, en el apartado 3.2, en el esquema de las páginas 800 y 801.

---

Con esto, cerramos este apartado, además de cerrar este amplísimo capítulo, donde se han expuesto, desde sus orígenes hasta la actualidad, toda la representación escultórica en cerámica y barro generada por las diferentes culturas que se establecen en el territorio latinoamericano, para a continuación, en el tercer capítulo, en la misma línea, recopilar un “catálogo” contemporáneo como muestra de la actividad artística actual.

*“De cualquier modo que se la llame; madre-Tierra, abuela de la arcilla, dueña de la arcilla y de las vasijas de barro, etc., la patrona de la alfarería es una bienhechora, pues, según las versiones, los humanos le deben esta preciosa materia prima, las técnicas cerámicas o bien el arte de decorar las vasijas. Pero, como demuestran los mitos examinados, manifiesta también un temperamento celoso y entrometido. Unas veces, como en el mito jíbaro, es la causa ocasional de los celos que aparecen por su culpa en los matrimonios; otras, también entre los jíbaros y otros pueblos, regatea ásperamente su ayuda; y otras, en cambio, manifiesta una ternura celosa, para con sus discípulos: sea aprisionándolos bajo un desprendimiento para retenerlos cerca de ella, sea imponiéndoles incontables obligaciones especialmente durante el período del año, del mes, o el momento del día en que les permite extraer la arcilla; o también aún estipulando las precauciones a tomar; las prohibiciones a respetar como la castidad obligatoria de las alfareras en Guayana y en Colombia, o la de los alfareros entre los urubus-, so pena de castigos que van desde el estallido de las vasijas durante la cocción hasta la muerte de los enfermos y las epidemias.”*

Lévi-Strauss, Claude. *La alfarera celosa*. Capítulo dos. (*La potière jalouse*, 1985).

## Latinoamérica: Artífices de la escultura con barro y cerámica en la actualidad.

3



### **3 - LATINOAMÉRICA: ARTÍFICES DE LA ESCULTURA CON BARRO Y CERÁMICA EN LA ACTUALIDAD.**

La propuesta que se desarrolla para este capítulo, es un encuentro sobre la vitalidad de las artes visuales de América Latina en la actualidad, al exponer una muestra de testimonios de las diversas tendencias de esculturas en cerámica o barro crudo creadas en estos territorios.

Las grandes posibilidades de futuro que tienen las representaciones artísticas y el patrimonio cultural de las actuales sociedades establecidas en Latinoamérica, se presenta como elemento dinámico en su difusión, estima e influencia estética, al generar nuevas creaciones dentro del entramado social, tanto desde el arte contemporáneo como en aquellas manifestaciones artísticas vinculadas con el arte popular y el arte indígena, que se presentan como soluciones alternativas, expresada su motivación desde un carácter propio, para dar cuenta de su repercusión en la conciencia social y cultural, al desarrollarse en estos territorios una motivada pluralidad creativa.

Hoy en día, la representación artística y la multiplicidad cultural desarrollada en Latinoamérica se ha expandido a caballo de las tradiciones arraigadas de cada sociedad y de la llamada "occidentalización" globalizada; en lo que se debe tener consciencia, para dar cuenta de la realidad actual, es que el mundo global es también, paradójicamente, el mundo de la diferencia, por lo que hoy por hoy, el devenir de la cultura, y con ella, el arte, se trenza en buena medida entre el pluralismo y la homogeneización (incluyendo, entre las tensiones de la estrategia del poder el controlar la diversidad, sin llegar a reprimirla u homogeneizarla, como método de intervención). De ahí, se expone la importancia del cambio de orientación que se está efectuado en los últimos tiempos, tanto en la contemporaneidad de las manifestaciones regidas por la percepción occidentalizada, como por las representaciones definidas desde la expresión popular y la indígena, al emplear a menudo en las artes de América Latina, elementos conceptuales o visuales de carácter nativo o la miscelánea cultural de origen foráneo (de génesis africana, europea, oriental, etc.), como pasaportes para expresar su propia originalidad.

En la actualidad, la representación con cerámica y barro en el campo escultórico del arte contemporáneo latinoamericano desprende una enorme fuerza expresiva, que se manifiesta en la riqueza de las propuestas, en la abundancia de las expresiones, planteamientos conceptuales y caminos abiertos a la investigación visual. Pero a su vez, en la contemporaneidad de América Latina, la presencia de representaciones escultóricas en barro y cerámica también se vincula con una amplia diversidad de planteamientos presentes tanto en manifestaciones de carácter nativo o indígena, como desde el arte popular; concibiendo en estas propuestas, la desigualdad de su vigencia y aceptación, aunque también computen como testimonios presentes del conglomerado artístico actual. Pretendiendo en esta investigación, situar a estas representaciones "periféricas", en la misma consciencia contemporánea, aunque su constancia se vea menos sometida a los influjos de la globalización, ya que aún siguen vigentes (en gran parte al relacionarse con las diferentes tradiciones culturales desarrolladas en estos territorios), teniendo en cuenta que su representación sigue un transcurso diferente, al generar estéticas y contenidos originales y distintivos. Replanteando en las manifestaciones populares e indígenas, nuevas estrategias en su creación, fomento y distribución en el mercado global, como también se están abriendo a otros públicos, en cierta medida, al convertirse en los

únicos ejes conceptuales y estéticos que pueden ser capaces de identificar lugares o culturas como si fueran ellos mismos “marcas”, al plantearse desde temáticas concisas y singulares (tradicionales o no), además de mostrarse desde la resistencia y la vitalidad, de la estructura socio-cultural regida en Latinoamérica.

Por ello, como muestra de estas manifestaciones, este capítulo se desarrolla en dos bloques centrales, el primero, dedicado a las representaciones artísticas definidas dentro del arte contemporáneo, empleando en este caso un recorrido desde el trabajo personal de diferentes artistas de origen latinoamericano que generan obras con cerámica o barro, inmersas sus propuestas conceptuales en el mundo de hoy, a la par, que en el segundo bloque se muestra un recorrido actual por diferentes representaciones destacadas, asociadas a localidades ceramistas o regiones, entroncadas con el arte popular, o bien, culturas indígenas que trabajan con el barro de manera notable.

Entre las propuestas que exponemos a continuación, se evidencia por un lado, un dialogo fructífero y constante con las corrientes universales del arte contemporáneo, al mostrar y comentar en el apartado 3.1, el trabajo de algunos artistas latinoamericanos, que, a nuestro modo de ver, sobresalen por su concesión y creación plástica, además de presentar características en común, al utilizar conceptos expresivos de carácter genérico, como puede ser la constante socio-cultural o su relación con el entorno, comprometidos todos ellos, con nuevos lenguajes que permiten apreciar el pujante movimiento cultural resultado de su potente y dinámica tradición artística, pero sobre todo al utilizar en sus obras, el tratamiento del material cerámico o el barro, como medio, de forma inventiva y osada, investigando y experimentando sus límites dentro del contexto de las artes actuales.

En cuanto a la relación artística expuesta en el apartado 3.2, en ella se presentan diferentes ejemplos actuales de la representación en cerámica asociada con el arte popular y el arte indígena de diferentes naciones latinoamericanas; en la mayoría de estas manifestaciones se refleja una transformación, al efectuar cambios de concepto representativo o técnicos, en mayor o menor medida, en su trasfondo tradicional, como estrategia creativa, para así poder situar sus obras en la simultánea actualidad, al establecer diálogos contemporáneos, manteniendo su rigor artístico por un cauce que plantea un camino de permanencia y consonancia, ya que no se pierde la esencia principal de su propia representación, como se adoptan y asimilan elementos extraños o concesiones ajenas a su cultura (algunas de ellas atribuidas a la incorporación de imposiciones modernas y otras de iniciativa propia).

La individualidad de las siguientes propuestas, computa dentro en la particularidad de cada representación, aunque se definan de manera intrínseca como parte de lo colectivo, al reconocer en el caso de los ejemplos de las representaciones indígenas o populares, motivaciones creativas que partieron desde la innovación y variación del lenguaje tradicional (de cada lugar o comunidad), para dar cuenta en estas representaciones ya conocidas, en muchos de estos casos, que su consolidación se debe al ser fruto del cambio conceptual y estilístico producido por la creatividad personalizada de autores anónimos, que regeneraron estas producciones, como también citamos en cada sección, las renovada concesión artística en estas obras, al reconocer la autoría, con nombre y apellidos, de personalidades pioneras y destacadas, que dieron o dan a estas representaciones escultóricas en cerámica, la posición que se merecen y su distinción en el campo artístico. A su vez, en el caso de los artistas contemporáneos seleccionados rigurosamente en el siguiente apartado, debemos indicar, que estos autores se reconocen como figuras significativas en el trabajo escultórico con la tierra, muchos de ellos consagrados a nivel internacional, en lo que aquí, la individualidad se hace más patente, ya que el interés suscitado no se desarrolla ni por estilos, ni por tendencias o lenguajes dominantes, sino por la calidad creativa y conceptual de cada uno; destacados creadores de distintas generaciones, de diferente desarrollo profesional y diversas tendencias e intenciones plásticas, que sugieren una reflexión sobre la permanencia y continuidad de la escultura o de la instalación, desarrollada tanto en cerámica como en barro crudo, dentro del arte contemporáneo.

### **3.1- AUTORES CONTEMPORÁNEOS. LA INTENSIDAD DE LA CERÁMICA Y EL BARRO EN EL ARTE LATINOAMERICANO.**

En esta relación se describe la biografía, trayectoria y trabajo de veinticuatro artistas latinoamericanos, acompañados los textos por el aporte visual de algunas de sus obras, como una reseña de lo vigente, en una actualidad efímera como la nuestra (documentadas las fotografías al final del apartado). Si bien, aunque se busque revelar en esta clasificación analítica las particularidades con el sello propio de cada autor, hay que decir, que muchos de estos artistas no reúnen unificación o “englobamiento” alguno, y es difícil agruparlos en un contexto amplio, sin rozar las contradicciones; pero más que un deseo de fragmentación, para una mejor lectura de esta correlación, lo que se procura es determinar el interés de esta convocatoria en cuatro núcleos temáticos, que enuncian en sí mismos su respectiva categoría (además de resaltar los márgenes interiores en diferentes colores, para una mejor lectura); aunque también estipulamos su agrupación dentro de dos áreas básicas, la -Representación- y la -Presentación-, para dar cuenta en el caso de la -Representación-, de los tres primeros bloques representativos, distribuidos en diversas tendencias escultóricas, desde la figuración a la abstracción, para posteriormente, agrupar el trabajo de algunos artistas, desde la -Presentación-, en un sección alegórica, vinculada a la materia. Por lo que a continuación mostramos la determinación escultórica de estos artistas latinoamericanos, aunque antes destacamos el magnánimo proyecto de instalación generado en cerámica del artista plástico Alejandro Santiago (fallecido en este siglo), denominado “2.501 migrantes”, como gran ejemplo de la transformación y originalidad de las representaciones latinoamericanas.

En cuanto a la clasificación de los artistas que incluimos en el área de la -Representación-, y definen su obra como figurativa, se presenta en primer lugar la sección: “Cuerpo y Deseo”. En este caso, la defensa llena de sensatez estética y ética que realizan estos artistas figurativos, se desarrolla desde la anatomía, y la autonomía de su metáfora. Empleando el cuerpo como símbolo conceptual, tanto desde la delicadeza y la seducción, como desde la herida y agredida obstinación, ya que el significado del cuerpo no es unívoco, y sus concesiones son siempre abiertas y polivalentes; en esta clasificación se incluyen -los o las- siguientes autoras: Claudia Álvarez, Osmany Betancourt (Lolo), Cristina Córdova, Susana Espinosa, Diana Farfán, Edith García, Benjamín Lira, Mariana Monteagudo, Kukulí Velarde y Vilma Villaverde. Las dos siguientes secciones incluidas en el área de la -Representación- se denominan “Organismos” y “Forma y Materia”, al quedar definidas en este caso por artistas que desarrollan su trabajo vinculado a la «nueva abstracción» (al romper los autores contemporáneos con una notable barrera, la que separaba de forma reforzada lo abstracto y lo figurativo). En el caso del bloque de “Organismos”, la potencia del carácter abstracto no se abandona, sino que se recupera con mayor fuerza, y ante todo, se libera de su “pretendida” autonomía, generando estos autores un desarrollo creativo que se sitúa entre lo abstracto de la expresión, a la vez que dirigen una mirada hacia lo natural y hacia la figuración sesgada; en lo que en esta relación, Gerardo Azcúnaga y Carlos Runcie Tanaka, manifiestan obras en las que se puede percibir una atmósfera de sueños y emociones, donde el medio ambiente ejerce una presencia vital. En el bloque de “Forma y Materia”, la representación se canaliza a través de formas abstractas como expresión plástica principal, aunque cada estrategia presente sus propias formas de expresión, englobando en esta sección el registro artístico de: Eduardo Andaluz, Ruth krauskopf, Cecile Molina, Rosario Guillermo, Martha Pachón y Paloma Torres.

Desde la -Presentación-, la sección se expone con el nombre de “Simbologías: Tierra y Barro”, incorporando en este caso a -los o las- artistas plásticos: Cleone Augusto, Rimer Cardillo, Anna Maria Maiolino, Adrián Villar Rojas y Marta Palau. Aquí, la imaginación y la memoria se confunden, permitiendo una evocación de lo intemporal de la representación, a través de trazos y gestos ancestrales. En el entorno actual donde la velocidad y la abundancia de imágenes impide una observación y un análisis de lo primordial, de lo más arraigado y profundo que enlaza con cualquier civilización, estos artistas establecen una superposición entre la tradición y el presente, dotando a sus obras de una especie de dialogo entre lo primitivo y lo moderno.





Alejandro Santiago. "2501 migrantes": -1180- Fórum de Monterrey 2007. -1181- En diciembre de 2011, las calles de Oaxaca (México) exhibieron gran parte de esta colección de piezas. -1182- Piezas de la obra, dimensiones variables (2005). -1183- Detalle de una de las piezas, "Sin título", 2005, medida: 122 x 46 x 30 cm. -1184- Plaza de Oaxaca (Mx), con parte del conjunto cerámico (12-2011).



**Resumen bibliográfico de Alejandro Santiago (1964 - 2013):** Nace en San Pedro Teococuilco de Marcos Pérez, en la sierra norte zapoteca, en el distrito de Ixtlán, en Oaxaca, México, y muere en la ciudad de Oaxaca, México. Con nueve años, la familia se muda a la capital de Oaxaca en busca de mejores oportunidades, el autor estudia arte en Oaxaca, y en 1980 ingresa en el taller de pintura de Rufino Tamayo. Más tarde, asimila las enseñanzas pictóricas de Wilfredo Lamm, Rodolfo Nieto y Francisco Toledo. Durante diez años se mueve por diferentes lugares de México, y posteriormente reside por temporadas en Estados Unidos y Francia, hasta retornar de nuevo a Oaxaca, trasladándose hasta su pueblo natal, donde comienza su gran proyecto escultórico "2501 Migrantes" (2001 - 2013). Su obra pictórica goza desde hace años de reconocimiento internacional y se exhibe en museos mexicanos, estadounidenses y europeos; en los últimos años de su vida estuvo inmerso en el proyecto artístico "2501 Migrantes". A su vez, durante este proceso este artista mexicano crea en Oaxaca los centros culturales La Telaraña y La Calera en la capital del estado, para la promoción de nuevos talentos.

## Proyecto: "2.501 MIGRANTES". Alejandro Santiago.

El pluridisciplinar Alejandro Santiago (pintor y escultor) fue un artista mexicano de prestigio. Reconocido por su particular obra pictórica, de metodología austera y con sus propias pautas contemporáneas, incorpora el grafismo como base fundamental de sus trabajos; sus personajes descarnados aparecen expuestos sobre fondos oscuros en los que los trazos están llenos de vitalidad. Pese a sus preocupaciones universales, el artista inserta en su pintura discretos elementos matéricos de reminiscencia a su origen indígena. En un punto de estancamiento de su trabajo pictórico decide volver a instalarse en su lugar de origen. Al regresar a San Pedro Teococuilco, más de la mitad de la población había abandonado los campos para emigrar a otras partes de México o a Estados Unidos. Faltaban 2500 almas en la comunidad. Y es aquí cuando le surge la idea del proyecto y decide concentrarse en una tarea descomunal: Teococuilco volvería a estar habitado por 2500 personajes de cerámica más una, la del propio Alejandro Santiago, como constancia de su retorno.

Este gran proyecto se fundamenta desde el fenómeno de la emigración y el sentimiento de pérdida, como consecuencia de la globalización económica, uno de los temas más preocupantes de nuestra actualidad mundial. Generando presencias y llenando el espacio, "2501 migrantes" representan la esperanza, el cambio, pero también la ausencia, la huida, y la muerte. Con esta obra, el artista reconstruye y retoma las historias de los ausentes olvidados en este mundo tan ajeno a la memoria, desde la búsqueda y el encuentro. El proyecto es por sí mismo un estudio antropológico y una manifestación del más alto sentido humanístico, concebido tras un fuerte análisis del fenómeno social de la emigración (para entender mejor la experiencia de la emigración, Alejandro Santiago como un ilegal más cruza la frontera mexicana de Tijuana con Estados Unidos en dos ocasiones, una de ellas fallida). Este proyecto escultórico se presenta como un ejército callado de héroes y mártires anónimos, que buscan la esperanza de alcanzar una vida digna. De igual forma, remite directamente al propio universo pictórico de Alejandro Santiago: máscaras, calaveras, ramas, huesos al desnudo, un sinfín de referencias que funcionan como vocablos de un lenguaje expresionista de gran fuerza vital. Sus rostros impositivos y sus miradas reflejan la tensión psicológica que resulta del miedo, de la incertidumbre, del desconuelo y de la nostalgia. Las piezas del proyecto son únicas y de tamaño natural, bañadas en diferentes engobes y con rasgos estéticos distintivos. Al principio del proyecto cuenta con dos trabajadores, y el apoyo de la Galería "Bond Latin" (con la que mantiene relación desde 1989), con el tiempo, después de exhibir su obra en Oaxaca (México), se ayuda de un equipo de unas diez personas y alguna voluntaria, al adquirir una subvención de la Fundación Rockefeller (Nueva York, EEUU). Posteriormente el proyecto fue patrocinado además de la "Bond Latin Gallery" (San Francisco, California, EEUU), y la Fundación Rockefeller de Nueva York, con el apoyo de organismos mexicanos, entre ellos: La Fundación Fórum Monterrey, Museo de Monterrey y Museo de Arte de Oaxaca. El artista propone un modo de integrar el arte con la vida, confiando que con este proyecto se abrieran nuevas vías de desarrollo para el lugar, además de atraer a los ausentes.

"2501 Migrantes", se presenta en el año 2006 con parte de la obra en el "Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca", MACO (con 800 piezas), en 2007 casi completa la obra, se exhibe en el Forum Universal de las Culturas de Monterrey (Monterrey, México), instalado el proyecto al aire libre en el Parque Fundidora (Instalación que se exhibe en un espacio de 7000 m<sup>2</sup>). En el año 2011, parte del proyecto se reparte en las calles de Oaxaca (en diferentes lugares de la ciudad), y a su vez parte de esta obra han sido objeto de exposiciones en el Centro de Artes de San Agustín (CaSa) (San Agustín Etla, Oaxaca, México) y en otras ciudades como Bruselas, San Francisco y París. Con motivo de la muerte del artista, en 2013 el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca expuso 16 de las piezas de este proyecto adquiridas por el museo en 2005 (Colección MACO), en la exhibición "Alejandro Santiago (1964 - 2013). 2501 Migrantes".

Página web del proyecto (Galería "Bond Latin"): -<http://www.2501migrantes.com/index.html> [Consulta: 23-3-2014].

Documentales sobre el proyecto:

"2501 Migrants: A Journey / Reencuentros: 2501 Migrantes"; 2009. Dir.º: Yolanda Cruz (México / USA, 57 min.); "Twenty five hundred and one", 2009. Dir.º: Patricia Van Ryker (USA, 46 min.).





1185



1186



1187



1188



1189



1190

Las obras de Claudia Álvarez representan a niñas y niños de corta edad, y aunque sus gestos deberían aparentar la candidez y frescura de estas edades, al contrario adoptan actitudes que caracterizan a los adultos, llegando a relacionarse con contenidos agresivos y violentos, u otras poses que denotan sentimientos de vulnerabilidad, sufrimiento y discriminación. Preocupada por los aspectos socio-políticos reinantes en nuestra sociedad, contraponen la típica presencia de la inocencia, para reflejar en sus figuras infantiles el despotismo en el que nos vemos inmersos, combinando una visión desdramatizada con la compleja realidad; y por ello, al trastocar los códigos de la racionalidad, provoca en el espectador, emociones contrastadas y reflexivas.

La obra de esta artista plástica, se constituye simultáneamente desde el campo del dibujo y la pintura, como desde la escultura, trabajando en este caso principalmente con la cerámica. En estas representaciones tridimensionales, las figuras pueden conformar escenas con diversos personajes, o bien, permanecer aisladas. Su descripción suele ser de pequeño-medio formato, en lo que dependiendo de la serie creativa en la que la autora ésta inmersa, su caracterización puede regirse desde un modelado de carácter inacabado, como si fueran bocetos, habitualmente conformadas desde la monocromía de la arcilla (blanca o negra), o bien, al trabajar con mayor intensidad los detalles, donde el color ya es protagonista (a través de veladuras o tonalidades opacas), insertando en ellas ciertos elementos de carácter infantil (como chupetes, peinados, mudas o vestimenta), a la par que se conciben con poses de adulto (desde la perplejidad y la apatía de sus rostros, como al mantener conductas “de mayores”: fuman, llevan armas, dialogan con brusquedad, escenifican fuertes peleas, etc.). Presentando con estas figuras escultóricas una atmósfera de lo más inquietante.

## CLAUDIA ÁLVAREZ

**Resumen Bibliográfico-** Claudia Álvarez nace en 1969, en Monterrey, Nuevo León, México. Aunque posee doble nacionalidad (mexicana - estadounidense), ya que con tres años de edad, junto a su familia, se trasladan a California, donde cursa sus estudios artísticos, primero, en la University of California Davis (Davis, California, EEUU) donde obtiene la titulación (BA) en 1999, y en 2003, el MFA, en el centro superior “California College of Arts” (San Francisco, California, EEUU). Su formación cerámica la adquiere con Hedi K. Ernst (discípula de Viola Frey). Actualmente reside y trabaja en Nueva York (EEUU). Su trabajo artístico se sitúa entre la pintura y la escultura (cerámica). A su vez, ha participado en diversas residencias de artistas: en 2002, durante seis meses en “FUTUR”, en Rapperswil (Suiza), en 2005, en el “Bemis Center for Contemporary Arts” en Omaha (Nebraska, EEUU), en 2013, en el “Northern Clay Center” de Minneapolis (Minnesota, EEUU), y en 2014, la residencia “SOMA” en Ciudad de México (Mx, México); además de recibir otros reconocimientos o premios: en 2008, por la Fundación Gruber Jez (Cholula, México), en 2011, Puerto Vallarta Art” (Puerto Vallarta, México) y “Art Students League of New York” (New York, EEUU), y en 2013, le conceden una beca en la “Art Matters Foundation” (New York, EEUU), trasladándose hasta Ciudad de México para realizar una investigación sobre la representación precolombina (trabajando en colaboración con el Museo Nacional de Antropología, la colección Stavenhagen y el Museo Diego Rivera Anahuacalli). Hasta la fecha esta artista plástica ha participado con obra suya, en más de cuarenta exposiciones colectivas, principalmente convocadas desde diferentes ciudades de los estados norteamericanos de California, Nebraska y Nueva York, aunque también expone de forma colectiva

en Massachusetts, Pensilvania, Maryland, Ohio, Illinois, Texas o Nuevo México; además de participar en México en varias ocasiones en exposiciones colectivas convocadas desde la ciudad yucateca de Mérida; desde Europa: en Höhr-Grenzhausen (Alemania), Dublín (Irlanda), Vallauris (Francia), o en Rapperswil (Suiza); o en Tailandia en la ciudad de Chiang Mai. Entre sus exposiciones individuales se cuentan las muestras realizadas en México, como en el Centro Nacional de las Artes -CENART- en Ciudad de México (2014), o tres exhibiciones realizadas en Mérida, Yucatán, en la Galería Da Burn (2009), La Clínica Arte Contemporáneo (2008), y el Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (2008); en Estados Unidos: en el estado de California, en La Jolla (San Diego) en el espacio Scott White Contemporary Art (2012), en Long Beach en Labrys Contemporary Arts (2004), Sacramento en la Gallery W (2003), y en Los Ángeles en la Galería Annex -Biola University- (2001), en Oregon en Eugene en la Puccinelli Gallery (2001), en Nebraska en la ciudad de Omaha en el Metropolitan Community College (2012), RNG Gallery (2009), Nomad Lounge (2007), y el Museo Latino (2005), en Kearney en el Museum of Nebraska Art (University of Nebraska) (2011), y en Lincoln en Tugboat Gallery (2009), en Elkhorn, Iowa, The General Store Gallery (2006), y en Florida en la ciudad de West Palm Beach en White Space (The Mordes Collection) (2011); además de exponer individualmente en dos ocasiones en Europa, en Dublín, Irlanda, en Blue Leaf Gallery (2011), y en Rapperswil, Suiza en FUTUR (2002). A su vez, su obra se encuentra en la colección de cuatro museos americanos: National Museum of Mexican Art (Chicago, Illinois), Sheldon Museum of Art (Lincoln, Nebraska), El Museo Latino (Omaha, Nebraska), y el Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán (Mérida, México).





1191



1192



1193a



1193b



1194

## OSMANY BETANCOURT (Lolo)



1195

El artista Osmany Betancourt también es conocido con el renombre de Lolo. En el carácter de su obra se aprecia una contención explícita, con un denso carácter conceptual. Su obra representa, sin duda, una fuerte crítica a los tiempos que corren, expresando inquietudes de la cultura cubana y de la humanidad en general. Reflejos de la vida subjetiva y del hombre agobiado en la sociedad moderna. Las esculturas de Osmani Betancourt impresionan y atrapan. Cargadas de imágenes de seres deformes: hombres que cargan tragedias, frustraciones sociales, conflictos existenciales, hombres en estados de sofocación, con posturas cadavéricas buscando el aire, personajes que parecen salir de un sueño, entre otros, estos son los personajes “lolianos”. Sus piezas se presentan desde un punto de vista inédito de lo onírico, cómo la relación entre seres humanos y animales, así como los nexos entre ellos y los objetos cotidianos que suelen participar en sus esculturas. Trabaja entre las posibilidades comunicativas de lo grotesco, que constituye la constante de un quehacer capaz de incidir hasta en lo escatológico.

Realiza figuras de gran envergadura. En algunas piezas usa esmaltes que dan la sensación de ser materiales pétreos o de metales, y otras las deja con el color del barro al natural. Buen conocedor de la materia, prepara su propias pastas cerámicas, aunque para Lolo los conocimientos técnicos, teóricos y los conceptos artísticos, deben quedar invisibles en el resultado final. Crea desde la imperfección, eso sí medida, para él ésta hacen distintas las cosas unas de otras, en las que el desperfecto incluso aporta dramatismo. El artista trabaja por series. En algunos casos desde el entorno actual, con una cierta mística de lo cotidiano y que se revuelven desde el instinto, como vía de escape hacia la identidad, a partir de la visión oscura de lo humano y no por ello irreal. En otras, refleja los roles y las aspiraciones de la “familia cubana”, con la capacidad de sumergirnos en un mundo que se encuentra situado tras las apariencias. También aparece la fantasía con singulares opciones de proyección. En toda su obra hay una carga emocional que se contrapone con el equilibrio volumétrico de las figuras.

**Resumen Bibliográfico-** Nace en 1973 en Jagüey Grande, Matanzas, Cuba. Comienza sus estudios en la escuela de Arte de Matanzas, y más tarde, cursa estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de La Habana (ENA) donde se gradúa en 1992, como escultor y dibujante. Comienza a trabajar en la cerámica en 1992 en el taller de Cerámica Artística de Varadero. En el año 2001 pasa a formar parte de La Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC. En Cuba, ha obtenido muchos premios principales y menciones en diferentes concursos, como en las Bienales de la Habana, en las Bienales de Cerámica “Amelia Peláez” y las Bienales de la Cerámica, Escultura e Instalaciones, convocadas por el Museo Nacional de la Cerámica

Contemporánea Cubana. Fuera del país, ha participado en diferentes exhibiciones de carácter internacional, como en Portugal o Estados Unidos, o en la “Muestra de Arte Cubano” en Osleams, Francia, en 1995 y en 1997, la muestra itinerante “Expo Caribe”, en Panamá. Además de incluir su obra en importantes exposiciones colectivas en Cuba (mas de 40), también ha expuesto en más una decena de muestras individuales. La Colección Permanente en Museo Nacional de Cerámica en La Habana Vieja, posee obra suya al igual que la Colección Particular Casa Taller Pedro Pablo Oliva, en Pinar del Río, en Cuba; aparte de otras colecciones privadas en Cuba, España, Italia, México, Panamá, Estados Unidos, Holanda y Francia.



De padres puertorriqueños, nace en 1976 en Boston, Estados Unidos, pero al poco tiempo la familia vuelve a fijar su residencia en Puerto Rico. Licenciada en Bellas Artes en 1998, Universidad de Puerto Rico (Mayagüez, PR). En el curso 1999 - 2000, estudia como "Special Student" en el "NY State College of Ceramics", en la Alfred University (Nueva York, EEUU), graduándose en el 2002 en el Master de Bellas Artes en cerámica (MFA), en el mismo centro. Otros cursos de perfeccionamiento extracurriculares: en 1999 en el "Touchstone School of Crafts" (Farmington, PE, EEUU), y en "Haystack Mountain School of Crafts" (Deer Isle, Maine, EEUU); entre 2004 - 2006, en "Penland School of crafts" (Penland, CN, EEUU); y en 2005, en la Academia de Arte de Florencia (Italia). Becada por la "Penland School of crafts" (Penland, CN, EEUU), en la Residencia de Artistas entre 2002 y 2005, y coordinadora artística en esta institución entre 2006-2010, además de ser jurado y organizadora de diferentes eventos artísticos, y docente de cursos y seminarios artísticos en el campo universitario, y en otras instituciones educativas, y centros privados y públicos; y fundadora del proyecto educativo Travelarte. En 2016, obtiene la beca de residencia "Archie Bray Foundation for Ceramic Arts", en 2015, la beca "USAArtist Fellowship", en 2012 seleccionada para "40 Under 40: Craft Futures". -The Renwick Gallery Of The Smithsonian American Art Museum- (Washington DC, EEUU), y por el "Mint Museum of Craft and Design" para "Project 10/10/10 Permanent Collection" (Charlotte, CN, EEUU); entre otros méritos importantes,

como los premios obtenidos: en 2010, Premio de Reconocimiento desde "Virginia Groot Foundation" (Evanston, IL, EEUU); en 2009, "Mejor exhibición de arte: Cristina Córdova At Hodges Taylor", por la publicación "Creative Loafing Arts and Entertainment Magazine", y "Best of Charlotte A & E Critic's Picks", Críticos de Artes y Entretenimiento de Charlotte (Charlotte, CN, EEUU); en 2008, el Premio a la Mejor Exhibición de Escultura en Cerámica, "Hacia Otro Mar", por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (premio AICA), San Juan, Puerto Rico; y en 2003 el premio "Liza Plaster", en la Muestra de Escultura de Lenoir (CN, EEUU). Ha expuesto su obra en importantes exposiciones tanto individuales como colectivas, en Puerto Rico y en Estados Unidos. Su obra se integra en diferentes colecciones de importancia, como: "Renwick Gallery of The Smithsonian American Art Museum" (Washington DC, EEUU); Colección Acosta (San Juan, Puerto Rico); Museo de Arte de Puerto Rico (San Juan, PR); Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (San Juan, PR); "Fuller Craft Museum" (Brockton, Massachusetts, EEUU); "Mint Museum of Craft + Design" (Charlotte, CN, EEUU); "Mobile Museum of Art" (Mobile, Alabama, EEUU); "Gretchen Keyworth" de "Society of Arts & Crafts" (Boston, Massachusetts, EEUU); o "Joseph -Schein Museum" (Nueva York, EEUU). Diversas revistas internacionales sobre arte, escultura y cerámica artística, han publicado artículos sobre su obra. Actualmente reside en Penland, Carolina del Norte, Estados Unidos.

## CRISTINA CÓRDOVA

Cristina Córdova actualmente es considerada como una de las jóvenes artistas latinoamericanas con mayor proyección en el campo de la escultura internacional. Las referencias culturales puertorriqueñas y la influencia norteamericana se distinguen en su trabajo, por ese devenir que relata entre el equilibrio y el caos. De contenido mítico, queda patente en su obra el arraigo de las creencias, la historia, lo mágico y la narración. Como si fueran viejas almas provocativas y oníricas, la artista representa desde la delicadeza del realismo mágico, la idea de la creación y la crisis de la existencia. A través de la figuración y la materialidad de la arcilla, establece una búsqueda constante de la presencia, desde la inmersión en la irrealidad, que conmueve y atrae al espectador. Con un sentido personal del genero y del tiempo, las interpretaciones de formas humanas y animales, son como imágenes místicas que transmiten melancolía. Establecen un dialogo entre el pasado y el presente, con carácter universal, como si fueran mitos profundamente arraigados o arquetipos que ocupan el alma humana. De vulnerable expresión en el rostro de sus figuras, ojos tristemente expresivos, que a menudo muestran dolor, y en otros casos un estoico heroísmo. Barqueros que transportan a pasajeros a orillas misteriosas, viajes que parecen condenados por sus pequeños barcos endebles; animales extraños que se aferran al abandono; jinetes que montan bestias salvajes; robustos personajes; almas ausentes...

Cierta constante en las obras de Córdova es la desnudez, aunque en ocasiones las recubre con atuendos de un barroquismo exacerbado con peinados recargados, y en otras se acomodan a fuertes y sencillos atuendos. Trata tanto el genero femenino como el masculino, aunque a veces no se distinguen bien, por el carácter híbrido o asexuado de sus personajes. El trato del color es característico en sus figuras, que parecen sufrir un desgaste por el tiempo, al trabajar con depuradas técnicas cerámicas. Las obras de Cristina Córdova están cargadas de movimiento en su corporeidad, con atención en el minucioso detalle y la exquisitez. Obras pálidas, traslúcidas, etéreas, frágiles y luminosas, representando delicadas y elegantes fisonomías corpóreas.



Nace en 1933 en Buenos Aires, Argentina. En 1953 se titula en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina. Reside en Puerto Rico desde 1968, trasladándose junto con su pareja Bernardo Hogan (ceramista), primero trabaja en una fábrica de cerámica, y más tarde junto a su pareja abren un taller de cerámica. En 1977 se une al grupo Manos y en 1980 funda Casa Candina -con Bernardo Hogan, Toni Hambleton y Jaime Suárez-, para la difusión, enseñanza y desarrollo de la cerámica contemporánea, impartiendo a su vez clases de cerámica. También se dedica a la enseñanza de artes plásticas en diferentes escuelas. En su biografía cuenta con más de una decena de exposiciones individuales realizadas en Puerto Rico, México y Estados Unidos, y más de un centenar de exposiciones colectivas (Puerto Rico, Argentina, México, Venezuela, Santo Domingo, República Dominicana, Cuba, Trinidad, Estados Unidos, Italia, Francia, Grecia, Finlandia, Yugoslavia, Japón y Corea). Su mayor exposición individual se exhibió durante 1998 y 1999 en el

Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Puerto Rico, con la retrospectiva: "Susana Espinosa: cerámica 1982-1997". Fue galardonada en 1999, 2002 y 2004, por la Asociación de Críticos de Arte de Puerto Rico (AICA), y ha recibido premios internacionales en Puerto Rico, Santo Domingo (República Dominicana), Buenos Aires (Argentina); en Faenza (Italia); y en Zagreb (Croacia). Puerto Rico cuenta con obra pública de la autora, y su obra forma parte de colecciones privadas y de museos tales como el Museo de Arte de Puerto Rico, MAPR, y el Museo de Arte Contemporáneo, MAC, (San Juan, PR) y el Museo de Arte de Ponce (Ponce, PR); el "Museo Internazionale della Cerámica d'Arte" (Faenza, Italia); "Art & Handicraft Center" (Porvoo, Finlandia); el Museo de la Cerámica Mimara (Zagreb, Croacia); en el "Museo de la Cerámica Ichón" (Ichon, Corea); y "Museum of Latin American Art", MoLAA (Los Ángeles, California, EEUU), entre otros. Es miembro desde 1989 de la Academia Internacional de Cerámica, AIC (Ginebra, Suiza).



1202

Su trabajo es un ejercicio constante de introspección y juego. El objeto se convierte con el paso del tiempo en presencias humanas, fauna o flora, distorsionadas o indefinidas, que quieren ir más allá de una realidad anecdótica. Desde la tranquilidad y el sosiego de los volúmenes, su paleta de colores esta llena de luminosidad, con un registro habitual de tonalidades tierra, grises, verdes y azules cobalto. A partir de la década del 80, su principal medio de expresión es la cerámica escultórica, entre las que destacan las figuras corporales y las series Cabezas y Animalia. Evolucionando en el mundo creativo, Susana Espinosa no deja de admirar y crear en el ser humano. Mujer-hombre-gesto-animal-garabato, son parte de su creación. Tal vez, producto de la memoria colectiva o desde el mito por lo, queriendo establecer un diálogo entre ella y el espectador de su obra.

La artista representa imágenes de figuras masculinas y femeninas, en las que los cuerpos se recogen bajo las texturas. Siempre se ha interesado por la figura humana, pero las obras no se observan desde el punto de vista anatómico, sino desde lo corpóreo. Centrando en la cabeza todo el trabajo de detalle y proporción, a diferencia de los cuerpos, acrecentando la expresión desde la teatralidad de los rostros de miradas ausentes, que en ocasiones las dota de adornos y tocados como si estuvieran coronadas. En su trabajo figurativo, además del trato humano, representa a seres extraños de cuatro patas en la serie "Animalia". En toda la obra de Susana Espinosa se observan ingredientes antropomórficos que remiten al ancestral realismo mágico de América Latina. Un mundo que esta construido por seres insólitos y un poco mágicos, con una desafiante ternura expresiva

## SUSANA ESPINOSA



1203



1204



1205

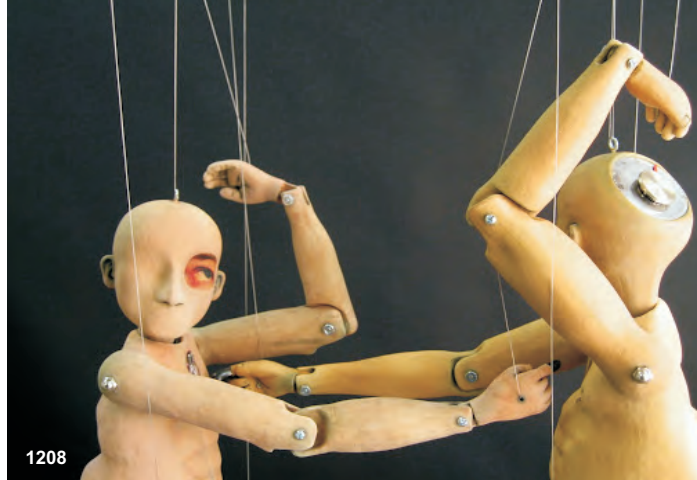




1206



1207



1208

En las obras de Diana Farfán se reconocen personajes con un halo surrealista y onírico, determinadas por una narrativa expresiva de contenido lúdico, al concebir estas piezas cerámicas como juguetes, marionetas, títeres o muñecos. En ellas la artista ilustra sus observaciones acerca de la condición humana, aproximándose al lenguaje del “realismo mágico”, como parábola de memorias y vivencias, para dar cuenta de la actualidad en la que nos situamos, desde la disfunción y ambivalencia de la identidad de nuestra sociedad, empleando como parte de la psicología de sus creaciones conceptos que sugieren la fragilidad, la vulnerabilidad, la impotencia, el aislamiento o la manipulación, en contraste con otros, que aluden a la serenidad, la apacibilidad o la capacidad de encontrar la esperanza.

Diana Farfán, en su “juego” con el barro, genera una libertad creativa que se descubre a través de la ensoñación/fantasia, materializándose en obras de cerámica escultórica; desde la delicadeza del tratamiento de este material, genera una atmosfera melancólica, y aunque esta artista mantiene la idea del juego como matriz de su representación, los rostros y las poses de sus personajes quedan fuera del arquetipo de juguete, dotándoles de expresividad y movimiento; conjugando en estas obras también otros elementos materiales, objetos o mecanismos relacionados con la acción recreativa, para capacitar a estas piezas de una magia particular, también emparentada con la crítica, que las transforma, generando a través de ellas preguntas, en consonancia con sentimientos y emociones encontradas.

## DIANA FARFÁN

**Resumen Bibliográfico-** Nace en Bogotá, Colombia. Licenciada en 1999 en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia), graduándose a su vez en 2010 en el Master de Bellas Artes (MFA), por la “University of South Carolina” (Columbia, Carolina del Sur, EEUU). En 2009 le conceden el premio de posgrado artístico, una beca de movilidad y una beca de investigación en la “University of South Carolina” (-The John Benz Graduate Studio Art Award-; GSTA Graduate Student Travel Award / The College of Arts and Sciences; y -Ceny Walker Graduate Research Fellowship / The Walker Institute of International and Area Studies), incluyendo en el mismo año en el programa de intercambio, el traslado a “Tainan National University of the Arts” (Tainan, Taiwan). En 2010, la Universidad donde desarrolla su MFA, le concede el premio por su trabajo de investigación (Outstanding Thesis Award Winner - University of South Carolina). En 2011, es artista en residencia en “701 Center for Contemporary Art” (Columbia, Carolina del Sur). Su obra se ha expuesto en numerosas

exposiciones individuales y colectivas. Incluyendo en su biografía otros premios y honores como, en 2012: “South Carolina Artists’ Ventures Initiative Grant” y “Metropolitan Arts Council Grant” (Greenville); en 2010, los premios del jurado a la exhibición: “Upstate Visual Arts” (Greenville), y “Trillium Art Center” (Traveler Rest), en 2010 y 2009 los premios del jurado en la 54ª y 53ª “Annual Department of Art Student Show”, por la Universidad de Carolina del Sur, y en 2008 el premio a la mejor pieza de la exhibición, en este caso en la 52ª edición del concurso-exhibición remitido anteriormente, todos ellos obtenidos en Carolina del Sur, Estados Unidos; entre otros premios artísticos. Entre las colecciones que poseen obra suya se encuentran: el Museo de Arte Contemporáneo, MAC, y la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia); la Universidad Nacional de Bellas Artes de Tainan (Tainan, Taiwan); y en Estados Unidos: Galería “Decker / Morris”, (Anchorage, Alaska); “The Wheeler Collection”, “Elielson Messias Collection” y “Porter-Price Collection” (Columbia, Carolina del Sur).



1209



1210



1211



Nace en los Ángeles, California, de padres mexicanos. En la actualidad reside en el Reino Unido. En 1997 se gradúa en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM (Xochimilco, México D.F., México); y en 1998 en Bellas Artes (B.A), en el "Minneapolis College de Art Design" (Mpls, Minesota, EEUU) además de concederle una beca de intercambio internacional en el "Instituto d'Arte en Porta Romana" (Florencia, Italia); en 2004, finaliza el Master de Bellas Artes (M.F.A), en el "California College of the Arts" (San Francisco, California, EEUU); y en el año 2010 el Grado de Investigación (MPhil), en la escuela londinense "Royal College of Art" (UK). Por su trabajo artístico o de investigación recibe diversas becas como: en diversos organismos gubernamentales y fundaciones estadounidenses (1996, 1998, 1999, 2001); como en 2004 en el "California College of Arts" (Oakland, California, EEUU); en 2005-2006 "Craft Council" (Londres, UK), y en 2008 y 2009 beca de investigación (RCAMPhil) en cerámica y vidrio por la "Applied Arts School" (Londres, UK). También obtiene diferentes becas para realizar programas de residencia de artistas como: en 2000 en la Universidad de Minnesota en el programa "Split Rock Arts" (Minnesota, EEUU), en 2005 y 2012 con la beca "McKnight" en el centro "Northern Clay Center" (Minneapolis, Minnesota, EEUU), incluyendo en el año 2012 la residencia "Yorkshire Artspace", en el "Manor Oaks Studios" (Sheffield, UK). En su biografía también cuenta con otros premios o reconocimientos de su obra, exhibiciones, investigación y promoción artística o como artista invitada a eventos. Ha realizado diversas conferencias en centros de arte y universidades de Europa y Estados Unidos, y en diversas ocasiones ha participado

como curadora. Sus trabajos se han expuesto en Estados Unidos, México y Europa. Entre las exhibiciones más importantes que ha participado se encuentran: en 2007 la exposición individual de sus instalaciones artísticas en el "Barbican Centre" londinense, UK; en 2009 "Contemporary Monsters" expuesta en el "Northern Clay Center (Mpls. EEUU); y en 2010 junto con el artista Andrew Lord expone "Project Space" en la Galería Milton Keynes (MK, UK). Sus trabajos han sido destacados también en exhibiciones colectivas y certámenes internacionales como, en Europa: en diversas exposiciones en el Royal College of Art (Londres, UK), en 2008, en el "Museo Internazionale del Applicato Arti Oggi", MIAAO (Torino, Italia), en 2009, "International Ceramic Festival 2009" (Aberystwyth, Gales, UK), y en 2012, "James Tower and Contemporary Ceramic Art" en el Centro Gimpel Fils (Londres, UK); además de participar en Estados Unidos en: "C - Change, Craft in Our Future" en el "Museum of Craft and Folk Art" (2008), "Terra Incognita: The Unknown Earth" en el "Baltimore Clayworks" (2008); "Transcending the Figure: Contemporary Ceramics" en el Centro de Arte "Dairy Barn" (2010), "20th Anniversary Exhibition" en el "Northern Clay Center" (2010); y en 2011, en la Bial "Tampa Museum of Art", en "From the Center to the Edge, Silent Auction", convocada por "Archie Bray Foundation", y "Naughty and Nice" en el Centro de Arte Lillstreet. También tiene obra permanente en el jardín de esculturas de la fundación "Archie Bray Foundation" (Montana, EEUU). A su vez su trabajo ha sido publicado en diferentes ediciones de libros, y aparece en artículos de revistas internacionales de cerámica que escriben sobre su obra.

## EDITH GARCÍA

Edith García se mueve entre la instalación, la escultura y las artes audiovisuales; enfocando su atención en los sucesos que ocurren en el día a día y en las experiencias pasadas. Expone una crítica a la hibridación de los seres humanos a lo largo de la historia y al crecimiento de la sociedad contemporánea. Desde sus experiencias individuales y los procesos de cambio de su vida, dirige su expresión artística hacia los asuntos contemporáneos específicos de la condición humana.

Sus obras no son exclusivamente cerámicas, sino que utiliza el material como medio cuando lo necesita. Sus primeros trabajos transportan a la figuración grotesca y arcaica. Algunas de sus obras escultóricas tratan de seres irreales, híbridos entre lo humano y la bestia. En otros casos tienen un carácter primitivo. En sus últimos trabajos se ayuda de transferencias de dibujo y la obra se caracteriza por la simplificación formal. Cada vez más abstractas, con una simbología particular, aunque basadas siempre en la figura humana. También trabaja en instalaciones, desde el espacio, los lugares y no lugares, con la noción del hogar y de la memoria. En sus trabajos de instalación en combinación con la cerámica, se recrea hacia la extorsión emocional, introduciendo el audio. Sumados con su lenguaje de expresión, los sonidos, palabras o frases recurrentes, dan mayor contenido y explicación a la representación. Sus obras son reflexiones de su propio estilo, observaciones, experiencias propias, y universales relacionadas con el ser humano. Edith García constantemente se reinterpreta y reinventa en su expresión artística.



1212



1213



1214



1215



1216



1217



1218



1219

## BENJAMÍN LIRA

El eje de su obra en escultura cerámica es de carácter cefalomorfo, con la serie “cabezas”. Este artista Chileno reconocido como pintor, trabaja con la figura humana (creando gigantescos rostros). En sus comienzos en la pintura, incorporaba objetos al soporte; luego abandonó la experimentación objetual y se dedicó a tratar la materia pictórica sólo con pigmentos puros. La obra de Benjamín Lira siempre ha tenido una fuerte relación con lo escultórico, dentro de los parámetros que permite la pintura, por esto hay cierta lógica en su nuevo paso a la escultura. Mirándolo del otro lado, del lado de la escultura, trata la superficie de alguna de sus piezas dibujando líneas como trazos de lápiz sobre papel. En todo caso, trabaja con la pintura y con la cerámica, con la misma intencionalidad. Su obra está articulada por una búsqueda constante que se revela en representar los múltiples rostros de la condición humana. El proceso de trabajo en sí crece intuitivamente más que racionalmente, y se pueden ver rasgos de cambio en las obras. El mismo artista dice que su obra es esencialmente abstracta, aunque se vislumbra casi siempre la figura humana en sus obras. Su obra parte de una inquietud sobre el estado humano, de representación genérica, sin intentar recordar a nadie, buscando la esencia. Son personajes anónimos, abriéndose el campo para especular o reflexionar sobre el estado de la humanidad.

Las grandes cabezas realizadas en material cerámico las construye dejándolas abiertas en su parte superior, en este sentido se podría entroncar una similitud con el arte primigenio, que buscaban en apariencia el rostro del espíritu del hombre. Pero según afirma el propio artista no es su intención rendir homenaje al pasado. Benjamín Lira ha trabajado sus obras casi siempre en series, para él es una forma de ordenar el desarrollo de sus proyectos, dándoles un comienzo y un final. El artista sigue trabajando en su serie “cabezas”, y aún no ha terminado su proceso. Sus obras cerámicas las realiza en el taller Huara Huara, en Chile, de la mano de otros artistas que le aportan conocimientos cerámicos y controlan el manejo del horno.



1220



1221



1222

**Resumen Bibliográfico-** Nace en 1950 en Santiago de Chile, Chile. Se ha dedicado a la pintura, a la escultura y a la gráfica. Ingresó en la carrera de Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso (Chile), pero la abandona al año siguiente, para realizar estudios de dibujo y pintura en la Academia de San Fernando de Madrid (España). Entre 1971 y 1973, asiste a cursos en la “Bryan Shaw School of Arts” de Londres (Reino Unido), y luego perfecciona sus conocimientos en pintura. Entre los años 1977 y 1979, le otorgan la Beca “Fullbright”, y realiza el Master en Bellas Artes (MFA), en el “Pratt Institute”

(Nueva York, EEUU). Entre otras actividades, destacamos sus exposiciones individuales en importantes galerías de Chile, Estados Unidos y México: como en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, MNBA (Santiago, Chile); y en la galerías de “Jorge Carroza”, “Leila Taghimia-Milan” y “Ruth Sieguel” (Nueva York, EEUU); “Frances Wolfson” (Miami, EEUU), “Ricardo Burreto Contemporary Art” (Boston, EEUU); el Forum de Lima (Perú) y en el Instituto Cultural de Las Condes en México. Es Miembro de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes, y miembro de la Academia Internacional de Cerámica -IAC- (Ginebra, Suiza)





1223



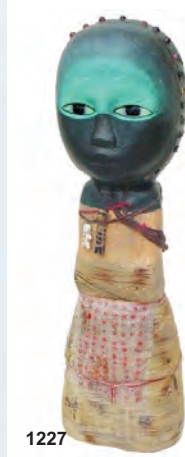
1224



1225



1226



1227



1228



1229



1230



1231



1232

## MARIANA MONTEAGUDO

La representación de esta artista plástica se relaciona mayormente con la escultura, aunque su capacidad de movimiento en otros medios, la definen como autora interdisciplinar. Mariana Monteagudo crece en el seno de una familia de artistas, familiarizándose desde pequeña con la cerámica escultórica, como “tradición” generacional, al ser nieta de Reina Herrera e hija de Maruja Herrera (reconocidas artistas en Venezuela). Ahora bien, esta autora comienza a trabajar con lo tridimensional como vehículo creativo a finales de los años noventa, concibiendo una obra figurativa muy característica y particular, al conformar extraños y grandes seres caricaturados (denominados por la propia artista con el termino anglosajón -dolls-, muñecas en español), dilatándose en el tiempo este singular carácter representativo, hasta la actualidad, generando en su extensa obra una metodología similar al crear un mundo de personajes humanizados e inquietantes, relacionados entre ellos aunque siempre en evolución (concibiendo diferentes series creativas), a través de su constante tanteo matérico y discursivo. Al explorar con la representación de sus obras la ambigüedad identitaria, desde la inspiración de la diversidad cultural, y las tendencias e iconos de la sociedad actual, empleando generalmente la cerámica y el látex como base de la pieza para sumarla otros materiales, elementos y técnicas mixtas.

Mariana Monteagudo nace en Caracas, Venezuela, en 1976. Cursa ilustración y dibujo analítico en el Instituto Pro-Diseño, y más tarde estudios de pintura en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (I.U.E.S.A.P.A.R.), ambos en Caracas. Actualmente reside en Miami, FL, Estados Unidos. Entre su actividad expositiva, enumeramos sus exposiciones individuales: en cuatro ocasiones en la Galería El Museo, Bogotá, Colombia (en 2012, 2010, 2006, y 2002), en 2005 en el territorio holandés de Aruba en AccessArt Gallery, en Venezuela en la Sala Mendoza ubicada en Caracas (2002), en Estados Unidos en 2004, en Dubhe Carreño Gallery, Chicago (Illinois); y en Europa, en Madrid, España, en la Galería Fernando Pradilla (2004 y 2001); además de concurrir con obra en exposiciones colectivas con la siguiente selección, iniciando su destacado currículum al participar en dos muestras convocadas desde el Museo Sofía Imber de Caracas, Venezuela (1999 y 2001), o en los últimos años, tanto en las siguientes galerías: de forma conjunta junto a Starsky Brines en 2014 en la Galería El Museo, Bogotá, Colombia, en Estados Unidos, en Florida: en Fort Lauderdale, en 2015 en el MAC Fine Art y en 2013, Local Crit, con Mike Margulies Artist Agency, y en Miami, en 2014 en

el certamen Tequila Herradura Art Barrel donde obtiene el primer premio, y en 2013 en Nuevas Fundaciones; y en Madrid (España) en tres ocasiones en la Galería Fernando Pradilla (2011 y 2010); como al participar en otros eventos colectivos, como en la 8ª Bienal de La Habana (2003) (La Habana, Cuba), o las siguientes ferias de arte: SP Arte São Paulo 2012 (São Paulo, Brasil), ARTBO 2009 (Bogotá, Colombia), SCOPE Art Fair Hamptons 2008 (Nueva York, EEUU), ART Rotterdam 2008 - Witzzenhausen Gallery- (Rotterdam, Holanda), en ARTEAMERICAS, 2008 y 2007 (Miami, EEUU), CIRCA, 2008 y 2007 (Puerto Rico), TBA Art Chicago, 2004 y 2003 (Chicago, Illinois, EEUU), y en la feria internacional de ARCO, 2005 -Galería Fernando Pradilla-, 2004 y 2003 (Madrid, España). Su obra también se encuentra en destacadas colecciones como: en Caracas, Venezuela en las colecciones: Magaly Cannizzaro de Capriles y el Banco Mercantil, en Colombia en la colección César Gaviria Trujillo, en Estados Unidos en el Museum of Latin American Art -MOLAA- (California), Everson Museum Syracuse (Nueva York), y en las colecciones puertorriqueñas de Pedro Muñoz Marín y Luís Gutiérrez, y en Londres, Inglaterra, en la colección Robert Loder (Triangle Arts Trust).



**Resumen Bibliográfico-** Nace en Perú. En la actualidad reside en Estados Unidos. De 1988 a 1992 estudia el B.F.A en Artes Plásticas, en el "Hunter College", Universidad de Nueva York (NY, EEUU). Su carrera esta plagada de premios, becas y subvenciones: en 1992, la beca de Arte de la Junta de Distrito del Bronx, Nueva York, en 1993 la subvención de la Institución del MOMA de Nueva York, "Freedom of Expresión", proyecto "Creative Time": Progreso en el subdesarrollo / 500 años (en colaboración con la artista cubana Ana Ferrer), en 1996, la beca de arte "Paula and Edwin Sidman", en residencia de artistas, en la Universidad de Michigan, "Ann Arbor", EEUU, en 1997 consigue el premio de escultura "Joan Mitchell Foundation Grant". Nueva York, entre 1997-98, beca "Evelyn Shapiro Foundation" Residencia de Artistas, Filadelfia (PA, EEUU), en 1999, premiada por la Fundación Leeway con "Window of Opportunity Award", Filadelfia, en 2000 premio "Anonymous is a Woman Award", Nueva York, en 2003, beca de artes visuales "PEW", Filadelfia, en 2005 premio especial, "EV+A 2005", en Limerick, Irlanda, en 2009, beca "USA Knight Fellow", Santa Monica (LA, EEUU), en 2011, premio "Transformation", Leeway Foundation, Filadelfia, en 2012, beca "Pollock Krasner Foundation Grant" Nueva York, en 2013, el Gran Premio de la Bienal Internacional

de Cerámica de Gyeonggi (Icheon, Corea del Sur), entre 2014-15 la beca "Franz and Virginia Bader Fund", Washington (DC, EEUU), y en 2015, la beca "John Simon Guggenheim", Nueva York. Ha expuesto en diversas exposiciones individuales y colectivas en museos de arte, galerías, y centros expositivos de diferentes ciudades de Estados Unidos, Latinoamérica y Europa, y en Taiwan y Corea del Sur. Asiste como artista invitada a diferentes muestras de importancia, como en 1999, en la Bienal Internacional de Lima, Perú (exp. Individual), y en 2015, y de manera grupal participa en la 10ª Bienal de Mercosur, Porto Alegre (Brasil), y entre 2003 y 2004, en la exposición conjunta "Form and Contents: Corporal Identity- Body Language" expuesta en los museos: "Museum fur Angewandte Kunst", en Frankfurt, Alemania; "Museum of Arts and Design" de Nueva York; y "Chicago Athenaeum" (IL, EEUU). Su obra ha sido publicada en diferentes revistas de cerámica y de arte y en diferentes ediciones o libros sobre escultura y cerámica moderna. Ha asistido a diferentes conferencias, talleres y cursos como artista e instructora en Filadelfia, Rhode Island y Nueva York, en Estados Unidos y en el 2002 en la Escuela de Artes Plásticas de San Juan (Puerto Rico). Su obra transita entre la escultura cerámica, la instalación, la pintura y medios audiovisuales.

La artista multidisciplinar Kukuli Velarde se mueve entre los dominios de la pintura, el dibujo, la escultura cerámica y la instalación. Consciente de su cultura peruana, en su obra transgresora y particular, se advierte el vínculo cultural con el arte contemporáneo latino y su pasado histórico. Los trabajos de esta artista poseen y reflejan el encuentro violento de dos corrientes estéticas muy distintas: por un lado, la occidental, desde una flexión actual y globalizada, y por otro lado, su aproximación con lo indígena, en lo que el lenguaje que arma toda su obra se puede resumir bajo un contexto definido por la hibridación. Adoptando por ello, un discurso singular, a veces doloroso y vulnerable, de profundos nexos culturales, y otras con un carácter más lúdico, aunque siempre crítico; ya que Kukuli Velarde no pretende crear desde la sutileza como distracción de la cultura, sino impactar en su discurso; en lo que lo obvio se muestra a través del condicionante de la subjetividad, al manejar diferentes perspectivas a la vez, como lo racional y lo emocional.

En sus esculturas cerámicas, la singularidad de sus personajes, se vinculan a diversas argumentaciones y contextos, determinados por las diferentes etapas y series registradas a lo largo de su constante carrera artística, ahora bien, estas obras tienen en su mayoría, una característica común, al reflejar en sus rostros la misma fisonomía, el propio autorretrato de la artista, para crear como estructura arquetipa, el narcisismo de la condición humana. Empleando a su vez en su concepción representativa, un amplio abanico de técnicas cerámicas, como puede ser la reproducción, aunque a cada pieza la transforma y la dota de características individuales, o al dotarlas de color, con detalladas y minuciosas decoraciones.



1233



1234



1235

## KUKULI VELARDE

1240



1236



1237



1238



1239





1241



1242



1243



1244

Originaria de Argentina. En 1961 se Licencia en pintura en la Escuela de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" en Buenos Aires, Argentina. En el año 1973 instala su propio taller en Buenos Aires. Desde 1978 hasta 1998, trabaja a su vez en el taller del reconocido escultor-ceramista Leo Tavella. Su trabajo es reconocido a nivel internacional. Ha expuesto en España, Francia, Suiza y Japón. Participa en la "II Bienal Barro de América" en el Museo Sofía Imber, Caracas, Venezuela; y en los seminarios de Sargadelos durante 1988-1990 y 1992, Lugo, España. Obtiene reconocimiento y premios tanto en Argentina como a nivel internacional, como: en 1992 con el Premio Adquisición otorgado en el Salón Internacional "Fletcher Challenge", en Nueva Zelanda; y en 1993 en Argentina, el Gran Premio de Honor otorgado en el XI Salón Nacional de Cerámica, a su vez recibe el

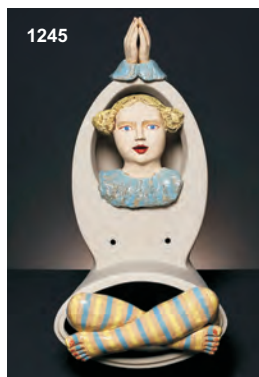
Diploma al Mérito. Ha trabajado como docente del área de Cerámica de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Carcova", en Buenos Aires durante 1985 y 1989. Desde 1978 como profesora Titular del área de Cerámica de la Facultad de Artes de Obera, en la provincia de Misiones, Argentina. En la actualidad esta jubilada de la docencia pero sigue vinculada a la Universidad. Vilma Villaverde es miembro del Centro de Arte Cerámico, en Argentina, y ha creado la Asociación Internacional de Cerámica en la Argentina paralela al Centro de Arte Cerámico. En el año 1999 trabaja como curadora, en el Milenium de la cerámica en Holanda, y en el año 2007, es nombrada curadora para el "Museo de Argentina y Latinoamérica de cerámica" en Fu Ping, China. Esta artista forma parte de la Academia Internacional de Cerámica, IAC, Suiza.

## VILMA VILLAVERDE

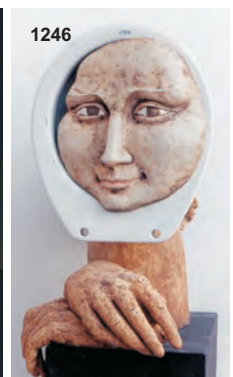
La artista consigue con su obra reinterpretar el cuerpo humano desde una obscenidad irónica de inteligente ingenuidad. Mostrando el sentimiento de sus rostros, al cuerpo sostenido por un objeto o el objeto insertado en el cuerpo. Son mujeres: equilibristas y bailarinas de un circo irreal, damas o impúdicas exhibicionistas, músicas, majas desnudas, mujeres sin vientre, y un largo etcétera de personajes, en la mayoría de los casos, femeninos.

Marca periodos muy claros en su trabajo personal. En sus comienzos se inició en la pintura, después vivió un proceso de transición con la cerámica, de la vasija al retrato. Decidió reproducir sus recuerdos trabajando a partir de fotografías antiguas, para demostrar que uno puede plasmar en la realidad lo que imagina. Más tarde empieza a trabajar acoplando objetos a la cerámica. Por el año 1987 prueba a utilizar un bidet de baño para convertirlo en el corsé de una de sus esculturas, desde ese día su trabajo artístico vuelve a cambiar. Incorporando piezas de cerámica industrial, generalmente sanitarios, acoplados a los cuerpos modelados de figuras humanas. En algunos casos, se muestran espacios huecos en sus obras, que toman el lugar de diferentes partes de la anatomía corporal, creando así seres con rasgos ilusorios. Las esculturas las trabaja con el gusto personal que tiene por el realismo. Su actividad refleja el paso del tiempo, desde los primeros retratos y figuras de composiciones grupales que muestran un acabado facetado, a sus obras con sanitarios, más acabadas y con un toque más enloquecido. Sus obras con piezas sanitarias muestran superficies de colores fuertes y acabados con gran detalle. Al ser de gran tamaño se construyen por piezas, sujetándolas por medio de un armazón interior de hierro.

Vilma Villaverde es una de las artistas latinas que más a contribuido a fomentar y revalorar la cerámica en los últimos tiempos. Aparte de su trabajo como artista y como divulgadora de este material en la enseñanza artística, no cesa en el empeño de uno de sus objetivos más deseados, crear el Museo de Cerámica de Argentina.



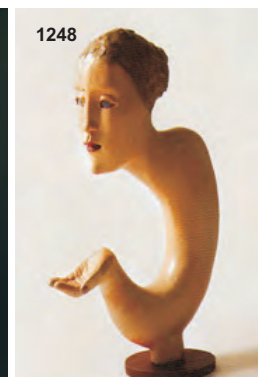
1245



1246



1247



1248



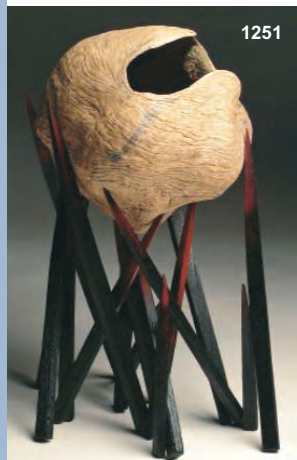
**Resumen Bibliográfico-** Nace en 1958 en Monterrey, México. Donde actualmente vive y trabaja. Artista autodidacta que trabaja como escultor desde 1982. Ha impartido cursos y talleres de escultura, cerámica y diseño industrial desde 1987. Ha expuesto su obra con exposiciones individuales en diferentes museos importantes de México: como el "Museo de Monterrey", en el "Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey", MARCO, en Monterrey y en la ciudad de México: en el "Museo de Arte Moderno", en el "Palacio de Bellas Artes", en el "Museo de la SHCP", el "Museo del Chopo" y el "Museo Nacional MUNAL"; en Puebla el "Museo Amparo"; y en Oaxaca el "Museo de Arte Contemporáneo"; entre otros. En Estados Unidos y en Canadá ha expuesto en mas de diez exposiciones individuales en importantes galerías y centros expositivos; y en más de una quincena de ocasiones en museos y centros internacionales, en San Juan, Puerto Rico; en Holguín, Cuba; en St. P'lten, Austria; en Faenza, Italia; en Lisboa, Portugal; en Paris, Francia; en Limerick, en Dundalk, y en Dublín, Irlanda; y en Dinamarca. Entre otros reconocimientos cuenta con el Premio de la

Primera y Segunda "Bial Nacional de Arte en Cerámica" en 1996 y 1998, en Monterrey, México; los Premios de Escultura, Segunda y Quinta "Bial Monterrey" en 1994 y 2001; en 1989 la "Primera Bial de Cerámica de Arte" (Bellas Artes), en México DF, y en 2000 el "Premio en Escultura de la Fundación Cultural Omnilife". Sus esculturas se encuentran en diferentes colecciones y museos, como en su país de origen, México: en el "Instituto Nacional de Bellas Artes", México DF; en el "Museo de Arte Moderno", México DF; "Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público", México, DF; en el "Museo de Monterrey", Monterrey; en el "MARCO", en Monterrey; "Gobierno del Estado de Nuevo León", Monterrey; en la "Pinacoteca en el Centro de las Artes de Nuevo León", Monterrey; en la "Universidad de Monterrey", Monterrey; en el "Museo Amparo", Puebla; y en otros países como: en "Casa Candina" San Juan, Puerto Rico; en el "Museo Internazionale delle Ceramiche", Faenza, Italia; y en el "Musée de Art Moderne", Saint-Etienne, Francia. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte; FONCA-CONACULTA, México.

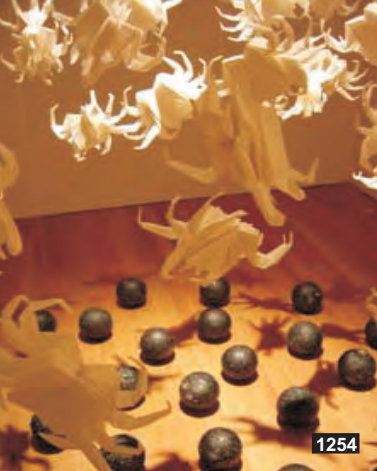
El corpus de la obra escultórica de Gerardo Azcúnaga provoca a un tiempo atracción y rechazo. De difícil clasificación, sus piezas cerámicas pronto asemejan la representación de organismos, entrañas o masas amorfas, que contienen algo de humano y algo de animal. Desde la manifestación de lo orgánico: formas, superficies, colores, estructuras, etc. En lo que a su vez sus obras continuamente toman como referencia nuestra naturaleza interna. También podemos decir que su obra puede ser observada desde lo visceral. Sus piezas se escurren, se hinchan, se encrespan o se agazapan, reaccionan y acuden al movimiento. Movimiento y reacción que actúan sobre nuestro propio estado interno y ante el espacio y el tiempo, sin saber bien donde ubicarlos. También es habitual que este artista incorpore a la cerámica otras materias, como cabello, cera, clavos, madera o hierro, elementos que las hacen aún más inquietantes. Transgrediendo para mostrar lo grotesco como una nueva belleza.

Este artista manifiesta en la creación de su lenguaje la visión perturbadora de nuevos organismos, de fisiología única. Empleando modos de equivalencia y juegos de tracción y repulsa, en el que el objeto se muestra, se oculta y se encoge. En cuanto a la expresión, esta es interna, va contra nosotros mismos, mostrando sangre, astillas, dolor, dudas. Pero por otro lado, hay piezas que hablan de sensualidad, vida, satisfacciones, respuestas, amor, paz y otras expresiones que se pueden considerar como "correctas". Mezclando lo "bueno" con lo "malo", se dan estas contradicciones porque así considera el autor a la condición humana. Como una lucha interna natural a las multitudes que contenemos y nos hacen contradictorios. Antítesis en la representación por la continua energía creadora de los opuestos. Su obra nos habla de lo fundamental y a la vez, de lo secreto. De lo primigenio a partir de lo cual se teje la urdimbre existencial de todo ser humano.

## GERARDO AZCÚNAGA







1254



1255



1256



1257



1258

## CARLOS RUNCIE TANAKA

La obra de Carlos Runcie Tanaka se muestra como su propia identidad, que surge de la descendencia británica y japonesa relacionadas en tierras peruanas; recorriendo e impregnándose también de otras culturas. Este artista comenta “trabajo con formas que interactúan creando sistemas visuales que modifican, invaden, transforman y toman posesión del espacio”; en sus comienzos trabajaba desde la contundencia de la cerámica y el color, cediendo el paso a la instalación, en la que amplía la dimensión estética y el significado de los objetos cerámicos, incorporando el uso de otros medios, como la imagen audiovisual, en las que involucra al espectador, y logra transmitir un sentido de pertenencia derivada de una profunda indagación en la propia experiencia. Si bien tiene muy presente la referencia geográfica del paisaje de la costa peruana y la permanente presencia de elementos arcaicos, inspiración en su trabajo, basado en una intensa investigación y respeto por los materiales y los procesos.

Piezas escultóricas o instalaciones, presentan formas orgánicas, esferas, imágenes reconstruidas, figuras arquetípicas extrañamente religiosas, la constatación de la presencia del cangrejo, etc., forman parte de la simbología propia de este artista plástico.

Nace en 1958 en Lima, Perú. Comienza a estudiar filosofía en 1976. En 1978 y 1979 se inicia en cursos de cerámica en Lima. Entre los años 1979 y 1980, reside en Japón y asiste como auxiliar al maestro ceramista Tsukimura Masahiko, en Ogaya, y al maestro Shimaoka Tatsuzo, en Mashiko. Obtiene una Beca de la Organización de Estados Americanos y el Gobierno Italiano, para el curso 1981-82, en el que desarrolla el Curso de Perfeccionamiento en el Arte de la Cerámica, en el “Istituto Statale di Sesto Fiorentino” en Florencia, Italia. Nuevamente es becado por la OEA en 1986, para el “VII Curso Interamericano de Diseño Artesanal”, en Brasilia, Brasil. En 1991 obtiene la Beca Ciudad de México, por la Secretaría General de Desarrollo Social, México y en 1999 la distinción del “Chicago Artists International Program”, en Chicago, Illinois, Estados Unidos. Ha participado como artista invitado, asesor técnico, profesor o encargado en diferentes proyectos y eventos en Perú y Paraguay, y en prestigiosas Universidades en EEUU y Japón. Participa en más de treinta y cinco exposiciones colectivas en Perú y en el extranjero. Representando a Perú en diversas Bienales de Arte, entre ellas la IV y V Bienal de La Habana en 1991 y 1994; participa en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO (Madrid, España); en la

49ª Bienal de Venecia en 2001 (Italia); la 8ª Bienal de Cuenca, en Ecuador; la V Bienal Barro de América (Caracas, Venezuela) y en la 26ª Bienal de Sao Paulo en 2004 (Brasil). Expone individualmente desde 1981 en Perú, Ecuador, México, Estados Unidos, Japón e Italia. Su obra la poseen museos y colecciones públicas, adquirida: en Estados Unidos, en Washington DC, por el Museo de Arte Moderno de América Latina-OEA, el Programa de Arte del Banco Mundial y el Centro Cultural del BID; en The Clay Studio de Filadelfia; en Arizona en el “Northern Arizona University Art Museum and Galleries”, en Flagstaff; y en Texas, en el “Museum of Fine Arts Houston”; en México, en la Casa de América Latina (México D.F.); en Venezuela, por la Fundación Mendoza (Caracas); en Ecuador, en el Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca; en Paraguay, por el Museo de Arte Contemporáneo (Asunción); en Bélgica, Museo Real de Historia y Arte (Bruselas); en Italia por el “Museo di Arte Moderna”, (Castellanza, Milán); y en Perú, por el Museo de la Nación, el Museo de Arte de San Marcos y Museo de Arte de Lima -MALI-, todos ellos en Lima y por el Museo de Arte Contemporáneo de Arequipa. Paralelamente mantiene desde 1978 un taller de cerámica artística, en el cual produce piezas utilitarias y objetos funcionales de cerámica (gres).



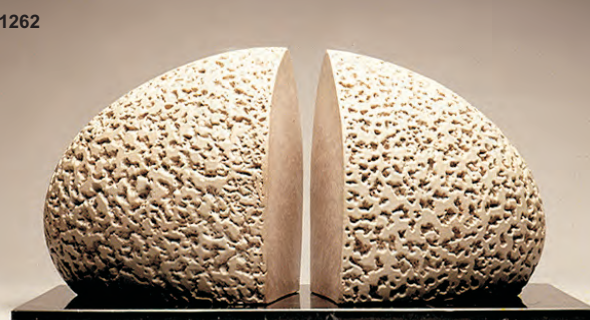
1259



1260



1261



1262

## EDUARDO ANDALUZ

Sus esculturas de vocación contemporánea, parecen abarcar también tiempos arcaicos. La obra de Eduardo AndaluZ tiende a la síntesis y a la unificación. Desde planteamientos abstractos con carácter arquetípico de las formas naturales, críticamente desprovista del contenido habitual, reinventando un nuevo espacio descriptivo. Desde lo esencial de la superficie, intercala el equilibrio entre el espacio y la luz. Formas interiores y exteriores que se armonizan en el conjunto de su obra, desarrollando una sintonía de texturas, colores, formas y espacios.

La representación de Eduardo AndaluZ se ha caracterizado siempre, no por la imitación de la percepción inmediata, sino por el riguroso estudio de la forma, abandonando en su expresión plástica, el aporte de un discurso cerrado y clasificatorio. Sus obras escultóricas sugieren la idea de unidad y de coherencia, pero también de contraste, al emplear la división conceptual, abarcando desde lo único a lo múltiple, en lo que se plantea una situación contradictoria que resuelve en una creativa unidad final. En sus primeras obras este artista utilizó dos puntos de vista: lo natural, desde las formas sensuales como si la materia fluyera al reblandecerse; y la otra, desde la geometría como punto de partida y como elemento compositivo, con tendencia a la simetría y a la síntesis pura, no obstante, esta metodología ha sido una constante durante gran parte de su obra, predominando la línea y el diseño. A su vez, se puede comentar que entre sus proyectos también destacan esculturas de gran formato, instaladas en lugares públicos.



1263

**Resumen Bibliográfico-** Originario de Argentina, nace en 1946 en Buenos Aires. Durante muchos años establece su residencia en Las Palmas de Gran Canaria, España, y actualmente reside de nuevo en su país de origen, en San Carlos de Bariloche, Argentina. Entre 1958 y 1965 fue alumno y ayudante de la escultora Ana Mercedes Bournichon. En 1965 se licencia en los estudios de la Escuela Nacional de Cerámica, en Buenos Aires. En el año 1979 y 1970, adquiere una beca del Gobierno Italiano para cursar estudios de Historia del Arte en la Universidad de Perugia, Italia. Ha exhibido su obra en más de treinta y cinco exposiciones individuales como en Argentina, España, Italia, Suiza, Inglaterra y Letonia. Desde 2003, tiene su propia exposición permanente en el "Centro de Arte Eduardo AndaluZ", en Ingenio, Gran Canaria, España. Con más de setenta exposiciones colectivas en diferentes países: Argentina, España, Italia, Alemania, Dinamarca, Francia, Grecia, Turquía, Letonia, Israel, China, Japón, Corea del Sur, Taiwan y Estados Unidos. Le otorgan diferentes premios, como el Primer Premio en el "Concurso Nacional de Cerámica" en 1979, en Manises, Valencia, España; o la Medalla de Oro "XL Concurso

Internacional de Cerámica" en 1982, en Faenza, Italia; entre otros, incluyendo entre sus últimos premios, en 2011, el 2º puesto en obra cerámica, en el "Salón Nacional de Artes Visuales", Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina. Ha participado en diferentes certámenes, encuentros y conferencias internacionales. Ha trabajado en obra pública y posee más de veinte obras en colecciones públicas y museos, como en el "Museo de Cerámica" de Manises, Valencia, España; en el "Museo de Cerámica" de Barcelona, España; en el "Museo Internazionale della Cerámica d'Arte" en Faenza, Italia; en el "North Central Washington Museum" en Washington, Estados Unidos; en el "Taipei Fine Arts Museum" en Taipei, Taiwán, China; en el "Art Museum of Saga" Japón; en el "Artist Union" en Riga, Letonia; en el "Ichon World Ceramic Center" en Corea del Sur; y en el "Benaki Museum" en Atenas, Grecia. Su obra ha sido publicada en diversos libros tanto en castellano como en inglés, y en diferentes artículos y revistas internacionales. En 1983 ingresa como Académico en la Academia Internacional de Cerámica (IAC), con sede en Ginebra, Suiza.





1264



1265



1266



1267

1268



## RUTH KRAUSKOPF

Entroncada con el expresionismo abstracto y con el lenguaje de la tierra; el hilo conductor en la obra de esta artista se centra en la búsqueda de lo austero, lo directo y lo esencial. La importancia que tienen para ella las irregularidades, las deformaciones y los accidentes del material, los sabe aprovechar para que esa vulnerabilidad se exprese por sí sola. Creando una belleza del gesto libre, dejando que lo primario y lo emocional se impongan a la expresión impuesta por la razón.

Ruth Krauskopf va modelando y construyendo con toda libertad, sus pretéritos y dinámicos volúmenes. El punto de partida de su proceso creativo es el interés que muestra por la investigación de los materiales. La constante inquietud la lleva a realizar nuevos giros dentro de lo formal, dándole así nuevas vidas a las formas, a las texturas y al color de propio material o los efectos creados en el horno. Renueva su lenguaje creativo desarrollando su obra en bloques temáticos, experimentando con la misma idea o forma, hasta agotarla o hasta sentir que llega a un estado en que a la obra no le queda nada más por expresar ni agregar. Para crear su personal metodología plástica utiliza el gres como material, que da a sus piezas ese carácter pesado y sólido, creando potentes fracturas en este barro tosco y expresivo.

Utiliza la materia de una manera un tanto arcaica, pero las desarticula para rearmarlas como elementos totalmente nuevos. Se mueve entre la escultura y la cerámica utilitaria, según el instante creativo. Dándole el mismo tratamiento y el mismo valor a ambas representaciones. Ruth Krauskopf es una de las figuras imprescindibles en el panorama cerámico contemporáneo en Chile, tanto como artista como por su gran interés en revitalizar la cerámica y la utilización de este material como forma de expresión entre los nuevos artistas.

**Resumen Bibliográfico-** Nace en 1944 en Valdivia, Chile. Estudia en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile hasta licenciarse en 1972. En 1974 se transada a Venezuela donde permanece hasta 1983. En los años 1980 y 1981 se instruye en el taller de Peter Voulkos en Escultura Cerámica en la Universidad de California, en Berkeley, EEUU. Regresa a Chile en 1983 y al año siguiente crea el Taller Huara Huara, donde actualmente trabaja, enseña y coordina los programas de estudios que se realizan en dicho taller. Ha realizado una decena de exposiciones individuales y participado en más de sesenta muestras colectivas en Chile y en el extranjero. Su obra está ubicada en siete espacios públicos y forma parte de la colección de numerosas colecciones

privadas e instituciones públicas, como la colección permanente de MAVI (Museo de Artes Visuales Chile); Museo de Sevres, París; Rathfarnham Castle, Irlanda; o en el FULE Museum, Fuping, China. En relación con esta última institución donde realiza obra para la colección permanente del pabellón latinoamericano, en 2008 realiza el programa de residencia en el Museo Internacional de Cerámica FULE (Fuping, China). Desde 2009 forma parte de la Academia Internacional de Cerámica (AIC). En el año 2005 edita junto a Pilar Baranda, Isabel Izquierdo y Marilú Rosenthal el libro sobre cerámica: *Palabras de la Tierra-Words of Clay*. Desde el año 2006 dirige y edita la Revista de Cerámica Contemporánea "Esteka" de tirada internacional.



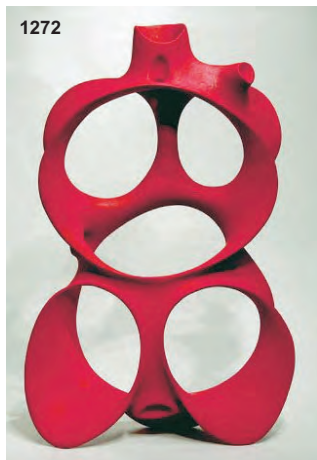


Nace en 1975 en Santurce, Puerto Rico. Se diploma en 1997 en Periodismo en la "Boston University", en Boston, Estados Unidos. En 1997 y 1998 cursa estudios artísticos, en la Escuela de Artes Plásticas, en San Juan, Puerto Rico. En 1999 obtiene una beca de postgrado en cerámica en el "Studio Arts Center International" (SACI), en Florencia, Italia. En 2000 realiza un MFA (Master de Bellas Artes) especializado en cerámica, en la "University of Wales Institute", en Cardiff, Reino Unido. Realiza diferentes seminarios con reconocidos artistas. En 2014 obtiene el Master de Grado: "Landscape Architecture", por la Universidad Politécnica de Puerto Rico (Hato Rey, PR). Ha exhibido su obra en Puerto Rico, en cinco exposiciones individuales, y en más de treinta exposiciones colectivas en su país e internacionalmente: en Estados Unidos, Venezuela, República Dominicana, Argentina, Reino Unido, Italia, Francia, República Checa y en Corea del Sur. Como en las exhibiciones internacionales: en 2013 "Nouvelle Vagues", organizada por el Palais de Tokyo y otras veinte galerías francesas (obra expuesta en la galería Le Minotaure, París, Francia); en 2010, en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo

(CIRCA 2010), San Juan, PR; en 2009; en el "SCOPE: International Contemporary Art Show", en Miami, Florida, EEUU; en 2008, en la exposición "International Caribbean Art Fair" (ICAF), en la Galería Chelsea Art en Nueva York, EEUU, o en 2005, en el "III World Ceramic Biennale 2005 Corea", por la "Icheon World Ceramic", en Corea del Sur. En 2004 gana los premios "Premio Casa Candina: 7ª Bienal de cerámica contemporánea de Puerto Rico", otorgado por el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (Santurce, PR); y el premio de la AICA de Puerto Rico (Asociación Internacional de Críticos de Arte), por la exposición realizada en el año 2003 con "Ciclos Óseos". Obra permanente en colecciones: Museo de Arte de Ponce, 2011 (Ponce, PR); Museo de Arte de Puerto Rico MAPR, 2007 (Santurce, PR); Icheon World Ceramic Center, 2005 (Icheon, Corea del Sur); "Colección Casa Candina" Museo de Arte de Puerto Rico, 2004 (Santurce, PR). Docente a nivel universitario, como profesora de arte, cerámica y escultura, principalmente en La Escuela de Artes Plásticas de San Juan, Puerto Rico; Coordinadora de diversos eventos, e imparte cursos en otros centros y en su taller en Guaynabo (PR).

## CECILE MOLINA

La obra de Cecile Molina Machargo se sitúa entre lo abstracto y la figuración. En algunas de sus obras tempranas se observan alusiones a torsos de cuerpos femeninos, pero cada vez más, con el paso del tiempo sus obras, aunque sigan manteniendo la misma estructura compositiva ósea, se posicionan en el campo de la abstracción. Esculturas que parecen flotar en el espacio, de delicadas y exquisitas composiciones. Donde el material cerámico es presentado desde la delicadeza y la elegancia de la materia. Cuerpos donde el vacío generado por la forma se inserta como parte compositiva de la obra. Aparte del juego de luces y sombras generado por los huecos de las piezas, el color adquiere gran importancia para la artista. Las formas esbeltas, se conjugan con los colores fuertes, tanto en piezas realizadas con diferentes arcillas coloreadas y mezcladas, formando ágatas en la pasta que se muestra tal cual, piezas vidriadas de gran calidad, o en ocasiones la utilización de pinturas industriales especiales para decorar las piezas de cerámica, para dar así un mayor impacto visual a las obras.





1275



1276



1277



1278



1279

## ROSARIO GUILLERMO

La obra de Rosario Guillermo es arcaica, voluptuosa, desenfadada y desafiante. También hay lugar para lo sagrado y lo irónico. Elimina la división de las diferencias, fusionando y acercando los opuestos. Desde lo profundo y fundamental de la vida, su obra escultórica se divide en dos grupos: la forma real, mimetizada con la naturaleza y con el cuerpo humano, o sus fragmentos, y el segundo la forma simbólica. Transformando sus ideas en iconos simbólicos que transgreden la tradición.

Esta artista mexicana se expresa a través de la cerámica y la fusión con otros materiales, generalmente dotando a las piezas de formatos de gran tamaño. Las formas orgánicas de la naturaleza siempre están presentes en su trabajo, como las formas florales que al verlas nos transportan a una erótica genital. Desde la sexualidad directa a la alusión. También la geometría aparece en sus obras de líneas sobresaltadas, rectas o curvas, trazando formas sólidas y no obstante, inciertas. Aunque su trabajo se mueve básicamente desde el sentido abstracto de la expresión.

Hace tiempo que su obra se ocupa de la temática femenina: de las vírgenes, diosas, y reprimidas, hostigadas, abusadas y sacrificadas. En su obra la condición de las víctimas se invierte. Las "Santísimas" y "Diosas" se convierten en "de la Plenitud", "de la complacencia", "del Clítoris", "del Libre Albedrío", "del Emperifolle", etc. Hay más Diosas que Santas en su temática, la principal es "La Coatlicue", incluida como diosa principal en el panteón Mexica o Azteca, ya que entre sus atributos destaca no poseer misericordia alguna, poniendo atención a la herencia de la tradición primigenia, esta imagen icónica presenta una cantidad variada de significados complejos y contrapuestos, donde Rosario Guillermo los simplifica en su representación. En toda su obra utiliza referencias culturales y populares, así como la naturaleza del cuerpo femenino. Fusión que resulta en una nueva iconografía que aglutina de un golpe historia, creencias, lo sagrado, la existencia, lo finito, la sexualidad y los deseos.



1280



1281

Nace en 1950 en Mérida, Yucatán, México. En 1982 se licencia en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México, D.F., México). Entre el año 1981 y 1982 estudia en el "Istituto D'arte per la Cerámica", en Florencia, Italia. En 2001 se traslada a la Residencia Artística en el "Banff Centre for the Arts", Alberta, Canadá. Ha mostrado su obra en más de veinte exposiciones individuales, en Alemania, Austria, Estados Unidos y México, como en 2006 con su "Retrospectiva Toluca", en el Museo de Arte Moderno de México; o entre sus últimas exposiciones en México se encuentra "Polvo y greda", 2014, en el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC), y "Tierra ardiente", 2012, en el Museo de Arte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), en Ciudad de México. Ha expuesto en diversas exposiciones colectivas en México y en otros países como Dinamarca, Irlanda, Francia, Portugal, Viena, República Checa, Hungría, Italia, Estados Unidos y China. Obtiene diferentes premios y es reconocida como artista internacional. Posee obra en la colección

del Museo "Fu Le International Ceramic Art Museums", FLICAM, en Fu Ping, China; en el "Museo Internacional de la Cerámica Artística" en Grimerhus, Dinamarca; en el "Museo de Arte Moderno" México D.F., México; en el "Centro Internacional de la Cerámica Kécskemet", Hungría; en el "Umeleckoprumyslové Museum v Praze" en Praga, República Checa; en el "Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán" en Mérida, México; en la "Galería Nacional de Arte" en Panevezys, Lituania; y en el "Museo de la Cerámica Candina", Puerto Rico. Tiene instalada obra pública en: la Plaza Xalitlic con la escultura "Inflorescencia", realizada en el 2007 en Xalapa, Veracruz, México; en 2006 en la Universidad de Yucatán con "Pneuma", Mérida, Yucatán, México; en 2003 con "Coatlicue" en el Parque Escultórico de "The International Museum of Ceramic Art", en Dinamarca; el relieve mural "México" en Kecsckemet, Hungría; y en el Centro de Artes "La Ibérica" el mural "El trópico en las Rocallosas", en Mérida, Yucatán, México. Desde 2005 es miembro de la Academia Internacional de la Cerámica (IAC), Suiza.

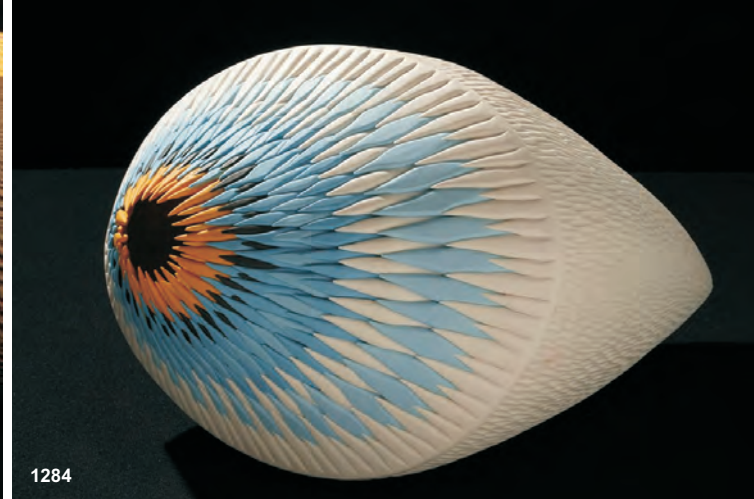




1282



1283



1284

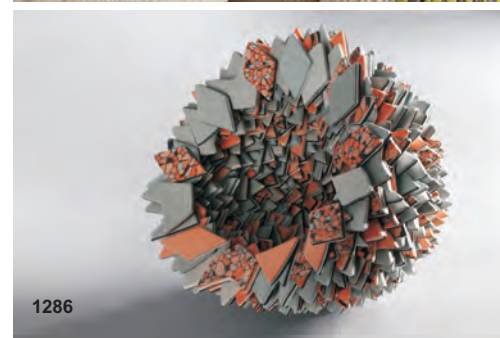
## MARTHA PACHÓN

Las obras de Martha Pachón se sitúan entre los límites de la imaginación, hacia la evocación de formas que pudieran ser sacadas de la naturaleza, aunque no reales, desde una estética muy pulcra y armónica, que da el trabajar con materiales cerámicos de alta temperatura como puede ser la porcelana, pero a su vez destaca el color, de la pasta coloreada, conciliando una fusión entre su propia cultura y su lugar de residencia. Para esta artista, la creación representa diferentes recorridos que encierran una dimensión de ritual mágico, catártico, hechos intelectuales y conceptuales, que necesitan de tiempo, gran paciencia, maestría y satisfacción.

En el tratamiento de sus esculturas se percibe una forma de homenaje a sus raíces andinas y el carácter afro-caribe; encerrando en ellas la sacralidad de sus orígenes, aunque en sus primeros trabajos este dato es más elocuente, que ya solo con nombrar sus series iniciales, como “Objetos rituales”, ya marcaba y definía su inquietud artística. Con el tiempo, la base de su representación gira hacia representaciones oníricas, en las que amalgama tradición con modernidad, y donde también crea reflexiones sobre el erotismo y la pasión femenina, dotando a algunas piezas de luz, otras se presentan como instalaciones que descansan en el suelo y otras cuelgan en el espacio.



1285



1286

**Resumen Bibliográfico-** Nace en 1967 en Santa Fé de Bogotá, Colombia. En 1995 se licencia en Artes Visuales por la Universidad Surcolombiana de Neiva, Colombia. En 2002 realiza la “Especialización en porcelana y gres” en el Instituto de Arte para la Cerámica “G. Ballardini” de Faenza, Italia. En el curso 1990-2000 imparte clases como Profesora de Historia del Arte en el Instituto de Educación Superior, INEM, en Neiva, Colombia. Entre 1996-2000 ejerce como profesora de Escultura y Proyectos en la Universidad Surcolombiana, y de Teoría del Color y Pintura sobre Tejidos de la Facultad de Diseño y Moda en la Corporación Universitaria CUN, ambas en Neiva, Colombia. Desde el año 1992 ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas en diferentes países como Colombia, España, Italia, Francia, Suiza, Bélgica, Luxemburgo, Alemania, Eslovenia, China y Japón, y más de una decena de exhibiciones individuales en Italia, Francia, Suiza y Colombia. En su carrera ha obtenido diferentes premios, como en 1990, premiada con una beca de trabajo en Fomcultura Arte Contemporáneo, Neiva - Colombia, y en el 2000, primer Premio y Beca de Trabajo en el “Istituto d’Arte per la Ceramica G. Ballardini”, Faenza, Italia; en 1998 consigue el primer Premio a la Escultura, en el Salón Regional de Artistas, Neiva Colombia; en 2003 Mención de Honor “ XXXVI Concorso Internazionale per la Ceramica, Gualdo Tadino”, Italia; en 2006 el Primer Premio en el concurso internacional “Ceramica e il Corpo umano”, en Faenza, Italia; en 2008 el 3º puesto en “International

Ceramic Competition”, Mino 2008, Japón; en 2010, el 1º premio en “12ème Biennale de la Céramique”, Andenne, Bélgica; en 2011 el primer premio del “XV Concorso de Cerámica Ciudad de Valladolid”, en Valladolid, España; en 2012 obtiene el 2º premio en el “International Contemporary Ceramic Meeting”, Albissola Marina, Italia; y en 2013 el segundo puesto en la “Kaolin International Competition”, Jingdezhen, China. Colecciones privadas y públicas poseen obra de la artista: en Neiva, Colombia, en el Centro Cultural de Convenciones y en Instituto de Educación Media y Superior de Neiva. En Italia, en el “Museo delle Ceramiche”, en el “Istituto d’Arte per la Ceramica G. Ballardini”, y en la Colección de Arte Contemporáneo del Banco de Romagna en Faenza, y en el “Castello di Spezano”, en Fiorano; en España en el Museo Internacional de Cerámica, L’Alcora, Valencia; en Alemania en el “Keramikmuseum Westerwald”, Höhr-Grenzhausen, en Bélgica en el Museo de Luxemburgo “Comune de Mamer”; en Egipto, en el “International Ceramic Museum”, en el Cairo; en Japón, en el “MINO International Ceramic Park”; y en China, en Fuping, en el FLICAM, en el museo de arte cerámico de Italia. Aparte de su trabajo en cerámica escultórica, también trabaja en el diseño y creación de joyería en gres refractario, porcelana, oro y platino de tercer fuego. Desde 1998 ejerce de redactora en la revista italiana especializada en cerámica “La Ceramica in Italia e nel mondo” de Milán, Italia. Desde el año 2002, reside en Fognano, en la provincia de Ravenna, Italia.





1287



1288



1289



1290



1291

## PALOMA TORRES

La obra de Paloma Torres esta enfocada hacia los temas de la representación del espacio y sus implicaciones conceptuales, tanto urbanas y arquitectónicas, como sociales. Esta artista, hija de Arquitecto, hereda un profundo aprecio por la estética del espacio. Retomando los elementos constructivos para transformarlos en objetos estéticos. Para ella los paisajes urbanos actuales muestran cómo hemos sustituido árboles por columnas y hojas por varillas que sobresalen de las construcciones. A partir de esta reflexión, Paloma Torres utiliza su obra como vía para enfrentar la relación del espacio con sus habitantes, reflexionando sobre la masificación de las grandes urbes, en las que se pierde la visión completa del horizonte y del mundo. Los paisajes metropolitanos de Paloma Torres son síntesis de un momento, fijan un tiempo y definen un espacio.

Totémicas obras con la fuerza que lo vertical otorga, representan serenidad, elegancia y solemnidad. Colores casi monocromáticos, de tonalidades terrosas y variaciones del blanco, que acentúan su síntesis abstracta. Estructura sobre el barro dibujos que realiza a modo de esgrafiado y relieve, e incorpora otros materiales como el bronce. Entre sus obras son representativas las formas esféricas, los murales y su constante primordial, las estructuras de torres o columnas de ondulantes movimientos. Paisajes oníricos o de cuerpos celestes que crecen de manera orgánica, como si fueran estructuras místicas, de fuertes texturas y juegos de luz y sombra que su propia construcción producen. La geometría de Paloma Torres tiene que ver con lo primitivo, con el alma arcaica de la arquitectura, desde la Tradición, la modernidad y el concepto escultórico por excelencia.

Nace en 1960 en la ciudad de México, México. En 1984 se Licencia en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, México. Universidad en la que también realizó la Maestría en Grabado en Color. Entre 1980 y 1981 asiste al curso de Hecograbado en color, en la "S. W. Alter", en la Escuela del Louvre, en París, Francia. Realiza el Post-grado en la Escuela "San Carlos" (UNAM), Ciudad de México, y en 1986 obtiene la Maestría de Grabado en color, en esta misma Universidad. Ha logrado varias Residencias Artísticas en México y el extranjero: en 1988 en la "Val David", en Québec, Canadá; en 1999, en el programa de "Artistas en la Costa", en Careyes, Jalisco, México; en 2000, en la Residencia "Cite International des Arts", en París, Francia, y en el "Museo Internacional de Arte en Cerámica Mexicana" en Fuping, Shaanxi, China. Además de sus exposiciones individuales en México, Estados Unidos y Francia, ha participado en más de cien exhibiciones colectivas, tanto en México como en el extranjero, como Canadá, Estados Unidos, El Salvador, Venezuela, Irlanda, Dinamarca, Suiza, Francia, España, Corea del Sur y China. Entre sus últimas exposiciones individuales mas relevantes se encuentran "Horizontes Fragmentados", realizada en el Museo Amparo de Puebla, en 2008, y en 2009, en el Museo de Arte de

Zapopan; "México, ciudad de-construcción" en el Atrio de San Francisco en la Ciudad de México en 2014, y en el mismo año, "Tramas Urbanas", expuesta en el Centro Cultural de México en París y en el Museo de la Cancillería, en la Ciudad de México. Entre las distinciones que se le han otorgado, destaca la realización de la escultura conmemorativa por los setecientos años de la Confederación Helvética, en la ciudad de Cumbel, en Suiza, y las menciones honoríficas en la "IV Bienal de Cerámica", en Corea, y en la "Trienal de Escultura", en México. Posee obra en colecciones publicas como en los museos: "Museo de Arte Abstracto", Zacatecas, México; en el "Museo del Barro", Caracas, Venezuela; en el "Acervo de la S.R.E.", México D.F.; en el "Museo de Arte Carrillo Gil", México D.F.; en el "Museo Universitario del Chopo", UNAM, México D.F.; y en el "Museo de Arte Moderno", México D.F.. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de 2000 a 2006, y ha sido jurado de diversos certámenes nacionales. Fue profesora en la Universidad Iberoamericana, entre los años 1985 y 1991, en la ciudad de México, y ha impartido cursos en otras instituciones académicas del país. También ha participado como conferenciante en diferentes países. En 1991, 1992 coordina la "Dirección de arte" y la realización del pabellón de México, en la "Expo Sevilla 92" en Sevilla, España.

**Resumen Bibliográfico-** Nace en Lavras da Mangabeira, en el estado de Minas Gerais, en Brasil. Actualmente reside en Río de Janeiro. Licenciada en 1960 en Letras Neolatinas por la Facultad Nacional de Filosofía, en Río de Janeiro, Brasil. En 1977 obtiene la Maestría en Lengua y Literatura Francesa, en la Facultad de Letras, UFRJ, de Río de Janeiro y en 1985, el Doctorado en Letras Modernas (Lengua y Literatura Francesa), en la Facultad de Letras, UFRJ, Río de Janeiro. En 1989, Doctorado en Literatura Francófona por la Universidad de Bordeaux III, Burdeos, Francia. En 1999, se titula del Post-graduado en "Arteterapia en Educación y Salud" en la "Universidad Cândido

Mendes", Ipanema, Río de Janeiro. Inició su formación en la escultura con Celeida Tostes en la Escuela de Artes Visuales en el "Parque del lago". Donde cursa varios cursos teóricos y prácticos, y participa en el grupo de discusiones sobre Arte Contemporáneo con Iole de Freitas. Participa en salones nacionales brasileños y ha expuesto en colectivas e individuales en galerías y centros de arte como: en el IBEU en Copacabana; en el Centro Cultural São Paulo; en la Galería de Arte del Centro Cultural Cândido Mendes; en el Gabinete de Arte Raquel Arnaud en São Paulo; además de la propia Escuela de Artes Visuales en el "Parque del lago", en Río de Janeiro.

## CLEONE AUGUSTO

Cleone Augusto fue discípula de Celeida Tostes y posee en su formación una trayectoria ecléctica. La vida y el individuo son los cimientos conceptuales que fundamentan la investigación plástica de la artista. Hay un enfrentamiento directo con el material adoptado, la arcilla cruda, que es moldeada, texturada y transformada desde la expresión más natural. Los gestos rápidos que recoge el barro pueden, a primera vista, parecer aleatorios, pero son el resultado de impulsos emotivos incisivos en el material. La artista imprime en sus obras, además del gesto, la ansiedad de los individuos. Sin embargo, lo hace de manera tan sutil y apenas definida en la representación que cuesta entenderlo, en vez de evocar tristezas y desconciertos sorprende con una belleza peculiar que presenta desde la materia abrupta la melancolía humana. No hay adornos ni ilusiones y la artista busca una reflexión sensible de la dimensión trágica de la vida.

Sus obras construyen el espacio y el entorno, levanta paredes irregulares de arcilla de diferentes tonalidades, dimensiones y formas. Trabaja con el tiempo, transformándolo en una herramienta activa como sus manos. La arcilla al mostrarse cruda, con el paso de los días se reseca, apareciendo surcos y grietas, marcadas por la fragmentación. Lo que antes era presencia de material fresco y brillante, al final se muestra frágil y quebradizo. La obra alegóricamente se transforma con la transición del tiempo hasta llegar a la pérdida y la soledad. Mostrando la débil condición del planeta, donde el transcurso del tiempo va dejando sus marcas profundas. Cada obra representa un nuevo ciclo de vida; hay una concepción, una realización, una madurez y la inevitable muerte.

Las obras de Cleone Augusto poseen un gran impacto visual: manteniendo la verticalidad y de gran escala, llegan apesar más de 2'5 toneladas; o cuenta con infinidad de piezas cuyas dimensiones pueden variar de miniaturas a formatos mas grandes. La artista crea una ambigüedad entre la figura humana y el accidente geográfico, donde el cuerpo se transforma, cada vez más, en simple vestigio de la forma en movimiento. En las obras trata la corporeidad, que no estamos acostumbrados a visionar, y que emergen en el espacio de la instalación. Sus trabajos son vigorosos y dramáticos como si la acción sobre la materia fuera realizada por el aire y no por la artista.



1292



1293



1294



1295



1296a



1296b



1296c



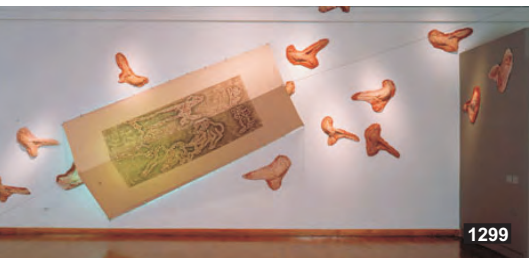
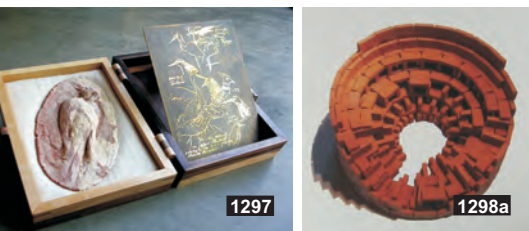
Nace en Montevideo, Uruguay, en 1944. Reside en el estado de Nueva York en EEUU. Ha estudiado en diferentes instituciones: en 1968 en la "Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo", en Uruguay; y en Alemania, en 1970 en la "Weissensee School of Art & Architecture", en Berlín, y en 1971 en la "Leipzig School of Graphic Arts", en Leipzig. Becas y premios: En 1969 obtiene una beca del Gobierno Alemán. Desde 1985 hasta 1991 recibe cada año consecutivo diferentes becas y premios de diferentes países. En 1993 recibe una beca para el programa de Residencia de Artistas, "Arts International", en el "Institute of International Education", en Nueva York, EEUU. Desde 1996 adquiere subvenciones por proyectos y premios importantes, como en diferentes años el "Research and Creative Project Grant", de la Universidad de Nueva York, en New Paltz; En 2002 el "Premio Figari" del "Museo de Artes Visuales" de Montevideo; Uruguay; y en 2006 el "Chancellor's Award for Excellence for Scholarship and Creative Activities", de la "State University of New York". Ha realizado una gran cantidad de muestras individuales en importantes galerías y museos en diversos estados de EEUU, Uruguay, Colombia, Puerto Rico, Brasil, Argentina, Suecia e Italia. Como en el 2001 en la "Bienal de

Venecia", Italia; y en los museos de Montevideo, Uruguay, en 1994 en el "Museo Nacional de Antropología" y en 1986 en el "Museo de Arte Contemporáneo". Ha efectuado numerosas exposiciones colectivas en Bienales y muestras grupales de arte latino en EEUU, México, Cuba, Venezuela, Brasil, Argentina, Reino Unido, Suecia y Polonia. Como en 2003 en el "Tate Modern", de Londres, Reino Unido; en Suecia en el "Kultur Centrum", en Ronneby; y en el "Islip Art Museum", en Nueva York, Estados Unidos; entre otras. Fue seleccionado: en 1992 y 1996, en la I y II "Bienal del Barro de América", organizada por el "Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber", Caracas, Venezuela; y en Cuba, en la "Bienal de la Habana", en 1986 y 1994, en la II y V edición. Posee obras en más de 35 colecciones públicas en América y Europa: como en el "Museo de Arte" de Porto Alegre, Brasil; en el "Instituto Nacional de Bellas Artes", México D.F., México; en el "Museo de Arte Americano", en Cuzco, Perú; en el "Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico", en San Juan, Puerto Rico; en el "Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber", en Caracas, Venezuela; en los "Museos de Bellas Artes", de Santiago, Chile; en Bogota, Colombia y en Caracas, Venezuela; y en Estados Unidos: en el "Islip Art Museum", en East Islip, Nueva York y en el "Museum of Modern Art", de Nueva York; entre otros.

## RIMER CARDILLO

Este artista plástico, explora en sus creaciones la interacción entre humanos, animales, minerales, plantas y el medio natural. Los términos de historia y memoria, remiten la lectura alegórica de su trabajo, dirigiendo de esta forma la base de su discurso representativo.

Las instalaciones y los montajes de Rimer Cardillo denotan su formación polifacética, de afán investigador, despiertan vínculos y parten de hallazgos propios. Elementos que se superponen entre lo personal, lo antiguo, lo natural, lo religioso, lo primitivo... como el propio artista manifiesta, representada su obra a través de una estética arqueológica. Demostrando con la representación de su obra, una reconciliación con las culturas indígenas diezmadas, al involucrar en sus trabajos componentes que sugieren por igual, la parte religiosa y espiritual, con la preservación de sus santuarios artificiales dirigidos a la naturaleza. Reconstruye símbolos indígenas e inventa otras formas asociadas a elementos reales, fusiones que alojan lo trascendente, indagando en el universo de las formas, los signos y los símbolos. Las instalaciones que registran montículos artificiales en forma conoidal, llamados "Cupí" (hormiguero en Guaraní), apilados con placas de aluminio o barro, como si fueran fósiles de semillas, plantas, aves y animales (realizados con animales recién muertos, amenazados por la extinción), representan la memoria de la forma, donde se consagra la vida como ausencia y la vida como futuro, huyendo del sacrificio material y espiritual. Con los montículos rescata sus orígenes; y con las cajas y los altares, encierra un espacio para el recuerdo.







1303a



1303b



1303c



1304

La obra de esta artista italo-brasileña se encuentra entre las referencias internacionales del arte contemporáneo actual. Artista plástica que se mueve a lo largo de su carrera, por diferentes recursos temáticos, materiales y artísticos (dibujo, grabado, diseño, poesía, performances, cortometraje, audiovisuales, fotografía, escultura, instalación, etc.); destacada ya su obra en los años 60 y 70 del s. XX, relacionada en estos años con los movimientos experimentales del Neoconcreismo y la llamada - Nueva Objetividad Brasileña-, generando un discurso sociopolítico comprometido, aunque con el paso del tiempo su representación se desarrolla en diferentes líneas estético-conceptuales, donde las temáticas se entrecruzan, al abarcar un amplio espectro de intereses y actitudes, regidos por la subjetividad, si bien, la premisa de su trabajo artístico se genera a partir de dicotomías (dentro-fuera, positivo-negativo, ausencia-presencia, etc.), sin anularse, sino concibiendo sus obras como elementos en tránsito y transformación. Es a partir de los años 90, cuando comienza a trabajar con barro, primero con obras de cerámica, para posteriormente incluir el barro sin cocer en grandes instalaciones, explorando lo sensorial del material al modelarlo directamente con las manos, desde gestos básicos y repetitivos, poniendo de manifiesto con estas obras su interés por el esfuerzo manual, seriado pero no repetido, así como reivindicar el carácter efímero de la creación, eludiendo la responsabilidad de la permanencia.



1305



1306

## ANNA MARIA MAIOLINO

**Resumen Bibliográfico-** Anna Maria Maiolino nace en Scalea, Cosenza, Italia, en 1942, junto a su familia en 1954 se traslada a Caracas, Venezuela, donde comienza sus estudios artísticos en la Escuela Nacional Cristóbal Rojas (1958 - 1960), para trasladarse en 1960 hasta Río de Janeiro (Brasil), en este caso formándose en la - Escuela Nacional de Belas Artes-. En el año 1968 obtiene la doble nacionalidad: Italo-brasileña. Entre 1968 y 1971 reside en Nueva York (EEUU), donde completa su formación en el -International Pratt Graphics Center-. Esta artista multidisciplinaria a lo largo de su carrera ha obtenido diferentes premios y distinciones, en lo que a su vez su constante producción artística se ha exhibido en numerosas exposiciones. Contando en su biografía artística con más de 50 exposiciones individuales, repartidas en gran parte entre las ciudades brasileñas de São Paulo y Río de Janeiro, entre otras ciudades de Brasil, o en el extranjero como en Caracas (Venezuela), en Estados Unidos en Nueva York, Berkeley (California), o Miami (Florida), o en Europa: en Lisboa (Portugal), en España en Santiago de Compostela y Barcelona, París (Francia), Londres (Reino Unido), Malmö (Suecia), Milán (Italia), y Nicosia (Chipre); destacando entre sus últimas exposiciones, las generadas en el Museo de Arte de São Paulo -MASP- y la Pinacoteca do Estado de São Paulo, o en Europa en el Malmö Kunsthalle, la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, o en Londres en Camden Arts Centre y Camberwell College of Arts. Además de incluir su obra en un número bastante superior a las 200 exposiciones colectivas, algunas de ellas destacadas a nivel internacional, encontrando su obra en exhibiciones colectivas a lo largo de estos años, especialmente en galerías y museos de São Paulo y Río de Janeiro (como en reiteradas ocasiones en Río de Janeiro en el Museo de Arte Moderna -MAMRJ-, el Museo Nacional de Belas Artes, Paço Imperial, Escola de Artes Visuais Parque Lage, la Galería del Funarte, Galería Mercedes Viegas Arte Contemporânea, o el Centro Cultural Hélio Oiticica; o en São Paulo en la Pinacoteca do Estado, en el Museo de Arte Moderna -MAMSP-, Paço das Artes, SESC Pompeia, Instituto Itaú Cultural, el Gabinete de Arte Raquel Arnaud, o el Instituto Tomie Ohtake, además de participar en diferentes ediciones de la Bienal Internacional de São Paulo), al igual que también expone de manera colectiva en otras ciudades brasileñas como Campinas, SP, Niterói, RJ (como en el Museo do Ingá), Curitiba, PR (destacando su presencia en el Museo Oscar Niemeyer -MON-), Santa Catarina, FL (como en el Palácio das Artes), Porto Alegre, RS (incluyendo también su participación en la 7ª Bienal do Mercosul), u otras convocatorias de Belo Horizonte y

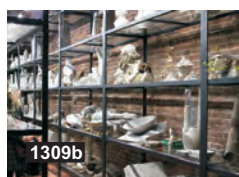
Uberlândia (MG), Brasília DF, Fortaleza, CE, Salvador de Bahia, BA, o João Pessoa, PB. Participando también en colectivas convocadas en otras ciudades de países latinoamericanos, en diversas exposiciones en Caracas (Venezuela), como en el Museo de Bellas Artes o en la 2ª Bienal Barro de América, en la que también se expone su obra en Maracaibo (Venezuela); en San Juan (Puerto Rico); en la bienal de La Habana (Cuba); en Buenos Aires (Argentina) en diversas ocasiones incluyendo el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires -MACBA-, en la Bienal de Valparaíso (Chile), en museos de Lima (Perú), Quito (Ecuador) y Bogotá, en Cali y Medellín (Colombia), o en México en Tijuana y en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. En Estados Unidos, expone su obra en diversas disciplinas artísticas en un buen número de exposiciones colectivas en Nueva York (en diversas ocasiones en el MoMA - Museum of Modern Art- y el Museo del Barrio, en el Museo Latin American and Caribbean Art, Museo Solomon R. Guggenheim o la Galería Lelong, entre otros espacios), además de otras ciudades norteamericanas como Boston (como en el Museum of Fine Arts o The Institute of Contemporary Art), Washington D.C. (en reiteradas ocasiones en The National Museum of Women in the Arts), Atlanta, Miami (Museum of Art), Austin, Little Rock, Chicago (Museum of Contemporary Art), Iowa, Minneapolis, Portland (Portland Art Museum), Los Ángeles (The Museum of Contemporary Art -MOCA-), Long Beach (Museum of Latin American Art -MOLAA-), o San Diego; y en Europa: en Londres, Inglaterra (como en la Tate Modern o The London Institute), en Francia en París y Metz, en Bélgica en Cortrique, Bruselas o Amberes (Royal Museum of Fine Arts -KMSKA-), en Alemania en: Frankfurt, Halle, Berlín, Fellbach (Triennial of Small-Scale Sculpture) o en Kassel (DOCUMENTA (13)), en Suiza en Zürich (Migros Museum), Grenchen y Ginebra (Musée Ariana), en Austria, Viena (Kunsthalle Wien), en Polonia en Breslavia y Varsovia (Zacheta -Galería Nacional de Arte-), en Praga, República Checa (Galería Nacional), Belgrado (Serbia), en Nicosia, Chipre (Pharos Centre for Contemporary Art), en Italia en Milán (participando también en la -Trienal de Milão-), Venecia, Florencia o Roma, en España en diversas ocasiones en ciudades como Madrid y Barcelona (entre ellas en la Fundación La Caixa), Valencia (Institut Valencià d'Art Modern -IVAM-), La Coruña (Fundación Luis Seoane) o Santiago de Compostela (Centro Galego de Arte Contemporânea), o en Portugal en Amarante (Museu de Souza Cardoso) y en Vila Nova de Cerveira en la -Bienal de Cerveira 2013-; además de concurrir de forma colectiva con su obra en el continente australiano, tanto en Perth (Art Gallery of Western Australia), como en la Bienal de Sidney 2008.

Adrián Villar Rojas nace en 1980, en Rosario, Santa Fe, Argentina. Estudia en la escuela de Bellas Artes en la Universidad de Rosario. El artista ha obtenido un buen número de premios, destacando "The Zurich Art Prize" concedido en 2013 por el museo Haus Konstruktiv (Zurich, Alemania); en 2011 el "IX Benesse Prize" en la 54ª Bienal de Venecia; en 2005 fue becado como joven artista por el Nuevo Banco de Santa Fe (Argentina), y 1º premio en la Bienal Nacional de Arte de Bahía Blanca (Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, Argentina). Adrián Villar Rojas ha participado también en diversas residencias de artistas, como en 2011 en el "SAM Art Projects", París, Francia; en 2010 "La Residencia", Bogotá, Colombia; en 2009 en "Banff Centre Institute", Alberta, Canadá, y en "Panorama Brasileiras das Artes", São Paulo, Brasil. Entre sus exposiciones individuales destacan, en 2015: las muestras exhibidas en la Galería Marian Goodman (Nueva York, EEUU) y en Moderna Museet (Estocolmo, Suecia); en 2014: "Los Teatros de Saturno", Galería Kurimanzutto (Ciudad de México, México), "Today We Reboot the Planet" en la galería Serpentine Sackler (Londres, Reino Unido), "The Real DMZ Project", en el Centro Artsonje y otras localizaciones (Seúl, Corea del Sur), "The Evolution of God", The High Line (Nueva York, EEUU); en 2013, "The Work of the Ocean", Fundación 11 Lijnen (Oudenburg, Bruselas, Bélgica), y "La inocencia de los animales", EXPO 1, MoMA PS1 (Nueva York, USA); en 2012: "Before My Birth", en el Arts Brookfield y The New Museum (Nueva York, EEUU); en 2011: "Ahora estaré con mi hijo, el asesino de tu herencia" y "ILLUMInations" (representando a Argentina), en la -54 Esposizione Internazionale d'Arte- (Venecia, Italia), "Poems For Earthlings", -SAMART Projects-

en el Musée du Louvre (París, Francia); y "La Moral de los Inmortales", Galería Luisa Strina (São Paulo, Brasil); en 2010: "My Dead Grandfather", Akademie der Künste (Berlín, Alemania); y en 2008: "Lo que el fuego me trajo", Galería Benzacar (Buenos Aires, Argentina). Entre las destacadas exposiciones colectivas en las que participa se encuentran: en 2015, la colaboración con la XII bienal de Sharjah (Kalha, Emiratos Arabes) con la instalación "Planetarium"; en 2013, "The Insides are on the Outside", en la -Casa de Vidro- y en el centro SESC Pompeia (São Paulo, Brasil); en 2012, concurre con obra en la IX Bienal de Shanghai (Shanghai, China), y con "Últimas tendencias II", en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina); en la "dOCUMENTA(13)", participa con dos proyectos en Kassel (Alemania) y Kabul (Afganistán), además de exhibir en el mismo año: "The Ungovernables", -The New Museum Triennial-, en el New Museum (Nueva York, EEUU); en 2011, participa en la "12th Bienal de Estambul" (Estambul, Turquía), y en Alemania, en las exposiciones: "Ars Apocalipsis - Kunst und Kollaps", en el Kunstverein Kreis Gütersloh e.V. (Gütersloh, Alemania), y en la ciudad alemana de Bonn, exhibición colectiva "ECHORAUM - Transformationen", convocada en el Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; en 2010, en Ciudad de México con la exposición colectiva: "Panamericana", en la Galería Kurimanzutto (México); y en 2009, "Moby Dick" en el -CCA Wattis Institute for Contemporary Arts- (San Francisco, EEUU), además de participar en una exposición colectiva el Museo de Arte Moderna de São Paulo (São Paulo, Brasil). Actualmente, Adrián Villar Rojas establece su residencia, entre su ciudad de origen, Rosario (Argentina) y Nueva York (Estados Unidos).

## ADRIÁN VILLAR ROJAS

La obra de este joven artista plástico argentino, consagrado ya a nivel internacional en el panorama postmoderno, se determina en gran medida por la voluminosidad escultórica, utilizando el espacio expositivo o el propio paisaje, urbano o natural, como una parte más de su obra, al integrarse en sus instalaciones. Estas instalaciones, desde el comienzo de su carrera se generan desde la monumentalidad, aunque en los últimos años, ya se configuran como grandes y laboriosos trabajos, en lo que Rojas, genera y dirige su obra en torno a un colectivo, con la colaboración con otros autores (originarios de diferentes disciplinas, artísticas o técnicas). En sus obras utiliza una amplia variedad de materiales, pero el barro y el cemento, se incluyen entre sus materiales predilectos a la hora de generar la materialidad de sus representaciones. La dialéctica de su expresión, se asocia con la recurrente retórica dirigida hacia el feroz destino de la humanidad y el medio, encauzado desde un lenguaje ficticio donde se representan estados híbridos, sin un límite temporal de vestigios pasados como futuros inciertos, donde lo cuestionable, la incertidumbre y las referencias a la destrucción y el abatimiento se entremezclan con pertenencias dedicadas al testigo de las memorias históricas, al azar, o a la posibilidad de generar más vida.







Esta autora se autodefine como “Artista” a secas, en lo que a lo largo de su trayectoria se expresa principalmente desde la instalación, en base a un discurso conceptual comprometido que registra los problemas y conflictos actuales e injustas y deplorables condiciones del mundo en que vivimos, aunque en su trasfondo visual se empleen como referentes elementos de inspiración aborígen, cargados de simbologías, remitiendo a la actual representación indígena, como a tradiciones prehispánicas americanas, poniendo en valor estos imaginarios mágicos y sociales, como también se manifiesta con una presencia destacada la mirada hacia lo femenino, buscando con sus propuestas sensibilizar al espectador. La manifestación plástica y tridimensional de Marta Palau, toma con relevancia la textura, empleando la tierra y el barro como elementos activos, además de manejar otros tantos materiales, recogidos de la naturaleza: fibras vegetales, palos, ramas, flores y hojas secas, esqueletos, caparazones, etc.), o elementos confeccionados (como el papel amate, cuerdas, lanas, textiles naturales, tejidos sintéticos, etc.); recurriendo en la conformación de sus obras, a su vez, a diferentes disciplinas técnicas como el tapiz, la escultura, la pintura, el collage, el grabado o la cerámica.

## MARTA PALAU

**Resumen Bibliográfico-** Marta Palau Bosch nace en 1934, Albesa, Lérida (Cataluña, España), en 1940, se traslada junto con su familia como exiliados hasta México (nacionalidad: española - mexicana). Actualmente reside entre las ciudades mexicanas de Tijuana y Ciudad de México. Comienza sus estudios artísticos en Ciudad de México en el Instituto Nacional de Bellas Artes -INBA- (1955-1965), posteriormente se traslada hasta California para ampliar su formación en “San Diego State University” (San Diego, California, EEUU) y Barcelona, para asistir al Taller Grau Garriga (Cataluña, España). Se reconoce principalmente como artista plástica, aunque también ha participado como curadora en varias exposiciones, y entre 1973-1976, fue coordinadora del Centro de Arte Moderno de Guadalajara (Jalisco). Como reconocimiento a su carrera, obtiene galardones de importancia: a nivel nacional, en 2010, el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México, en el área de Bellas Artes, en 2003, 1997 y 1993, el premio como Creadora Artística, en el Sistema Nacional de Creadores (D.F.), en 2001, premio Cultura 2000 -IMAC-, en la sección de Artes Plásticas de la Bienal de Estandartes 2000 (Tijuana, Baja California), y en 1999, Mención de Honor en el premio Omnifite (Guadalajara, México); además de recibir otras distinciones en países extranjeros, como en 2008, la Orden de la Independencia Cultural Rubén Darío, en Nicaragua, en 2002, el título honorífico “Doctorat Honoris Causa al Exilí Catalá”, en la Universitat de Lleida (Lérida, Cataluña), en 1992, el premio del público “Burgerpreis”, en la Trienal de Fellbach (Alemania), y en 1986, Primer Premio en la 2ª Bienal de La Habana (Cuba). Entre sus exposiciones individuales más importantes, convoca entre 2012 y 2014 la exhibición retrospectiva: “Tránsitos de Naualli”, mostrando en ella 25 instalaciones emplazadas primero en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México (D.F., México), además de exponerse en Roma (Italia), Évora (Portugal), Zaragoza (España), Barcelona (España), y Milán (Italia). A su vez, en México exhibe su obra de manera individual, mostrando la siguiente selección: en 2008, Homenaje a Emilio Carballido, Galería Ramón Alva de la Canal, Universidad Veracruzana (Xalapa-Enríquez, Veracruz), en 2006, Doble muro (instalación), galería: Sala Arte Público Siqueiros - INBA- (D.F.), en 2005, “Hunting Season. Front-era”, Canal 12 Televisa (Tijuana), 2003, Lo uno y lo múltiple, Salas Hermenegildo Bustos y Polivalente, Universidad de Guanajuato (Guanajuato),

2001, Los que quedan -muro transitable-, Museo de las Californias, -CECUT- (Tijuana, Baja California), 1999, Kunsthaus Santa Fe (San Miguel de Allende, Guanajuato), 1998, Nómadas II, Centro Cultural (Tijuana), 1993, Galería Arte Mexicano (D.F.), 1985, Mis caminos son terrestres, Sala Nacional, Palacio de Bellas Artes (D.F.), y en 1978, en el Museo de Arte Moderno (D.F.). Entre sus exposiciones individuales propuestas en el extranjero, convoca en 2004, en San Diego, “Front-era /triángulo. Lo uno y lo múltiple /Todas las guerras”, Museum of Contemporary Art (-La Jolla- San Diego, California, EEUU), en 2003, en Los Ángeles, “Todas las guerras”, 3 instalaciones, “Fisher Gallery” - USC- (California, EEUU), en 2002, en Cataluña en el Aula Magna, Universitat de Lleida, Sala Victor Siurana (Lérida, España), en 1999, en Montevideo en el Centro Cultural -MEC- (Uruguay), y en 1991, Instalación, en la Fisher Gallery de Los Ángeles (California, EEUU). A continuación también mostramos una selección de las instalaciones de la autora expuestas en exhibiciones colectivas, como en 2010, la obra Naualli¿Guerrera, presentada en el Parque Bicentenario (Silao, Guanajuato), Petateados, en el Laboratorio de Arte Alameda (D.F.), y Nómadas II, en el Museo de la Memoria y la Tolerancia (D.F.), en 2007, como parte del Festival Cervantino, con la muestra: Tres instalaciones, en el Kunsthaus Santa Fe (San Miguel de Allende), y Ambientación alquímica (realizada en 1970 y reconstruida), dentro de la exhibición: La Era de la Discrepancia, Museo Universitario de Ciencias y Arte -UNAM- (D.F.), en 2003, con Quetzalcoatlus, Zoología fantástica, Museo del Chopo -UNAM- (D.F.), en 2002, “War Games” en el Kunsthaus Santa Fe (San Miguel de Allende), y Empalizada de Shamanes, en el Fuerte de Guadalupe (Puebla), 1999, Los siete Guamas, Ritual del sol, en el CECUT (Tijuana), o en 1994, con Naualli-Frontera sur II, en el Museo Carrillo Gil (D.F.) y “In Site 94”, CECUT (Tijuana); al igual que sus instalaciones se exponen en el extranjero, como en 1996, en la 5ª Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador), en la ciudad de Erfurt, Configura 2 -dos instalaciones- (Alemania), en Caracas, en el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, al participar en la 2ª Bienal de Barro de América (Venezuela), en 1993 en Atlanta en el Nexus Contemporary Art Center (Georgia, EEUU), en 1992, en la Exposición Internacional de Génova '92, Pabellón de México (Génova, Italia), y en Budapest en el Műcsarnok Kunsthalle (Hungría), en 1990, en Washington en el Art Museum of the Americas (DC., EEUU), y en 1987, en la ciudad de Sao Paulo, Recinto de Shamanes para la 19ª Bienal de Sao Paulo (Brasil).



## Fotos Obras. Escultura en cerámica. // Páginas Web.

APARTADO 3.1.

### --CLAUDIA ÁLVAREZ / -<http://www.claudialvarez.com>

(Pág. 757): -1185- "Girls Fighting", 2012, de la serie -Pendencia-. Cerámica decorada con engobes y vidriados. Dimensiones: 68'6 x 91'4 x 48'3 cm. -1186- "Lucha Boys", 2012. De la serie -El Chupón-. Cerámica y técnica mixta. Dimensiones: 85'1 x 35'6 x 27'9 y 78'7 x 30 x 27'9 cm. -1187- Instalación: "Falling Rope of Silence", 2005. Cerámica, cuerda y madera. Dimensiones: 35'6 x 101'6 x 127 cm. -1188- Instalación: "The Bruised Sky", 2005. Cerámica y elementos naturales. -1189- "Flower girl", 2011. Cerámica y técnica mixta. -1190- "Mirarla (Con Jumper)", 2011. Cerámica (detalle de la pieza). Dimensiones: 93'9 x 27'9 x 22'9 cm.

### -OSMANY BETANCOURT.

(Pág. 758): -1191- "Imagen de un destino", 2008. Pasta roja chamoteada y metal. Dimensiones: 210 x 190 x 120 cm. Premio Especial en la IX edición de la Bienal de la Habana, 2008, Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana (La Habana, Cuba). -1192- Exposición: La comparsa, 2009, Galería Collage Habana (La Habana, Cuba). -1193 a y b- "Consuma sin límites", 2003. (Tres piezas) Terracota, engobes y vidriado. Dimensiones: 370 x 150 x 110 cm. -1194- Detalle de la obra: "Ofrenda", 2001. Cerámica vidriada. Dimensiones: 210 x 50 x 75 cm. -1195- Monumento escultórico.

### -CRISTINA CORDOVA / -<http://www.cristinacordova.com>

(Pág. 759): -1196- "El rey", 2010. Detalle de la obra realizada en cerámica, incluyendo en la vestimenta de la figura completa material reciclado (latas y madera). -1197- "Correría", 2006. -1198- Detalle de parte de la obra "Preludios y Partidas". Instalación en muro o pared, composición de la obra: dos figuras antropomorfas de gran formato (hombre y mujer) de cerámica y estructura de hierro y resina para las cinco piezas abstractas que acompañan (dos de ellas sirven como apoyo a las piezas de cerámica). Obra expuesta entre 2010-2012 (como parte del proyecto -Ten Ten Ten-) en el exterior del museo "Mint Museum / Craft + Design", actualmente su exhibición se ubica en el interior del museo, dentro de la colección permanente (Charlotte, Mecklenburg, Carolina del Norte, EEUU). -1199- "Despojos", 2010. Cerámica y metal. Dimensiones: 33 x 35'6 x 15'2 cm. -1200- "Guardián", 2007. Figuras de gran dimensión. -1201- "Lid (Battle)". Cerámica y metal. Dimensiones variables.

### -SUSANA ESPINOSA.

(Pág. 760): -1202- Rostro (detalle). Escultura antropomorfa, cerámica decorada con óxidos y vidriados. -1203- "Torso azul" 2002. Escultura cerámica, decorada con óxidos y vidriados. Dimensiones: 45'7 x 40'6 x 30'5 cm. -1204- "Serie de los jinetes", 2003. Escultura cerámica, decorada con óxidos y vidriados. Dimensiones: 31'75 x 27'9 x 11'4 cm. -1205- "Personal, I, II, III (tríptico)", 1997. Tres piezas de cerámica decoradas con óxidos y vidriados. Dimensiones de cada una: 71'1 x 12'7 x 12'7 cm. -55'8 x 15'25 x 12'7 cm. y 47'6 x 8'3 x 13'3 cm.

### -DIANA FARFÁN / -<http://www.dianafarfan.com/>

(Pág. 761): -1206- "Balancing Act", 2013, de la serie -Zoocity-. Gres vidriado. Dimensiones: 46 x 41 x 22 cm. -1207- "The Mayor of Toy Republic", 2011, de la serie -The Toy Republic-. Gres vidriado, acero, técnica mixta. Dimensiones: 152 x 32 x 34 cm. -1208- "Transfusion", 2007, de la serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Gres, acero, técnica mixta. Dimensiones: 89 x 66 x 48 cm. -1209- "Staring at Myself", 2009, de la serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Porcelana vidriada y técnica mixta. Dimensiones: 58 x 25 x 20 cm. -1210- "What You Don't See, Can't Hurt You", 2008, de la serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Gres vidriado, acero, técnica mixta. Dimensiones: 84 x 46 x 46 cm. -1211- "Colombian Circus", 2011, de la serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Gres vidriado, acero, técnica mixta. Dimensiones: 29 x 18 x 23 cm.

### -EDITH GARCÍA / -<http://www.nenadot.com>

(Pág. 762): -1212- Detalle de la instalación "Constant Same Forever", 2013, de la serie -Constant, Same and Forever-. Piezas escultóricas en cerámica y collages de láminas decorados con tintas, pigmento rojo y grafito. Dimensiones: 270 x 160 x 90 cm. -1213- "In-between", 2012, de la serie -Absence + Presence-. Gres. Medidas: 30 x 12 x 10 cm. -1214- "Heroes", 2013, de la serie -Constant, Same and Forever- (instalación). Piezas escultóricas en cerámica, decoradas con vidriado, pigmento rojo y tintas. Dimensiones: 250 x 180 x 50 cm. -1215- "Diminished (menguado)", de la serie -Otra Vez-. Gres vidriado, dimensiones: 34 x 61 x 28 cm. -1216- "Attached", de la serie -Otra Vez-. Gres vidriado, dimensiones: 6 x 21 x 12 cm. -1217- "Fearless", 2006, de la serie -Displaced-. Gres vidriado y silicona. Dimensión aprox. de cada pieza: 15 x 33 x 10 cm.

### -BENJAMIN LIRA / -<http://www.blira.cl>

(Pág. 763): -1218- Conjunto de obras de la serie -Cabezas-. Dimensiones variables, gran formato. -1219- "Cabeza 94", 2009 (detalle). Gres vidriado. Dimensiones: 81 x 44 x 61'5 cm. -1220- Cabeza de gres esgrafiada (detalle). -1221- "Cabeza nº 95", 2010. Gres con diferentes vidriados (horno de gas, cocción reductora). Dimensiones: 75 x 47 x 63 cm. -1222- "Cabeza nº 77". Gres vidriado. Dimensiones: 77 x 52 x 66 cm.

### -MARIANA MONTEAGUDO / -<http://www.marianamonteagudo.net>

(Pág. 764): -1223- "Híbrido" 2011. Cerámica de alta temperatura, látex y materiales variados. Dimensiones: 50 x 40 x 23 cm. -1224- "Mómia - polka dots", Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 111 x 43'5 x 26 cm. -1225- "Orgánica". Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 112 x 22 x 23 cm. -1226- "Chinese opera cat", 2013. Cerámica, tejido y otros materiales. -1227- "Africa 1", 2006. Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 78 x 26 x 24 cm. -1228- "Puerco espin", 2006. Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 40 x 22 x 18 cm. -1229- Detalle, primer plano de la obra: "Googly con vestido blanco", 2008. Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 130 x 20 x 20 cm. -1230- "Doble roja". Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 56 x 47 x 23 cm. -1231- (Detalle) diferentes obras de la artista realizadas entre 2007 - 2009. Cerámica y materiales diversos. Gran formato. -1232- "Momia", 2001. Cerámica, venda, técnica mixta. Dimensiones: 111 x 45 x 25 cm.

### -KUKULI VELARDE / -<http://www.kukulivelarde.com>

(Pág. 765): -1233- Conjunto de piezas de la serie -Isichapuitu-. Instalación (1997 - 2002). Dimensiones variables. -1234- "La Purificada", 2015, de la serie -Corpus-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. -1235- Video-instalación, 1993, detalle de una de las obras del conjunto. Exposición: -Alinamex: cultura Latina- (Ciudad de México, México). -1236- Conjunto de piezas de la serie -Amor puro / Pure Love-, 1998. Cerámica, pan de oro y pintura acrílica. -1237- "The first time", 1993, de la serie -Homage to my heart-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. -1238- "Native Hysteriac Macuarra. Mixteca, Perú, AD 1250-1500; Vulnerable, defenseless. A fascinating prey. She gets scared easy", 2006. De la serie: -Saquéame, papi / Plunder me, baby-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. -1239- "Najallota Insolente: Maya, México, 750 BC; Playfully disobedient. Does not believe in hierarchies, la hija de la gran...", 2006. De la serie: -Saquéame, papi / Plunder me, baby-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. Dimensiones: 71'1 x 50'8 x 30'5 cm. -1240- De la serie -Isichapuitu-, "Mariposeándose". Barro de colada blanco y negro.

### -VILMA VILLAVERDE / -<http://vilmavillaverde.com.ar/>

(Pág. 766): -1241- Mujer recostada, de la serie -obras con sanitarios-. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un lavabo industrial. -1242- "Obsesión por el ciclismo", 2000. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un lavabo industrial con pie. Dimensiones: 130 x 90 x 60 cm. -1243- "Gymnast", 2002. Obra premiada en certamen Mino (Japón) con el -Premio del Jurado- en 2001. Dimensiones: 285 x 65 x 115 cm. -1244- "Maitena". Cerámica modelada, decorada con engobes. -1245- Niña-mujer recostada con las manos alzadas, de la serie -obras con sanitarios-. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un wáter industrial. -1246- "Mona Roca", 1990. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un urinario industrial. Dimensiones: 85 x 50 x 55 cm. -1247- "Música", de la serie -obras con sanitarios-. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en una cisterna industrial. -1248- Mujer ofreciendo su mano. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado.

### -GERARDO AZCÚNAGA.

(Pág. 767): -1249- "Dentro del ojo de pescado", 1996. Dimensiones: 155 x 197 x 153 cm. -1250- "Claustro", 2002. Gres y cabello humano. Dimensiones: 32 x 45 x 40 cm. -1251- "Sobre Fuego", 1990. Gres y madera. Dimensiones: 46 x 29 x 29 cm. -1252- "Prisión", 2004. Gres y madera. Dimensiones: 53 x 55 x 52 cm. -1253- De la serie -Claustros-, 2001. Gres y cabello humano, dimensiones: 21 x 36 x 32 cm.

### -CARLOS RUNCIE TANAKA / -<http://www.runcietanaka.com>

(Pág. 768): -1254- "Desplazamientos", 2005. Instalación (cerámica, papel, video), integrada en la exposición: Contradicciones y Convivencias, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia. -1255- "Interiores (Espejos de tierra para Celeida)", 1995. (Detalle de la instalación): barro cocido, vidrio, madera, cangrejos y materiales orgánicos. Dimensiones variables. Muestra: II Bienal Barro de América 1995/1996. Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela. -1256- "KAWA / HUAYCO / RIO". 2009. Exposición: I Trienal de Chile, Santiago de Chile, Chile. -1257- "Sin título", 1987. Intervención en el paisaje con piezas cerámicas, ubicación: desierto al sur de Lima, Panamericana Sur (km: 40), Punta Hermosa, Lima, Perú. -1258- Instalación, 1997 (cerámica, metal, vidrio, cable de acero, fotocopias). Dimensión de cada pieza: 70 x 32 x 22 cm. Exposición: -ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo-, Madrid, España.

**-EDUARDO ANDALUZ / -http://www.eduardoandaluz.com**  
(Pág. 769): -1259- De la serie -Yelmos-, 2004. Tierras cocidas, óxidos y engobes. Dimensiones de la obra: 29 x 25 x 25 cm. -1260- Serie -Pórticos-, 1989. Tierras cocidas, óxidos y engobes. Dimensiones: 70 x 37 x 14 cm. -1261- Serie -Yelmos-, 2004. Tierras cocidas, óxidos y engobes. Dimensiones: 19 x 53 x 19 cm. -1262- Serie -Orgánica-, 1980. Cerámica vidriada. Dimensiones: 34 x 64 x 24 cm. -1263- Serie -Orgánica-, 1981. Cerámica vidriada. Dimensiones: 57 x 18 x 15 cm.

**-RUTH KRAUSKOPF / -http://www.huarahuara.cl/ruth.php**  
(Pág. 770): -1264- Sin título. Gres chamotado. -1265- Sin título, 2006. -1266- Sin título, 2006. -1267- Sin título, 2014. Realizada esta pieza para la exposición colectiva: "Blancoesteka", expuesta en la Corporación Cultural de Las Condes (Santiago de Chile, Chile). -1268- Sin título, 2006. Gres chamotado.

**-CECILE MOLINA.**  
(Pág. 771): -1269- Composición en forma de arco de diferentes piezas cerámicas de la serie -ciclos óseos-, formato medio-pequeño (decoradas post-cocción con pintura industrial). -1270- Obra "Etérea y ósea" situada en la parte delantera de la imagen y en segundo término "Ciclo". Las obras cuelgan del techo, dando la impresión de flotar en el espacio. Exposición: galería Yemayá, 2008, Puerto Rico. -1271- "Ciclos y Tuetanos" 2004. Pieza cerámica con base de metal. Dimensiones: 71'1 x 61 x 10'2 cm. -1272- "Essere Antroposeo", 2008. Pieza cerámica decorada con pintura industrial (post-cocción). Dimensiones: 91'4 x 61 x 12'7 cm. -1273- "Oasis Antroposeo II", 2004. Escultura cerámica decorada con vidriado de bario. Dimensiones: 45'7 x 35'6 x 7'6 cm. -1274- "Floración Antropósea", 2010. Escultura cerámica decorada post-cocción con pintura industrial. Dimensiones: 20'3 x 27'9 x 10'2 cm.

**-ROSARIO GUILLERMO / -http://www.rosarioguillermo.com/**  
(Pág. 772): -1275- "Nuestra Santísima Señora De La Probidad", 1996. Cerámica y madera. Dimensiones: 203 x 75 x 30 cm. -1276- "De lo Cotidiano". Cerámica y madera. Dimensiones: 195 x 60 x 43 cm. -1277- "Bahakistan", 2010. Dimensiones: 190 x 60 x 60 cm. -1278- "Fósil 4". Dimensiones: 75 x 40 x 20 cm. -1279- "Coaticue", 2003. Parque escultórico de Guldagergaard (Skaelskor, Dinamarca). Dimensiones: 500 x 100 x 80 cm. -1280- Exposición: "Tierra Ardiente", 2012. Museo SHCP, antiguo Palacio del Arzobispado, Ciudad de México, México. -1281- "Torso". Cerámica y madera. Dimensiones: 90 x 50 x 30 cm.

**-MARTHAPACHÓN / -http://www.marthapachon.com.it/**  
(Pág. 773): -1282- "Mantles". Porcelana teñida con pigmentos, hilo de acero y luz-instalación eléctrica. -1283- Diferentes piezas de la serie -Objects of seduction-. Porcelana teñida con pigmentos. Dimensiones aprox.: 22 x 15 x 14 cm. -1284- "Sein-oursin". Primer premio, XVIII Concurso Internacional de Cerámica, Valladolid. Porcelana. Dimensiones: 30 x 50 x 35 cm. -1285- Piezas de la serie -Objects of seduction-. Porcelana teñida con pigmentos. -1286- "Spin-golosa", 2014. Porcelana teñida con pigmentos.

**-PALOMA TORRES / -http://www.palomatorres.com.mx/**  
(Pág. 774): -1287-. "Instalación Urbana", 2007. Barro zacatecas y engobes / Bronce. Altura máx.: 250 cm. -1288- Piezas expuestas en la exhibición "Horizontes fragmentados" (detalle). Museo Amparo, México. -1289- "Esferas instalación". 1998. Barro Zacatecas, engobes y cable de acero. Dimensiones: 35 x 25 cm (30 piezas). Exposición "Horizontes fragmentados" (detalle). Museo Amparo, México. -1290- Muro con Directrices. Barro de Zacatecas y hierro. Dimensiones: 300 x 120 x 295 cm. -1291- Exposición "Horizontes fragmentados" (detalle). Museo Amparo, México.

**-CLEONE AUGUSTO.**  
(Pág. 775): -1292- "Sin título", 2002. Arcilla sin cocer. Dimensiones: 220 x 220 x 120 cm. Exposición colectiva (abril 2002): Centro Cultural São Paulo - Paraíso, SP, Brasil. -1293- "Busca", 1997. Aproximadamente 3000 piezas de barro, dimensiones variables. Exposición: Galeria Espaço Cultural, Univercidade - Humaitá, RJ, Brasil. -1294- "Sin título", 2005. Arcilla cruda. Dimensiones: 530 x 230 x 180 cm. Exposición individual (Abril 2005): -Acessos Possíveis-, EAV Parque Lage - Jardim Botânico, RJ, Brasil. -1295- "Sin Título", 2000. Arcilla Cruda. Dimensiones: 220 x 180 x 170 cm. Exposición Individual (mayo 2000): Galería: Cândido Mendes, Ipanema, RJ, Brasil. -1296 (a, b y c)- "Processo", 2005. Barro crudo y tejido. Dimensiones: 400 x 120 x 5 cm. Exhibición colectiva (noviembre 2005) -Acessos Possíveis-, EAV Parque Lage - Jardim Botânico, RJ, Brasil.

**-RIMER CARDILLO / -http://www.rimercardillo.com**  
(Pág. 776): -1297- "Gardiner Woodpecker with Paraguay River", de la serie -Tattooed Bird Boxes-. Objeto único: Caja de madera de nogal y arce, cerámica, fieltro, plancha de latón de grabado y aguafuerte. Dimensiones: caja abierta, 5'7 x 27'9 x 44'4 cm; caja cerrada, 10'2 x 22'8 x 27'9 cm. -1298 (a y b)- "Voces de la tierra", 1995. Instalación: formas geométricas

construidas con ladrillos estampados (serigrafía de imágenes). Dimensiones variables. Exposición: -II bienal Barro de América-, 1996 (Caracas, Venezuela). -1299- "Dogs and Pheasants", 1997 - 98. Instalación compuesta por 15 piezas de cerámica de 56 x 61 x 8 cm, y xilografía sobre lienzo de 366 x 213 cm. Exposición: Araucaria / Bronx Museum of the Arts, Nueva York, EEUU. -1300- "Cupí degli Uccelli" y "Reflections", 2001. Instalación: XLIX Bienal de Venecia (Venecia, Italia). Montículo recubierto de piezas de cerámica de dimensiones 170 x 366 cm, y 666 espejos. -1301- "Cupí de La Loggia", 2006. Instalación permanente: Centro D'Arte La Loggia, Florencia, Italia. Piezas de cerámica, mortero con pigmento de color y piedra. Altura: 2'5 m, diámetro: 7 m. -1302- "Ancestro con fósiles", 1991. Tierra, carbón, arena, ceniza, cerámica. Diámetro mayor: 11'80 m. x diámetro menor 6'74 m. Exposición: Salón Municipal de Exposiciones, Montevideo (Uruguay).

**-ANNA MARIA MAIOLINO / -http://www.annamariamaiolino.com.br/**  
(Pág. 777): -1303 (a, b y c)- Diferentes escenas de la instalación: "Here & There", expuesta en la bienal internacional "Documenta 13", 2012, Karlsruhe (Frankfurt, Alemania). Barro crudo y elementos cotidianos de una casa (ubicación: salón de estar, cocina y habitación). -1304- Instalación: "Among Many", 2005, exhibición retrospectiva: Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP, Brasil). -1305- "Continuous", 2010, instalación con barro crudo, incluida en la exhibición retrospectiva de la artista en la -Camden Arts Center-, 2010, Londres, Inglaterra. -1306- Instalación: "Territories of Immanence", 2006 (exhibición retrospectiva), Miami Art Central -MAC- (Miami, Florida, EEUU).

**-ADRIÁN VILLAR ROJAS**  
/ -http://www.kurimanzutto.com/artists/adrian-villar-rojas  
(Pág. 778): -1307- "Return the world (the bone)", 2012. Barro sin cocer, cemento, madera y metal. Dimensiones variables. -1308- "El momento más hermoso de la guerra", 2009. Escultura: barro (sin cocer), plastilina, estopa y madera. Dimensiones: 600 x 2500 x 500 cm. (Fotografías digitales: dimensiones variables). -1309 (a, b y c)- Exposición: "Today we reboot the planet" 2013 (Galería: kurimanzutto, México). (1309a) Barro crudo, cemento, madera y metal. Dimensión variable. (1309 b y c)- Sala interior y entrada, instalación III: técnicas mixtas. Dimensiones variables. -1310- Pieza (detalle) de la serie -Los teatros de Saturno-, 2014. Mesa de madera (reciclado), yeso, arcilla y pigmentos. Dimensiones de la obra: 103'5 x 242'5 x 62'2 cm. -1311- Instalación. Obra incluida en la exhibición: -La inocencia de los animales-, 2013. Barro crudo, cemento, madera y metal. Dimensiones variables. EXPO 1 (MoMAPs1, Nueva York, EEUU).

**-MARTA PALAU.**  
(Pág. 779): -1312- Pieza de gres chamotado, acoplada a la obra palos de madera y cuerda. -1313- "Naualli mano poderosa", 2005. Realizada con barro de Oaxaca, tierra negra, ramas de madera y henequén (Galería Art&Idea, 2005). -1314- Detalle de la instalación: "GUAMA, los cinco sellos. Circulo ritual-ofrenda", 1991. Exposición: Espacio Alternativo para las Artes. Materiales: tierra, adobe, papel amate, xoconostli y madera. Dimensión: 350 cm de diámetro. -1315- "Nómadas II (1998)", instalación formada por un pie de barro de grandes dimensiones, rodeado de 250 piezas de cerámica con forma de pie de menor tamaño. Dimensiones variables / pie grande: 120 x 280 x 80 cm, pies pequeños: aprox. 14 x 28 x 7 cm. Imagen de la obra expuesta en la muestra retrospectiva "Marta Palau: Tránsitos de Naualli" (dic. 2014 - feb. 2015), ubicada en la Sala de Exposiciones La Lonja (Zaragoza, Aragón, España). -1316- "Naualli las cautivas", 1996. Tierra, guajes, papel amate y caparzones de armadillo. Instalación, dimensiones aprox. de cada pieza: 220 x 40 cm.





### **3.2- TESTIMONIOS ACTUALES DEL ARTE INDÍGENA Y POPULAR EN LATINOAMÉRICA. REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA EN CERÁMICA.**

En este último apartado, exponemos algunos de los ejemplos artísticos que reconocemos como más destacados, de forma particular y concreta, en relación con la representación actual de la cerámica escultórica de ciertas culturas indígenas como de manifestaciones populares generadas en algunos países latinoamericanos. Estas representaciones son valoradas en la actualidad, como parte del patrimonio cultural de cada país, pudiendo encontrar estas obras cerámicas, no solo comercializadas en los lugares donde se producen, sino también en galerías especializadas, como a su vez, se pueden descubrir en exhibiciones colectivas, como de forma más concreta, en muestras que destacan de forma particular una producción determinada, presentes en colecciones o museos de carácter regional, o nacional, dedicadas estas exposiciones a temáticas relacionadas con el arte indígena o arte popular, o bien, al incluir su presencia, como parte de las manifestaciones artísticas actuales.

No obstante, en este encuentro dedicado a ciertas producciones distinguidas por su creatividad y reconocimiento en el campo artístico, no debemos dejar de comentar, que en este proceso de cambio en el que actualmente estamos inmersos con la globalización, de forma precedente, se debe tener presente, que en la época moderna y contemporánea han ido desapareciendo de forma acelerada diferentes sociedades o modos de representación que habían permanecido en el entramado cultural de las diferentes naciones de Latinoamérica hasta hace poco tiempo (al ir cambiando los patrones de vida de las comunidades donde se generan estas manifestaciones), pero también se debe tener en cuenta, que otras tantas siguen presentes, por lo que todavía se está a tiempo para poder salvaguardar su legítima expresión en estas relaciones culturales que aún permanecen. Por ello, se debe poner en valor, de manera plural, o bien, si nos restringimos al tema concreto de este estudio, en el caso de las representaciones cerámicas afiliadas con el arte popular y el arte indígena, que de ellas subyace una paulatina continuidad en el tiempo en cuanto a costumbres y arraigadas metodologías, en lo que, aunque los cambios se generen como en todo proceso evolutivo, más tienen que ver con el vigor de la tradición, opuesto en cierto sentido este concepto con la competitiva modernidad, de tal modo que su valor cultural y material se pone en alza, al manifestarse como verdaderas joyas artísticas, concebidas desde la originalidad y particularidad de la atractiva representación nativa o popular (de origen aborigen, o al acumular el mestizaje de tradiciones culturales diversas). Teniendo en cuenta a su vez, que la variabilidad del público al que llegan estas obras sigue siendo cuantiosa, al seguir solicitándose como parte de las costumbres y la función social para la cual se reservaban, pero también al variar su destino, al demandarse desde la confluencia de nuevos públicos (perdiendo en estos casos, su intrínseca concesión práctica y simbólica); con la constancia analítica de saber que en la actualidad, estos nuevos sistemas de fomento también están decayendo hacia una dedicación comercial (absorbida por la cultura globalizada), padeciendo la inhibición de su desarrollo, si bien, en ciertos casos entran en esta corriente, pero en otros, traspasan este atolladero, como es el caso de los ejemplos que proponemos a continuación, para seguir siendo fieles a su cultura, aunque se presenten de una forma diferente, incorporando una suma de elementos adyacentes, que dotan a las obras de nuevos estilos más plurales y contemporáneos, pero valorando, que no entran de lleno en el sistema globalizado, sin prescindir de la actitud crítica, para reelaborar su propio imaginario.

De nuevo agrupamos en este apartado ambas estéticas, como bloque conceptual, a la vez de analizar cada una de ellas por separado, para así enunciar la particularidad de cada representación, ya que como hemos indicado de forma reiterada, se debe interpretar a cada propuesta artística como única, y la suma de éstas presenta la multiculturalidad que define a cada nación. En este apartado, se citan diferentes ejemplos de representaciones escultóricas realizadas en cerámica, populares e indígenas, asociadas con el territorio latinoamericano, contando en cada caso con el apoyo visual de diferentes obras, o al incluir en alguno de los ejemplos fotografías del proceso cerámico (documentadas al final del apartado), además de concretar en los textos

algunas pinceladas sobre la ubicación donde se generan, el origen y la conformación sociocultural de cada comunidad y su transcurso histórico, la representación tradicional y cambios efectuados, técnicas y procedimientos en la producción de la cerámica actual, estética de las obras más reconocidas, o la presencia de algunos artistas que por la creatividad de su obra y dedicación se reconocen como destacados autores, entre otros apuntes de carácter más concreto. En todas estas propuestas, la dedicación plástica queda encauzada por el aporte conceptual de la figuración, aunque se revisen influencias de mayor o menor abstracción (asociadas con la forma o la decoración de las piezas), vinculado este tratamiento artístico con la singularidad idealizada y originalidad de cada cultura popular e indígena, como del sumun sugestivo y colectivo que reina en cierto sentido entre la pluralidad de estas representaciones artísticas. Para diferenciar a simple vista cada sección, se establece una pestaña en la parte superior del margen interior, aplicando el color bermellón a las representaciones indígenas, y el amarillo (de tonalidad anaranjada), para las representaciones populares.

En el caso de los nueve ejemplos que remiten a las manifestaciones cerámicas asociadas con el arte popular, se registra de forma individual la representación de diferentes localidades o regiones ceramistas, que han dado a estos lugares con sus producciones, un espacio señalado en el mapa. Entre estas manifestaciones destacadas, podemos agrupar dentro de la tendencia figurativa y realista (aunque se definan dentro del carácter “naif”), obras coloristas que caracterizan a personajes o escenas entroncadas con la cotidianidad del día a día, o bien, al representar pasajes históricos o costumbristas, asociados con el desarrollo socio-cultural de estos lugares; destacando en estos casos el testimonio escultórico de las siguientes localidades ceramistas: Ilobasco (Cabañas, El Salvador), Pitalito (Huila, Colombia), y Caruaru (Pernambuco, Brasil). Ahora bien, aunque en las siguientes comunidades que proponemos, también se puedan encontrar figurillas cerámicas asociadas con esta tradición figurativa, en su representación, la combinación de las propuestas se resuelve de manera más individualizada, en cierto sentido al establecerse con mayor fuerza el carácter de las producciones mestizas, y con ellas, una tradición regida por su propia originalidad; distinguiendo la emergente regeneración estética en la obra escultórica de las siguientes localidades ceramistas: como Santa María Atzompa (Oaxaca, México), Ráquira (Boyacá, Colombia), Tobatí (La Cordillera, Paraguay) y Quinua (Ayacucho, Perú); o bien, en el caso de producciones populares de mayor amplitud regional, al distinguir en mayor medida a dos de éstas manifestaciones (dedicándolas dos páginas); contando por un lado, con la afamada representación en cerámica denominada «árbol de la vida», integrante del arte popular mexicano, generada en la zona central del país (de señalada tradición en las localidades ceramistas de Metepec - estado de México-, e Izúcar de Matamoros y Acatlán de Osorio -estado de Puebla-), como también distinguimos la revalorada renovación de la escultura en cerámica generada en la región interior del “Vale de Jentintonha”, ubicada en el estado brasileño de Minas Gerais (destacando en nuestro estudio a las o los artistas que trabajan en las comunidades ceramistas de: Santana do Araçuaí, Campo Alegre, Coqueiro Campo, Minas Novas, Carai, e Itinha).

Otro puesto importante por su reconocimiento artístico en el mapa de Latinoamérica, se destina a algunas representaciones indígenas generadas en cerámica escultórica, describiendo a continuación cuatro ejemplos, que en nuestra opinión consideramos sobresalientes. Marcando aquí también dos diferencias clave, al observar por un lado la representación de aquellas culturas indígenas que se han expuesto en mayor medida a los códigos occidentales, pero que sin embargo también continúan manteniendo costumbres ancestrales y con ello su manera de representar, como es el caso de la etnia Purépecha, situada al noroeste de la nación mexicana (resaltando aquí, la renovada y señalada producción generada en la localidad de Ocumicho -Michoacán, México-), como la amplia distribución en Centroamérica de la etnia lenca, dispersa en el entorno rural entre el occidente de Honduras y la zona Oriental de El Salvador, de destacada producción cerámica; como por otro lado, desde regiones más aisladas, también se analiza la distinguida cerámica asociada con dos etnias indígenas establecidas en el territorio amazónico, concretando un mayor análisis de la representación de la sociedad Karajá distribuida en el noroeste de Brasil y los Shipibo-Conibo del oriente peruano (dedicándolos dos páginas), que en la praxis se pudieran vincular más con el sentido general de aquello relacionado con el campo de lo etnográfico, a la hora de establecer correspondencias directas y consistentes sentencias, en referencia a las sociedades que aun ejercen cierto asedio respecto a los influjos occidentales.

## Michoacán, México

El grupo étnico Purepecha, actualmente se establece de forma predominante en el estado de Michoacán, aunque en el largo proceso histórico su presencia siempre ha sido destacada en la zona occidental de México (bautizados por los españoles como Tarascos, esta sociedad antes de la colonización occidental ya se conforma como un fuerte estado, como ya hemos indicado el apartado 2.1, págs. 253 y 263-264), en lo que han manteniendo su propia identidad de manera arraigada a lo largo de los diferentes periodos históricos, hasta el presente. Su distribución comprende principalmente la denominada «Meseta Tarasca», establecida esta zona en torno al lago Patzcuaro, comprendiendo gran parte del territorio noroccidental de Michoacán. En esta área purépecha, al noroeste, se sitúa la población de Ocumicho, donde se genera una de las manifestaciones más llamativas y creativas de la representación figurativa relacionada con el arte popular e indígena de México, reconocidas a nivel nacional e internacional. Actualmente en Ocumicho, un tercio de su población se dedica a la producción cerámica; el barro que trabajan, procede de canteras o pozas comunales situadas en las cercanías del lugar; las representaciones se generan habitualmente modelando las piezas a mano, aunque de forma tradicional también emplean moldes para reproducir ciertas formas, cuando se finalizan las figuras, se pulen o alisan para rematar las imperfecciones, ya secas, las piezas se cuecen en hornos circulares, para posteriormente aplicar vivos colores y diseños con base de cal y anilinas, y barniz o cola, o pinturas de aceite o vinílicas, para darles brillo, o bien nuevos productos, como pinturas industriales. En esta relación contemporánea, las obras más afamadas son los diablillos, incluyendo su imagen en una amplia gama de piezas, aunque el aporte figurativo ocumichense registra un variado elenco representativo, desde personajes actuales a figuras tradicionales, antropomorfas o zoomorfas, incluyendo escenas de la vida cotidiana, conmemorativas o festivas, escenas o figuras de la religión cristiana con detalles autóctonos, imágenes y seres legendarios, representaciones eróticas, imágenes importadas de otras disciplinas artísticas, etc. Empleando comúnmente la sátira y la fantasía para caracterizar a estas obras, de desbordante y peculiar imaginación, aunque también se refleja desde el realismo la propia visión relativa a la vida y las costumbres de estos ceramistas, donde a menudo los temas se entrecruzan, al formar parte en su imaginario: los mitos y leyendas populares, y su cosmovisión, entre ellos el inframundo y otras asociaciones emparentadas tanto con sus tradiciones indígenas, como con la actividad contemporánea (fotos n°: 216, 1134). Ahora bien, estas figuras no fueron fruto de la tradición regional, como sí lo era la representación de juguetería, donde ya se producía una amplia variedad de silbatos y alcancías, formas zoomorfas, u otras figuras como vírgenes, sirenas o “huarecitas” (mujeres vestidas con el traje tradicional), producidas por las mujeres de la comunidad y comercializadas durante las ferias regionales o días festivos.

Los cambios producidos en la representación de Ocumicho, indican que fueron autoría del joven artista purépecha Marcelino Vicente Mulato (nacido alrededor de 1940 y fallecido a fines de los años sesenta), al integrar en su obra figurativa el modelado de nuevos personajes fantásticos, represando mayormente a diablillos, y que tuvieron en el mercado exterior una óptima aceptación y un rápido reconocimiento por su innegable calidad artística; originando con la demanda que tuvieron estas piezas en la comunidad, un cambio radical en la juguetería o la representación tradicional, ya que los demás ceramistas comenzaron a imitar estos patrones representativos, y que con los años han sabido mantener, computando también en la regeneración e interés de estas producciones, los apoyos externos. Ahora bien, aunque la creatividad de las piezas modeladas y decoradas por Marcelino Vicente aún no ha sido superada por la propuesta de ningún otro autor, también se puede destacar la obra individual de diferentes artistas del lugar, como es el caso de María Jesús Nolasco Elías (1944 - 2000), Rutilio Pascual Zacarías, diferentes componentes de la familia Martínez, Virginia Pascual, Sabina, Paulina Nicolás, María Jesús Basilio, Guadalupe Álvarez, Zenaida Rafael Julián, Adelaida Pascual González, o Esperanza Felipe Mulato (foto n°: 1319). Actualmente, a pesar de que la producción de esta comunidad indígena está dirigida hacia el consumo exterior, no se ha entrado en el bucle de generar piezas en serie, sino que las autoras o autores ocumichenses han tomado las riendas de la creación para definir un estilo propio, aunque la esencia sea comunitaria, estableciendo un sentido artístico muy peculiar.



1317



1318



1321



1319

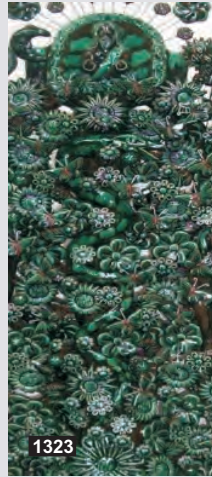


1320

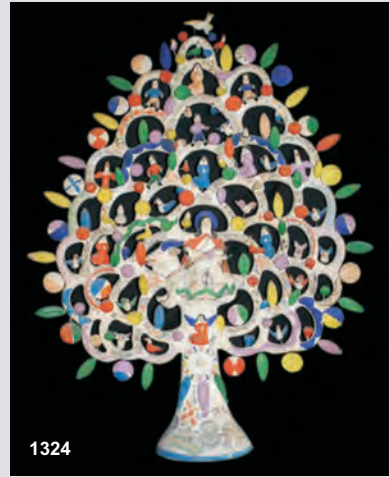




1322



1323



1324



1325



1326

**Representación popular: Árbol de la vida (México).** -1322- Alfonso Castillo Orta y Martha Hernández de Castillo (Izúcar de Matamoros, Puebla). Cerámica escultórica policromada. -1323- Joel Enrique Montoya Vázquez (Metepec, estado de México). Detalle de la pieza, cerámica vidriada. (2º premio, Premio Nacional de la Cerámica, 2012). -1324- Herón Martínez (Acatlán, Puebla). Datación: 1964. Cerámica decorada con engobe blanco y pinturas acrílicas. Dimensiones: 102 x 81 x 20 cm. -1325- Tiburcio Soteno (Metepec, estado de México). Detalle de la pieza: Homenaje a Frida Kalo. -1326- Homenaje: Devenir histórico de los pueblos indígenas mexicanos (Metepec, estado de México, México). Cerámica policromada y hierro. Ubicación Actual: Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México). -1327- Autor: desconocido (Metepec, estado de México). Dimensiones: 72 4 x 106 x 16 cm.



1327

# ÁRBOL DE LA VIDA. Arte popular mexicano

## Zona central (estados: México y Puebla)

La creación en cerámica del árbol de la vida se asocia con las costumbres populares y festivas de las regiones montañosas de la zona central de México, producidas estas piezas escultóricas de forma tradicional básicamente en tres regiones, localizando tres poblaciones ceramistas clave: Metepec (ubicada en el estado de México, cercana a la ciudad de Toluca), e Izúcar de Matamoros y Acatlán de Osorio (al sur del estado de Puebla) (fotos n°: 116, 1140 y pág. anterior). En la actualidad, estas cerámicas se sitúan entre las obras figurativas más destacadas del arte popular mexicano, sin relacionarse directamente con la función religiosa, en el pasado, su presencia sí estaba emparentada con lo ceremonial.

En su representación tradicional, el origen de estas representaciones cerámicas se llega a asociar con la población de Izúcar de Matamoros y la cultura Mixteca (en lo que incluso se pudiera reconocer a Izúcar, como un centro alfarero destacado ya en el periodo primigenio, conocida también esta ubicación, con el nombre de «la puerta de la mixteca»). En esta región poblana, los mixtecos residían en estos territorios antes de la llegada de los españoles, determinada esta sociedad como gran conocedora de la técnica cerámica, además de reconocer que incorporaron en su cosmología la representación del origen de la vida con la simbiosis estética de un árbol, llamado "árbol sagrado de Apoala" (pudiendo apreciar esta simbología mixteca, en el código *Vindobonensis*). No obstante, al llegar la conquista occidental a estos territorios, se genera una dicotomía representativa, al conjugar los códigos simbólicos de la cultura primigenia mixteca con los del viejo continente; en lo que los españoles utilizaron esta forma nativa para transmitir su evangelio, abolidas las imágenes de la mitología indígena, los colonos transmitieron a través de la figuración cerámica su doctrina durante el periodo colonial temprano, utilizando originalmente el sincretismo de estas piezas como elemento transmisor, para enseñar la historia de la creación cristiana a los nativos de la región (representando en ellas el paraíso terrenal); en lo que estas nuevas representaciones se adoptan con el tiempo dentro de la tradición cultural regional. Posteriormente, se cree, que los indígenas Pochtecas llevaron algunas de estas piezas hacia el mercado de Tlatelolco, en el centro de México, y su demanda fue considerable, en lo que en época colonial el centro alfarero de Metepec, comienza a integrar esta representación entre sus producciones, convirtiéndose con el tiempo en piezas tradicionales. A su vez, la población poblana de Acatlán, ya reconocida durante el periodo colonial como centro alfarero, también integra entre sus representaciones la tradición de modelar árboles de la vida. En estos centros, con la llegada de las nuevas técnicas occidentales, sus producciones cerámicas se enriquecen aún más, manteniendo en continuidad la tradición nativa, pero también adquiriendo influencias hispánicas. Ahora bien, como indicamos, la representación del árbol de la vida, continúa preservándose hasta el tiempo presente. La conformación de estas piezas escultóricas en cerámica, se genera a través de una obra que de forma generalizada, se distingue por su recargado modelado y su decoración policroma. Su estructura básica se conforma por una base semiesférica, que representa el mundo, y sobre ella, una columna central y varios arcos laterales, que juntos representan a un árbol y su ramificación. Entre las figuras más significativas que se encuentran en estas piezas, se distinguen fundamentalmente algunos personajes, como Adán y Eva, posicionadas ambas imágenes casi siempre en la base de la pieza, también se incluye a la serpiente, que regularmente se coloca en la columna central o en alguno de los arcos adyacentes, y en la parte superior, la imagen de Dios y el Arcángel Gabriel, además de contar con otros elementos como el sol y la luna, o variedad de representaciones de fauna y flora. Dentro de la tradición representativa, se sigue manteniendo la simbología del paraíso y la creación de universo según la religión cristiana, aunque también contienen otros elementos de carácter nativo, regional y popular. La forma más tradicional, implica la función de un candelabro, incluyendo en la parte superior de la conformación citada, la disposición de los porta-velas o candeleros; integrado este formato cerámico dentro de las ceremonias y festividades regionales de ciertas zonas centrales de los territorios mexicanos. Aunque en los últimas décadas, estas representaciones han adquirido nuevas reformulaciones en su escenificación, incluyendo en ellas una amplia diversidad temática (como el nacimiento, la vida, la muerte, alegorías a la naturaleza o las estaciones, tradiciones populares mexicanas, eventos y pasajes históricos, árboles genealógicos, la historia amorosa de una pareja, arboles cubiertos por mariposas, etc.).

La representación escultórica en cerámica del árbol de la vida, tanto en Izúcar como en Acatlán (Puebla), se sigue produciendo como parte de su tradición, pero hay que decir que esta manifestación se ha preservado y difundido mejor en Metepec, conocida a día de hoy esta población como uno de los centros artísticos más importantes en relación con las creaciones populares de México (reconocida también a nivel internacional). La variedad de escenas y formatos en los árboles de la vida de Metepec es muy valorada, produciéndose desde miniaturas a piezas de gran formato, incluyendo en ellas una detallada y rica presencia figurativa. La arcilla empleada tradicionalmente por los ceramistas en Metepec se traslada desde Ocotitlán, a 3 km de distancia, y su composición combina dos tipos de barro (colorado y amarillo) con la flor de tule, conocida como "plumilla de tule", (material algodonoso, extraído de juncos acuáticos de la zona), que hace que el barro se blanquee y suavice, incluyendo en algunos casos también ceniza de abono de res, para darle al barro mayor consistencia y elevar su temperatura de fusión. La estructura se genera a través de planchas y rollos, completando la pieza con las figuras y los detalles modelados, aunque también se incluye en la práctica tradicional el empleo de moldes; para la cocción se sigue manteniendo el empleo de hornos circulares semi-abiertos. Algunos ceramistas de Metepec decoran con vidriado a estas piezas, aunque es más común, que se dejen en barro natural o se pinten post-cocción con bases de anilina, protegidas con barniz o cola, o pinturas acrílicas. Muchos ceramistas de Metepec desarrollaron y desarrollan su trabajo en torno a la dedicación de estas obras, destacando algunos nombres por su contribución a la regeneración del oficio y el aporte creativo de sus obras, como es el caso de la familia Soneto, donde sobresale la figura pionera de Modesta Fernández Mata (1914 - 1987), en lo que posteriormente sus descendientes también mantienen una línea similar al generar nuevas obras de destacado nivel técnico y artístico, especialmente a través de los trabajos de tres de sus hijos: Tiburcio, Mónico y Alfonso Soteno Fernández, o el hijo de este, Oscar Soteno Elías, destacando a su vez a otros ceramistas metepecenses, como Archundia, Macario Garduño, Paz López, Claudio Tapia, Timoteo González, Celso Rodríguez, José Sánchez de León, Lázaro, Manuel León, o Adrián Luis González. En el caso de la comunidad de Izúcar de Matamoros, estas obras han formado parte a lo largo del tiempo de sus rituales y tradiciones populares, especialmente destinadas como regalo en las bodas, como augurio de prosperidad y fecundidad, incluidos estos candelabros como parte de la ceremonia, adornados con velas, flores y alimentos (a día de hoy en desuso); aunque también su presencia se manifiesta dentro de otras tradiciones religiosas de la población, como la celebración festiva de San Pedro y San Pablo, el 29 de Junio, en el que las cofradías, encargaban a los ceramistas incensarios de barro policromado, y actualmente se crean árboles de la vida de gran dimensión para este evento (simbolizando con el colorido de las piezas la alegría de dicha festividad); o bien, para acompañar a las procesiones religiosas, como es el caso del corpus Cristi. Entre los autores más afamados de Izúcar que representaron o representan estas obras, podemos citar a la familia Flores (destacando a Aureliano, y con el relevo generacional, a su hijo, Francisco), y a la familia Castillo (acentuando en este caso, los estilos pioneros y la producción de Heriberto y Alfonso). Para estas piezas poblanas, tanto de Izúcar como Acatlán, se sigue preservando el formato del candelabro, al igual que se generan otras formas más contemporáneas; modelado todo a mano, o auxiliándose de moldes, y para su cocción se emplean hornos circulares; en ambas poblaciones la decoración más característica es dotar a toda la pieza o en parte, de una base blanca (blanco de España o gesso), para posteriormente aplicar los colores, de forma tradicional con la técnica del temple, o con anilinas. Destacando entre los ceramistas de Acatlán, la creatividad y dedicada producción de maestro Herón Martínez.





1328



1329



1330

## SANTA MARÍA ATZOMPA

### Oaxaca, México

### Cerámica mestiza



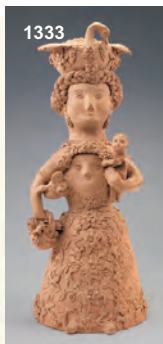
1331

Este relevante centro ceramista mexicano, se encuentra muy cercano a la capital del estado de Oaxaca; en lo que las mujeres a lo largo del tiempo han sido las encargadas de crear estas producciones. Entre sus piezas tradicionales la decoración se reviste con el típico vidriado verde semitransparente (Ox. Pb - Ox. Cu), incluyendo representaciones escultóricas como candelabros, miniaturas, juguetes, los denominados “animales de chía”, o diferentes obras figurativas; aunque debemos indicar que a mediados del s. XX se produce una regeneración estética en las producciones de esta comunidad, a partir de la creatividad y la dedicación de algunas artistas pioneras para representar nuevas obras, tales como las figuras femeninas denominadas “monas” (mercadoras, vírgenes, sirenas, ángeles, etc.), hechas a mano y profusamente decoradas en su modelado (presentando imágenes populares y mitológicas), y de variado formato, adoptando la mayor parte de las ceramistas de Atzompa estas figuras como representaciones de la comunidad, contemplándose ya como tradicionales. La arcilla utilizada se obtiene de yacimientos locales, mezclada con el barro de pueblos vecinos, como San Lorenzo (aunque en este caso, son hombres los que se encargan de extraer y preparar el barro).

Entre las ceramistas pioneras en introducir otros repertorios a los acostumbrados en el lugar, sobresale la obra de Teodora Blanco (1928-1980) (foto n°: 957), representando en ellas generalmente la imagen femenina, tanto de “monas” asociadas con la vida cotidiana, como mercadoras o madres portando a sus hijos, u otras más asociadas con antiguas creencias, en las que entran a formas parte la fantasía y las alegorías regionales (como al incluir en muchas de sus obras figuras zoomorfas de «nahuales», considerados espíritus protectores de la naturaleza), además de contemplarse también como la pionera en crear en esta comunidad los “musiquitos”, que son pequeños animales tocando instrumentos musicales (foto n°: 1328); sin incluir en las piezas decoración vidriada, sino en barro natural. El talento de Teodora llevó su obra hasta importantes exposiciones y colecciones, tanto de México como en el extranjero, además de contar con importantes galardones en su biografía. Ahora bien, su herencia expresiva y escultórica no se interrumpe en su familia, destacando también la obra de sus hermanos Avelino Blanco y Berta Blanco, o sus hijos, Alicia Leticia, Luis García Blanco y María Rojas, e Irma García Blanco (quien ha generado la mayor proyección artística, fotos n°: 1102, 1330, 1331), o su nieto, Fernando Félix Pegüero García (foto n°: 1329). Otra de las pioneras en crear nuevas representaciones escultóricas fue Dolores Porras (1937 - 2010), en este caso finalizando sus piezas con decoración vidriada. Otra de las familias que comenzó a renovar sus creaciones cerámicas en Atzompa fue la familia Vázquez, a partir de los años 60, desde el núcleo conyugal de Delfina Cruz Díaz y Ernesto Vázquez Reyes, aunque la fama recae mayormente sobre sus hijas, Angélica Vázquez Cruz (fotos n°: 1142, 1334) y Enedina Vázquez Cruz, o como nuevas promesas las hijas de esta última, Verónica Mariana y Vilma Sandra Velasco Vázquez; esta familia representa una amplia variedad de piezas de renovado lenguaje creativo, basadas muchas de estas obras en imágenes religiosas, con peculiares estrategias regionales y propias, figuras femeninas de corte popular o ataviadas con trajes regionales oaxaqueños, o de temática histórica, decorando estas artistas de forma generalizada sus obras con engobes de tonalidades rojizas, y ciertos detalles en blanco o colores pastel, además de apreciarse el color del barro natural. También es notorio el trabajo de la familia González, destacando la representación de obras de gran dimensión de la matriarca Angelina González Cruz, que trabajó con Teodora cuando esta tenía encargos importantes, influenciando a su vez en la obra de Angélica Vázquez, ya que ésta trabajó en sus inicios en el taller familiar al casarse con el hijo de Angelina.



1332



1333



1334



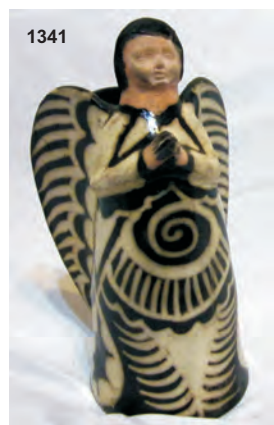
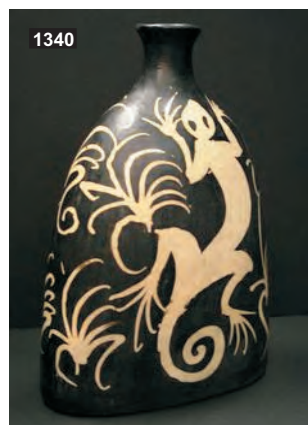


## Tradición nativa

# CERÁMICA LENCA Occidente de Honduras - Oriente de El Salvador

En la actualidad, entre las representaciones indígenas generadas en territorio centroamericano sobresale las creaciones en cerámica de los Lenca. La población actual Lenca se conforma por diferentes subgrupos, radica en poblaciones rurales y urbanas, y culturalmente, aunque a día de hoy su lengua ya se considera extinta, se asocia con la familia lingüística macro-chibcha, pero a su vez sus costumbres también se relacionan con sociedades de origen mesoamericano (generada esta conexión, antes y durante el proceso colonial europeo). Su relación con la cerámica, se manifiesta como una tradición significativa (en manos de las mujeres); en lo que algunas comunidades Lenca de importante producción alfarera tienen una larga trayectoria histórica, tal es el caso de diversas poblaciones hondureñas, como Ojojona, situada en el departamento de Francisco Morazán, Yarumela (departamento de Comayagua), San José de Guajiquiro (dpto. de La Paz), San Lucas, Cacauchaga y Cofradía (dpto. Intibucá), y el destacado centro de La Campa (dpto. de Lempira); pero a su vez, en Honduras, otros centros de importancia han surgido posteriormente, como La Arada (municipio de Goascorán, dpto. de Valle), y El Porvenir (Siguatepeque, dpto. de Comayagua), entre otras localidades como Paso Hondo y La Rinconada (dpto. Valle) o Guerizne y Santa Ana (dpto. de Francisco Morazán). En el caso de El Salvador, las comunidades ceramistas Lenca más importantes se sitúan en la zona oriental del país, destacando especialmente la actividad generada en el municipio de Guatajiagua, situado en el departamento de Morazán (con una importante producción al generar tanto piezas tradicionales, como réplicas precolombinas), o en el mismo departamento, en la región fronteriza de Los Bolsones, el municipio de Nahuaterique; a su vez, salvando las diferencias, en El Salvador también se puede citar el centro alfarero del Cantón de El Bañadero situado en la zona central del país, por su origen Lenca (perteneciente este poblado a la localidad de Guacotecti, dpto. de Cabañas), en lo que actualmente se sigue manteniendo una producción cerámica de carácter mestiza, con reminiscencias primigenias, al igual que se manifiesta este mestizaje representativo en otras comunidades salvadoreñas y de Honduras.

En todos los centros ceramistas Lenca se siguen realizando piezas tradicionales y funcionales, de uso doméstico, o bien, otras piezas que aún conservan su función ceremonial, además de introducir cambios en los últimos años, tanto al reintroducir técnicas decorativas en desuso, como al trabajar con nuevas prácticas de producción, y de generar formas y diseños renovados con carácter artístico y contemporáneo. En la tradición representativa, los lenca han ido manteniendo a lo largo del tiempo formas y diseños de origen nativo, pero también se han procesado a nivel local o regional diferencias cuantitativas, principalmente en su decoración o acabado de las piezas (engobe rojo y pulido, detalles en relieve, técnica del negativo, baño de las piezas con tinte natural, piezas negras, etc.). Desde su sentido escultórico, existen en la tradición lenca recipientes en los que se representan formas zoomorfas (como el venado), además de máscaras, incensarios ceremoniales, alcancías, o figurillas antropomorfas o zoomorfas. Destacando principalmente en esta relación figurativa, la especialización generada en la comunidad hondureña de Yarumela, vinculada su representación más conocida con la tradición navideña de los nacimientos, aunque en las últimas décadas se han ido generando nuevas representaciones. No obstante, esta renovación actual también se puede observar en otras comunidades lenca, al crear nuevos diseños escultóricos, entre ellos, figurillas, miniaturas, móviles o prototipos de iglesias o casas, o bien, tanto al generar otras piezas de inspiración arqueológica como de carácter contemporáneo. Ahora bien, si desde la tradición, la decoración de las piezas mantiene y mantiene categorías particulares, además de presentar nuevas decoraciones, como la viveza de la pintura post-cocción, podemos destacar entre todas las manifestaciones generalizadas y actuales de la cerámica Lenca, los diseños decorados con la técnica del negativo (tradición originaria de las comunidades lenca asentadas en el actual departamento hondureño de La Paz).





## Tradición figurativa

# ILOBASCO

## Cabañas, El Salvador



La población de Ilobasco se sitúa a 54 km de la capital de San Salvador, considerado como uno de los más importantes centros ceramistas salvadoreños; identificando en su actividad actual diferentes categorías representativas. Por un lado, aquella dedicada a la producción tradicional, tanto la de función utilitaria (realizada a torno y vidriada), como la figurativa, familiarizada con imágenes religiosas y navideñas, que van desde los típicos nacimientos (popularmente definidos como misterios), como la diversidad de figuras humanas que retratan: desde imágenes católicas, como quehaceres domésticos y rurales, o parte de la cultura y la historia local, regional o nacional; y por otro lado, aquella ya considerada como cerámica artística, al crear piezas originales, con dominio del modelado (aunque posteriormente muchas de ellas se reproduzcan con moldes) (fotos n°: 162, 163), incluyendo también en esta actividad creativa el modelado de miniaturas (fotos n°: 164, 208), comprendiendo en esta categoría diferentes versiones que ya forman parte del acervo popular como: pequeñas escenas, las denominadas sorpresas (ocultas bajo otra forma escultórica como tapadera), o los denominados “cuadros” (conformando en estos casos grandes escenas tridimensionales repletas de figurillas y detalles escenográficos); además de reconocer otra nueva categoría, la de la cerámica decorativa (tanto original como a través de la copia de diseños), de fuerte demanda. En este punto, para situarnos en el contexto representativo, realizamos un pequeño repaso por la historia cerámica de Ilobasco, ya que a inicios del Periodo Colonial, los habitantes nativos de esta pequeña población (lenca) ya poseían una rica alfarería (en lo que su cultura también convocaba aportes mesoamericanos, principalmente náhuatl -pipil-); con el tiempo, el mestizaje se hizo presente, manteniendo en su tradición cerámica la combinación de aportes nativos y coloniales. Ahora bien, el inicio de la tradición de realizar nacimientos en barro se ubica aproximadamente a mediados del s. XIX, en lo que existe la versión de que un español especialista en este género, Catarino Castillo, fue el pionero, traspasando sus conocimientos a sus hijos y otros ceramistas de la comunidad; a su vez, ya por esta época, también se inicia la tradición de modelar piezas de cerámica figurativa asociadas con la juguetería, como alcancías y pitos musicales, posteriormente, los figureros comienzan a incorporar otras imágenes en los nacimientos, como animales o campesinos realizando quehaceres cotidianos. Con el paso del tiempo, la representación figurativa fue variando; en las imágenes iniciales de los misterios el tamaño rondaba en torno a los 30 cm de altura, pero su dimensión fue reduciéndose, hasta llegar a la miniatura, a su vez, en un principio, la conformación de las figuras se generaba en su totalidad con moldes, aunque esto fue cambiando, limitando su uso a ciertas partes del cuerpo (combinando el moldeado con el modelado); ahora bien, su decoración, siempre ha mantenido viveza en su colorido (trabajando generalmente con pinturas post-cocción). Respecto a su valor representativo debemos indicar que si en sus inicios su demanda fue regional, ya instaurado el s. XX su

reconocimiento no solo se distingue y aprecia a nivel nacional, sino que también traspasa fronteras. A partir de la década de los 50, los productos de Ilobasco contaron con una destacada expansión, especialmente los trabajos modelados (estableciendo el gobierno de la nación nuevos recursos de especialización, además de fundarse en la comunidad, grupos o cooperativas de ceramistas). Ya en el siglo XXI, la creatividad de los figureros y miniaturistas ilobasqueños, manifiesta una continuidad representativa, en cierta medida basada en la tradición pero también abierta a nuevas representaciones, tratando una amplia variedad de temas (entre ellos, escenas costumbristas, cotidianas, históricas o actuales, etc.).

Entre los autores de Ilobasco podemos nombrar a uno de los figureros más afamados, Luis Alfonso Córdova Castillo (1915-1978), de exquisito modelado, además de formar a generaciones de escultores populares, como el destacado José Antino Herrera, maestro también de otros ceramistas (en el Centro Cerámico, donde otros artistas locales de renombre también colaboraron como profesores), entre estos alumnos nombramos a Ramón Eliseo López, o Rufino Hernández, entre otros tantos modeladores, quienes se han especializado en crear determinadas figuras (de múltiples combinaciones, tanto en representación como en tamaño); a su vez, también citamos a la principal precursora de las miniaturas, la reconocida María Dominga Herrera (1911-1982), (foto n°: 1343), madre de los miniaturistas, Mauricio, Carlota y Ana Marina, además de enseñar este arte a otros artistas locales como Clementina Rosales (1913-1998), o Julio Cesar López (1931-1996); otro pionero en crear nuevos personajes fue Juan Córdova (1913-1998), como también destacamos la posterior representación de miniaturistas como Ana Lilian Henríquez, Rosa Lidia Ventura, María Victoria Guerra, Rosa Marily Escobar, Rosalina Mercado (foto n°: 1113), o más jóvenes, como Marta Daysi Barahona, Paola V. Hernández Mercado y Fátima Dolores Urias Mercado.



La localidad de Pitalito se sitúa al sur del departamento colombiano del Huila, región de población mestiza, tradicionalmente reconocida por su actividad alfarera, como es caso de otros municipios vecinos, como Garzón o Campo Alegre. Ahora bien, aunque la actividad en Pitalito se reconoce a lo largo del tiempo como otro centro de tradición rural y alfarera, al general piezas funcionales, generalmente con un acabado con engobe de base rojiza y bien pulido, a partir de la década de los años setenta del s. XX, parte de su producción da un giro en su representación, para registrar una nueva manifestación escultórica y figurativa, al definir piezas cerámicas con la imagen modelada de personajes y escenas rebosantes de color, asociadas con el retrato y la caracterización del mundo rural; relacionando este acontecimiento representativo, directamente con el apellido Vargas - Muñoz.

La actividad figurativa de esta familia, parte de la creatividad de la matriarca, Aura Muñoz de Vargas (1919 - 1999), quien desde su infancia comienza a modelar pequeñas muñecas, para posteriormente representar figurillas de pesebres o nacimientos, esta ceramista contrae matrimonio con José Joaquín Vargas, ambos originarios de la vereda de Majo, situada en la localidad de Garzón, donde también nacen y crecen sus ocho hijos, Pablo, Edith, Esperanza, Miguel Ángel, Cecilia, Noel, Alfredo y Martha, los cuales continúan con la actividad representativa de su madre; a comienzos de los años sesenta, toda la familia se traslada a Pitalito, donde el hijo mayor, Pablo (quien adquiere mayor formación en el importante centro popular de El Carmen de Viboral, en técnicas cerámicas), es nombrado maestro de cerámica en la Escuela de Artes y Oficios de la localidad, a partir de este hecho, la familia Vargas Muñoz, sitúa su taller a las afueras de Pitalito, desde donde representan imágenes de corte rural, manteniendo en todas las piezas una determinación realista, al modelar escenas cotidianas, conjuntos de carácter festivo, o representaciones de carácter religioso. Entre estas figuras, la familia Vargas Muñoz, genera de forma recurrente, escenas con personajes realizando actividades cotidianas, parejas de novios, vendedoras de orquídeas, bailarines, bandas de músicos, barqueros con canoas repletas de flores y frutas, jinetes sobre burros, burros con alforjas cargadas, puestos del mercado, figuras del pesebre o nacimientos, edificaciones de casas típicas y bohíos, entre otras representaciones de animales del entorno o personajes asociados con las costumbres de la región. Ahora bien, cada componente de la familia, imprime en sus obras su propio sello personal, como es el caso de la representación del ceramista o figurero Pablo Vargas Muñoz (foto n° 1349), al distinguirse por su excelente modelado hiperrealista, en detalladas figuras de hombres y mujeres, o la veracidad anatómica de sus figuras equinas, o la destacada obra de Cecilia Vargas Muñoz, considerada como la creadora de las destacadas “chivas”, “pavas” o autobuses colectivos repletos de pasajeros y equipaje, de porte caricaturizado y vistoso colorido (fotos n°: 1347, 1351); no obstante la demanda de la obra de Cecilia, como la de sus demás hermanos, también comprende la renovada representación de una amplia y variada gama de imágenes populares y contemporáneas. Este renovado estilo, vinculado con la manifestación popular y la cateterización típica y anecdótica de la vida de los pequeños pueblos colombianos, trasciende a toda la comunidad de Pitalito, como también se generaliza entre otros centros y ceramistas colombianos, al reconocerse ya estas representaciones a nivel nacional e internacional (fotos n°: 219, 1350).



## Creatividad popular

# PITALITO Huila, Colombia





# RÁQUIRA

## Tradición popular

### Boyacá, Colombia

La población de Ráquira se ubica en la zona central de Colombia, situado este afamado centro ceramista en el altiplano Cundiboyacense, en la vertiente oriental de los Andes, establecido en el departamento de Boyacá, en lo que esta localidad dista de la capital cabecera, Tunja, en 56 km. Esta población fue fundada a finales del siglo s. XVI, y constituida como municipio desde el año 1700, en lo que los españoles la denominaron en su conquista como “Pueblo de olleros”, remitiendo la traducción de su nombre a “ciudad de las ollas” (en lengua Chibcha), ya que durante en el periodo primigenio, los habitantes de la región, se consideran por su conocimiento y representación del medio como ceramistas especializados, asociado este territorio con la cultura Muisca o Chibcha, preservando aún con la colonización occidental, la herencia de sus antepasados, además de incorporar en sus prácticas nuevas técnicas cerámicas, como al agregar en el proceso de creación el torno alfarero, los vidriados o la cocción con hornos cerrados. Si bien, debemos indicar que Ráquira es considerado en Colombia como uno de los mayores centros artesanales de país, ya que aunque la actividad “alfarera” sigue consolidada como uno de los oficios de mayor dedicación, también se fueron generando otras actividades artesanales, tanto de carácter tradicional como renovadas representaciones.

En cuanto a la representación cerámica, en los últimos tiempos, esta se puede definir por diferentes tipos de producción, ya que en Ráquira, se siguen generando piezas tradicionales, vinculadas con la representación indígena y mestiza, determinada esta actividad generalmente por la población campesina y rural, distribuida en los alrededores del núcleo de población (denominadas estas barriadas como veredas y comunidades aledañas), reproduciendo técnicas y formas de origen nativo, de carácter tosco y sencillo, mientras que en la propia localidad, se sitúan talleres dedicados a la producción popular, tradicional o de corte contemporáneo, generalmente destinadas al mercado turístico y exterior, definiendo en ambos casos, además de piezas domésticas y utilitarias, representaciones escultóricas y figurativas. Ya que en Ráquira, se genera una amplia variedad de piezas cerámicas, al trabajar con arcillas de diferente coloración (extraídas de lugares próximos), como al emplear una diversificada manipulación de técnicas y formatos. Ahora bien, la actividad escultórica se potencia durante el s. XX, al incluir en el trabajo de diferentes autores de forma pionera, nuevas representaciones, en lo que el oficio de alfarero trasciende hacia una obra más personalizada, trasladándose este factor creativo a toda la comunidad ceramista. En cuanto a las manifestaciones figurativas de esencia mestiza y rural, su expresión se vincula con piezas simples e ingenuas, decoradas a la manera tradicional con engobe blanco, rojizo y marrón, representando alcancías y juguetes (destacando también las piezas en miniatura, denominadas de “Maíz tostado”, que imitan la forma de la vajilla doméstica, u otras figuras tradicionales), en el caso de la representación popular, son ya tradicionales en esta localidad, los afamados “caballitos de Ráquira”, de ancho cuello y corto hocico, elaborando de esta imagen diversas versiones (con o sin jinete), como las alcancías en forma de armadillo y de tortuga, prototipos de iglesias (de carácter ingenuo), vírgenes o santos, o las diferentes figuras que componen la escena navideña del nacimiento (como las piezas del pesebre, reyes magos, o campesinos y pastores), bandas de músicos, figuras representando actividades rurales y cotidianas de la región, como relieves que muestran también escenas de la vida diaria; ahora bien, dependiendo del autor, la decoración es variada, al emplear tanto engobes, como vidriados, o bien, al decorar las piezas post-cocción, con fuertes colores.

La representación escultórica en Ráquira, viene precedida por el trabajo de diversos ceramistas pioneros, al destacar en su obra el modelado, como es el caso de Otilia Ruíz de Jerez (1928 - 2000), quien comenzó a realizar sencillas vírgenes de barro, conocidas estas piezas como “otilias”, en lo que la tradición familiar continua con su hija, Rosa María Jerez (fotos n°: 1353, 1354); otro ceramista pionero, es Laureano Martínez, al introducir en la comunidad la representación en cerámica de iglesias, como también renueva la imagen de botijas o licoreras escultóricas; también es destacado el modelado, desde la figuración tradicional, de Sabulón Melo, como la pareja: Rosa Rodríguez y Uriel Melo; el excelente realismo de Javier Sierra (foto n°: 1352); o las coloristas piezas de Saúl Valero, de carácter rural o festivo, como sus valoradas “plazas de toros” (fotos n°: 1115, 1355).





1356



1357



1358



1359

La población de Caruarú, se distingue como uno de los enclaves más importantes en referencia al arte popular brasileño actual, al representar en cerámica un diversificado elenco figurativo, de personajes y escenas relacionadas con la sociedad brasileña. Esta ciudad nordestina, situada en el interior del estado de Pernambuco, fue en otros tiempos un enclave comercial importante (debido a su posición estratégica, al conectar el «sertão» -páramo- y el litoral), además de contar con una fuerte tradición alfarera, principalmente establecida la comunidad ceramista, en la elevación de un monte, distante a siete kilómetros del centro, denominada este barriada como “Alto do Moura” (condecorada por la Unesco como el “mayor centro de arte figurativo de las Américas”). Ahora bien, en la renovación de la representación cerámica y figurativa, debemos destacar la fuerte presencia que ejerce el nombre del maestro Vitalino (Vitalino Pereira dos Santos, 1909 - 1963) (fotos n°: 956 a-b), al ser este, el primer ceramista popular en reflejar las crónicas de pueblo nordestino. Este artista innova en su producción, al representar pequeñas esculturas de terracota con personajes y escenas, en color natural o policromadas, generando estas obras desde los años cuarenta del s. XX; en sus comienzos, emprende la comercialización de sus piezas en el mercado de Caruarú, teniendo gran repercusión y suerte, que todo hay que decir, ya que parte de su obra llega hasta Rio de Janeiro, a mediados de siglo, donde fueron bien valoradas y apreciadas; con el tiempo, aun en activo este artista, llegaron a exhibirse en importantes exhibiciones, entre ellas en el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Los personajes de barro de Vitalino son sencillos pero con detalles minuciosos, retratando de forma desenfadada la cultura e historia, las tradiciones folklóricas y el modo de vida regional de su época (fotos n°: 1356, 1357). En esta relación escultórica, debemos destacar que el maestro Vitalino, genera una manera de hacer cerámica, que hoy en día está totalmente vinculada con el arte popular no solo del nordeste, sino con el cómputo global de la representación popular brasileña.

Ahora bien, la renovada representación del maestro Vitalino, no solo se concreta por su obra individual, sino que genera en la comunidad una escuela formativa, entre sus amistades y aprendices, y posteriormente se extiende a toda el colectivo de ceramistas que trabajan en el Alto de Moura. En lo que su legado, sigue presente en las sucesivas generaciones de su familia, destacado la obra de su hijo, Severino Vitalino (Severino Pereira dos Santos), y su nieto, Elias Vitalino (Eliás Rodrigues dos Santos)(foto n°: 1362); en la sobresaliente obra de Manuel Eudoquio, en este caso manifestando un lenguaje diferente, quizá más sarcástico, e impregnando al barro de una policromía de vivos colores (fotos n°: 215, 1360, 1361), continuando con esta línea representativa las nuevas generaciones de esta familia; de la misma forma que se reconoce el trabajo de la familia Zé Caboclo (foto n°: 1358), o bien, como sucede con los descendientes de otros reconocidos ceramistas, como Luiz Antonio da Silva (foto n°: 1103), Seu Elias (Elias Francisco dos Santos), Ernestina, o Zé Rodrigues. Si bien, en esta recopilación, también destacamos la singular obra del «Mestre Galdino» (Manuel Galdino de Freitas, 1928 - 1996) (foto n°: 1359), al representar creativos personajes o seres, asociados con la mitología regional. Actualmente en el Alto de Moura se producen gran cantidad de cerámicas figurativas exportadas a todo Brasil, con más de trescientos miembros agrupados en la «Associação de Moradores e Artesãos em Barro do Alto do Moura», además de encontrar en Caruaru el Museo del Barro, en el que se exhiben las obras de los ceramistas y “maestros” («Mestres») más relevantes.

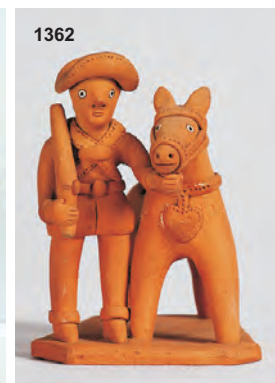
## Figuración popular CARUARU Pernambuco Noreste de Brasil



1360



1361



1362



# ETNIA KARAJÁ

# Noroeste brasileño

El arte étnico de los karajás es uno de los más reconocidos actualmente en Brasil, siendo la cerámica escultórica una de sus modalidades de producción material más distintiva, exteriorizando con estas piezas las costumbres ancestrales de este pueblo. Esta etnia indígena brasileña, habita desde tiempos inmemoriales en los actuales estados de Tocantins, Pará, Mato Grosso y Goias, situándose en el centro-noroeste del territorio brasileño. Con una población actual de unos 3000 habitantes distribuidos en torno a 20 aldeas. La mayor parte de sus poblados se sitúan en los hermosos parajes de la "Ihla do Bananal" (estado de Tocantins, delimitada por las aguas del Río Araguaia, siendo esta isla interior la de mayor extensión en todo el territorio latinoamericano), estas tierras se vinculan a los karajás en su cosmología y mitos, distinguiéndose esta sociedad como "el pueblo del fondo del río", asociado este territorio sagrado al útero fértil de donde provienen todos los karajás. En el presente, este territorio se legisla como parque natural e indígena; siendo el turismo denominado de naturaleza uno de los grandes incentivos de la zona. La población más antigua y con mayor número de habitantes Karajás es -Santa Isabel do Morro-, siendo este el poblado donde mejor conservan su cultura ancestral y a su vez donde mejor trabajan la cerámica figurativa, realizada por la mayoría de las mujeres. Hoy estas figuras tienen una presencia destacada en importantes museo Brasileños, y también en otros países, exhibiéndose en museos y galerías destinadas al arte indígena.

Los karajás poseen una compleja organización, tanto social como cultural, cada aldea se distribuye como unidad básica, organizase social y políticamente. Esta sociedad se destaca por la preservación de sus tradiciones culturales y lingüísticas. Los karajás (apelativo tupi) se autodefinen como *Iny*, que significa "nosotros" en su lengua, relacionada con el gran tronco lingüístico *Macro-Jê*, destacando que existen diferencias gramaticales en el modo de hablar entre los hombres y las mujeres. En tanto a las relaciones sociales del grupo, establecen una gran división entre los géneros, y cada uno tiene un propósito definido en el grupo. Las mujeres, entre otras actividades, y aparte de trabajar la cerámica, se les destina la educación de los hijos, y con ello, está implícito la enseñanza de todo lo relacionado con sus costumbres y la memoria afectiva de la aldea. La marca tribal más característica y distintiva de los karajás es el *omarury* o *Komarura* (mito Sol/Luna), presente en el rostro, con dos circunferencias en la parte superior de las mejillas (foto nº: 1363). A su vez, otra de las destrezas que realizan las mujeres es el diseño y la ejecución de la pintura corporal del colectivo, significativa para el grupo, procesándose de diferente manera entre hombres y mujeres, además de obedecer también a las categorías de edad (entre los patrones más comunes se diseñan en negro: bandas finas y anchas asociadas a la representación de la naturaleza, especialmente de la fauna). Estos grafismos definen a los karajás, por lo que no solo se plasman en la pintura corporal, sino también en otras artes, como en la cestería, abalorios, cerámica, y otras tantas representaciones. El arte plumario, la vestimenta y las máscaras rituales, también son muy elaborados y de gran valor, en relación directa con los rituales.

El contacto de los karajás con los occidentales, se registra en las crónicas coloniales desde el s. XVI, aunque fue más tarde, hacia finales del s. XVIII, cuando sus tierras fueron apreciadas por aquellos que buscaban riquezas naturales, y sobre todo, por su posición estratégica, al ser el río navegable, haciendo de este territorio un paso importante para el transporte de mercancías, con lo que surgieron fuertes conflictos armados. Transcurrido el tiempo, a comienzos del s. XX, muchas de sus tierras fueron expropiadas por el gobierno brasileño, reagrupando a estas comunidades en diferentes reservas, con vagos intentos de inserciones al mundo occidental. Entre 1940 y 1960, el gobierno establece un acercamiento de política nacional hacia las tierras del Oeste Brasileño, utilizando a los Karajás como símbolo de integración nacional. En cuanto a los estudios occidentales, la sociedad karajá viene siendo abordada por el campo etnográfico desde finales del s. XIX, recogiendo muestras de su cultura material (destacando el interés, ya por entonces, de las figuras esteatopigias de cerámica), aunque más tarde se investiga con mayor profundidad los aspectos de la cultura y la vida social karajá; destacando entre ellos las investigaciones de los alemanes: Fritz Krause (1940-43) y Paul Ehreinreich (1848), y posteriormente brasileños, como: Maria Heloisa Fénelon Costa (1978), Taveira (1982), André Amaral de Toral (1994), Lima Filho (2001), y los recientes trabajos de Sandra M. C. de la Torre Lacerda Campos (2007).



1363



1364



1365



1366



1367



1368



Como ya hemos indicado, la producción de la cerámica karajá se manufactura exclusivamente por las mujeres, tanto la de uso cotidiano como la ceremonial y figurativa. Es parte de la tradición representar figurillas en cerámica, que luego se decoran con los mismos registros que la pintura corporal, presentando diferencias, al obtener información sobre cada individuo (como edad y posición determinada en el grupo). Con ello, estas figuras representan a individuos karajá. La denominación de las pequeñas "muñecas" de cerámica, se designa en lengua femenina, *Ritxókò*, mientras que en el dialecto masculino, se refieren a ellas como *ritxoo* o *litxoo*. Las figurillas se entregan a las niñas cuando cumplen cinco años, como artefactos lúdicos, pero a su vez se legitiman como un instrumento de socialización y de enseñanza de su cultura y costumbres, preparando así a las niñas en los conocimientos y valores de su pueblo (como paso de la niñez a ser adultas). Este particular presente, se realiza por la abuela o la tía de la niña, conformando una cesta, llamada *ueriri* (foto n°: 1365), con unas diez piezas, que conforman un grupo familiar (desde recién nacidos hasta los abuelos). Cada una de las piezas representa a un estado social del individuo karajá, observando diferentes tamaños, pinturas corporales o peinados. Este quehacer ha ido pasando de generación en generación hasta nuestros días.

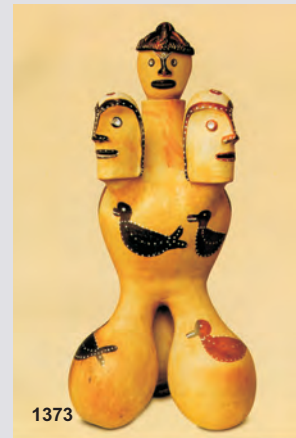
En este punto, debemos indicar que la producción figurativa karajá en barro, anterior a 1940, no se cocía, por lo que las piezas eran compactas y robustas, sin brazos ni piernas, sino pequeñas protuberancias (foto n°: 106); en muchos de los casos el pelo se reproducía con cera de abeja, y en otros casos, también se insertaba textil, a modo de la indumentaria tribal y tradicional de esta sociedad, como los apliques de tejido que adornan piernas y brazos, aunque en la mayoría de las piezas se situaba antaño, como adorno en la cabeza, al no poseer las extremidades. En estas figuras, en las representaciones femeninas, lo que parecen senos pueden ser brazos o viceversa, pudiendo vestir una tanga, que podía ser de tejido. Ahora bien, aunque estas piezas tenían un concepto más abstracto y primitivo, de lo que actualmente se produce, se siguen reconociendo formas y motivos totalmente asociados a producciones más antiguas. En los últimos tiempos, además de reconocerse en la producción de cerámica karajá, las piezas que conforman la "familia" destinada a las niñas (más compactas y representando un diseño similar al de sus antepasadas), también se manufacturan otras piezas escultóricas destinadas: al comercio, al trueque (que también forma parte de las relaciones sociales karajás), o a los regalos producidos al obsequiar con su arte, en todos estos casos, las figuras son más realistas. Esta transformación, hacia nuevas poses y formas, más complejas, quizá se deba, a cuando se comienzan a cocer las figuras de barro, y con ello, se reduce la problemática de su rotura. Este imaginario en escultura cerámica, muestra mujeres y hombres, con todo su atuendo tribal, mostrando su propio repertorio de diseño corporal (diferenciado), registrando a su vez, los círculos tatuados en el rostro, y generalmente los ojos marcados con pintura roja (que también forman parte de las características tribales karajá), además, las figuras también poseen los adornos habituales del grupo, en puños y gemelos, u otros adornos, como pectorales o flores en el pelo, realizados en muchos casos en otros materiales como hilo o tejido. Muchas figuras muestran en la parte superior de su peinado una forma conoidal, presentando así a los solteros y solteras, al ser el peinado característico de este estado social. Entre las representaciones cerámicas Karajá se incluyen: figuras sentadas, que suelen presentar a una pareja, u otras actividades pertenecientes a la vida cotidiana o ritual de este pueblo, como lo es la pesca y la caza (con la canoa, el pescador o cazador y su trofeo, etc.), mujeres: con niños, embarazadas, con cerámica, en actividades cotidianas, u otras escenas tradicionales: como funerales o ceremonias; también se representan imágenes sobrenaturales, como las figuras con varias cabezas (aunque en este caso no pertenecen a su mitología, sino que desde hace años han obtenido buenos resultados en su comercialización), o la presencia de estas figuras que si forman parte de su cosmovisión. También se suelen representar gran número de animales, pertenecientes a su entorno natural.

La realización de las figuras de barro karajás se establece durante los meses de mayo a septiembre, cuando se define climatológicamente la época seca (en época de lluvias, además de no contar con el clima favorable, aumentan las actividades rituales, por lo que las mujeres suelen ocupar su tiempo en otras tareas). La arcilla denominada *suú*, es recolectada en los márgenes del río Araguaia, tanto por las mujeres como por su familia. La pasta idónea para modelar se crea al mezclar arcilla y ceniza, haciendo esta última de antiplástico (la ceniza se obtiene de la quema de la madera del árbol llamado *mawsidé* en lengua karajá -conocido como nó-de-porco, cega-machado, o resedá-, en lo que generalmente esta parte del proceso, es trabajo masculino). En su procesamiento, las piezas no son huecas, sino macizas, en lo que las partes del cuerpo y los detalles se van acoplando a la hora de modelar; cuando las figuras están acabadas, las dejan secar durante unos días, hasta que se realiza la quema. Para este paso, en primer lugar colocan las piezas sobre una placa de hierro, y debajo de ésta, realizan una hoguera en el interior con una base de ladrillos o piedras. La placa obtiene el calor directo del fuego, con lo que la piezas van cogiendo calor, durante aproximadamente una hora, girando las piezas en todos sus sentidos. El segundo paso de la quema es cubrir las piezas con brasas y cenizas de madera liviana (en este caso utilizando generalmente *axuòò*, que es la cascara del *imbaúba*, árbol característico del bosque tropical brasileño), de la que se obtiene una quema rápida e intensa, aproximadamente durante una hora, en la que a su vez se van moviendo nuevamente las piezas, para que la cocción sea homogénea. La cocción no suele alcanzar altas temperaturas, ya que las piezas suelen cocerse a unos 700 u 800 °C. El color de la pasta cocida es de un tono pálido-amarillento o blanquecino. Las figuras se decoran con pigmento después de la cocción; los colores predominantes son el negro y el rojo, y los motivos se inspiran en la pintura corporal de esta sociedad, reproduciendo en las piezas los mismos los diseños. *"El pigmento rojo es obtenido de la simiente del urucum, largamente cultivado en las aldeas, en las inmediaciones de las casas. Sus simientes, de rojo intenso, son recogidas de las bayas espinosas del arbusto y machacadas hasta formar una pasta líquida. El color negro es obtenido, en la mayoría de las veces, por medio del hollín del carbón que se desprende de las ollas con pedazos de caucho quemado mezclado con extracto de la planta «xaruriná». Pequeñas esquirlas del caparazón de la madera son cortadas y aplastadas aun verdes para extraer el jugo, de un alto poder de fijación, al ser mezclado con el hollín del caucho y de las ollas. Además de este, puede ser obtenido también a partir del «jenipapo -bdená», recogido todavía verde, cuya pulpa es rallada, hervida y del mismo modo mezclada con carbón en polvo, o recién aplastada la simiente del algodón, mezclado a su vez con un poco de agua"*(1). La aldea donde se da mayor producción cerámica es -Santa Isabel do Morro-, manteniendo las pautas tradicionales del oficio, ya que en esta localidad siempre han trabajado las figurillas de cerámica; en otros lugares más lejanos, como en algunas aldeas de reciente ubicación situadas en el estado de Goiás, las mujeres trabajan con patrones y técnicas más modernos, como lo es, comprar la arcilla o cocer en horno cerrado. También hay que tener en cuenta que el oficio de ceramista, antes, era transmitido por herencia familiar, manipulando el barro desde la infancia, pero hoy en día, al generar una buena fuente de renta para las familias karajás, muchas mujeres aprenden el oficio en talleres o escuelas preparadas, amparadas generalmente por políticas de movilización social y organizaciones indígenas, en lo que se generan empleos auto-sostenibles, y a su vez, rescatar los valores e identidades de su pueblo.

(1) *Bonecas cerámicas ritxókò: arte e oficio do povo karajá* (catálogo). Textos y curaduría: FERREIRA LIMA FILHO, Manuel. Museu de Folclore Edison Carneiro (sala do artista popular; n. 165. Exposición: 25 de enero al 27 de febrero de 2011). Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), Ministério de Cultura (IPHAN), 2011, p. 19. (Texto traducido: L. Rueda).

- 1363- Adolescente karajá (con diseños faciales tradicionales). -
- 1364- Mujer karajá decorando un recipiente de barro. -1365- *Ueriri*, cesta tradicional con figurillas de cerámica, destinada a las niñas karajás como presente familiar. // **Cerámica escultórica Karajá:** -
- 1366- Escena ritual. 4 figurillas antropomorfas sobre plataforma. -
- 1367- Pareja de figurillas de barro. -1368- Escena de caza. -
- 1369- Figura "litxokò". Autora: Xuréia (Santa Isabel, Araguaia, Goiás, Brasil). Cerámica modelada y decorada post-cocción. Medidas: 14'8 x 11 cm.





## VALE DE JENTINTINONHA (Minas Gerais, Brasil)

.En el estado brasileño de Minas Gerais, destaca la producción de ciertas poblaciones rurales situadas en el Valle de Jequitinhonha (ubicada esta región en la zona noreste de este estado), con novedosas creaciones que han reformado de cierta forma el estado de pobreza que venía aconteciendo en estos lugares. Aunque sin dejar atrás la creatividad de cada una de las artistas que producen estas representaciones, a partir de la década de los años setenta del s. XX, se genera un impulso en la actividad cerámica, en gran medida por la ayuda de divulgación de organismos externos como CODEVALE («Comissão do Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha»), valorando en estos últimos años, que las producciones se hallan dirigido hacia una individualización del trabajo (establecido este factor por la competencia del mercado), ahora bien, en tiempos pasados, no se producían variaciones de estilo entre las creaciones de cada artesana, sino que estas manifestaciones eran definidas como comunitarias (foto n°: 1370). No obstante, además de coexistir en el imaginario colectivo el mestizaje cultural, entre las influencias nativas, portuguesas y africanas, se siguen generando formas del arte popular tradicional, con técnicas y estéticas preservadas de sus antepasados, unas adscritas a las tradiciones, presentando personajes del imaginario de leyendas y mitos locales, o nuevas creaciones, modelando la figura humana y animales del entorno, en poses cotidianas o rituales específicos de la sociedad generalizada. Ahora bien, muchas de las nuevas representaciones creadas en el Valle, como las figuras femeninas denominadas muñecas («bonecas» en Portugués) o «noivas da seca» (novias de barro), presentan un realismo fuertemente marcado por el ideal de belleza occidental. Lo que es cierto, es que la mayoría de las innovaciones partieron desde el taller de cada artista, mientras que la ayuda que obtuvieron se hizo presente en la exhibición y la comercialización de sus obras; este importante factor, que es la comercialización, en épocas pasadas fue local, en lo que a día de hoy, ya desmarcadas de la supervisión de los organismos oficiales, abarcan ahora otros mercados mucho más amplios, mejorando la calidad de vida de las mujeres ceramistas y de sus familias, además de crearse asociaciones de ceramistas y tiendas comunitarias para la venta de su obra.

Para la obtención de las renovadas piezas figurativas, su práctica cerámica, sigue asociada a la elaboración tradicional (fotos n°: 141, 142, 146, 147, 156, 157, 158, 161, 168, 174, 190, 191, 192). El barro utilizado se extrae de lugares cercanos a los talleres familiares, de un color rojizo, que al cocerse generalmente se torna a rosáceo oscuro. En la conformación del modelado, aunque las piezas sean de gran dimensión, se realizan con la técnica manual del enrollado de los churros en espiral. Se hace común entre las piezas antropomorfas, de trabajar las cabezas de forma independiente al cuerpo, apoyándonos en la exhaustiva investigación de Lalada Dalglish, que indica: *“Trabajar el rostro por separado posibilita un mejor manejo de las piezas apoyando en el regazo la cabeza y definiendo con las manos los ojos, boca, nariz y el cabello de las figuras. Hay quien también afirma que el hábito de realizar los cuerpos separados de las cabezas viene de la tradición regional de fabricar vasijas y tinajas, según el cual, la panza de la pieza utilitaria era modelada con formas femeninas y la tapa en forma de cabeza”*(1). Para dar color a las piezas, se utiliza de manera generalizada en la región la decoración con engobes tradicionales, de tonos rojizos, naranjas, ocre y blancos (determinados en su paso por la cocción de mantener cierto carácter brillante), aunque hay que indicar que estos materiales son tratados antes de su aplicación (a semejanza de la técnica de la *-terra sigilata-*, se decanta varias veces, o se hierve, ya que si no se procesa, posee las mismas características de un engobe normal), conocido como "oleio", que por sus características particulares adquiere un sutil brillo, sin necesidad de pulir la pieza, ahora bien, aunque en la renovada producción la decoración de las piezas se caracteriza por el gusto individual de cada artista, la decoración tradicional se configura con motivos florales y zoomorfos (al igual que se decoran los hogares). La cocción se realiza en hornos circulares semi-abiertos, con combustión de leña, y su temperatura no llega a superar los 900 °C. Aunque, la mayor parte de la fisonomía de las piezas se decora con engobes, algunos colores se matizan con pinturas acrílicas después de la cocción. Las obras que se generan actualmente denotan un característico estilo, identificándose en muchos de los casos a simple vista la autoría de cada artista. De forma mayoritaria se generan obras que definen la figura de mujer, ahora bien, aunque la imagen masculina también se representa (en menor proporción), esta se asocia generalmente con figuras o escenas donde la mujer también se incluye (como acompañante, por ejemplo al representar a parejas de novios).

Entre las primeras artesanas del Valle de Jequitinhonha que innovan en su producción, se encuentra Isabel Mendes da Cunha (1924 - 2014), originaria de Itinga, aunque de joven se muda hasta Santana do Araçuaí, donde reside a lo largo de su vida y genera su extensa producción. Esta ceramista, comienza a reproducir piezas utilitarias como venía haciendo su madre, pero al enviudar, le fue preciso incrementar su producción, incorporando entonces ciertas representaciones figurativas (de barro rojo con engobe blanco); a inicios de la década de los años setenta (s.XX), es cuando comienza a crear piezas más grandes (hasta un metro de altura), en su mayoría, representando a mujeres amamantando a sus hijos y parejas de novios vestidos de ceremonia; con el tiempo, las representaciones de Isabel Mendes manifiestan detalles más elaborados en relación con otras figuras creadas en la región, dotando a sus obras de mayor realismo, tanto en las expresiones faciales, como en las poses corporales, con un modelado muy detallado. A partir de esta época, su representación gana fama en la región, pero es más tarde, a finales de los años setenta, con la ayuda de CODEVALE, cuando sus obras comienzan a ser apreciadas, exhibiéndose en eventos nacionales e internacionales, en lo que hoy en día son altamente valoradas. Todas sus obras presentan personajes vestidos con elegancia y con una gran riqueza en sus detalles, en la mayoría de los casos son piezas femeninas vestidas hasta los pies conformando así la base, de un tamaño considerable, en las que la cabeza se puede separar del cuerpo (fotos n°: 237, 1372). Toda su familia, a lo largo de este proceso, se incorpora a



trabajar junto a ella, para posteriormente, generar sus propias producciones, destacando en la actualidad el trabajo de su hija Gloria y su marido Joao Pereira de Andrade, y ahora también la hija de estos, Andréia. A su vez Isabel Mendes crea escuela, al impartir clases a otras alumnas-ceramistas de Santana de Araçuaí, quienes también han renovado su estética representativa, como paulatinamente lo han ido haciendo otras ceramistas de la comunidad. Otra de las grandes artistas del Valle de Jequitinhonha, es Zezinha (María José Gomes da Silva), natural de Campo Alegre, donde aprende a trabajar la cerámica por tradición familiar, aunque desde hace años reside en Coqueiro Campo; sus piezas sobresalen de otras producciones tanto de la propia comunidad como de la región, por el diferenciado y alto acabado de las obras, encontrando estas piezas en galerías especializadas de todo Brasil. Las esculturas de Zezinha generalmente retratan la imagen de la mujer, y aunque en sus inicios las representaba desde un carácter sencillo, en la actualidad presenta a mujeres sofisticadas, con aire aristocrático; la similitud de las facciones de sus rostros, se constata como el sello distintivo de sus obras (fotos n°: 118, 217, 1374). A su vez, en esta población ceramista, también podemos destacar la obra de Irene (Irene Gomes da Silva), ayudante durante años de su prima Zezinha (destinado su trabajo a auxiliarle en la decoración de las piezas), y al igual que ésta nace en Campo Alegre donde comienza a manipular el barro, aunque al casarse se traslada a Coqueiro Campo; hoy en día desligada de la producción de su maestra, aunque mantenga ciertas similitudes como puede ser el cuidado de los detalles, esta artista modela generalmente a novias y novios vestidos de ceremonia, caracterizados por un estilo tradicional. Cercana a Coqueiro Campo, se sitúa la comunidad de Campo Alegre, donde trabajan un centenar de artesanas que producen mayormente figuras femeninas, aunque también representan otras imágenes, como animales domésticos, caracterizada la representación de esta población por definir las formas con cierto carácter naïf y expresionista, manteniendo el formato de recipiente, aunque su función sea meramente decorativa; estas obras las venden tanto en sus talleres como en la Asociación de Ceramistas de la comunidad. Entre las artistas de esta comunidad destacamos la obra de Aparecida (María Aparecida Gomes Xavier), debido a que aunque utilice una temática similar a la de otras ceramistas, sus piezas poseen características diferenciadas, con un virtuosismo mayor en su modelado y decoración; sus esculturas femeninas poseen grandes ojos claros y almendrados, y cejas marcadas, situando en algunos casos a estas figuras sobre recipientes conformados por otras formas en las que se representan animales (foto n°: 1376). Ahora bien, en el Valle de Jequitinhonha también destacan otros trabajos generados por ceramistas de mayor edad, consideradas como pioneras e innovadoras al modernizar los contenidos de las obras, como Jacinta Francisco Xavier y Rosa Gomes da Silva desde Campo Alegre; en Coqueiro Campo, con Rita Ferreira y Deusani Gomes dos Santos, o desde otras localidades cercanas, como las hermanas Natalia y Ana do Baú de Minas Novas (ya fallecidas) (foto n°: 1375); teniendo en cuenta también que las generaciones posteriores a estas artistas continúan con el oficio familiar. Otra de las grandes ceramistas del territorio es Noemisa (Noemisa Batista dos Santos), originaria de Carai, desde la comunidad de Ribeirão do Capivara, como otras de las autoras pioneras de la región, al generar una obra singular y de gran creatividad. De familia innovadora, Dalglisch expone que: “*Su madre, Joana Gomes dos Santos, era una ceramista respetada y se la ha tomado como la responsable de la creación del foco cerámico de Carai, atribuyéndole a ella la primera creación de la “vasija-mujer-de-tres-esferas”*”<sup>(2)</sup>. Ya en sus inicios, Noemisa se decanta por la práctica escultórica, que con el tiempo, conforma una obra caracterizada por la variada representación de escenas cotidianas, o rituales y celebraciones, en las que los ritos religiosos, santuarios e iglesias, siempre han sido una constante; los sencillos personajes representan a mujeres, hombres y animales del entorno, sin llegar a alcanzar un gran formato, aunque la distribución de la escena puede rebasar la dimensión de medio metro; en la decoración mantiene la estética tradicional de la región, con engobe bicolor, blanco y rojizo (fotos n°: 1161, 1371). A partir de la década de los setenta del s. XX, sus obras forman parte de importantes exposiciones y colecciones de nivel nacional e internacional; en lo que a través de la iniciativa del CODEVALE, una de sus mayores épocas de creación fue en los años ochenta, aunque en la actualidad su producción ha disminuido, sigue representando desde su característico estilo, sin originar alteraciones destacadas. La herencia del trabajo de Noemisa no continúa a nivel familiar, pero la presencia de su obra no llega a perderse sin dejar algún fruto en la propia comunidad de Carai. A su vez, en esta población también se debe destacar a otra figura importante, citando en este caso al artista masculino Ulisses Pereira Chaves (1924 - 2007), heredero de una larga tradición matriarcal, sus trabajos transformaron los recipientes en prodigiosas esculturas (algunas de gran dimensión), en las que la forma tiene todo su peso y la decoración se integra armoniosamente, con reminiscencias a los diseños tradicionales (de engobes rojos y blancos), su representación recrea una estética surrealista, conjugando en muchos casos diferentes imágenes de carácter antropomorfo o sobrenatural en la misma pieza, incluyendo como característica individualizada, el conformar los ojos con forma de “grano de café” (foto n°: 1377); en lo que su estilo continúa a través del legado familiar, tanto con su hermana Ana, como su esposa, María José Alvez Chaves (foto n°: 1373), como con su hija Margarida, consideradas también como destacadas artistas. Por último, nombramos también a otro reconocido artista, Ulisses Mendes, que trabaja desde Itinha.

(1) DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008, p. 189. (Txt traducido: L. Rueda).  
 (2) “La pieza compuesta por una base formada por un tripode con formas circulares, es considerada uno de los símbolos de la cerámica del Valle. Esas piezas, utilitarias-artísticas, llamadas como “moringas o botijas” eran antiguas en la región, posiblemente de origen indígena, aunque la solución antropomorfa, en opinión de diferentes testimonios, habría sido creación de la familia Batista”. -Ibidem, p. 140. (Texto traducido: L. Rueda).

**Representaciones del “Vale do Jequitinhonha”** (Minas Gerais, Brasil), cerámica decorada con engobe: -1370- “Moringa antropomorfa”, s. XIX. -1371- Noemisa Batista (Ribeirão do Capivara, Carai). “Auto-retrato”, representando el último paso del proceso cerámico, la cocción, datación: inicios de la década de 1980. Dimensiones: 18’5 x 21’5 x 17 cm. -1372- Isabel Mendes (Santana do Araçuaí). “Casais de novios” (pareja de novios), década de 1970. -1373- Maria Jose Alvez Chaves (San Antônio, Carai). “Moringa Antropomorfa”, 1997. Altura: 57 cm. -1374- Zezinha (Coqueiro Campo). Mujer amamantando, decorada en policromía con engobes y detalles con pintura post-cocción. -1375- Natália y Ana do Baú (Minas Novas). “Bonecas” (muñecas), década de 1970. Altura: 30 cm. -1376- Aparecida Gomes (Campo Alegre). “Boneca com galinhas” (muñeca con gallinas), 2003. Altura: 41 cm. -1377- Ulisses Pereira (San Antônio, Carai). “Rosto” (rostro), 1997. Altura: 29 cm.





# TOBATÍ

## Cerámica mestiza

### La Cordillera, Paraguay

La ciudad paraguaya de Tobatí (situada a 63 km de Asunción -capital del país-, y a 17 km de Caacupé, capital del departamento de la Cordillera), se caracteriza por mantener una producción artesanal destacada, generadas estas actividades principalmente en diferentes asentamientos distribuidos en el perímetro suburbano, nombrados como compañías; en lo que la elaboración de la cerámica se genera esencialmente y de forma tradicional en la compañía 21 de Julio (al sureste). Donde trabaja un colectivo de mujeres ceramistas, proyectando en sus representaciones de sentido escultórico, un corpus cerámico de lo más creativo y expresivo del país. Para comprender la actual producción de Tobatí, hay que indicar los antecedentes históricos desarrollados en el lugar; habitada la región durante el periodo primigenio por comunidades emparentadas con la etnia guaraní, ya caracterizados como diestros ceramistas, con la colonización española se funda en el s. XVI, primero como asentamiento indígena controlado, para posteriormente radicar en esta población una reducción Franciscana, consolidándose a lo largo del periodo colonial como una localidad poblada por Guaraníes “transculturados”, en lo que su representación artística deriva tanto de la ornamentación barroca, como al reconfigurarse su estética hacia soluciones de mayor simplicidad. En el caso de la cerámica, al ser las mujeres las encargadas de su creación, esta se sitúa dentro de la práctica artística marginal, en lo que a lo largo del tiempo, se desarrolla una expresión propia, espontánea e independiente, y mestiza, al emplear la conjunción de técnicas y aportes expresivos, tanto nativos como occidentales. Ahora bien, aunque la representación cerámica de Tobatí se conserva bien enraizada al mantener una fuerte tradición, el modelado figurativo, surge tardíamente, establecido ya como práctica habitual en el s. XX, al reconfigurar la estética de las cerámicas por la necesidad de conformar en estas obras nuevas funciones, en este caso acordes con la expresión de una cultura suburbana y rural, con la capacidad de integrar los elementos más dispares, entre las antiguas tradiciones (indígenas, mestizas, o populares), y la caracterización de una renovada y singular obra contemporánea. A partir de la observación de las ceramistas de nuevas influencias externas, y su destreza y creatividad, se genera una diversificación representativa (de forma pionera entre otros centros alfareros de Paraguay), incorporando con una nueva vigencia, imágenes de la realidad circundante del entorno.

Preservando la esencia tradicional en todas las manifestaciones actuales, las obras se ejecutan con una estética de gran atractivo, ingenua, primaria y sencilla, con carácter tosco. La pasta arcillosa de Tobatí, se caracteriza por su alto porcentaje en caolín, pero aunque pudiera configurar un buen material porcelánico, ésta al cocerse a bajas temperaturas, no registra la dureza de su consolidación adecuada, a su vez, esta pasta se mezcla con otros barros, para facilitar su procesamiento. Las obras se crean como pequeñas figurillas o en mayor grado a través del formato del recipiente, “liberado de su exigencia utilitaria”, manipulando respectivamente, el modelado directo o la técnica del colombín. Las imágenes empleadas mayormente muestran: formas zoomorfas (pájaros, serpientes, batracios, armadillos, animales domésticos, etc.), o la mezcla varios de seres, desde un perfil fantástico), aunque en este caso, la figura más difundida es la “gallina de la suerte” (en guaraní *pichai*); en el caso de la representación antropomorfa, se crean figuras que conforman escenas colectivas o individuales, mostrando de forma lúdica el entorno rural y doméstico, y escenas de la vida cotidiana, otras desde un carácter más costumbrista y popular, imágenes religiosas (destacando la imagen del ángel), hasta diseños de picardía erótica. Destacando la representación femenina, insertas en el formato del recipiente, especialmente difundida la posición sentada, o la representación de rostros en relieve sobre cántaros, botellas, botijos o jarras (emparentada esta imagen con las hipótesis de simbolizar el sol y la luna, o rostros de ángel). Para el acabado final, la decoración tradicional se caracteriza por dotar a las piezas, en partes o en su totalidad, de un engobe rojizo (almazarrón), posteriormente pulidas y cocidas; a su vez, entre las creaciones renovadas ya se establece como tradicional el barro ennegrecido, bien pulido, al cocerlo en reducción (fumigado). El proceso del trabajo cerámico en la compañía 21 de Julio, se aprende de generación en generación, hijas y nietas de ceramistas; entre ellas podemos destacar la expresiva y original obra de: Virginia Yegros (fotos n°: 1116, 1383), Teodolina Esquivel, Felipa Guaiguará (foto n°: 1380), y con el apellido Noguera, Blanca Efigenia (foto n°: 1379), Mercedes (fotos n°: 1378, 1381, 1382), Carolina y Ediltrudis (fotos n°: 1384, 1385).



# QUINUA

## Ayacucho, Perú

### Tradición escultórica

La localidad de Quinua, se sitúa en la serranía central peruana de la cordillera de los Andes, en el departamento de Ayacucho, a 25 km al noreste de esta capital, Ayacucho (o Huamanga). Esta región se establece en el mapa artístico de Perú, como una de las zonas de mayor actividad artesanal. El municipio de Quinua, se considera como uno de los centros alfareros más conocidos de Perú, además de atrayente lugar turístico, de calles empedradas y típicas edificaciones serranas, tanto como por su consideración histórica, situado en los alrededores un sitio arqueológico de la cultura primigenia Wari (además del Museo de sitio Wari), o el Santuario “Pampas de Ayacucho”, dedicado al lugar donde se confirma la independencia peruana (Batalla de Ayacucho).

La población de Quinua (de origen Quechua), mantiene la tradición artística de generar piezas de cerámica de carácter escultórico, emparentadas con el sentido o función ceremonial. Custodiando la vigencia del ideario indígena, se producen dentro de su tradición representativa una variada gama de piezas figurativas; entre ellas las «conopas» (asociadas con la protección y fertilidad del ganado), estas obras, representan a animales del entorno, con una forma similar, de cuerpo ovalado y redondeado, apoyado sobre cuatro pequeñas patas, y en su parte superior, el cuello y la cabeza del animal y la apertura del recipiente, aunque entre estas conopas tradicionales, la pieza más distinguida es la representación de un toro engalanado, denominada esta pieza como “Toro de Huamanga” (foto n°: 1386. Otra de las obras tradicionales más características y difundidas de Quinua, es la “Iglesia de Techo” (foto n°: 1387), de línea estilizada, generalmente representada por un frontispicio con arcos y en su parte superior la cruz de la iglesia, coronada la zona central en su parte trasera por una cúpula, flanqueada por dos torres, donde se sitúan los campanarios y grandes relojes; esta imagen también se incluye en la costumbres y ceremonias de la región, ya que al terminar de construir una casa, para inaugurarla, esta pieza se sitúa en la parte superior del tejado, con el fin ritual de proteger el hogar (de los malos espíritus o maleficios). También son reconocidos los siguientes recipientes escultóricos, por un lado, los “chuchos”, asociada esta pieza a la forma cónica de botella, presentando una imagen antropomorfa, que sostiene en una mano una antara (instrumento musical) y en la otra, un fruto o una rama (asociada esta imagen con la mitología de la región), o los grupos de figuras de músicos que tocan diferentes instrumentos (foto n°: 1389). En tanto, la decoración tradicional de las piezas de Quinua, tanto las funcionales, rituales o decorativas, no se terminan con vidriado, generalmente se muestran en barro rojo, con detalles decorados con engobe blanco y negro (aunque esta disposición tricroma también varía), definidas también en muchos casos por el pulido (brillo natural); manteniendo en el diseño tradicional, el trazo lineal, y motivos florales (destacando el diseño de espigas). Ahora bien, la producción en Quinua va cambiando a partir de la segunda mitad del s. XX, fruto de la influencia de la escultura cerámica y popular generada en la capital, y la maestría y creatividad de estos ceramistas, tanto al regenerar la producción tradicional hacia diseños más contemporáneos, como al crear un nuevo corpus representativo, emparentado con figuras y escenas de carácter cristiano, aunque se representan a través de un original carácter cotidiano y regional. Entre los ceramistas originarios de Quinua, podemos destacar como pionero en este proceso creativo de revitalización, a Mamerto Sánchez Cárdenas (que parte con el atrevimiento de crear nuevas propuestas innovadoras basadas en las formas tradicionales) (foto n°: 1106), o de generaciones posteriores, la obra escultórica de otros autores, como Arístides Quispe Lope, Virgilio Oré Chávez (foto n°: 1390), Richard Chávez Quispe, o Gedión Fernández Nolasco (foto n°: 1388).



1386



1387



1388



1389



1390



1391



### Amazonas peruano

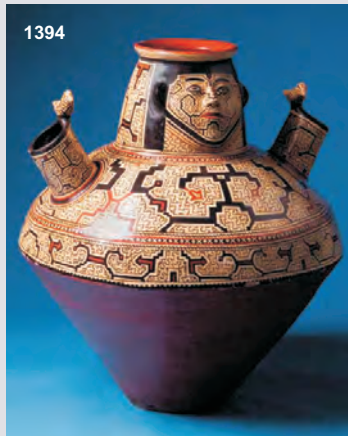
Los Shipibo-Conibo forman uno de los grupos indígenas más numerosos del oriente peruano, estos pertenecen a la familia lingüística pano y viven en el área de la Alta Amazonia, en los márgenes del río Ucayali (en su cuenca alta, media, y baja) y sus afluentes Pisqui, Calleria, y Aguaytía y a orillas de los lagos Tamaya y Yarina, situada la mayor parte de la población en el departamento peruano de Ucayali, aunque también se encuentran algunos reductos en la cuenca del río Purus, y en el departamento de Madre de Dios. La población alcanza unas 35.000 personas (incorporando en esta agrupación, a las comunidades Shipibo, Conibo y Shetebo) repartidas en más de un centenar de aldeas nativas, además de emigrar hasta diferentes centros urbanos, destacando en estos casos el porcentaje de población Shipibo-Conibo en la ciudad de Pucallpa (capital de Ucayali). En las comunidades las actividades generalmente se reparte por géneros, aunque no están estructuradas de forma categórica, sino que son flexibles, como ejemplo, la figura del chamán habitualmente se relaciona con el sector masculino, aunque la mujer también puede practicar el chamanismo. La elaboración de la cerámica tradicionalmente se mantiene en manos femeninas. No obstante, en las últimas décadas, los modelos de subsistencia de estas comunidades han ido cambiando, en lo que la producción de sus representaciones artísticas se ha activado de manera notoria, al tener una gran demanda por parte del mercado exterior, por lo que ya no solo se restringe a la población femenina, sino que también los hombres generan parte de la producción.

Según indican diversas investigaciones científicas, los antecesores de los grupos Pano llegaron al Ucayali procedentes del norte, antes del s. IV d.C., emparentados posiblemente con los grupos primigenios Arawak, posteriormente se establece otra gran emigración de grupos Tupi hacia la Alta Amazonia, para establecerse en esta cuenca entre los s. XIII y XIV d.C., manteniendo las diferentes culturas amazónicas primigenias estrechas relaciones, tanto entre ellas, como también con otros grupos andinos (por ejemplo de lengua quechua), ahora bien, la procedencia de los grupos primigenios Pano, no llega aun a establecerse con certeza; la cerámica arqueológica aporta claves importantes para construir estas referencias históricas, según indica el investigador Daniel Morales Chocano: *"El estilo Shipibo-Concibo es la heredera viviente de la llamada tradición policroma de Amazonia Central, usa los colores barnizados en blanco, negro y rojo, cuyo estilo de franjas anchas que encierran líneas finas o delgadas se mantiene, pudiendo variar algunos motivos geométricos bastante estilizados"*<sup>(1)</sup>. Con el transcurso del tiempo, y a pesar de que esta etnia estuviera en contacto con la cultura occidental, los Shipibo-Conibo han preservado de forma afianzada sus costumbres tribales, aunque entre las tradiciones identitarias de esta etnia, comienzan a perderse tradiciones culturales, como por ejemplo sucede con prácticas que ya no se realizan en la actualidad, como el achatarramiento de la frente (definida la deformación craneal de tipo pronto-occipital en los recién nacidos), o más acorde con nuestra investigación, el testimonio antropológico de que en anteriores generaciones tuvieron por costumbre enterrar a sus muertos en posición fetal dentro de grandes urnas funerarias, representados estos recipientes con rostros y sexo femenino, en postura arrodillada y con la actitud de parir (simbolizando con este tipo de entierro secundario, que el espíritu humano se genera dentro de la matriz de la tierra a la espera del nuevo nacimiento).

Como parte de la tradición y la identidad Shipibo-Conibo, se mantiene con vigor y fuerza la representación de intrincados diseños denominados *kené* (en lo que las diferentes etnias de la familia pano, tienen sus propias formas de *kené*), declarado en 2008, Patrimonio Cultural de la Nación. Como expone la antropóloga Luisa Elvira Belaunde: *"Entre los shipibo-konibo, el arte de trazar -kené- sobre un soporte material le pertenece tradicionalmente a las mujeres, y no es un arte figurativo. No se trata de copiar imágenes de paisajes, cuerpos u objetos tridimensionales sobre un lienzo extendido, sino de cubrir la superficie de los cuerpos, incluyendo la piel de la gente, las cerámicas y las telas con elaborados grafismos geométricos patronizados. Estos diseños, además no son meramente expresiones plásticas de las mujeres. Según el pensamiento shipibo-konibo, los diseños hechos por las mujeres son una materialización de la energía o fuerza positiva, llamada -koshi-, de las plantas llamadas -rao-. La energía -koshi- no es visible al ojo desnudo, pero puede manifestarse en visiones de diseños lineares luminosos y coloridos cuando las personas ingieren plantas -rao- [...]. Se podría traducir el concepto de -rao- como "plantas medicinales", pero es una categoría cultural mucho más amplia, y por esto Tournon [...] sugiere en llamarlas "plantas con poder". Hay -rao- con todo tipo de propiedades"*<sup>(2)</sup>. Entre estas plantas, los diseños Shipibo-Conibo son fruto de las visiones producidas por dos plantas alucinógenas principales, emparentadas en su cosmología con la anaconda primordial: el *piripiri* (*Cyperus* sp.) y el ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), ahora bien, esta última se asocia más con los rituales de los murayá (chamanes) para sanar o combatir los malos espíritus, mientras que el *piripiri* se destina a la representación, por lo que las mujeres Shipibo-Conibo desde niñas se preparan en rituales, administrándolas gotas de *piripiri* en los ojos y el ombligo, para adquirir la destreza de visualizar mentalmente los diseños y plasmarlos con maestría sobre el cuerpo o sobre gran variedad de soportes materiales.

(1) MORALES CHOCANO, Daniel. "Reconstruyendo algunos aspectos socioculturales de artefactos excavados en el bajo Ucayali-Perú" (artículo). GUAPINDAIA, Vera; y PEREIRA, Edithe (coords.), *Arqueología Amazonica 1*. Volumen I. Museu Paraense Emílio Goeldi -MPEG-; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN-; Secretaria de Estado de Cultura do Pará -SECULT-; Belém (Pará, Brasil): ed. Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010, p. 387.

(2) BELAUDE, Luisa Elvira. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009, p. 18.  
Referencia: TOURNON, Jacques. *Las plantas, los rao y sus espíritus*. Etnobotánica del Ucayali. Pucallpa: Gobierno regional del Ucayali.







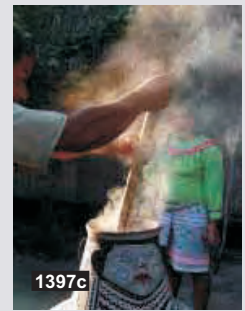
1396



1397a



1397b



1397c

**Grupo étnico: Shipibo-Conibo (-Amazonas-, Ucayali, Perú).** Piezas cerámicas / Proceso: -1392- Recipiente antropomorfo (detalle). "Joni shomo", comunidad Conibo. Diseño decorado con engobes, brillo aplicado post-cocción con resina natural. -1393- Recipiente escultórico con forma femenina, decoración con engobes y brillo con resina natural. Dimensiones: 69'5 x 40 x 34'7 cm. -1394- Recipiente antropomorfo, "Mahuetá". Dimensiones: 75 x 65 cm (pieza actual). -1395- "Joni Chomo", conjunto de dos recipientes escultóricos representando a un hombre y una mujer. Dimensiones aprox.: 65 x 35 cm (piezas actuales). // -1396- Mujer Shipibo aplicando la decoración tradicional con engobes sobre una pieza cerámica de gran tamaño. -1397 (a, b, y c)- Secuencia de mágenes (última fase del proceso): a)- cocción de la pieza en una pira; b)- grupo aplicando sobre el exterior de la pieza cocida la capa protectora de resina vegetal caliente (brillo); c)- aplicación de la brea en el interior de la pieza. -1398 (a,b)- La ceramista Gloria realizando una forma antropomorfa de pequeña dimensión (San Francisco de Yarínacocha, Pucallpa, Ucayali, Perú). -1399- Gloria decorando un recipiente con rostro antropomorfo con diseños tradicionales. -1400- Horno shipibo-conibo (San Francisco de Yarínacocha).

En cuanto al proceso de representación de las piezas cerámicas, la estética contemporánea sigue asociada a la tradición, presentando códigos y modelos plenamente vinculados con su propia cosmovisión tribal. Las ceramistas Shipibo Conibo trabajan con una arcilla muy plástica que la llaman *neapo*, mezclada con ceniza de la corteza del árbol apacharama y polvo de cerámica, definida esta pasta cerámica por un color rojizo. La elaboración de las piezas se determina por la técnica de superposición de churros, caracterizadas las piezas por el formato de recipiente (de delgadas paredes), sumando a las formas figurativas detalles modelados. Para la decoración (kené), básicamente utilizan tres engobes, el rojizo, blanco y negro, utilizando generalmente el blanco como base y el negro para trazar sus diseños (de trazo lineal: rectilíneo, curvos, perpendiculares, u otros modelos preestablecidos), detallando ciertos trazos con el rojo. Estos diseños policromos nunca se repiten, manteniendo un equilibrio entre los elementos positivos y negativos; la línea principal de cada diseño suele representar a la serpiente cósmica, Ronín, custodiando ésta el ritmo básico del grafismo, en lo que las líneas secundarias corren en paralelo a las principales y las líneas finas rellenan el vacío restante. En cuanto al significado y división de los diseños tradicionales, estos manifiestan la cosmovisión Shipibo-Conibo sobre las piezas cerámicas, posicionándose en la zona inferior no pintada, el mundo subacuático, en lo que la base de la vasija equivale al punto más bajo del cosmos (*jéne shama*); la zona cubierta con motivos de trazos lineales largos (denominados *cánao quéne*), corresponde al mundo superior (*nai*), y en el cuello del recipiente, cubierto con motivos muy finos y curvilíneos (nombrados como *mayá quené*), corresponde al mundo extra-celestial, el del cielo superior (*néte shama*). Entre el mundo subacuático y el mundo celestial, se representa un gran disco flotante, escenificando en él, el mundo terrenal y el vientre de la anaconda (Ronín), lugar de reposo de las almas humanas (*cáya*). Continuando con el proceso cerámico, la cocción tradicional se realiza en una hoguera abierta sin superar los 700°C, aunque en las últimas décadas se ha incorporado la tecnología de hornos semi-abiertos (construidos con ladrillos de adobe), con los que se alcanza mayor temperatura, entre 800 y 900°C (foto n°: 1400). Cuando las piezas ya están cocidas, las impregnan y frotan al calor con una resina natural transparente (*yómuesho*), obtenida del árbol mueli, y el interior se impermeabiliza con brea negra de algarrobo (*sénpe*), aunque también se utilizan resinas transparentes. Entre las piezas más elaboradas, tradicionalmente destinadas a la actividad ceremonial, se incluye la imagen antropomorfa, presente en recipientes como el *máhueta*, que es una gran vasija destinada a fermentar bebida (entre las que pueden incluir en relieve facciones antropomorfas), o en mayor disposición, en las piezas denominadas *shomo* (o *chomo*), de formato más pequeño, presentándose como recipientes escultóricos, adquiriendo en mayor o menor medida la fisonomía del cuerpo humano, femenino o masculino (mostrando sus partes genitales claramente diferenciadas). También se producen representaciones zoomorfas, como la tortuga o algunas aves y peces, o mamíferos de la región, además de representar a seres que muestran atributos tanto zoomorfos como antropomorfos.

Entre sus tradiciones, la principal celebración colectiva de los Shipibo-Conibo se destina a la celebración de la menarquía, denominada *ani xeati* (o *ani sheati*), donde se conmemora el ritual de pubertad de cortar el cerquillo del pelo y la circuncisión de los genitales de la hija de los anfitriones, representando una gran fiesta a la que acuden no solo miembros de su comunidad, sino de otras comunidades. Para esta fiesta tradicionalmente se elaboran un buen número de recipientes de gran dimensión destinados a fermentar el masato (yuca), caracterizados muchos de ellos por la representación antropomorfa. A su vez, debemos destacar que el canto forma parte de la expresión cultural y ritual de los Shipibo-Conibo, al formar parte de las experiencias chamánicas, como en la representación gráfica, ya que cada diseño kené equivale a un canto. Cuando pintan los diseños, en el caso de los grandes recipientes, estos se decoran generalmente entre varias mujeres, al tanto de lo que realiza su compañera solo con escuchar la melodía que canta, ya que ésta corresponde al diseño en el cual se encuentran ocupadas; una vez que se unan los dibujos comenzaran y terminaran en el mismo lugar, sin que las artistas se hayan puesto de acuerdo. En la actualidad, esta manera de comunicación coordinada se está perdiendo, ya que solo algunas mujeres, especialmente las mayores, generan este tipo de trabajos. No obstante, esta dimensión musical codificada no está difundida entre la mayor parte de la población Shipibo-Conibo, manteniéndose en duda, si forma parte de la tradición, o bien, como algunos investigadores indican, la práctica de cantar los diseños es una innovación contemporánea (como parte de la escenificación de la representación cerámica, para satisfacer la curiosidad de extranjeros y antropólogos).



1398a



1398b



1399



1400b

## Fotos Obras. Escultura en cerámica.

### APARTADO 3.2

#### DESCRIPCIÓN (ARTÍCULOS FONDO BLANCO)

##### -Etnia Purépecha. OCUMICHO, Charapan, Michoacán, México.

(Pág. 785): -1317- Ser sobrenatural o dragón con forma de perro, portando sobre su lomo a tres diablillos y una figura humana, en la parte delantera dos figuras desnudas, posiblemente representando la imagen de Adán y Eva, rodeadas por llamas de fuego, que también salen de la boca del ser. Cerámica figurativa (pintura post-cocción). -1318- Representación de un diablillo tumbado. Pieza modelada y decorada con pintura post-cocción. -1319- Esperanza Felipe Mulato. "Revolucionarios", 2010. Ocho piezas de barro policromado, dimensiones variables. -1º premio- "XXXV Edición Gran Premio Nacional de Arte Popular Bicentenario 2010 "Categoría: Alfarería y Cerámica Bicentenario, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART).-1320- Escena con dos diablillos, uno sobre un avión, y el otro en la parte inferior. Cerámica decorada con pintura post-cocción. -1321- Pareja de diablillo (leyendo) y mujer cargando a un bebé en la cama. Pieza modelada y decorada con pintura post-cocción.

##### -SANTA MARÍA ATZOMPA, Oaxaca, México.

(Pág. 788): -1328- Teodora Blanco. Figurillas "nahuales" de terracota. Dimensiones variadas. -1329- Fernando Félix Peguero García. "La Boda del Charro y la Catrina", 2009. Diferentes figuras, dimensiones variables. (1º Premio en cerámica en el certamen-FOFA's initial young artists-, 2009, Friends of Oaxacan Folk Art). -1330- Irma García blanco posando junto a dos piezas de gran formato de su autoría. -1331- Irma García Blanco. "Vendedora", 1996. -1332- Rosario Vázquez. Figurilla de una sirena. Altura: 16'5 cm. -1333- Figura femenina de una "Mona", c. 1950-60s. -1334- Angélica Vázquez Cruz (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). Representación de un pesebre navideño superpuesto sobre la imagen de un ángel, o figura femenina alada, cerámica decorada con engobes.

##### -Etnia LENCA. Occidente de Honduras -oriente de El Salvador.

(Pág. 789): -1335- Ceramista hondureña de etnia Lenca decorando diferentes recipientes escultóricos con forma de gallo con pintura acrílica (post-cocción). -1336- Porrón con forma de gallo realizado por Úrsula Sánchez de Orellana (La Campa, departamento de Lempira, Honduras). Barro modelado y pulido. -1337- El joven Max Efraín Santos Pérez muestra una de sus creaciones zoomorfas con forma de caimán (La Campa, Lempira, Honduras). Cerámica escultórica, decorada con pintura post-cocción. -1338- Mujer Lenca vendiendo cerámica tradicional en el mercado de la ciudad de Gracias (departamento de Lempira, Honduras). -1339- Ceramista lenca decorando una pieza aún sin cocer, en el momento en el que aplica el diseño con barbotina espesa (técnica del negativo), la cual a su paso por la cocción se desprenderá y dejara a la vista el color natural del barro, en contraste con el tono ennegrecido de la pieza (al cocerse en hornada reductora). -1340- Representación Lenca de un jarrón en el que se representa a un geco y otros motivos florales, recurrentes estos motivos modernos en la representación con la técnica del negativo. -1341- Representación contemporánea lenca de un angelito decorado con la técnica cerámica del negativo (Occidente de Honduras). -1342- Venta de diferentes piezas de cerámica lenca (decoradas con la técnica del negativo), Honduras.

##### -ILOBASCO, Cabañas, El Salvador.

(Pág. 790): -1343- María Dominga Herrera. Miniatura sorpresa, en la que se esconden una pareja de bailarines, vestidos con traje tradicional. Barro modelado, vidriado y cocido, decorados los detalles más minuciosos con pintura (post-cocción). -1344- Miniatura sorpresa, escena de nacimiento cubierta por la imagen de una iglesia. Dimensiones: 5 x 5 x 7 cm. Barro modelado, cocido y pintado en post-cocción. -1345- Escena representando "Procesión del Vía Crucis (Viernes Santo)", con figuras y detalles del lugar realizados en cerámica (decoración: post-cocción). -1346- Detalle de una escena donde se representa a un grupo de mujeres vestidas de blanco que conforman parte del desfile, obra completa: "Procesión del Santo Entierro (Viernes Santo)". Decoración: post-cocción.

##### -PITALITO, Huila, Colombia.

(Pág. 791): -1347- Cecilia Vargas Muñoz. Detalle de la parte superior y delantera de una "Chiva" o autobús colectivo huilense, ubicando en él a diferentes pasajeros, animales y frutas y otras cargas, donde se puede también apreciar el nombre de "Expreso Macondo". Modelado en barro y decorado post-cocción. -1348- Figuras caracterizando la escena de barqueros en canoa con carga repleta de pescado y frutas, y la representación de dos "Arcas de Noé". Piezas cerámicas policromas decoradas post-cocción. -1349- Pablo José Vargas Muñoz. Figuras de cerámica (en barro natural), mujer con caballo y hombre tocando el acordeón. Altura aproximada de las piezas: 30 cm. -1350- Reproducción cerámica de autobuses-colectivos (chivas) o automóviles, decoradas las piezas con vivos

colores (post-cocción). -1351- Cecilia Vargas Muñoz. "Chiva" huilense, repleto de pasajeros y mercancías. Cerámica modelada, decoración: post-cocción.

##### -RÁQUIRA, Bocayá, Colombia.

(Pág. 792): -1352- Figuras de cerámica individuales de gran dimensión representando personajes de un nacimiento (religión cristiana) autoría de Javier Sierra situado junto a las piezas. Dimensiones de las piezas en posición alzada: aprox. 140 cm. -1353- Rosa María Jerez posando junto a sus piezas. -1354- Rosa María Jerez. "Virgen", 2007. Cerámica modelada y decorada con engobes. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iturbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). -1355- Saúl Valero. "Plaza de toros". Escena conformada por múltiples figurillas de cerámica modelada, decoración: pintura post-cocción.

##### -CARUARU, Pernambuco, Brasil.

(Pág. 793): -1356- Vitalino Pereira dos Santos, o «Mestre Vitalino». "Emboscada". Escena de dos "Cangaceiros" asaltando a un jinete a caballo, cerámica modelada y policromada. -1357- «Mestre Vitalino». "Vitalino y sus hijos haciendo figuras", Sin datación. Cerámica policromada. Dimensiones: 32 x 27 x 30 cm. -1358- José Antonio da Silva, o «Zé Caboclo». "Dentista". Cerámica modelada y policromada. -1359- Manuel Galdino de Freitas, o «Mestre Galdino». "Personaje sobre buey", modelado, barro natural. -1360- Manuel Eudócio Rodrigues, o «Mestre Eudócio». "Comida familiar". Barro decorado con pintura policroma post-cocción. -1361- «Mestre Eudócio». Representación del personaje popular "Dona Joana" (incluida esta figura en el conjunto de "bumba-meu-boi"). Barro modelado y policromado. -1362- Elías Rodrigues dos Santos, «Elias Vitalino». Personaje nordestino: "Lampiao". Modelado, barro natural.

##### -TOBATÍ (compañía 21 de Julio), La Cordillera, Paraguay.

(Pág. 798): -1378- Mercedes Noguera. Cantarilla de dos caños o botija escultórica, representando la imagen femenina, 1960-1970. -1379- Blanca Efigenia Noguera. Figura femenina representando la actividad de coser a máquina, 1991. -1380- Felipa Guaiguaré. Detalle de una figura que representa a una vendedora de pescado, 1993. -1381- Mercedes Noguera. Jarra con rostro antropomorfo, 1950-1960. -1382- Mercedes Noguera. Figura femenina, 1993. -1383- Virginia Yegros. Cabeza femenina, decorada con apliques textiles, 2010. Pieza incluida en la exposición conjunta, de las artistas paraguayas, Virginia Yegros y Lucy Yegros: "Las dos Yegros", dentro del ciclo -Muestras Bicentenario-, Centro Cultural del Lago, Areguá, Paraguay (mayo, 2011). -1384- Ediltrudis Noguera. Recipientes escultóricos antropomorfos (hombre y mujer) y zoomorfos (caballos) de gran dimensión, en proceso o ya cocidos, situados en el taller de la autora. -1385- Ediltrudis Noguera. "Mujeres", 2010. Cerámica levantada con la técnica de rollos, modelada y decorada por bruñido y ahumado con hojas engobes. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iturbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino).

##### -QUINUA, Ayacucho, Perú.

(Pág. 799): -1386- Conopa andina, "Toro de Huamanga". Cerámica modelada y decorada con engobe. -1387- "Iglesia de Techo", década de 1940. Cerámica modelada y pintada con tres colores de engobe. Dimensiones: 62'5 x 35 x 23 cm. -1388- Gedión Fernández Nolasco (Quinua, Ayacucho, -residencia actual: Lima). Representación escultórica de un músico, detalle de la parte superior, figura de gran dimensión. Cerámica decorada con engobes. -1389- "Vasijas-músicos". Arcilla modelada y policromada. Dimensiones: referencia, músico con tambor: 32'8 x 9'7 x 8'6 cm, medidas similares en las demás piezas. -1390- Virgilio Oré Chávez. "Domingo de ramos". Escena escultórica representando la entrada de Jesucristo en Jerusalén, con personajes y atrezzo de características regionales -1391- "Nacimiento". Escena modelada, decorada con engobes y pintura post-cocción.

*“Todo parece una gigantesca equivocación. Todo ha pasado como no debería haber pasado, decimos para consolarnos. Pero somos nosotros los equivocados, no la historia. Tenemos que aprender a mirar cara a cara la realidad. Inventar, si es preciso, palabras nuevas e ideas nuevas para estas nuevas y extrañas realidades que nos han salido al paso. Pensar es el primer deber de la "inteligencia". Y en ciertos casos, el único. Mientras tanto ¿qué hacer? No hay recetas ya. Pero hay un punto de partida válido: nuestros problemas son nuestros y constituyen nuestra responsabilidad; sin embargo, son también los de todos. La situación de los latinoamericanos es la de la mayoría de los pueblos de la periferia. Por primera vez, desde hace más de trescientos años, hemos dejado de ser materia inerte sobre la que se ejerce la voluntad de los poderosos. Éramos objetos; empezamos a ser agentes de los cambios históricos y nuestros actos y nuestras omisiones afectan la vida de las grandes potencias. La imagen del mundo actual como una pelea entre dos gigantes (el resto está compuesto por amigos, ayudantes, criados y partidarios por fatalidad) es bastante superficial. El trasfondo -y, en verdad, la sustancia misma- de la historia contemporánea es la oleada revolucionaria de los pueblos de la periferia.*

*[...] Quizá es demasiado pronto. O, tal vez, demasiado tarde: la historia va muy deprisa y el ritmo de expansión de los poderosos es más rápido que el de nuestro crecimiento. Pero antes de que la congelación de la vida histórica -pues a eso equivale el "empate" entre los grandes- se convierta en definitiva petrificación, hay posibilidades de acción concertada e inteligente”.*

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Capítulo VIII, Nuestros días. (Primera edición: 1950).

## Conclusiones y reflexiones finales.



4

## 4 - CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES.

En toda investigación doctoral, al final del trabajo se presentan unas reflexiones o conclusiones, pero debemos indicar que en este caso, la recopilación de ideas y su reflexión se han ido desarrollando a lo largo del trabajo, por lo que aquí, presentamos la suma de concepciones más significativas. Esta tesis doctoral se diseña como una guía ilustrativa y bastante exhaustiva, sobre la que trabajar, en el empeño de haberla dotado de datos contrastados y revisados, esperando a su vez que investigadores, instituciones o los propios artistas recojan estas indagaciones y puedan proseguir con otras investigaciones, ya que esta temática puede aún dar mucho de sí; en lo que en este trabajo el lector encontrará, una amplia recopilación dividida en diferentes temáticas culturales, basado su desarrollo en una proyección del mundo académico en perpetuo debate y transformación, como también se ha seleccionado un amplio muestrario de imágenes que apoyan su reconocimiento.

“Latinoamérica, la presencia del barro y la cerámica en la escultura. Del pasado al presente”, se desarrolla como decimos, como una guía de contenidos establecida en torno a las palabras clave: Latinoamérica y escultura en barro y cerámica, expresando con ellas de manera tajante la búsqueda de la investigación: cultura y representación, para poder situarnos directamente en el contexto que se quiere investigar. Proponiendo un recorrido histórico a través de la escultura cerámica, tratando lo cultural y artístico (ambos unidos inherentemente). Con el deseo de que esta recopilación-investigación haya logrado aproximar y divulgar las propuestas y valores de un lenguaje plástico tan arraigado y tan ligado a su manifestación cultural. Pretendiendo mostrar como la tradición milenaria del barro se transforma profundamente en una expresión artística contemporánea, sin olvidar la creatividad y la magia que encierran sus orígenes.

Si nos centramos en el barro y la cerámica en su identificación ecuménica, podemos indicar que la arcilla siempre ha sido un material con disponibilidad para la representación. El modelado proporciona inmediata creatividad a la hora de conformar el volumen, debido a su maleabilidad. No obstante, al contemplar el uso del barro se registran dos maneras de empleo, una con fines primordialmente utilitarios, en lo que el procedimiento cerámico surge con el interés de satisfacer las necesidades primarias de manutención, almacenamiento y/o cocción de los alimentos, de modo que las formas se idean como elementales y básicas, y por lo tanto su funcionalidad hace que no se vincule directamente con la representación “pura”; sin embargo, hay que indicar que un objeto o una forma realizada en barro -crudo o cocido- se transforma en una pieza artística cuando rebasa su función práctica, y al hacerlo, amplía el ámbito de su condición primordial, para entrar ya en la sintonía de la representación, inherente al hecho tridimensional. Por ello, con la evolución de las sociedades, la condición matérica del barro y la cerámica, y su variabilidad conceptual, hace que se presenten en diversificadas áreas de la vida, discerniendo que en el arte su presencia depende de los paradigmas de cada período y de cada cultura. Teniendo en cuenta también que aunque los aspectos formales actúen en tiempos y contextos completamente distintos, los procedimientos de la manufactura cerámica no han cambiado su básica esencia a lo largo del tiempo (técnicas de modelado, vaciado, cocción, etc.).

Por otro lado, si prestamos atención a la agrupadora noción de Latinoamérica, o América Latina, y la consecuente definición de los habitantes de estos territorios como latinoamericanos, generalizando de forma clara, y aún en cuanto se establece una amplia diversidad cultural definida por el transcurso de su historia,

también se puede indicar que en todo el territorio se llega a identificar cierta conciencia colectiva desde el sentimiento de la magna confraternidad, contando con afinidades geográficas, políticas, económicas, culturales, lingüísticas y/o religiosas; además de su ambivalente posicionamiento ante occidente.

Ahora bien, enlazando las palabras clave enunciadas en el título de esta investigación, hay que señalar que el material del barro en América Latina, se distingue por su notable presencia, tanto desde su materialidad efímera, a través del material crudo, como puede ser a través del adobe o la representación escultórica, al utilizarlo en su estado plástico -barro/ agua- (en obras sin cocer o como medio de transición -bocetos, prototipos, modelos, etc.-), o al concebirse desde su perdurabilidad ya como cerámica, tras pasar el barro por la cocción (actuando el fuego como agente de fusión, para concebir la metamorfosis de la materia orgánica a la inorgánica -de lo efímero a lo duradero-). Con la aspiración cumplida de indagar acerca del material específico del barro, y su comportamiento en el arte latinoamericano desde sus orígenes hasta la actualidad.

Como primera mirada introspectiva, con solo contemplar los registros primigenios de museos arqueológicos o antropológicos, de sociedades que habitaron en América Latina, se percibe que la cerámica fue asumida como material escultórico de primer orden, al igual que la tierra o el barro, que también formó parte de la cultura material, como puede observarse por ejemplo en la arquitectura de muchas sociedades nativas. Contando con que en las sociedades primigenias del territorio latinoamericano el barro -crudo o cocido- adquiere una materialidad propia que define su uso primordial en el ámbito de la representación artística. Sin embargo, al irrumpir la colonización occidental el barro como material ya no se concibe idóneo para la representación oficializada, situándose en un limbo entre lo artesanal y lo decorativo. Sin embargo, a partir del siglo XX, de nuevo resurge la deferencia de utilizar el barro crudo o la cerámica en la obra de artistas modernos y postmodernos latinoamericanos, principalmente a partir de la década de los años setenta, rompiendo con las jerarquías entre procedimientos, técnicas, materiales y conceptos, posicionándose de nuevo el barro y la cerámica como parte del lenguaje matérico, abriendo un abanico de significantes emparentados con la historia cultural, al promover una suerte de situaciones donde convive lo primitivo y lo contemporáneo, lo femenino y lo masculino, la alta y baja cultura, lo tecnológico con lo natural, etc. Si bien es cierto que, como venimos planteando, la continuidad de la inherente expresión nativa se ha mantenido a lo largo del tiempo sin interrupciones, a través de la tradición, conservando viva la manifestación artística y escultórica de la cerámica nativa, mestiza o popular, ya que en Latinoamérica las representaciones populares e indígenas no se tratan de vestigios de culturas extinguidas, sino de expresiones vitales y dinámicas que forman parte tanto del pasado como del presente, y se proyectan al futuro.

Con el objetivo puesto en tratar de relacionar el pasado con el presente, se plantea llegar a dar una respuesta ecuánime del papel que han jugado los testimonios artísticos de los pueblos nativos primigenios y el arte popular e indígena, en el desarrollo de la cerámica contemporánea (esencialmente escultórica), o de manera más amplificada en del arte actual latinoamericano, dejando vigente que tanto para la cultura como para el arte producido en la actualidad en América Latina, la tradición forma parte del lenguaje creativo, como parte de la conciencia y la identidad -individual y/o colectiva-. No obstante, debemos reflejar que el verdadero descubrimiento de nuestra investigación se ha revelado a través de la representación popular e indígena actual; caracterizada por la fuerza de sus obras, contando con diversidad de formas, diseños y estilos conceptuales, aunque en esencia, se puede poner de manifiesto que mantienen un profundo compromiso con la tierra y con la cultura a la que pertenecen; dándole a este tipo de representación el lugar que se merece.

En la investigación, como hemos advertido, exponemos hechos generalizados, pero también hemos tenido presente que para descubrir y analizar la inmensa generalidad, también se debe divulgar la individualidad concreta. Desde nuestro punto de vista, esta sociedad, la nuestra, no se conoce a sí misma, por lo que aún menos puede comprender a otras, pero lo que queda claro, es que hay que mirar desde la objetividad, para así asimilar todo aquello que se nos enseña de manera imparcial. Aún más en este mundo, cada vez más plural, en el que las distancias ya no importan, la conducta apropiada se basa en respetar todo aquello desconocido para uno, tanto



por su diferencia como por su originalidad. A su vez, al convocar un estudio pormenorizado, tanto artístico como cultural, entre nuestras convicciones partimos de que la comprensión y el conocimiento de la obra de arte, va unida a la percepción de la vida social, y por ello, relatamos nuestro estudio de manera que continuamente se relaciona, la trayectoria histórica y cultural de las diferentes sociedades que han conformado Latinoamérica, con las diferentes agrupaciones artísticas y modos de representar mediante el barro.

Si continuamos con el análisis generalizado y plural de la representación latinoamericana, se pueden concebir como distintivos ciertos contenidos “populares”, empleados de manera pródiga. Entre ellos, el trato del color, que impacta al tener la fuerte presencia de los colores vivos, tanto en los objetos, como en la vestimenta o el espacio público; ahora bien, en la representación plástica, de manera habitual se utilizan colores intensos, como una expresión del vigor cultural, aunque los colores requeridos son fuertes y opacos, donde la oscuridad brilla más que la claridad, generalmente en obras abruptas, fuertes e incluso hirientes. También, muchas de las representaciones denotan un carácter recargado tanto en su conceptualización como en su decoración, por lo que podemos afirmar que esta tendencia se debe en parte a la tradición nativa y por otra a la herencia hispánica del barroco, revirtiendo esta mezcla en un arte mestizo muy adornado, que posteriormente ha adquirido el arte popular y el arte indígena, y con ellos, la tradición artística y cultural, más pluralizada. A su vez, otra de las características comunes en la representación latina es el carácter onírico e irreal, que va desde lo tierno a la crudeza de las pesadillas; conjugando entre estas expresiones también en el lenguaje popular lo que se puede llamar “el mundo” de los muertos y los espíritus, con una relevante presencia de estos elementos en la tradición cultural; entre estos conceptos, la muerte esta presente en infinidad de ocasiones, desde un carácter más coloquial y popular, con esqueletos y calaveras como parte del ritual, vistas desde la festividad y la adoración. Y por último, también podemos destacar la difundida atracción de propuestas que se basan en la sencillez representativa, denominada como estética naif, al tratar con una expresión que se sustenta por una fórmula de naturaleza inocente e ingenua.

Ahora bien, en el presente trabajo hemos pretendido que el lector contemple ampliamente el recorrido artístico que ha acontecido en estos territorios, presentando no solo las muestras más significativas y reconocidas, sino también un amplio acopio de ejemplos cerámicos que muestran los modos y costumbres generados desde la diversidad de culturas y sociedades que componen Latinoamérica, a través de su arte. Dirimiendo sobre la profundidad de este asunto, podemos indicar que en muchos casos, tanto desde el pasado como el presente, el arte en su abstracción se considera básico para definir los distintos grupos culturales que engloban o distinguen cada una de sus representaciones, sirviendo como puente para su conocimiento.

De igual manera, podemos desarrollar en mayor grado la idea plausible de determinar que en estos territorios existe cierta fórmula representativa, ya que el arte de la determinación escultórica en la cerámica nativa tiende a convocar volúmenes de sintonía geométrica, no especialmente angulosos, sino de concesión redondeada. Este aspecto representativo se puede relacionar con la frescura y rapidez del gesto del modelado (aunque en otras técnicas y materiales, también se observa esta condición), al ejecutar las obras desde la maleabilidad del barro en su estado plástico y la utilización de las manos como principal herramienta, aunque también se utilizan o utilizaron otros utensilios en su manipulación, muchos de ellos flexibles, adaptándose a la materia. Pero también se puede decir que el volumen curvado mantiene relación con la frecuente técnica de manufactura del enrollado de “churros” de arcilla plástica (tanto en figuras como recipientes), y la barbotina como elemento aglutinante (barro líquido), y por consiguiente su untuosidad, construyendo desde la base una forma manejable, que también se puede rectificar en pasos sucesivos, como extraer o suplementar material. A su vez, en la decoración los diseños nativos también se conforman por modelos sintéticos, empleando en el trazo habitualmente la conformación de figuras esquematizadas, trazos geométricos sencillos, o un intrincado muestrario de figuras geométricas, de gran belleza estética en la conformación del diseño.

Por consiguiente, en el caso de las manifestaciones cerámicas que se dan en los territorios latinoamericanos, estas características representativas recogidas por la herencia cultural y metodológica, también computan,

como no, con la propia autonomía expresiva y formal de cada autor (contando con el arraigo de su propia tradición); presentando de esta forma, una amplia variabilidad de representaciones.

En cuanto a los contenidos de esta tesis, la repartición de la información ya da cuenta de la prioridad y reconocimiento de la manifestación escultórica de la cerámica y el barro, generada en las sociedades asentadas en los territorios latinoamericanos; recopilados todos los periodos en el 2º capítulo, desde el pasado al presente. Estos contenidos se recogen exhaustivamente en el apartado dedicado al periodo primigenio, no solo describiendo las culturas ceramistas que poblaron Latinoamérica antes de la conquista, sino también la dedicación estética y simbólica asociada a las tradiciones nativas (2.1); sin embargo, en el siguiente apartado se esboza la representación en cerámica en los cuatro siglos que registra la colonización occidental (2.2); para dar cuenta en el siguiente apartado (2.3) de las diferentes manifestaciones escultóricas registradas durante los dos últimos siglos, tanto al caracterizarse como representaciones pioneras en la representación moderna y contemporánea, como aquellas asentadas en la tradición nativa o popular, ya establecidos los países como independientes y republicanos.

El conocimiento del arte indígena se muestra en todo su esplendor en los tiempos arcaicos; caracterizadas estas culturas primigenias de su propia pertenencia y su conducta social y actitudinal. Las sociedades nativas por su condición autóctona a través del tiempo se configuraron desde su propia autonomía, tratando con conceptos representativos de forma independiente, entre los que sobresalen: el carácter conceptual y abstracto. Estas culturas no fueron influenciadas por culturas externas durante mucho tiempo debido al aislamiento del continente, y por ello registraron modelos comunes y obras típicas y propias generadas en diferentes lugares muy distantes entre ellos. Ahora bien, entre estas propuestas, como también sucede en otras partes del planeta, se puede percibir que el arte en las culturas primigenias americanas se interacciona en todas las instancias de la vida cotidiana, como en la dimensión sensible de su propio universo cosmológico (religioso), tratando la representación desde la percepción de la belleza y la expresión simbólica (pudiendo observar estas nociones en la mayor parte de los objetos suntuarios registrados).

Teniendo en cuenta que los países que integran Latinoamérica comparten un pasado destacado, aunque las “fronteras” se establecieron de manera diferente a la conformación actual, al surgir diversas áreas culturales diferenciadas, y en ellas, sucesivas sociedades que alcanzaron un alto desarrollo. En cada área, zona o región de los territorios de Latinoamérica las sociedades primigenias generaron representaciones en barro y cerámica de forma concreta, relacionadas las obras de cada lugar con sus propias costumbres estilísticas y técnicas, definidas a su vez por su propio lenguaje estético.

La singularidad de cada grupo cultural primigenio se ve reflejada en la representación plástica, del mismo modo que posiblemente también se podría cotejar en otras manifestaciones artísticas inmateriales (como la danza, la música o la oratoria), aunque lamentablemente estas obras por el largo transcurso de los siglos no se han mantenido hasta nuestros días, ya que solo han quedado los vestigios de los registros de carácter material, entre ellos, la destacada presencia cerámica, percibiendo de ella un elevado acopio de esculturas de bulto redondo o recipientes de carácter escultórico, que funcionan como sistemas de comunicación y de representación, para trasladar al presente su memoria histórica, como mensajeros de los mitos, tradiciones, intercambios, alianzas, conflictos, u otros hechos acaecidos durante el Periodo Primigenio (contando a día de hoy con un cuantioso acervo cerámico de obras escultóricas que aportan a las investigaciones una excelente documentación sobre las sociedades primigenias que las realizaron).

En relación a los datos más destacados de este periodo, podemos reseñar ciertas cuestiones de referencia en cuanto a la vinculación de la representación escultórica en barro y cerámica asociada al territorio americano. En su periodo inicial, aunque se han encontrado registros cerámicos de carácter funcional en tiempos aún más remotos (contando a día de hoy con la datación más temprana de material cerámico en el área Amazónica, en la zona del curso medio/bajo -territorio brasileño-, en los complejos arqueológicos de los -Sambaquis- de

Pedra Pintada y de Taperinha, registradas sus fechas relativas alrededor del 5600 a. de C. y 5100 a. de C., respectivamente), actualmente se establece como sociedad pionera en representar obras cerámicas de carácter escultórico a la denominada cultura Valdivia, asentada durante un largo periodo de tiempo en el occidente de Ecuador (Periodo Formativo Temprano, entre el 4400 y el 1450 a. de C., área Noroccidental de Suramérica), las piezas de Valdivia más destacadas se presentan desde la motivación figurativa de representar el cuerpo humano, principalmente femenino, contando con un abundante acopio de figurillas antropomorfas de pequeña dimensión, macizas y de estética esquematizada, nombradas como «venus de Valdivia», con la conjetura de simbolizar con esta imagen la fertilidad y fecundidad. No obstante, durante el periodo temprano primigenio, otras sociedades contemporáneas a Valdivia también desarrollaron en su proceso evolutivo un buen nivel tecnológico en la elaboración de la cerámica, contando con obras tridimensionales (muchas de ellas, con la imagen femenina), pero también con recipientes que ya presentan la forma “cerámico-escultórica”, para en cierto sentido computar no solo su utilidad funcional, sino también su carácter representativo y simbólico (como hemos cotejado en otras culturas tempranas, como en la serranía ecuatoriana: Cotocollao, La Chimba, Cerro Narrio, Catamayo o Chaullabamba; u otros lugares, como Santa Ana-La Florida / Mayo-chinchiipe, en la Amazonia Ecuatoriana; Tutishcainyo, Shakimu, Chambira -Amazonia Peruana-; Kotosh, Cajamarca, Monte Grande, La Florida, Ancón, Curuyacu, Caral, Vicus -occidente de Perú-; Chiripa -Bolivia occidental-; Tradición Mina -bajo Amazonas, Brasil-; Alaka y Warao -Guayana-; las tradiciones Saladoide y Barrancoide -Venezuela-; Puerto Hormiga, Monsú, San Jacinto, Malambo -Colombia-; Monagrillo -Panamá-; en territorio centro-septentrional de América Central y sureste de México: sociedades proto-mayas; o bien, Puerto Marqués, El Opeño, Tlapacoya, Zohapilco, Tlatilco, San José Mogote, o la tradición Olmeca, en México).

Posteriormente a las sociedades tempranas, la evolución cultural de las sociedades ceramistas se desarrolla desde una mayor complejidad (en todos los aspectos: socio-políticos, económicos y religiosos), y por ello, de manera intrínseca la representación artística también computa esta concepción. Ahora bien, de manera generalizada, la representación primigenia más destacada en la conformación matérica de la cerámica, tanto por su disposición creativa (donde la contemplación estética se expresa a través de la belleza de la imagen), como por su calidad técnica, en América se desarrolla en los periodos culturales relacionados con jefaturas de fuerte cohesión cultural, establecidas en el transcurso evolutivo del Periodo Medio-Tardío (habitualmente nombrado como Periodo de Desarrollo Regional), consolidadas estas sociedades en el espacio-tiempo habitualmente a mediados y finales del primer milenio de nuestra era actual (d.C.) y el segundo milenio (d.C.) dentro del periodo primigenio, o en el caso de las áreas culturales de mayor evolución social, en anteriores fechas, en Mesoamérica durante el Período Clásico, o en los Andes Centrales durante el Periodo Intermedio Temprano, ubicados estos periodos a lo largo del primer milenio de nuestra era (poniendo como ejemplo la notoriedad representativa de las siguientes culturas ceramistas: Pamiqué, Maya, Veracruz, Huasteca, Tradición Tumbas de Tiro, Mezcala-Xochipala, Zapoteca, Nicoya, Coclé, Taino, Sinú, La Tolita-Tumaco, Guangala, Jama-Coaque, Bahía, Mochica, Nazca, Recuay, Nazca, Tiwanaku, La Aguada, Cosanga, Napo, Santarém, Marajora, o Caviana). Ya en el caso de los fuertes estados o poderosas coaliciones de jefaturas, establecidas de manera mayoritaria a finales del primer milenio y segundo milenio (d.C.), en la mayoría de los registros se percibe que la representación pierde la fuerza expresiva de las culturas de anteriores épocas, para en muchas de las ocasiones generar piezas en serie, o bien, la manufactura de piezas únicas que ya no llegan a transmitir la misma vitalidad, aunque fueran conformadas por cánones simbólicos y conceptuales en la línea representativa de cada sociedad (destacando en estos casos, la representación: Tarasca, Mixteca, Mexica, Qimbaya, Tairona, Chibcha o Muisca, Manteño-Huancavilca, Pasto, Cañarí, Chimú, Sicán, Chancay, e Inca).

Las formas cerámicas primigenias ofrecen imágenes que se recogen de la observación de la naturaleza o de la vida cotidiana, como en otras ocasiones, reflejan referencias a rituales, mitos y creencias. A grosso modo, la determinación representativa se manifiesta a través de la figuración, pero se resuelve sin la intencionalidad de ser totalmente realista, sino que al emplear el recurso de la esquematización de los rasgos principales, hace que la imagen converja hacia la abstracción de la forma. Por ello, la caracterización abstracta de personajes o seres, antropomorfos o zoomorfos, se emplea de manera recurrente en tiempos primigenios. En la mayoría de los



casos, la identificación de las figuras de carácter mitológico se determina por un patrón preestablecido, al incluir en la imagen ciertos componentes simbólicos relacionados con su propia esfera cosmológica, o bien, en base a que sus rasgos se relacionan con un modelo de imagen mítica, aunque en el acopio de los registros también es muy frecuente encontrar imágenes genéricas de personajes que se relacionan con el poder (en estos casos, ataviados con vestimentas, complementos o pintura corporal, de vínculo honorífico o jerárquico). Aunque también se encuentran ejemplos de piezas que pudieran corresponderse con imágenes de personajes reales, a través del retrato, aunque esta metodología representativa solo se llega a relacionar con algunas sociedades concretas (como ejemplo: los Mochicas, o los Mayas).

A su vez, la cerámica escultórica primigenia, cuenta no solo con la volumetría tridimensional, sino que también manifiesta como una constante la unión de lo escultórico y lo pictórico (ya que desde su surgimiento, quizás por su cualidad “abstracta”, la cerámica posibilitó la fusión o -interdisciplinariedad- con otras artes). Por ello, estas obras concentran de manera habitual junto con las formas escultóricas, tanto el diseño de trazos pictóricos, como el manejo del color como parte de la composición, trabajando en muchos casos con una variada muestra de colores y tonalidades antes de pasar por la cocción, al emplear con maestría la dilución de engobes; aunque también se emplean con asiduidad otros métodos decorativos, como el pulido, el esgrafiado, el relieve o el vaciado, al trabajar las piezas en estado plástico, o al generarse decoraciones en la cocción, como la técnica del negativo, o el empleo de la cocción reductora, o bien, al utilizar técnicas pictóricas poscocción, con pinturas o técnicas decorativas posteriores a la quema. No obstante, cuando se fusiona la forma escultórica con el diseño decorativo, el empleo mayoritario en los registros primigenios se establece con la técnica cerámica del engobe, pudiendo encontrar una variada gama de colores opacos, en lo que la mezcla de los colores puede variar de lo más sencillo a la policromía, aunque la bicromía y la tricromía son los modelos más usados. De manera generalizada, la combinación de colores más empleada es: el blanco, el rojo y el negro.

La materia en la obra primigenia, en especial la escultura, se asume desde una diferenciada gama de grados de significación, pudiéndose hablar del uso de la materia como soporte activo en la representación, dónde materia, forma e imagen surgen inseparables, por sus cualidades características y propias. A la vez, el tratamiento del material, refleja los cambios ocurridos en la técnica y en la estética de las diferentes sociedades ceramistas (como por ejemplo, podemos destacar que el nombramiento de las culturas andinas: Paracas y Nazca, consecutivas en el tiempo, se conciben en la historia, desde el cambio tecnológico producido en el empleo de la decoración, contando primero con pinturas poscocción, y luego, con engobes).

Al proponer al barro y la cerámica como soportes activos, entre las hipótesis expuestas se llegan a percibir ciertos resultados fehacientes en la representación primigenia, como se puede estimar con el valor cultural que adquiere la materia de la arcilla en correspondencia con la simbología de la “Madre Tierra”, integrada de forma habitual en los mitos y en el panteón de los dioses de cada sociedad. Por otro lado, también se puede distinguir la importancia que se da al carácter intrínseco de las culturas nativas respecto a la temática de la muerte y de los difuntos; destacando la fuerte relación que se manifiesta entre los registros cerámicos y las ofrendas funerarias, encontradas muchas de las piezas escultóricas en los lugares de enterramiento. Descubriendo, en los sepulcros reservados posiblemente a los altos cargos (políticos o religiosos), piezas exquisitas. Ofrendas que se depositan junto a los cadáveres, como parte del ritual, y el acompañamiento del cuerpo, como compañía o como guardianes, hallando de manera habitual, representaciones de dioses u otros seres mitológicos, pero también se reproducen otras imágenes, como escenas o costumbres de cada sociedad. Si bien, también llama la atención, la dedicación escultórica de algunas agrupaciones culturales en los recipientes que albergaban el depósito de los cadáveres, o bien, restos de entierros secundarios, denominadas estas piezas como urnas funerarias (en estos casos, cumpliendo el recipiente cerámico la interesante función de contenedor de cuerpos, como en su aspecto escultórico la representación de imágenes míticas o figuras idealizadas o estereotípicas). Este tipo de vasijas se registran en gran parte de los territorios, en especial en América del Sur, siendo una muestra clara del vínculo y la importancia que tiene la cerámica, con la propia simbología de la tierra, en la mayor parte de las sociedades indígenas, al computar la materia en combinación

con el lenguaje conceptual de la renegación y la perpetuidad (desde la concepción cíclica y dual de la vida y la muerte; partiendo de la idea de los diferentes niveles cosmológicos).

Durante el Periodo Colonial desaparece la vitalidad en la representación vinculada al material del barro y la cerámica en las diferentes culturas primigenias, hecho íntimamente ligado a la pérdida y omisión del componente artístico al instaurarse la estética occidental como arte oficializado (a consecuencia de implantarse los valores y principios de la cultura occidental, asentados en los paradigmas de lógica o razón eurocéntricos, que desvalorizaban los conocimientos y las tradiciones de las culturas nativas). Para los colonos occidentales la elaboración de obras realizadas en barro tenían el estigma de situarlas en el espacio de “arte menor”, al considerar al barro como material menor (no-noble), clasificada la cerámica junto a otros oficios manuales (enfrentados con las tres artes mayores: la pintura, la escultura y la arquitectura), ahora bien, en esta dirección hay que indicar, que las obras primigenias con contenido simbólico se abolieron, pero si se siguió posibilitando la elaboración de objetos que no cabían en la clasificación del “arte con mayúsculas” durante varios siglos; en lo que a partir de este periodo se originan los cuestionamientos relacionados con lo primigenio, lo artesanal, lo decorativo, o lo popular (lo que actualmente definimos como los límites del arte y no-arte). Lo que queda claro, es que junto al advenimiento de la cultura occidental, se conciben cambios en las formas de representación, pero no obstante, en muchas de las culturas nativas su sentimiento social siguió manteniéndose. Por ello, de manera soterrada se efectúa la conservación de las representaciones primigenias, asociadas estas manifestaciones artísticas a las creencias y la mitología de cada sociedad nativa, protegiendo en mayor o menor medida la noción conceptual a través de cambios en los recursos estéticos, desde la voluntad creativa y simbólica, donde se llega a vislumbrar que el fin de muchas obras rebasa su función (como se puede percibir en piezas cerámicas caracterizadas como recipientes escultóricos). En esta relación, se hace plausible la variabilidad en el carácter representativo de la época colonial, donde convergen diferentes tipologías estéticas en el desarrollo de la manufactura cerámica, por un lado, se reconoce que con el paso de los siglos la tradición representativa mantiene su presencia tanto en el arte indígena como en el arte popular, a través de obras donde se siguen salvaguardando costumbres nativas, o bien, haciendo mayormente hincapié en los cambios estilísticos, cuando se conjuga el mestizaje cultural, al identificarse la cerámica popular, mestiza o “criolla”, por una amalgama de combinaciones estilísticas producto de diferentes influencias (nativas, europeas, africanas, u orientales).

Desde el Periodo Colonial y comienzos de la era de la independencia de los países latinoamericanos, durante el siglo XIX y principios del s. XX, la divergencia de las creaciones cerámicas cuenta con características contrastables; la actividad cerámica se mantiene en base a una producción requerida por todo el conglomerado social, por un lado, manufacturando piezas de carácter funcional (de uso doméstico), o la fabricación de elementos de construcción necesarios en la arquitectura, o bien, en menor cuantía, imágenes tridimensionales de carácter lúdico (juguetería) o imaginería religiosa -cristiana- (santos, vírgenes, pesebres de navidad, etc.), delimitada su producción y coste por una baja valoración, aunque también se encuentran excepciones; como también se establece un fuerte demanda de piezas importadas de porcelana (desde Europa -principalmente de las grandes manufacturas europeas- y Oriente), solicitadas en estos casos estas estimadas cerámicas por las clases acomodadas. Dentro de la producción nacional de cada país, se cuenta con centros alfareros de renombre, rurales o urbanos, algunos de ellos, vinculados a núcleos primigenios, o bien, otros por generar obras de notoriedad vinculadas a técnicas occidentales (en lo que de manera habitual, el estilo cerámico de los alfares urbanos se relaciona con las tradiciones occidentales, mientras que la conservación de los rasgos indígenas, o la cerámica mestiza, discurre apegada a entornos rurales).

Por ello, lo que entendemos como cerámica tradicional se mantiene en el territorio de América Latina a través de las representaciones indígenas y populares; aunque sean pocas las formas arcaicas puras que sobreviven a través del tiempo, generalmente asociadas a la función utilitaria, concentrando su vigencia desde los centros productores, locales o regionales (contando con la estima de cerámicas reconocidas, por la particularidad de manufactura de determinados lugares, en muchos casos, dirigidas al mercado de la exportación).

Dentro de la tradición popular, la costumbre de realizar figuras de arcilla se genera desde la época colonial, permaneciendo vigente hasta nuestros días; aunque los hábitos y costumbres de las sociedades van cambiando principalmente a lo largo del siglo XX (contando como no, con las permutas ocasionadas con el transcurso de los años, aunque no se llegan a reconocer grandes innovaciones), y poco a poco, la demanda de piezas tradicionales va en detrimento. Estas transformaciones, se relacionan directamente con los cambios producidos a nivel histórico y social; contando con que los oficios tradicionales formaban parte fundamental de la cadena de valor, proveedores de otras actividades como la agricultura, la pesca y la ganadería; abasteciéndose de bienes locales o regionales las comunidades -rurales o urbanas- para satisfacer sus necesidades básicas. Entonces, la producción artesanal en Latinoamérica, se concreta en la mayoría de los casos, como una actividad económica de baja escala, garantizando con este condicionamiento, la promoción y distribución de estos productos, asegurando su continuidad, al formar parte de la cotidianidad y del ámbito familiar, restándole por ello, en cierta medida, toda valoración estética.

Mientras, el arte institucionalizado se percibe en las ciudades coloniales, principalmente por la fuerte raigambre que manifiesta el estilo Barroco, aunque otros estilos europeos también se establecen de igual manera en el arte de los territorios pertenecientes a las colonias, o posteriormente en las naciones ya independientes (como: el Rococó, Neoclasicismo, el Modernismo, Art Déco, etc.); siempre en relación directa con el arte occidental. No obstante, a finales del siglo XIX e inicios del s. XX, en las ciudades principales de los países latinoamericanos, comienzan a surgir movimientos culturales y artísticos que reivindican renovadas resoluciones y pronunciamientos sociales, algunos de carácter internacional, otros, más reducidos por la connotación nacionalista (como el Indigenismo), o ajustados a agrupaciones de menor diversificación (como el Universalismo Constructivo uruguayo, la Antropofagia brasileña, el Muralismo mexicano, etc.). A partir de esta época, en las ciudades surgen nacientes muestras artísticas de importancia, como también escuelas e instituciones vinculadas con el arte (aun en estos casos, casi siempre relacionadas con lo “académico”), producto de la efervescencia cultural que comienza a generarse en Latinoamérica. En estos términos, se debe tener otro dato en cuenta, ya que la población en los países latinoamericanos a lo largo del siglo XIX y siglo XX, se incrementa de manera elocuente, a raíz de la emigración masiva que recibieron estas naciones, principalmente de europeos en busca de nuevas oportunidades, aunque la miscelánea cultural se congrega desde todas las partes del planeta, propiciando el auge de las ciudades y el florecimiento de la burguesía (al convocar la noción del capitalismo industrial y comercial), y las bases proletarias y el -subproletariado-, y con todo ello, se promueve la evolución hacia periodos de gran exaltación cultural.

En esta época, en la que se plantean cuestionamientos y nuevas determinaciones en los estamentos sociales, para dar cuenta también que desde diferentes campos artísticos se consolidan nuevas corrientes de pensamiento, basadas muchas de estas creaciones en ideas de corte “antiacademicista”. Los principales cambios en las producciones artísticas latinoamericanas se originan a lo largo de la primera mitad del s. XX, de la mano de autores pioneros.

Bajo todo este entramado de cambios, podemos reincidir en la idea, en el caso de que nos centremos en la concesión analítica de la historia del arte, al indicar que en el arte occidental en contrapunto con el arte americano, no llega a encontrarse una amplia muestra de ejemplos de obras de arte realizadas en barro, sino que resultan ser bastante escasas, a excepción de los grandes ejemplos de las esculturas etruscas y las clásicas cerámicas griegas, pero en el caso de Latinoamérica, la utilización del barro se registra periódicamente desde tiempos inmemoriales como uno de los materiales más utilizados en el campo escultórico. En el caso del arte occidental, la escultura se fundamenta por el principio de intención imitativa, mientras que a la denominada alfarería, tan estrechamente relacionada con la escultura, por el contrario, se percibe como un arte puro y libre de toda intención imitativa. La escultura occidental a lo largo de los periodos históricos pretéritos, se define por normativas y cánones establecidos a partir de los conceptos representativos de la proporción, orden, armonía y belleza idealizada, con la búsqueda de la perdurabilidad de las obras. Por ello, la escultura se puede considerar con menor libertad para expresar la voluntad de la forma que la alfarería (con la connotación que la



cerámica es un procedimiento creativo en su esencia más abstracta). Ahora bien, el empleo de la arcilla en el campo escultórico facilitó que los artistas de occidente experimentasen con el volumen en los bocetos o modelos preparatorios, a través del gesto y la plasticidad, permitiendo una mayor creatividad por la condición maleable del material (composición estética y técnica).

Si la representación en la escultura con barro y cerámica en el arte occidental transitó por espacios interdisciplinarios (y fronterizos, entre el arte y no-arte), al no participar de manera distintiva salvo en raras excepciones, hasta bien consolidada la expansión artística del siglo XX; ya que hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX, no se adopta por parte de los artistas, y en consecuencia por el público, un cambio de mentalidad en lo referente a la definición de arte. Así pues, no es hasta mediados del siglo XX, cuando el arte convive en un contexto, dónde la expansión y autonomía de sus dominios significa romper ya con el ensimismamiento en el que se había encontrado la obra moderna. Respecto a la trayectoria de la cerámica occidental, esta se traza a lo largo de siglos de historia y grandes acontecimientos de trascendencia universal, que van marcando hitos en el devenir tecnológico y estético en este campo como manifestación creadora, hasta llegar a promoverse la cerámica moderna; si bien, es difícil de clasificar, porque su proceso en el tiempo ha pasado por diferentes tránsitos (pictórico, escultórico, utilitario o decorativo). En tanto, si hablamos de la representación occidental, se debe indicar en lo relativo a esta investigación, que su presencia y su evolución está implícita en el arte y en la sociedad latinoamericana, ya que en su generalidad, está inmersa en los referentes de occidente, desde el Periodo Colonial (y actualmente, sumergida en la misma vorágine que legitima el mercado, y la cultura actual y global occidentalizada).

Con las vanguardias artísticas, establecido el s. XX, se generaron nuevas maneras de tratar los materiales, entre ellos el barro, explorando y explotando sus características, tanto de la materia como la actuación del gesto y las formas. A su vez, con el renacer de la cerámica en el arte moderno, su primicia se advierte justo por su condición objetual (relacionada con la cotidianidad), ahora bien, esta relación se va transformando con ciertas actitudes más radicales, con la intención de extender el empleo de la cerámica en otros campos, como el escultórico (actuando el material como significante en la propia estructura de obra).

A partir de las rupturas formalistas modernas se experimenta con el barro a través de diversificados lenguajes, desde su condición polisémica, trabajando con conceptos o cuestiones teórico-prácticas: pluriculturales, feministas, tecnológicas, desde la relación con la materialidad, lo funcional - no funcional, espacio - lugar (galería, espacio público o privado, naturaleza), etc.; como con la propia relación con el receptor. Esta situación se establece principalmente con la crisis en la representación a partir de mediados del siglo XX, y con ella, la concreción expansiva de los límites de lo escultórico hacia otros campos, en lo que la escultura ya no actúa únicamente en sustitución de un algo ausente, como simbolización, y tampoco se manifiesta como mensaje directo con significado trascendental, sino que, los artistas plásticos generan nuevas conductas y actitudes para trabajar en sus obras, desarrolladas en el espacio y tiempo presente, abriendo su trabajo en dirección a otros materiales, temas y conceptos antes no transitados; como también se percibe esencial, la ruptura formalista en la escena de la crítica artística y del pensamiento teórico.

Por lo tanto, determinados artistas latinoamericanos, agrupados dentro del arte moderno, y posteriormente, el arte contemporáneo (desarrollada su formación en el arte académico occidental), también aglutinan en su obra trabajos realizados en cerámica o bien en barro sin cocer, como expresión de su arte. En principio, a través de la presencia de artistas pioneros que manipulan piezas cerámicas decoradas con nuevos diseños, o bien, al generar un nuevo muestrario de formas alfareras, como también, se expresan a través del volumen escultórico, para mantener la concesión de barro cocido como material definitivo. Posteriormente, a partir de la apertura creativa de lo denominado como arte contemporáneo, diferentes artistas latinoamericanos emplean la cerámica o el barro crudo, de manera diversificada, aunque su utilización se potencia a partir de la década de los años setenta (s. XX), en lo que otros autores: ceramistas, escultores o artistas plásticos, se suman a la utilización del barro en su obra.

En cuanto a la presencia y determinación del arte popular y el arte indígena, la omnipresencia del arte occidental, moderno y contemporáneo, ha hecho que estas representaciones (también designadas como “arte periférico”), no se conciban desde los mismos planteamientos y permutas, sino asociadas a los entornos tradicionales, y con ellos, se proyectan otros condicionamientos. En lo que, estas manifestaciones han seguido un transcurso diferente. Configuradas por el arraigo cultural, las creencias, y su simbología, que aún prevalecen con el paso del tiempo, sin dejar de reivindicar que también se han producido cambios elocuentes, en cuanto a transformaciones en los estilos y modelos de los diseños y las formas, dejando claro que aunque la tradición forma parte de la praxis artística también se generan modificaciones representativas. Pero estos hechos pueden deberse a que su difusión no ha sido tan destacada, con menor repercusión, y quizá por ello, estas representaciones se han visto menos sometidas a las presiones mercantiles y los influjos de la globalización, manteniendo de esta forma su esencia tradicional; en cierta medida, porque no se ha llegado a permitir la intromisión plena de referentes de fuera, y de esta forma, han podido mantener su propia cultura diferenciada (interpretando siempre que cada cultura en Latinoamérica se presenta como única, y la suma de estas presenta la multiculturalidad de cada nación), y por otra parte, por la carencia de apertura en los territorios (por ejemplo habidad aislados indígenas), aunque a día de hoy, de manera generalizada, y cada vez más rápido, todo está cambiando, con la globalización y la expansión de las relaciones e intercambios. Como ejemplo, la representación indígena en ciertas sociedades amazónicas que por su actividad social se pudieran vincular más con el sentido general a hora de establecer correspondencias directas y consistentes sentencias en referencia a las sociedades que aun ejercen un aislamiento activo respecto a los influjos occidentales, pero también consideramos otras culturas indígenas latinoamericanas que se han expuesto en mayor medida a los códigos occidentales, y que sin embargo, también continúan manteniendo costumbres ancestrales, y con ello, su manera de representar, conservando vivas características simbólicas asociadas a sus creencias.

No obstante, llama la atención que a la hora de hablar de arte popular o arte indígena, cada una de estas definiciones, de manera habitual, suelen concretarse como el resultado de cualquier objeto manufacturado, sin desarrollar aquí ningún sentido crítico, por lo que pierden toda individualidad; valores que en consecuencia se estipulan en detrimento de las producciones que sí cuentan con un alto proceso creativo y artístico, por lo que se debería analizar y resolver certeramente estas cuestiones, para así no amalgamar a todas las obras en el mismo encajonamiento, sino separar aquellas que forman parte del arte de las otras que se producen como objetos para venta turística o de “masas”. Si bien, también podemos indicar que esta revisión divisoria debería hacerse desde cada seno cultural y sistema simbólico, ya que lo artístico puede variar como concepto, según se establezcan las relaciones del colectivo con sus propios objetos y representaciones.

En los casos de las manifestaciones populares o nativas creadas en barro crudo o cerámica, sus códigos representativos difieren a los del arte “oficializado” (analizándolas de forma escueta, diremos que sencillamente tienen otra forma de representar); estas definiciones artísticas de manera generalizada se pueden evaluar por una mayor carencia en los recursos técnicos (bajo coste), así mismo, la autonomía creativa de los autores o autoras se confiere desde lenguajes independientes, aunque tomen de referente la tradición, y se pueden relacionar con lo auténtico y original, para emplear códigos coaligados con la abstracción, aglutinando en muchos casos la estética naïf, u otras fórmulas como la sobriedad de la forma en conjunción con elementos pictóricos, o desde la exageración del modelado (sobreddecoración), el empleo de formatos diferenciados como la miniatura figurativa o el recipiente escultórico, o el empleo elemental de técnicas precisas en la decoración o en la quema para dar resultado a obras concretas. Todas ellas, tanto desde la percepción de la colectividad como la individualidad de cada autor, transmiten una información valiosa, emparentada con las costumbres de cada agrupación o cultura determinada.

Estas representaciones son parte fundamental en la riqueza del patrimonio cultural de cada país, no solo del pasado sino del presente, por lo que su continuidad y diversificada presencia actúa como una oportunidad vital y plausible para el conocimiento e identidad de cada sociedad. Históricamente, estas manifestaciones se asimilaban dentro de las costumbres populares, nativas o no, al estimar su función, cotidiana o simbólica,

manteniendo viva su presencia con el transcurso de los años. Ahora bien, durante el siglo XX, mientras que los países latinoamericanos se fueron transformando y desarrollando hacia la deriva capitalista y globalizada, las culturas tradicionales fueron perdiendo la capacidad que tenían de su propia sustentabilidad, con la pérdida y degradación de la biodiversidad y la reducción de sus territorios, adentrándose en muchos de estos lugares la vorágine de la sociedad industrial, y con ella la transformación de sus patrones de vida; perdiendo muchas de las costumbres representativas en la cerámica tradicional, pero también se han resguardado otras muchas, como del mismo modo se fueron originando nuevas manifestaciones. En esta cuenta, debemos citar además el establecimiento y cooperación de avales exteriores; en la primera mitad del siglo XX en la mayoría de las naciones latinoamericanas se ordenan ciertas medidas gubernamentales a favor de las sociedades desfavorecidas, aunque estas ayudas en la realidad se conciben desde la contrariedad, favoreciendo el desarrollo nacional en detrimento de la unidad social de los indígenas o las agrupaciones rurales. Ahora bien, en esta época el mayor periplo a favor del arte popular o indígena se establece a través de personas individuales motivadas por la recopilación de documentación de las tradiciones representativas o a través del coleccionismo de las piezas, al convocar estas manifestaciones un compromiso de atención y apego por la representación tradicional, consideradas como entidades vivas y herederas patrimoniales. A partir de mediados del siglo XX, en torno a las décadas de los años cincuenta y setenta, los países siguen contando con redes locales y regionales de sectores artesanales con una producción recurrente y normalizada, aunque paulatinamente, la actividad tradicional se va perdiendo de manera generalizada, y es aquí, cuando diferentes ceramistas comienzan a crear nuevas representaciones, surgiendo con estos pioneros o pioneras el compromiso de activar la representación tradicional, para dar cuenta de un nuevo carácter representativo, principalmente asociado a la manufactura de piezas figurativas, entre ellas las que recrean los modos de vida de la población (decoradas con vivos colores), seres o personajes de las leyendas y costumbres del folklore popular o nativo, o bien, se recrea y regenera la imagen de obras tradicionales. En estos tiempos, además, se concibe que estas agrupaciones o sociedades revelan un mayor índice de tolerancia hacia la sociedad “occidentalizada”, ajena a su cultura, modificando ciertas conductas culturales. Con estas transformaciones sociales, comienzan a establecerse a partir de las últimas décadas del siglo XX, nuevas dinámicas de apoyo y cooperación desde la mayoría de las naciones para el fomento de estas representaciones, en la medida que pertenecen a un ciclo creativo y cultural que aporta también desarrollo económico, desde la función de promover la creación, desarrollo y/o difusión artística, fortaleciendo con ayudas gubernamentales algunos circuitos de distribución y comercialización, como también se activan y convocan resoluciones comunitarias desde la propia actividad, por ejemplo al agruparse los propios autores en colectivos.

Ahora bien, se pudiera platear que para que se sigan generando en el futuro las artes populares y las representaciones indígenas en los territorios latinoamericanos, estas deben diferenciarse en lo formal y conceptual, resaltando su valor al adoptar estilos estéticos originales y genuinos, para así alcanzar el reconocimiento artístico, además de afianzar el registro de estos conocimientos, y que de esta forma no caigan en el olvido. Las representaciones de este tipo de arte y sus creadores, no deberían renunciar al desarrollo de sus propias posibilidades y a su vez tampoco buscar el consuelo en la fosilización de la memoria (popular o indígena), para así asegurar su permanencia, sostenibilidad y desarrollo en el mundo contemporáneo; si bien, las nuevas generaciones de estos artistas, tienen el cometido de reafirmar su representación, quedándonos con lo positivo del asunto, ya que poco a poco se percibe que así acontecerá.

En relación con la tradición, del mismo modo debemos indicar que este tipo de representación en América Latina siempre ha ocupado un lugar entre los diferentes públicos que lo han solicitado. Estas creaciones fueron generadas prácticamente desde emplazamientos rurales o provincianos, o bien, desde el aislamiento de las comunidades indígenas, y aún siguen siendo generadas de forma mayoritaria en estos lugares, por lo que su representación transfiere en las figuras de barro la mitología y las creencias de su propia cultura, y/o la cotidianidad, en la que cada ceramista, popular o indígena, se reconoce inmerso (manteniendo vivas conductas arraigadas a día de hoy, para no perderlas, como parte de su identidad cultural). Sin embargo, este proceso de acopio no solo se asocia con las “clases” campesinas o grupos indígenas (aislados en su habitad o



al ser partícipes de la “sociedad nacional”), sino, también al demandarse por otros estamentos sociales, como las clases medias acomodadas, tanto provincianas como urbanitas. Teniendo en cuenta, que la variabilidad del público al que llegan estas obras sigue siendo cuantiosa, al seguir solicitándose como parte de las costumbres y la función social para la cual se reservaban, pero también al variar su destino, al demandarse desde la confluencia de nuevos públicos (perdiendo en estos casos, su intrínseca concesión práctica y simbólica), como en la época actualidad, con la nueva demanda internacionalizada, reclamadas a través del turismo, el fomento intercultural y el activo intercambio mercantil.

En el caso de la autoría de estas creaciones, otro de los datos que me gusta resaltar, por mi propia condición de mujer y ceramista, es que en los territorios de América Latina la presencia femenina es la que marca la actividad generadora de obras de cerámica. Las mujeres son de manera mayoritaria las poseedoras del dominio representativo, convocando con ellas la memoria y el testimonio activo de sus tradiciones. Ahora bien, de manera habitual, la manufactura cerámica en manos de las mujeres se establece generalmente en las comunidades indígenas como en las comunidades rurales, tradicionalmente asociadas estas últimas al influjo de las sociedades primigenias (nativas o mestizas), mientras que en los casos de que la representación cerámica sea comandada principalmente por los hombres, su actividad se asocia en mayor grado a la tendencia relacionada con las técnicas de influencia colonial - occidental.

Actualmente, la representación con barro actúa como un medio de empoderamiento para la mujer ceramista, ya que su actividad creativa se establece como medio económico de sostenibilidad (familiar y comunitario). Ya que la tradición artesanal se convoca como uno de los medios de subsistencia que tienen ahora estas comunidades, destinando a la comercialización y al turismo su propia cultura, que antaño pertenecía a su lenguaje y legado (desde la concepción original, no impregnada de la dominación occidental). A partir de este reconocimiento, también hay que decir que algunas sociedades que en anteriores tiempos no trabajaban la cerámica, comienzan a hacerlo, como medio para ganarse la vida. En cuanto a la representación generalizada de estas producciones, como ya hemos indicado, también podemos apuntar que actualmente su *modus operandi* puede presentar factores procesuales que convergen en resultados emparentados con el mercantilismo globalizado, valorando entonces que éste no es el mejor modo para su propia sostenibilidad, ya que si el proceso avanza por los cauces que en la actualidad se someten en gran parte de los territorios, su condición de subsistencia continua, y por ello, la solución para que estos hechos remitan, como decimos, es que estas producciones deberían valorarse en su totalidad, definiendo correctamente el mercado y la venta, dejando atrás la producción de las artesanías en serie (manifestaciones que se reducen a simples copias de escaso valor, perdiendo en estos casos la inherente capacidad creativa y artística), para ensalzar su legítima representación, y así permanecer y vincularse al arte con mayúsculas, producido por los diferentes grupos indígenas o la representación popular, como muestras artísticas diversificadas de las diferentes culturas que se establecen en los territorios latinoamericanos.

Por otro lado, aunque seguimos con la misma sintonía representativa, podemos advertir que en décadas pasadas, la manera de plantear las investigaciones generadas sobre la mayoría de las creaciones populares e indígenas latinoamericanas, habitualmente han sido examinadas desde una mirada antropocéntrica, basadas en el sistema analítico de la representación artística occidental, y en estos casos, al no ajustarse a los cánones preestablecidos, en general se han colocado en un lugar fronterizo y cuestionado, situadas aún en el fluctuante espacio del “no-arte”. No obstante, también es destacable la revisión que se ha generado a través de los años en diferentes disciplinas, como en la antropología o las artes, en cuanto al análisis y a la valoración de la representación expresada por las culturas nativas primigenias americanas y a la difusión de las culturas aborígenes contemporáneas o la cultura popular, reformulándose en gran parte teorías, conclusiones y reflexiones, especialmente a partir de la década de los años setenta del siglo XX. En esta línea, como ya hemos ido reiterando, para hacer un buen análisis en referencia a lo social y lo artístico de cada situación, hay que tener en cuenta muchos factores, como la cultura, las costumbres, el conocimiento colectivo, la perspectiva histórica, lo geográfico y otros tantos, que enmarcan la cosmovisión de la vida y su representación.

Con todo ello, se puede reivindicar con notoriedad, que en los últimos tiempos en Latinoamérica convergen diferentes expresiones artísticas, por un lado aquellas creaciones motivadas por la tradición nativa, agrupadas dentro del arte indígena, por otro lado, la miscelánea ocasionada por la tradición de los pueblos entre la representación nativa y occidental, mancomunada como arte popular, y por otro, la representación internacionalizada, intrínsecamente determinada por el germen de la representación occidental, establecida en este caso, dentro de la calificación de arte contemporáneo.

Si bien, en la coyuntura de nuestros tiempos, se deben tener presentes diversidad de nociones que definen el panorama del arte actual, como la plausible transformación generada en los diferentes circuitos artísticos o la continua renovación de los diferentes lenguajes artísticos, de cada agrupación, o bien, desde la individualidad de cada autor.

En cuanto a las referencias notables de cada tipo de representación desarrolladas a partir del siglo XX, y ya inmersos en el siglo XXI, como al reivindicar el énfasis puesto por los autores, corresponde destacar que la trascendencia cultural de la cerámica y su mantenimiento en la tradición popular e indígena en Latinoamérica ha sido custodiada por los artesanos -indígenas o mestizos, en su mayoría-, a través de la maestría y belleza de sus obras, posicionando lo que en anteriores décadas se nombraba como arte “irrelevante”, en la estima de considerarse como genuinas expresiones culturales; de igual manera que procede destacar el trabajo y la motivación de los ceramistas, escultores o artistas plásticos, creadores pioneros, o no, que han trabajado y trabajan el barro y la cerámica cultivando la forma tridimensional en su obra desde el arte moderno o contemporáneo. En la relación de introducir todos ellos nuevas perspectivas plásticas con entusiasmo creativo de lograr nuevas formas; explorando tanto sus posibilidades expresivas como las técnicas, e investigando tanto el barro en su estado más puro como las combinaciones posibles, como en su decoración o al utilizar con otros soportes. Asumiendo estilos y desarrollando temáticas que por encima de las tendencias y de tradición plástica que la antecede, dan cuenta de la intensa búsqueda que, en éste como en otros dominios artísticos, se desarrolla actualmente.

Los artistas actuales, como parte del lenguaje que utilizan para la realización de sus obras, de manera consciente o inconsciente, toman el préstamo y apoyo de influencias culturales, tanto técnicas, como basadas en la expresión de la normativa tradicional o simbólica, con pleno conocimiento del acervo en el que se producen, en lo que estas influencias pueden ser recibidas desde el entorno, o bien, basadas en una búsqueda de autonomía personal. Ahora bien, aunque quisiéramos agrupar a todos los artistas o ceramistas actuales en un misma entidad creativa asociada a su conexión plástica al trabajar con la cerámica o el barro, existen grandes diferencias que anteponen una agrupación única, al entablar en su desarrollo formativo y cultural una clara y antagónica divergencia; al vincularse por un lado, con la colectividad y con herencia original y/o tradicional, adscritas de forma inherente a la representación indígena y popular, y por otro, la representación “ilustrada” del arte contemporáneo, desde la cual, hace años se sumerge en movimientos de ruptura, donde el lenguaje conceptual y la individualidad creativa son sus máximos exponentes. Por ello, en la actualidad el arte se abre a un gran abanico de múltiples posibilidades; aunque también hay que discernir entre lo que realmente se propone como conciencia y representación artística, o bien, lo meramente mercantil o diseñado para un público de masas sin esencia creativa, o desde la perturbadora tendencia entusiasta de someterse a cánones o modelos globalizados.

Al defender en este estudio la importancia de abordar la representación artística desde el sentido transcultural, atribuido no solo al arte contemporáneo, sino también al arte popular y al arte indígena, en lo que cada una de estas representaciones, y la sinestesia de estas alianzas, podrán contribuir a mejorar la definición de cada una de ellas, y su admiración; siempre que se reconozca eso sí, por ende, la derogación de los prejuicios elitistas de los “sectores ilustrados”, como que los “sectores populares o indígenas” tomen de su producción simbólica el control de la misma, para así revalorar su identidad cultural, entablando con ello un diálogo fructífero entre la tradición y la modernidad.

La trascendencia de la representación tradicional, hoy en día, se concibe en gran parte desde el término de la interculturalidad, al consolidarse históricamente esta seña social en Latinoamérica (al cohesionar en las diferentes agrupaciones situaciones de dominio o de subordinación tanto en el pasado como en el presente), si bien, en esta línea prerrogativa, la asimilación de otros lenguajes, no tiene por qué contextualizarse solo dentro de un proceso de apropiación cultural, sino que también se desarrollan nuevos procesos de originalidad, al fusionar diferentes influencias como partir de nuevas ideas. Ahora bien, reiterándonos en el asunto de indicar que desde la representación indígena y popular se proponen aspectos específicos que manifiestan matrices simbólicas, en muchos casos enfrentadas a la estética occidental, al ser tratadas desde una conciencia que parte de la resistencia a la colonización visual, aunque como no, cada una posea sus propios códigos identitarios (partiendo de una base patrimonial colectiva o comunitaria, al establecerse dentro de un conjunto de valores diferenciado), este tipo de representación como decimos se debe disfrutar desde la contemplación de una expresión diferente; constituyendo también a nuestra manera de ver, un buen punto de partida de indiscutible relevancia estrategia a la hora de descubrir su sentido universal. Por otro lado, en lo referente a la utilización del barro en el ámbito artístico plural y contemporáneo (relacionado con el arte occidental), también se desarrollan nuevas consideraciones en cuanto a la utilización de este material, entre las nuevas definiciones y las prácticas artísticas del panorama postmoderno; ahora bien, entre las arbitrariedades de este sistema artístico, solo con revisar su historia, se cuenta con que la mayor parte de las corrientes o tendencias artísticas, al iniciar su expresión, se determinan por un principio de exclusión, como que, a lo largo de su recorrido histórico se vincula totalmente con lo social, y por ello, y de igual manera también se relaciona con la tradición, remitiendo a las creencias y a la cultura de cada época. En esta amalgama de correspondencias, de la misma forma podemos revisar la mirada que se hace desde la visión artística occidental hacia la representación vernácula, como ya hemos indicado, concentrándonos en destacar la relación de la temática indígena o popular con el arte moderno, que hace cambiar en cierto sentido el desarrollo de las artes plásticas latinoamericanas. Por ello, debemos indicar que las influencias, permutas y paralelismos, producidas en todas las representaciones artísticas que citamos, no solo parten de un sentido unidireccional, sino que su dirección es ambivalente.

No obstante, entre las evidencias que se van consolidando desde la concepción de la postmodernidad, se concibe como otro hecho notorio: la ruptura con las tradiciones, especialmente al interferir los tiempos de la “globalización”, como fenómeno complejo que va en aumento, hipotecando con ella toda serie de valores sociales adquiridos a lo largo del tiempo, aunque también hay que interpelar en la idea de que esto no sucede tan elocuentemente en la cultura latina, al manifestar modos de diálogo que se configuran por narraciones costumbristas o de raigambre, como al mantener un sentido particular en la representación de manera generalizada, que viene de sus antepasados y se ha consolidado tanto en lo popular e indígena, como en el arte contemporáneo, manifestando en todas estas creaciones un compendio de situaciones de gran originalidad; ejerciendo por parte de los actuales artistas un carácter interior y reflexivo, como al llevar a cabo un estudio consciente del entorno y utilizar estrategias simbólicas para recargar al volumen y a la forma de significados.

En tanto, para acabar con esta investigación, como resumen podemos identificar que los artistas latinoamericanos, en el panorama actual, trabajan en todas las manifestaciones, desde el punto de partida de la idea, y elección del método elegido para su elaboración, para así materializar la obra; en lo que, el ceramista, escultor o artista plástico, además de utilizar procedimientos tradicionales, ha incorporado otros conocimientos, valiéndose de todos los medios, habituales y nuevos, para dar cuenta de la fusión de creación, forma y espacio requerido en las obras escultóricas de cerámica y barro, como también es inherente, la relación de acogida respecto a los receptores (partiendo de la noción del propio concepto representativo de cada caso, ya que este varía según se generen las relaciones que los individuos establecen con las obras). En esta cuenta, se puede decir que la conjunción de las diferentes culturas establecidas en el territorio latinoamericano puede enfrentar en cierta medida su capacidad representativa, pero también se debe visionar que de la misma manera también la hace pluri-discursiva, al establecerse desde la base de un fuerte arraigo cultural, acopiando por un lado la activa presencia de lo nativo (indoamericano), por otro, el acaparamiento



del dominio de la representación occidental (visto Occidente en términos de pertenencia y oposición), tal que otras influyentes manifestaciones latentes, como el arraigo de lo afro, o la tradición oriental. Ya que desde el arte, la creación artística se propone como una alternativa que mantiene su propio compromiso con la realidad cultural, al tiempo que puede activar una búsqueda de la identidad. La valoración de la técnica cerámica y la representación con barro en la creación de obras artísticas en América Latina es plural, demandada tanto por artistas de talla nacional e internacional en el contexto del arte contemporáneo, como en las representaciones de identidad propia, caso de las producciones indígenas o populares. En todas estas manifestaciones culturales está presente la fantasía -y la convicción- de alfabetos plásticos definitivamente genuinos; entablando relaciones entre las diferentes representaciones artísticas, comandadas tanto por la figuración abstracta como por la abstracción figurativa.

Convocando muchos artistas actuales latinoamericanos en sus obras formas de resistencia cultural a través de la reactivación y actualización de la dependencia con la tierra, la memoria o el pensamiento colectivo, como de las representaciones simbólicas, abundando la superposición de símbolos, reconociéndose en ellas: la esencia de los rituales y los mitos; la reconciliación de lo arcaico con lo presente, o las identificaciones y los procesos unificadores con lo primigenio; la reinterpretación de lo individual y lo comunitario; el interés por los imaginarios mágicos y alegóricos que habitan en el acervo popular; la atención hacia lo femenino; o el punto de mira hacia las injusticias locales, nacionales y globales.

Los autores actuales vinculados con la representación indígena o popular, continúan creando expresiones únicas de una determinada cosmovisión cultural, considerando como positivo que estas manifestaciones actúan como dinámicas de su propia permanencia frente a la masificación de la cultura y los mercados. Con el resultado de resurgir en últimos años a través de nuevos impulsos, en lo que la identidad de estas sociedades vuelve a revitalizarse con los nuevos artistas, que sienten y se expresan de una forma instintiva asociando su representación a diversificados contenidos: primigenios, tradicionales o desde actualizados lenguajes, trabajando a partir de infinidad de temáticas, plurales o individualizadas, desde la figuración y la abstracción, o la conjunción de ambas. Entre los artistas contemporáneos asociados al circuito artístico contemporáneo e internacional, para quienes la materialidad del barro tiene una propiedad manifiesta respecto a cualquier otro soporte, como aquellos que diversifican sus creaciones, pudiendo encontrar creaciones que se desarrollan desde multiplicidad de medios y lenguajes, contando con multitud de ejemplos representativos, desde la constante figurativa, aunque con muy distintos tratamientos, a partir de la imagen del cuerpo humano, o una introspectiva figuración, la revisión de la mirada onírica, o desde lo más primitivo, como la caracterización que se desarrolla entre lo orgánico y lo irreal, como otros autores que tiene como hilo conductor la abstracción, desde diferentes y diversificadas modalidades, como la inspiración nativa, lo arcaico, la reminiscencia del carácter primigenio, lo primario, la naturaleza y la tierra como concepción absoluta, el evidente reconocimiento de las tradiciones del entorno, el sentido ritual y ceremonial, o la frecuente caracterización totémica, o aquellos que muestran en sus obras un común denominador, revelándose con sus propias correspondencias y metáforas conceptuales, en conexión con sistemas de pensamiento no occidentales, desde la concepción reflexiva y simbólica de la memoria. Ahora bien, al terminar este trabajo, también me queda la sensación de haber dejado fuera a una gran cuantía de artistas de origen latinoamericano que trabajan con el barro, pero aun sabiendo de sobra que ésta recopilación ciertamente excluye a mucha gente y muchas obras admirables, se debe del mismo modo estimar que en sí, el trabajo recopila una amplia selección de autores, demostrando a través de sus obras la esencia pluricultural del carácter latino.

Para acabar diciendo que, la amplia gama de propuestas realizadas en barro y cerámica en Latinoamérica se desarrolla desde la genuina multiplicidad de las sociedades indígenas, la pluriculturalidad de las representaciones populares (de tradición rural o urbana, mestizas, de origen africano, etc.), o desde la entidad del arte moderno o posmoderno; todas ellas igual de legítimas, se valoran desde su particularidad como desde la pluralidad, analizadas en nuestro estudio tanto en conjunto como por separado, para dar cuenta que todas estas manifestaciones por su calidad estética y creativa se merecen figurar en la primera línea del arte actual.



**Fuentes documentales**





## BIBLIOGRAFÍA:

La bibliografía cotejada en esta investigación se hace muy extensa, por lo que a continuación únicamente se enuncian las publicaciones que aparecen como citas de texto incluidas a lo largo del escrito.

En el caso de las citas referentes a ediciones y catálogos escritos por diversos autores, a lo largo de los capítulos se hace mención en la propia referencia a pie de página del nombre y apellidos del autor que escribe el capítulo o artículo, además de la información de la publicación donde se encuentra, mientras que a continuación únicamente se recoge la información principal de la publicación.

### CULTURA, ARTE Y SOCIEDAD. LATINOAMÉRICA. ---

#### Publicaciones:

BANDORIN, Francesco; CISNEROS, Gina; HOOFF, Herman Van; LOPEZ OSPINA, Gustavo; MATSUURA, Koichiro; y ORDÚZ, Esteban.

*Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage.*  
Quito: UNESCO, 2005.

COLOMBRES, Adolfo.

*Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente.*  
Buenos Aires: Ediciones del Sol, serie antropológica, 2004.

GARCIA CANCLINI, Néstor.

*Arte popular y sociedad en América latina.*  
Ciudad de México: Grijalbo, 1977.

GARCIA CANCLINI, Néstor.

*Culturas populares en el capitalismo.*  
Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1982.

GARCIA CANCLINI, Néstor.

*Latinoamericanos buscando lugar en este siglo.*  
Buenos Aires: Paidós, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

*La alfarera celosa.*  
Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1985.

PAZ, Octavio.

*El laberinto de la soledad.*  
Edición conmemorativa: 50 aniversario.  
Prólogo, recopilación y epílogo de Enrico Mario Santí  
México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

#### Artículos, conferencias o ponencias:

ALVAREZ, Clemente.

Amazonia "Far West" (artículo).  
Revista: *El País Semanal*, n° 1706, Junio, 2009.

CABELLO, Paz.

"El Museo de América" (artículo).  
Revista: *Anales del Museo de América*, n° 1, 1993, Madrid: Museo de América.

FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José A.

"Antropología del arte y arte antropológico" (artículo).  
*Hojas de Antropología social*, n° 7, Anales de la Fundación Joaquín Costa. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca (España), 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor.

“De la comida al monumento: lo intercultural más allá de los rituales” (artículo).

Publicado en el catálogo de la exposición de Antoni Miralda, *Degustibus non disputandum*. Madrid: Museo Reina Sofía, junio 2010.

Publicaciones y artículos: Néstor García Canclini [página WEB],- <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia> [Consulta: 29-3-2011], formato: PDF.

GARCÍA CANCLINI, Néstor.

“Geopolítica del arte y estéticas interculturales” (conferencia).

Universidad de Miami, septiembre 2008. Publicaciones y artículos: Néstor García Canclini [página WEB],[Consulta: 7-11-2009],

- <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/78-conferencia-qgeopolitica-y-eticas-interculturalesq>

MOSQUERA, Gerardo.

“Contra el arte latinoamericano”.

*Una nueva historia del arte en América Latina* (ponencia: Oaxaca, México, 1996).

Los estudios de arte desde América Latina [página WEB], UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009.

- [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf) [Consulta: 11-04-2010], formato: PDF.

PÉREZ ALONSO-GETA, Petra M<sup>a</sup>.

“El gusto estético. La educación del (buen) gusto” (artículo).

Revista: *Estudios sobre Educación*, n<sup>o</sup> 14, 2008. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

SARMIENTO RAMÍREZ, Ismael.

“Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico” (artículo).

Revista: *Anales del museo de América*, n<sup>o</sup> 15, 2007, Madrid: Museo de América.

SILVA E SOUSA, Flávio Henrique.

“Entre la aldea y los rascacielos: identidad, inmigración y territorialidad indígena urbana en Curitiba, Brasil” (artículo).

Revista *Española de Antropología Americana*, vol. 41, n<sup>o</sup> 2, 2011; Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

VARGAS HERNÁNDEZ, José Guadalupe.

“Algunos mitos, estereotipos, realidades y retos de Latinoamérica” (artículo).

Revista: *Historia Actual Online*, n<sup>o</sup> 3, invierno 2004; Guadalajara (Jalisco, México): Universidad de Guadalajara.

VARGAS HERNÁNDEZ, José Guadalupe.

“Movimientos sociales para el reconocimiento de los movimientos indígenas y la ecología política indígena” (artículo).

Revista: *Ra Ximhai*, vol. 1, n<sup>o</sup> 3, septiembre-diciembre 2005; Berkeley (California): -Institute of Urban and Regional Development-, University of California at Berkeley.

VILA MERINO, Eduardo S.

“Pedagogías de lo (in)visible: las políticas educativas interculturales en Latinoamérica como mapas de derechos” (artículo).

Revista *Iberoamericana de Educación / Revista Ibero-americana de Educação*, n<sup>o</sup> 50, 5 - 10 de octubre de 2009, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).

## CERÁMICA. PRÁCTICA.

---

### Publicaciones:

BATALLER CUCURELLA, Carlos.

*Vidriados crudos de baja temperatura sin plomo*.

Barcelona: Ed. Omega, 1987.

FERNANDEZ CHITI, Jorge.

*Curso sintético completo*.

Tomo 2. Buenos Aires: Ed. Condorhuasi, 1978.

RODEES, Daniel.

*Hornos para ceramistas*.

Barcelona: CEAC, 2004.

### Revistas. Temática: cerámica artística.

---

-*American Ceramics*. Nueva York (EEUU).

-*Ceramics: art and perception*. Janet Mansfield (Australia).



- Ceramics monthly*. American Ceramic Society, Columbus, Ohio (EEUU).
- Ceramic review*. Ceramic Review Publishing, Londres (Inglaterra).
- Clay in art: international*. -Kerameiki Techni-. Atenas (Grecia).
- New ceramics / Neue keramik*. Hö hGrenzhausen, Rheinland-Pfalz (Alemania).
- Revista Esteka. Cerámica Contemporánea*. Huara Huara. Las Condes, Santiago de Chile (Chile).
- Revista internacional cerámica / keramos*. Ajalvir, Madrid (España).

## ARTE PRIMIGENIO. ---

### Publicaciones:

AA. VV.

*Arqueología Suramericana / Arqueologia Sul-americana*.

Volumen/Volume 2, Numero 1, Enero/Janeiro 2006.

Editores: Cristobal Gnecco y Alejandro Haber.

Popayán (Colombia): -Departamento de Antropología-, Universidad del Cauca; -Facultad de Humanidades-, Universidad Nacional de Catamarca; World Archaeological Congress.

AA. VV.

*Arte Precolombino*.

Colección Ignacio de Lassaletta. Bilbao (Bizkaia): Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, BBK; 1999.

AA. VV.

*Handbook of South American. Archaeology*.

Editores: Helaine Silverman y William H. Isbell.

New York: Springer, Science+Business Media (LLC), 2008.

ALCINA, José.

*El Arte Precolombino*.

Torrejón de Ardoz (Madrid, España): Editorial Akal, 1990.

BARBIER, Jean Paul.

*Guía de Arte Precolombino*.

Museo Barbieri-Meller Art Precolombí, Barcelona.

Milán (Italia): Skira, 1997.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma.

*Arte indígena sudamericano*.

Madrid: Alhambra, 1986.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma.

*La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*.

Biblioteca Iberoamericana.

Madrid: Anaya, 1988.

### Área cultural: Mesoamérica -----

AA. VV.

*Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*.

Barcelona: Lunweg, 2004.

AA. VV.

*Dinámicas culturales entre el Occidente, el Centro-Norte y la cuenca de México, del Preclásico al Epiclásico.*

Editora: Brigitte Faugère-Kalfon,

Michoacán (México): Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Colegio de Michoacán, 2007.

FUENTE, Beatriz de la.; STAINES CICERO, Leticia; y URIANTE, M<sup>a</sup> Teresa.

*La escultura prehispánica de Mesoamérica.*

Barcelona: Lunwerg, 2003

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo / LÓPEZ LUJÁN, Leonardo.

*El pasado indígena.*

México D.F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, FCE, COLMEX, FHA, 2001.

SCHÁVELZON, Daniel.

*Treinta siglos de imágenes: maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central prehispánica.*

Buenos Aires: Ed. Fundación CEPPA, 2004.

#### **Áreas: Baja América Central y Caribe (Antillas) -----**

AA. VV.

*Artes de los pueblos precolombinos: América Central.*

Barcelona: Museo Barbier-Mueller art precolombi, 2000.

FERNÁNDEZ ESQUIVEL, Patricia.

*Mujeres de arcilla / Clay women.*

San José (Costa Rica): Ludovico, 2005.

LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo E.

*Culturas precolombinas del Caribe.*

Arqueología III.

Madrid: Ediciones Akal, 1992.

ROBIOU LAMARCHE, Sebastián.

*Tainos y Caribes: las culturas aborígenes antillanas.*

San Juan (Puerto Rico): Editorial Punto y Coma, 2003.

#### **Área Noroccidental de Suramérica -----**

BOTERO, Clara Isabel; LONDONO VELEZ, Santiago; LLERAS PEREZ, Roberto; y SANCHEZ CABRA, Efrain. MAYR, Juan (fotografía).

*Museo del Oro: patrimonio milenario de Colombia.*

Bogotá D.C. - Banco de la República; Fondo de Cultura Económica. Milan: Skira, 2007.

CHAVES MENDOZA, Álvaro; J. DUNCAN, Ronald; y PELÁEZ CALDAS, Gonzalo.

*Gotas de antaño: introducción a la cerámica en Colombia.*

Bogotá: Ed. Centro Colombo Americano, 1985.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo.

*Arqueología de Colombia: Un Texto Introductorio.*

Fundación Segunda Expedición Botánica. Bogotá: ed. Litografía Arco, 1986.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo.

*Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro.*

Compañía Litográfica Nacional. Medellín: ed. Colina, 1988.

Catálogo: *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo Femenino y lo Masculino*.

Textos: YÉPEZ R, Alexandra.

Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Municipalidad de Santiago. Fundación familia Larraín Echenique (exposición: Abril 2004), 2004.

#### **Andes Centrales** -----

AA. VV.

*Y llegaron los incas. -Museo de América, enero-agosto 2006-*.

Comisarias de la exposición: Ana Verde y María Jesús Jiménez.

Museo de América (Madrid, España). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes D.L., 2005.

GAVAZZI, Adine.

*Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*.

Lima: Apus Graph, 2010.

GAVAZZI, Adine.

*Microcosmos. Visión andina de los espacios pre hispánicos*.

Lima: Apus Graph, 2012.

VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe.

*Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*.

Lima (Perú): Ed. Roberto Gheller Doig cop, 2007.

#### **Área de los Andes Meridionales** -----

MORDO, Carlos.

*La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*.

Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

Catálogo: *Chile antes de Chile. Prehistoria*.

Textos: AA.VV.

Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino; Municipalidad de Santiago; Fundación familia Larraín Echenique; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (exposición: nov. 1997 - dic.1998), 1997.

#### **Áreas del oriente suramericano** -----

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (coord.)

*História dos Índios no Brasil*

São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura SMC / FAPESP, 1992.

#### **Área Amazónica** -----

BARRETO, Cristiana / EWAN, Colin Mc / NEVES, Eduardo.

*Unknown Amazon. Culture in Nature in Ancient Brazil*.

London: British Museum Press, 2001.

BRAUN, Bárbara (ed.).

*Art of the Amazon*.

London: Thames & Hudson, 1995.

GUAPINDAIA, Vera; y PEREIRA, Edithe (coords.)

*Arqueologia Amazônica I*.

Volumen I. Museu Paraense Emilio Goeldi -MPEG-; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN-; Secretaria de Estado de Cultura do Pará -SECULT-.

Belém (Brasil): ed. Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010.



GUAPINDAIA, Vera; y PEREIRA, Edithe (coords.)

*Arqueologia Amazonica 2.*

Volumen II.

Museu Paraense Emilio Goeldi -MPEG-; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -IPHAN-; Secretaria de Estado de Cultura do Pará -SECULT-.

Belém (Brasil): ed. Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010.

ROSTAIN, Stéphen, y SAULIEU, Geofroy de.

*Antes. Arqueología de la Amazonia ecuatoriana.*

Instituto Francés de Estudios Andinos -IFEA-, Instituto Panamericano de Geografía e Historia -IPGH-, Instituto de Investigación para el Desarrollo -IRD-; Quito (Ecuador): Kiru Graphics, 2013.

Catálogo: *Antes: histórias da pré-história.*

DANTAS, Marcelo; GUIDON, Niède; MARTIN, Gabriela; y PESSIS, Anne-Marie.

Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília (CCBB), Brasil (exposición: 12 de octubre de 2004 al 9 de enero de 2005). Rio de Janeiro: 19 desing/Editora, 2004.

---

### Artículos, conferencias o ponencias (arte primigenio):

GIL GARCÍA, Francisco M.

“Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo hoy el espacio” (artículo).

Revista: *Anales del museo de América*, nº 10, 2002, [pp. 59-83], Madrid: Museo de América.

GÓMEZ AUGIER, Julián P., y CARIA, Mario A.

“La simbología prehispánica e histórica del Noroeste Argentino y su relación con los cambios paleoambientales” (artículo).

Revista: *Anales del museo de América*, nº 17, 2009, [pp. 96-105]; Madrid: Museo de América.

GUINEABUENO, Mercedes.

“De lo duradero a lo perecedero. I: Las improntas textiles en la cerámica de Esmeraldas, Ecuador” (artículo).

*Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, 2003, [pp. 231-243], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Gilda.

“Vasijas de luz y de oscuridad. La cerámica tipo códice del estilo Mixteca-Puebla” (artículo).

*Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol. 8, 2008. Warszawa (Polonia): Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Polonia.

LACADENA GARCIA-GALLO, Alfonso.

“Afrontar la escasez: el estudio de la América prehispánica -I-” (artículo).

Revista: *Anales del museo de América*, nº 5, 1997, [pp. 7-16]; Madrid: Museo de América.

LAGUENS, Andrés G.

“Contextos materiales de desigualdad social en el valle de Ambato, Catamarca, Argentina, entre los siglos VII y X d.C.” (artículo).

*Revista Española de Antropología Americana*, vol. 37, nº 1, 2007, [pp. 27-49], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MAYO, Julia.

“Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé, Panamá” (artículo).

*Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36, 2006, [pp. 25-44], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

RATTO, Norma; FEELY, Anabel; y BASILE, Mara.

“Coexistencia de diseños tecno-estilísticos en el Período Tardío Preincaico: el caso del entierro en urna del bebé de La Troya (Tinogasta, Catamarca, Argentina)” (artículo).

Revista: *InterSecciones en Antropología*, nº 8, 2007, [pp. 69-85], Olavarría (Buenos Aires, Argentina): Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires -UNCPBA-.

RIVERA CASANOVAS, Claudia, y STRECKER, Matthias.

“Arqueología y Arte Rupestre de Bolivia. Introducción y Bibliografía” (artículo).

Revista: *Ibero-Bibliographien*, nº 3, 2005, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.

RIVERA DORADO, Miguel.

“Algunas Consideraciones sobre el arte maya” (artículo).

*Revista Española de Antropología Americana*, nº 31, 2001; Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

ROLDÁN, Jimena, y SAMPIETRO VATTUONE, María Marta.

“Los cráneos trofeo Condorhuasi-Alamito (Catamarca, Argentina) dentro del pensamiento religioso andino” (artículo).

*Revista Española de Antropología Americana*, vol. 41, nº 2, 2011, [pp. 327-348], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

ROSTAIN, Stéphen.

“Que hay de nuevo al norte. Apuntes sobre el Aristé” (artículo).

Revista de *Arqueología*, vol. 24, nº 1, 2011, [pp. 10-31], Sociedade de Arqueologia Brasileira. Madrid: Zugarto ediciones S.A.

SAGÁRNAGA, Jédu.

“Investigaciones arqueológicas en Parati (Bolivia)” (artículo).

Revista: *Anales del museo de América*, nº 15, 2007; Madrid: Museo de América.

SÁNCHEZ GARRIDO, Araceli.

“El hombre y la sociedad americana: la difícil solución” (artículo).

Revista: *Anales del museo de América*, nº 1, 1993, Madrid: Museo de América -departamento de etnología-.

## PERIODO COLONIAL.

---

### Publicaciones:

AA. VV.

*Tonalá: Sol de Barro.*

México D.F.: Banca Cremi, De la Fuente ediciones, 1991.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V.

*Las azulejerías de La Habana: cerámica arquitectónica española en América.*

Valencia: Universitat de València, 2004.

Catálogo: *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú.*

Curaduría - textos: ACEVEDO BASURTO, Sara.

Lima: Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, 2004.

### Artículos (Periodo Colonial):

LUJÁN MUÑOZ, Jorge.

“Reflexiones sobre el concepto de arte colonial aplicado a Hispanoamérica” (artículo).

Revista: *Anales del museo de América*, nº 6, 1998, [pp. 187-196], Madrid: Museo de América.

ROVIRA, Beatriz E., y GAITÁN, Felipe.

“Los búcaros. De las Indias para el mundo” (artículo).

*Canto Rodado (Revista especializada en patrimonio)*, nº 5, 2010 [pp.41-80]. Panamá: Centro de Investigaciones Patrimoniales del Patronato Panamá Viejo - Universidad de Panamá.

## ARTE MODERNO Y ARTE CONTEMPORANEO.

---

### Publicaciones:

AA. VV.

*Ana Mendieta.*

Santiago de Compostela: Ed. CGAC, 1996.

AA. VV.

*Puerto Rico, arte e identidad.*

Hermanidad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. San Juan (Puerto Rico): Universidad de Puerto Rico, 1998.

BARANDA, Pilar; IZQUIERDO, Isabel; KRAUSKOPF, Ruth, y ROSENTHAL, Marilu.

*Palabras de tierra / Words of clay. Cerámica Actual en Chile.*

Santiago de Chile: Editorial Grijalbo / taller Huara Huara, 2005.

BARDI, Pietro Maria.

*Arte da cerâmica no Brasil.*

São Paulo: Banco Sudameris, 1980.

BARAÑANO, Kosme de.  
*Picasso: el diálogo con la cerámica.*  
Valencia (España): Fundación Bancaja, 1998.

BRENNAND, Francisco.  
*Testamento I: O oráculo contrariado / Francisco Brennand 1997 - 2005.*  
Propiedade Santos Cosme e Damião. Oficina Brennand. Recife (Pernambuco, Brasil): Edições Bagaço, 2005.

FOSTER, Hal.  
*El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.*  
Madrid: Editorial Akal, 2001.

FOSTER, Hal (coord.)  
*La posmodernidad.*  
Barcelona: Editorial Kairós, 1985.

GAUGUIN, Paul.  
*Notas sobre el arte. Exposición Universal.*  
-4 y 11 de julio de 1889-  
Paris: Le Moderniste ilustré.

KENNEDY-TROYA, Alexandra, y ZAPATA, Cristóbal.  
*El alma de la tierra - Eduardo Véga y la cerámica en el Ecuador.*  
Cuenca (Ecuador), Prefectura del Azuay, 2012.

PEREIRA, María de los Ángeles.  
*Escultura y escultores cubanos.*  
Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana: Artecubano, 2005.

SUCKAER, Ingrid.  
*Solo un guiño: Escultura mexicana en cerámica.*  
México: Editorial Praxis, 1998.

VILLAVERDE, Vilma.  
*Leo Tavella, labrador del arte.*  
Ituzaingó (Buenos Aires): Editorial Maipue.

Catálogo: *Barro de América: Primera Bienal. Caracas, agosto de 1992.*  
Comisario: GUEVARA, Roberto.  
Caracas: Ed. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Consejo Nacional de la cultura, 1992.

Catálogo (2 volúmenes): *-II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofía Imber.*  
*-II bienal, Barro de América. 1995/1996. Núcleos 2, 3, 4 y 5: Barro nuestro de cada día. Centro de arte de Maracaibo Lía Bermudez.*

Comisario: GUEVARA, Roberto.  
Caracas: Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, 1995.

Catálogo: *III bienal, Barro de América. 1998. Roberto Guevara. (Venezuela - Brasil).*  
Comisario: GUEVARA, Roberto.  
Caracas: Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, 1998.

Catálogo: *Brennand. Esculturas, O Homem e a Natureza.*  
Curadoria: Emanuel Araújo. (exposición en el -Museu Oscar Niemeyer-: 17 dic. 2004 - 27 Marzo 2005).  
Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004.



Catálogo: *Celeida Tostes*.  
Coordinadores: LONTRA COSTA, Marcus, y SILVA, Raquel.  
AQUILA, Luiz (consultoría).  
Rio de Janeiro: Aeroplano, 2014.

Catálogo: *Cocido y crudo*.  
Comisario: CAMERON, Dan.  
(Exposición: 14 de diciembre de 1994 - 6 de marzo de 1995, organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía).  
Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

Catálogo: *Encuentro de ceramistas contemporáneos de América latina / Meeting of contemporary ceramists of Latin America*.  
Exposición: Museo de Arte Ponce/ exhibition: the Ponce Art Museum (octubre / october 1986, enero / January 1987).  
Ponce (Puerto Rico): Museo de Arte Ponce, 1986.

Catálogo: *Escultura - Escultores*.  
Comisaria: RODRÍGUEZ, Bélgica.  
Galería de Arte Ascaso (Octubre 2012 - enero 2013).  
Caracas: Editorial de Arte, 2012.

#### **Artículos, conferencias o ponencias (arte moderno y arte contemporáneo en Latinoamérica):**

BARBIERI, Nelly.  
"Tendencias contemporáneas en la cerámica venezolana" (artículo).  
*Revista internacional cerámica / keramos*, n.º 110, 2008, Ajalvir (Madrid).

BUCCL, Ennio.  
"Sentimiento de lo americano en la expresión de la escultura en la generación del 40'" (artículo).  
*PHAROS. Revista de la Universidad de las Américas (Ciencia, Arte y Tecnología)*. Mayo-Junio, vol. 9, n.º 1, Santiago de Chile, 2002.

KRAUSKOPF, Ruth.  
Artículo editorial.  
*Revista de Cerámica Contemporánea Esteka*, n.º 3, octubre 2007, Santiago de Chile.

LIRA, Benjamín.  
"Hombre tierra fuego, Apuntes sobre la cerámica y su evolución" (artículo).  
*Taller Huara Huara, publicaciones*; Santiago de Chile [página WEB]  
-<http://www.huarahuara.cl/publicacion3.php> [Consulta: 10-4-2013]

SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia.  
"La Cerámica ¿Es Arte?".  
*Discurso Visual. Revista digital del CENIDIAP*, n.º 7, Abril-Junio 2003, México D.F.  
Conferencia dictada por Alicia Sánchez Mejorada, investigadora del CENIDIAP (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas), en el Centro de las Artes de Salamanca y en el Museo del Chopo de Ciudad de México, el 23 de enero y el 11 de febrero de 2003), [página WEB].  
-<http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvweb07/art09/art09.html> [Consulta: 22-6-2013].

SCOCCO, Graciela.  
"La cerámica en los primeros salones del siglo XX" (artículo).  
*Revista Cerámica de Argentina - Artes del Fuego*, artículos: difusión, historia de la cerámica en Argentina [página WEB].  
-[Http://www.revistaceramica.com.ar/reglamentos/2012/Ceramica\\_salonesXX.pdf](http://www.revistaceramica.com.ar/reglamentos/2012/Ceramica_salonesXX.pdf) [Consulta: 11-12-2012], formato: PDF.

## **ARTE POPULAR Y ARTE INDIGENA.**

---

### **Publicaciones:**

AA. VV.  
*Artistas da Cerâmica Brasileira*.  
São Paulo: Ed. Volkswagen do Brasil S.A., 1985.

AA. VV.

*Grandes maestros del arte popular mexicano.*  
México: Fomento Cultural Banamex, A. C., 2003.

AA. VV.

*Los purepechas: el caminar de un pueblo.*  
Michoacán (México); Museo Nacional de Antropología.  
Madrid: Fundación Cultural Banesto, 1994.

AA. VV.

*Obras Maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura peruana.*  
Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2008.

AGUILAR, Nelson (ed.)

*Arte Popular. Popular Arts.*  
Volumen 7. Mostra do redescobrimento: Brasil 500 anos. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.  
Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2000.

AGUILAR, Nelson (ed.)

*Artes indígenas. Native Arts.*  
Volumen 9. Mostra do redescobrimento: Brasil 500 anos. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.  
São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

BARDI, Pietro María.

*Arte da Cerâmica no Brasil.*  
São Paulo: Banco Sudameris Brasil S.A., 1980.

BARTRA, Eli.

*Creatividad Invisible: Mujeres y Arte Popular en América Latina y el Caribe.*  
Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, PUEG-UNAM, 2004.

BELAUNDE, Luisa Elvira.

*Kené: arte, ciencia y tradición en diseño.*  
Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2009.

BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio.

*Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay.*  
Iniciativa: Pro Arte Popular; San Salvador (El Salvador): Ed. Rubén H. Dimas, 2003.

CASTAÑEDA LEÓN, Luisa.

*Artes populares del Perú.*  
Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, Instituto de Arte Peruano “José Sabogal”, 1971.

CASTEGNARO DE FOLETTI, Alessandra.

*Viaje por el Universo Artesanal de Honduras.*  
Tegucigalpa (Honduras): Instituto Hondureño de Antropología e Historia -IHAM- (PROPAITH), 2002.

DANTAS, Cristina / WERNECK, Antonio.

*Artesãos Do Brasil / Artisans of Brazil.*  
São Paulo: Editorial Abril, 2002.

DALGLISH, Lalada.

*Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha.*  
São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

DUBY BLOM, Gertrude.

*Imágenes lacandonas.*

San Cristóbal de las Casas (Chiapas, México): Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas [Tluxtla Gutiérrez]; Fondo de Cultura Económica; Asociación Cultural: Na Bolon, 1999.

ESPEJEL, Carlos.

*Cerámica popular mexicana.*

Museo Nacional de Artes e Industrias Populares.

Barcelona: Blume, 1975.

FÉNELON COSTA, Maria Heloisa.

*A arte e o artista na sociedade karajá.*

Brasília: Fundação Nacional do Índio, Departamento Geral de Planejamento Comunitário, Divisão de Estudos e Pesquisas, 1978.

LARA FIGUEROA, Celso A.

*Cerámicas populares de Guatemala.*

Ciudad de Guatemala (Guatemala): Ediciones Artemis-Edinter, 1991.

MORDO, Carlos.

*La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina.*

Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

CHAVES MENDOZA, Álvaro; J. DUNCAN, Ronald; y PELÁEZ CALDAS, Gonzalo.

*Gotas de antaño: introducción a la cerámica en Colombia.*

Bogotá: Ed. Centro Colombo Americano, 1985.

MUJICA ROJAS, Jesús.

*Amüchi Wayuu: La Cerámica Guajira.*

Maracaibo (Venezuela): A.C. Yanama, 1996.

NASCIMENTO, Cristina - MATOSINHO DE PONTES, Edna.

*Arte popular brasileira. Vol. 2.*

São Paulo: Decor Books, 2010.

PERRIN DE PERO, Marie France (textos); CISNEROS, Jaime, y SUAREZ, Antonio (Fotografía).

*Arte popular de Bolivia.*

La Paz (Bolivia): Editorial La Paz, 2005.

PLÁ, Josefina.

*La cerámica popular paraguaya.*

Asunción: Centro de Arte Visuales / Museo del Barro, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Indígena y Popular, 1994.

RIBALTA, Marta (ed.)

*Arte popular de América.*

Barcelona: Blume, 1981.

REVERTE COMA, José Manuel.

*Tormenta en el Darién: vida de los indios Chocoes en Panamá.*

Madrid: Ediciones del Museo "Profesor Reverte Coma" de Antropología Médica-Forense, Paleopatología y Criminalística (Facultad de Medicina de la Universidad Complutense), 2002.

REPETTO MÁLAGA, Luis.

*Kamaa maki: manos creadoras / kamaa maki: creative hands.*

Lima: Centura Sab, 2008.



SABOGAL, José.

*El toro en las artes populares del Perú.*

Lima: Ministerio de Educación Pública, Museo de la Cultura Peruana, Instituto de Arte Peruano, 1949.

SJÖ MANN, Lena.

*Vasijas de barro: la cerámica popular en el Ecuador.*

Cuenca (Ecuador): Ed. CIDAP, 1992.

STASTNY, Francisco.

*Las artes populares del Perú.*

Fundación del Banco continental para el Fomento de la Educación y la cultura (Edubanco).

Madrid: Alianza Editorial S.A., 1981.

Catálogo: *Arte popular mexicano.*

Textos: MULLEN, Nicole.

Exposición: Tesoros escondidos de la Colección Mexicana [curadoría: Ira Jacknis].

Berkeley (California): Museo de Antropología Phobe A. Heart, Universidad de California, 2004.

Catálogo: *Bonecas cerâmicas ritxòkò: arte e ofício do povo karajá.*

Textos y curadoría: FERREIRA LIMA FILHO, Manuel.

Museu de Folclore Edison Carneiro (sala do artista popular; n. 165. Exposición: 25 de enero al 27 de febrero de 2011). Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), Ministério de Cultura (IPHAN), 2011.

Catálogo: *Familia Zé Caboclo.*

Textos y curadoría: WALDECK, Guacira.

Museu de Folclore Edison Carneiro (sala do artista popular; n.143. Exposición: 29 de mayo al 29 de junio de 2008). Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), Ministério de Cultura (IPHAN), 2008.

Catálogo: *Museo de Arte Indígena.*

Textos: AA. VV. Catalogación: Ticio Escobar (director del Museo de Arte Indígena).

Asunción: Centro de Artes Visuales / Museo del Barro; Getty Foundation, 2008.

### **Artículos y ensayos (arte popular y arte indígena en Latinoamérica):**

JOFFRÉ, Gabriel Ramón.

“Producción alfarera en Piura (Perú): estilos técnicos y diacronía” (artículo).

*Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 3, n° 37, [pp. 477-509], Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008.

FUJII, Tatsuhiko. “La cerámica de Chulucanas: ¿El renacimiento de la tradición de la alfarería prehispánica?” (artículo).

*Tradición popular. Senri Ethnological Report*, n° 43 [pp. 45-66], Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiko Fujii (eds.), 2003. National Museum of Ethnology Reposit [página WEB] -<http://doi.org/10.15021/00001883> [Consulta: 4-2-2014]. Formato: PDF.

GARCIA, Claudia.

“Activismo indígena en Latinoamérica: nuevos estudios, nuevos enfoques sobre los movimientos sociales étnicos” (artículo).

*Anuario de estudios Americanos*, tomo LX, n° 2, 2003, Uppsala (Suecia): Universidad de Uppsala.

GOUY GILBERT, Cécile.

“El nacimiento de un arte tradicional” (artículo).

Revista: *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. VI, n° 23, otoño 1985, [pp. 93/104], Michoacán (México): Colegio de Michoacán, Editorial Colmich (edición trimestral).

MARTINEZ, Benjamín.

“Religiosidad indígena y estado pluriétnico: de lo ancestral a la V República” (artículo).

*Revista de Antropología Experimental*, n° 5, texto: 12, 2005, Jaén (España): Universidad de Jaén.

REVILLABLANCO, Marisa.

“Propuesta para un análisis del movimiento indígena como movimiento social” (artículo).

Revista: *Política y Sociedad*, vol. 42, n° 2, 2005, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

RUIZ PINEDA, Ricardo A.

“El arte “popular”: un objeto típico o un sujeto atípico” (ensayo), 2002.

-SaberULA-, Repositorio Institucional de la Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela) [Página WEB],  
-http://vereda.saber.ula.ve/historia\_arte/ArtePopular/vereda2.htm [Consulta: 7-12-2010], formato: PDF.

SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma.

“Arte indígena contemporáneo: ¿arte popular?” (artículo).

*Revista Española de Antropología Americana*, vol. extraordinario, 2003, [pp. 69-84], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

## TESIS DOCTORALES.

---

BARRIENDOS RODRÍGUEZ, Joaquín.

Tesis doctoral: “La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos”.

(Dir. tes.) Anna Maria Guasch Ferrer.

Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, departamento de Història de l’art.

Barcelona, 2013.

MENDES SIELSKI, Isabela.

Tesis doctoral: “El barro en el arte: Materialidad y Límites”.

(Dir. tes.) Ángel Garraza Salanueva.

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea. Facultad de Bellas Artes / Arte Ederren

Facultatea. Departamento de escultura. Leioa, Bizkaia, 2003.

## TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

**(Relacionados con programas universitarios de postgrado, obtención de títulos universitarios -de grado o licenciatura-, o memorias para ejercer una maestría).**

---

-BARRETO, Cristiana (Nunes Galvao de Barros).

Investigación: “Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga”.

Programa de Postgrado en arqueología -Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo-. Línea de investigación: Representaciones simbólicas en arqueología. São Paulo (SP, Brasil), 2008.

CERVERA DÍAZ, Carlos Jesús.

Investigación: “Los entierros en vasijas (urnas) en el área Maya, un acercamiento contextual, tafonómico y bioarqueológico, del período Preclásico al período Postclásico”.

Proyecto para la obtención del título universitario de arqueología. Universidad Autónoma de Yucatán, Facultad de Ciencias Antropológicas, Mérida (Yucatán, México), 2012.

MARTÍNS SILVA, Raquel.

Investigación: “O Relicário de Celeida Tostes”.

Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea -CPDOC-,

Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais -PPHBC-, Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais, Rio de Janeiro, Brasil, 2006.

SILVA MATAMOROS, Silvia Regina, y VILLALTA GIL, Danilo V.

Investigación: “Rasgos morfológicos, constructivos y decorativos de origen prehispánico y colonial vigentes en la cerámica tradicional salvadoreña”.

Escuela de Artes: Trabajo de Investigación de Grado (licenciatura en Artes Plásticas, opción: Cerámica). Facultad de Ciencias y Humanidades, Universidad de El Salvador, San Salvador (El Salvador), 2010.

TOSTES, Celeida.

Memoria- Concurso para Titular de Cerámica, nº 3.

Rio de Janeiro: Departamento de Diseño Industrial, -Escola de Belas Artes- EBA; -Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, 1993.





## PÁGINAS WEB:

En la recopilación de estas páginas web, su última revisión de consulta ha sido realizada el día diecisiete del mes de mayo del año 2018. [Consulta: 17 - 5 - 2018].

Academia Internacional de la Cerámica / Académie Internationale de la Céramique / International Academy of Ceramics	<a href="http://www.aic-iac.org/">http://www.aic-iac.org/</a>
Culturas en Latinoamérica	<a href="http://hablemosdeculturas.com/">http://hablemosdeculturas.com/</a>
Eventos y artistas latinoamericanos	<a href="https://www.latinamericanart.com/">https://www.latinamericanart.com/</a>
Fundación ILAM -protección del patrimonio latinoamericano-	<a href="http://ilam.org/index.php/es/">http://ilam.org/index.php/es/</a>
Noticias de América Latina y el Caribe	<a href="https://www.nodal.am">https://www.nodal.am</a>
Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO.	<a href="https://es.unesco.org/">https://es.unesco.org/</a>
Pueblos originarios de América	<a href="https://pueblosoriginarios.com/">https://pueblosoriginarios.com/</a>
Real Academia Española. “Diccionario de la lengua española”, vigésima tercera edición -2014-	<a href="http://www.rae.es/">http://www.rae.es/</a>

### Museos y organizaciones culturales (países latinoamericanos):

#### México

Museo Nacional de Antropología	<a href="http://www.mna.inah.gob.mx">http://www.mna.inah.gob.mx</a>
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)	<a href="http://www.inah.gob.mx/">http://www.inah.gob.mx/</a>
Museo Nacional de Culturas Populares	<a href="https://museoculturaspopulares.gob.mx/">https://museoculturaspopulares.gob.mx/</a>
Museo Nacional de Historia	<a href="http://mnh.inah.gob.mx/">http://mnh.inah.gob.mx/</a>
Museo Nacional del virreinato	<a href="http://virreinato.inah.gob.mx/">http://virreinato.inah.gob.mx/</a>
Museo Nacional de Arte	<a href="http://www.munal.mx/es">http://www.munal.mx/es</a>
Museo Nacional de San Carlos	<a href="http://mnsancarlos.inba.gob.mx/">http://mnsancarlos.inba.gob.mx/</a>
Museo de Arte Moderno (MAM)	<a href="http://mam.inba.gob.mx/">http://mam.inba.gob.mx/</a>
Museo de Arte Popular (Cuidad de México).	<a href="http://www.map.df.gob.mx/">http://www.map.df.gob.mx/</a>
Museo Nacional de las Culturas del Mundo	<a href="http://www.museodelasculturas.mx/">http://www.museodelasculturas.mx/</a>
Red de Museos del INAH (Museos regionales)	<a href="https://www.inah.gob.mx/museos">https://www.inah.gob.mx/museos</a>
Museo Amparo -Fundación Amparo- Puebla, México.	<a href="http://museoamparo.com/">http://museoamparo.com/</a>
Museo de Antropología de Xalapa, MAX, -Universidad Veracruzana-, Golfo de México, México	<a href="https://www.uv.mx/max/">https://www.uv.mx/max/</a>
Museo de Arte Popular -Folk Art Museum (San Miguel de Allende, Guanajuato)	<a href="Http://www.museodeartepopular.com/index.htm">Http://www.museodeartepopular.com/index.htm</a>
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)	<a href="https://www.cultura.gob.mx/">https://www.cultura.gob.mx/</a>
Secretaría de Cultura del Gobierno Mexicano	<a href="https://www.gob.mx/cultura">https://www.gob.mx/cultura</a>
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)	<a href="https://www.inba.gob.mx/">https://www.inba.gob.mx/</a>
Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART)	<a href="https://www.gob.mx/fonart">https://www.gob.mx/fonart</a>
Sistema de información cultural -SIC MEXICO-, Secretaría de Cultura	<a href="http://sic.gob.mx/index.php">http://sic.gob.mx/index.php</a>

#### Guatemala

Museo Nacional de Arqueología y Etnología (MUNAE)	<a href="http://www.munae.gob.gt/">http://www.munae.gob.gt/</a>
Museo Nacional de Historia	<a href="http://mcd.gob.gt/museo-nacional-de-historia/">http://mcd.gob.gt/museo-nacional-de-historia/</a>
Museo de Arte Colonial (La Antigua, Guatemala -Universidad de San Carlos de Borromeo-)	<a href="http://mcd.gob.gt/museo-de-arte-colonial/">http://mcd.gob.gt/museo-de-arte-colonial/</a>
Museo Nacional de Arte Moderno "Carlos Mérida".	<a href="Http://mcd.gob.gt/museo-de-arte-moderno-carlos-merida/">Http://mcd.gob.gt/museo-de-arte-moderno-carlos-merida/</a>
Museo de Arte Contemporáneo (NUMU)	<a href="https://www.elnumu.org/">https://www.elnumu.org/</a>
Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala	<a href="http://mcd.gob.gt/">http://mcd.gob.gt/</a>

#### Belice

National Institute of Culture and History -NICH-	<a href="https://nichbelize.org/">https://nichbelize.org/</a>
--	---

## Honduras

Galería Nacional de Arte -FUNDARTE-	<a href="http://galerianacionaldeartehonduras.org/">http://galerianacionaldeartehonduras.org/</a>
Museo para la Identidad Nacional (MIN)	<a href="http://www.min.hn/">http://www.min.hn/</a>
Instituto Hondureño de Antropología e Historia	<a href="http://www.ihah.hn/Institucional/">http://www.ihah.hn/Institucional/</a>
Fundación - Museo del Hombre Hondureño (FMHH)	<a href="http://www.museodelhombre.com/">http://www.museodelhombre.com/</a>
Dirección de Cultura, Artes y Deportes (IAIP)	<a href="https://web.iaip.gob.hn/">https://web.iaip.gob.hn/</a>

## El Salvador

Museo Nacional de Antropología “Dr. David J. Guzmán” (MUNA)	<a href="https://www.facebook.com/munaelsalvador/">https://www.facebook.com/munaelsalvador/</a>
Museo de Artes y Tradiciones Populares de El Salvador.	<a href="https://www.facebook.com/museodeartepopularsv/">https://www.facebook.com/museodeartepopularsv/</a>
Museo de Arte de El Salvador (MARTE).	<a href="http://www.marte.org.sv/">http://www.marte.org.sv/</a>
Museo Forma -Museo de Arte Moderno San Salvador-	<a href="https://es-es.facebook.com/MuseoForma.ElSalvador/">https://es-es.facebook.com/MuseoForma.ElSalvador/</a>
Ministerio de Cultura de El Salvador	<a href="http://www.cultura.gob.sv/">http://www.cultura.gob.sv/</a>

## Nicaragua

Museo Nacional de Nicaragua “Diocleciano Chaves”	<a href="http://museonacional.inc.gob.ni/">http://museonacional.inc.gob.ni/</a>
Museo de Arte Contemporáneo de Managua "Julio Cortázar"	<a href="http://www.ilam.org/index.php/es/museo?id= 1066">http://www.ilam.org/index.php/es/museo?id= 1066</a>
Red de museos (INC)	<a href="http://www.inc.gob.ni/museos/">http://www.inc.gob.ni/museos/</a>
Instituto Nicaragüense de Cultura (INC)	<a href="http://www.inc.gob.ni/">http://www.inc.gob.ni/</a>

## Costa Rica

Museo Nacional de Costa Rica (MNCR)	<a href="http://www.museocostarica.go.cr/">http://www.museocostarica.go.cr/</a>
Museo del Jade	<a href="http://www.museodeljadeins.com/">http://www.museodeljadeins.com/</a>
Museo Histórico Cultural Juan Santamaría	<a href="http://www.museojuansantamaria.go.cr/">http://www.museojuansantamaria.go.cr/</a>
Museo de Arte Costarricense (MAC)	<a href="http://www.musarco.go.cr/">http://www.musarco.go.cr/</a>
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC)	<a href="http://www.madc.cr/">http://www.madc.cr/</a>
Museo de Cultura Popular	<a href="http://www.museo.una.ac.cr/index.php/es/">http://www.museo.una.ac.cr/index.php/es/</a>
Museo de las Mujeres	<a href="http://museodelasmujeres.co.cr/">http://museodelasmujeres.co.cr/</a>
Ministerio de Cultura y Juventud	<a href="http://www.mcj.go.cr/">http://www.mcj.go.cr/</a>
Sistema de Información Cultural de Costa Rica (Sicultura)	<a href="https://si.cultura.cr/">https://si.cultura.cr/</a>

## Panamá

Museo Antropológico “Reina Torres de Araúz” (MARTA)	<a href="http://www.inac.gob.pa/museos/72-museo-m-a-r-t-a">http://www.inac.gob.pa/museos/72-museo-m-a-r-t-a</a>
Museo de Historia	<a href="http://www.inac.gob.pa/museos/99-museo-de-historia">http://www.inac.gob.pa/museos/99-museo-de-historia</a>
Museo Afroantillano de Panamá	<a href="http://www.inac.gob.pa/museos/101-museo-afro-antillano-de-panama">http://www.inac.gob.pa/museos/101-museo-afro-antillano-de-panama</a>
Museo de la Nacionalidad	<a href="http://www.inac.gob.pa/museos/112-los-santos">http://www.inac.gob.pa/museos/112-los-santos</a>
Museo de Arte Moderno de Panamá (MoMA)	<a href="https://www.momamuseumpanama.com/">https://www.momamuseumpanama.com/</a>
Museo de Arte Contemporáneo (MAC)	<a href="http://macpanama.org/">http://macpanama.org/</a>
Instituto Nacional de Cultura (INAC)	<a href="http://www.inac.gob.pa/">http://www.inac.gob.pa/</a>
Dirección Nacional de Política Indígena (DNPI)	<a href="http://www.mingob.gob.pa/direccion-politica-indigena-y-gobernanza/">http://www.mingob.gob.pa/direccion-politica-indigena-y-gobernanza/</a>

## Puerto Rico

Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR)	<a href="http://www.mapr.org/es">http://www.mapr.org/es</a>
Museo de Arte de Ponce	<a href="https://www.museoarteponce.org/">https://www.museoarteponce.org/</a>
Museo de Arte e Historia de San Juan	<a href="http://sanjuanciadapatria.com/servicios/arte-cultura-e-innovacion/museo-de-san-juan/">http://sanjuanciadapatria.com/servicios/arte-cultura-e-innovacion/museo-de-san-juan/</a>
Museo de Historia, Antropología y Arte -Universidad de Puerto Rico-	<a href="http://museo.uprrp.edu/">http://museo.uprrp.edu/</a>
Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC)	<a href="http://mac-pr.org/">http://mac-pr.org/</a>
Instituto de Cultura Puertorriqueña	<a href="https://www.icp.pr.gov/">https://www.icp.pr.gov/</a>

Cuba	
Museo Nacional de Bellas Artes	<a href="http://www.bellasartes.co.cu/">http://www.bellasartes.co.cu/</a>
Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana	<a href="http://www.cnpc.cult.cu/institucion/500">http://www.cnpc.cult.cu/institucion/500</a>
Instituto Cubano de Antropología	<a href="http://www.ican.cu/">http://www.ican.cu/</a>
Consejo Internacional de Museos, -ICOM- Cuba	<a href="http://www.icom.ohc.cu/">http://www.icom.ohc.cu/</a>
Patrimonio Cultural, Consejo Nacional	<a href="http://www.cnpc.cult.cu/">http://www.cnpc.cult.cu/</a> <a href="http://www.cnpc.cult.cu/directorio-museos">http://www.cnpc.cult.cu/directorio-museos</a>
República Dominicana	
Museo del Hombre Dominicano	<a href="http://www.museodelhombredominicano.org.do/">http://www.museodelhombredominicano.org.do/</a>
Museo de Artes Plásticas “Bellapart”	<a href="https://www.museobellapart.com/">https://www.museobellapart.com/</a>
Ministerio de Cultura	<a href="http://cultura.gob.do/">http://cultura.gob.do/</a>
Venezuela	
Museo de Bellas Artes de Caracas	<a href="http://www.fmn.gob.ve">http://www.fmn.gob.ve</a>
Museo de arte contemporáneo de Caracas “Sofía Imber”	<a href="http://mac.fmn.gob.ve">http://mac.fmn.gob.ve</a>
Ateneo de Caracas	<a href="https://ateneodecaracas.wordpress.com/">https://ateneodecaracas.wordpress.com/</a>
Fundación para la Cultura y las Artes de Caracas	<a href="https://www.fundarte.gob.ve/">https://www.fundarte.gob.ve/</a>
Museo Arqueológico “Gonzalo Rincón Gutiérrez”, -Universidad de los Andes (ULA)-	<a href="http://vereda.ula.ve/museo_arqueologico/">http://vereda.ula.ve/museo_arqueologico/</a>
Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio	<a href="http://www.iartes.gob.ve/">http://www.iartes.gob.ve/</a>
Ministerio del Poder Popular para la Cultura	<a href="http://www.mincultura.gob.ve/">http://www.mincultura.gob.ve/</a>
Instituto de Patrimonio Cultural	<a href="http://www.ipc.gob.ve/">http://www.ipc.gob.ve/</a>
Institutional Assets and Monuments of Venezuela	<a href="https://iamvenezuela.com/">https://iamvenezuela.com/</a>
Colombia	
Museo Arqueológico Musa	<a href="http://musa.com.co/">http://musa.com.co/</a>
Museo Nacional de Colombia	<a href="http://www.museonacional.gov.co">http://www.museonacional.gov.co</a>
Museo Colonial	<a href="http://www.museocolonial.gov.co">www.museocolonial.gov.co</a>
Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)	<a href="https://www.mambogota.com/">https://www.mambogota.com/</a>
Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (MAC)	<a href="http://www.mac.org.co/">http://www.mac.org.co/</a>
-Banrepultural- red cultural del Banco de la República	<a href="http://www.banrepultural.org/">http://www.banrepultural.org/</a>
Ministerio de cultura	<a href="http://www.mincultura.gov.co">http://www.mincultura.gov.co</a>
Artesanías de Colombia	<a href="http://www.artesantiasdecolombia.com.co/">http://www.artesantiasdecolombia.com.co/</a>
Sistema de Información Indígena de Colombia	<a href="https://siic.mininterior.gov.co/">https://siic.mininterior.gov.co/</a>
Ecuador	
Museo Nacional del Ecuador (MUNA)	<a href="http://muna.culturaypatrimonio.gob.ec/">http://muna.culturaypatrimonio.gob.ec/</a>
Museo de Arte Precolombino -Casa del Alabado-	<a href="http://alabado.org/">http://alabado.org/</a>
Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE)	<a href="http://www.casadela cultura.gob.ec/">http://www.casadela cultura.gob.ec/</a>
Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC)	<a href="https://www.facebook.com/CentroArteQuito/">https://www.facebook.com/CentroArteQuito/</a>
Museo de Arte Precolombino en Realidad Aumentada del Ecuador (MAPRAE)	<a href="http://www.maprae.com/">http://www.maprae.com/</a>
Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (MAAC)	<a href="http://www.museos.culturaypatrimonio.gob.ec/redmuseos/maac/">http://www.museos.culturaypatrimonio.gob.ec/redmuseos/maac/</a>
Museo Arqueológico Salango	<a href="http://www.salango.com.ec/museo-arqueologico-salango.php">http://www.salango.com.ec/museo-arqueologico-salango.php</a>
Museo Arqueológico y Centro Cultural de Orellana (MACCO)	<a href="http://macco.ec/">http://macco.ec/</a>
Red de Museos Nacionales	<a href="http://www.museos.culturaypatrimonio.gob.ec/redmuseos/">http://www.museos.culturaypatrimonio.gob.ec/redmuseos/</a>
Ministerio de Cultura	<a href="https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/">https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/</a>
Instituto Nacional de Patrimonio Cultura	<a href="http://patrimoniocultural.gob.ec/">http://patrimoniocultural.gob.ec/</a>
Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP)	<a href="http://www.cidap.gob.ec/">http://www.cidap.gob.ec/</a>
Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador	<a href="https://conaie.org/">https://conaie.org/</a>



## Perú

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú	<a href="http://mnaahp.cultura.pe/">http://mnaahp.cultura.pe/</a>
Museo Nacional de la Cultura Peruana	<a href="http://museos.cultura.pe/museos/museo-nacional-de-la-cultura-peruana">http://museos.cultura.pe/museos/museo-nacional-de-la-cultura-peruana</a>
Museo Arqueológico “Rafael Larco Herrera”	<a href="http://www.museolarco.org">www.museolarco.org</a>
Museo del Banco Central de Reserva del Perú (BCRP)	<a href="http://www.bcrp.gob.pe/museocentral.html">http://www.bcrp.gob.pe/museocentral.html</a>
Museo Etnográfico Amazónico “Jose Pío Aza”	<a href="http://www.selvasperu.org/museo_etnografico/">http://www.selvasperu.org/museo_etnografico/</a>
Museo de Arte de Lima (MALI)	<a href="http://www.mali.pe/">http://www.mali.pe/</a>
Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC-Lima)	<a href="http://www.maclima.pe/">http://www.maclima.pe/</a>
Museo Comunitario Leimebamba -Chachapoyas-	<a href="http://museoleymeabamba.org/">http://museoleymeabamba.org/</a>
Museo de Arte Popular del Cusco (Instituto Americano de Arte)	<a href="https://institutoaa.wixsite.com/artepopularcusco">https://institutoaa.wixsite.com/artepopularcusco</a>
Red de museos peruanos	<a href="http://museos.cultura.pe/">http://museos.cultura.pe/</a>
Ministerio de Cultura -Gobierno de Perú-	<a href="https://www.gob.pe/cultura">https://www.gob.pe/cultura</a>
Archivo digital de arte peruano	<a href="http://www.archi.pe/">http://www.archi.pe/</a>

## Bolivia

Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ)	<a href="http://munarq.minculturas.gob.bo/">http://munarq.minculturas.gob.bo/</a>
Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)	<a href="http://www.musef.org.bo/">http://www.musef.org.bo/</a>
Museo Nacional de Arte (MNA)	<a href="https://es-la.facebook.com/pg/museonacionaldeartebolivia/about/">https://es-la.facebook.com/pg/museonacionaldeartebolivia/about/</a>
Museo de Arte Contemporáneo de Santa Cruz de la Sierra	<a href="https://www.facebook.com/Museo-de-Arte-Contemporáneo-Santa-Cruz-49303682758/">https://www.facebook.com/Museo-de-Arte-Contemporáneo-Santa-Cruz-49303682758/</a>
Museo de Arte Indígena, -Fundación Antropólogos del Surandino (ASUR-)	<a href="http://www.asur.org.bo/es/inicio">http://www.asur.org.bo/es/inicio</a>
Asociación - Museo Arte Originario y Popular Artecampo	<a href="http://www.artecampo.org/museo-de-arte-originario-y-popular-de-las-tierras-bajas/">http://www.artecampo.org/museo-de-arte-originario-y-popular-de-las-tierras-bajas/</a>
Ministerio de Culturas y Turismo -Gobierno Boliviano-	<a href="http://www.minculturas.gob.bo/">http://www.minculturas.gob.bo/</a>
Plataforma del Patrimonio Cultural de Bolivia	<a href="http://patrimonio.minculturas.gob.bo/">http://patrimonio.minculturas.gob.bo/</a>

## Paraguay

Centro de Arte Visuales -Museo del Barro-	<a href="https://www.museodelbarro.org/">https://www.museodelbarro.org/</a>
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)	<a href="https://www.facebook.com/Museo-Nacional-de-Bellas-Artes-Paraguay-226927810677798/">https://www.facebook.com/Museo-Nacional-de-Bellas-Artes-Paraguay-226927810677798/</a>
Red de Museos Nacionales	<a href="http://www.cultura.gov.py/?post_type= museos">http://www.cultura.gov.py/?post_type= museos</a>
Museo de Arte Sacro -fundación Nicolás D. Latourrette Bo-	<a href="https://museodeartesacro.com/v4/">https://museodeartesacro.com/v4/</a>
Museo Etnográfico “Doctor Andrés Barbero”	<a href="http://www.museobarbero.org.py/">http://www.museobarbero.org.py/</a>
Museo Arqueológico y Etnográfico “Guido Boggiani”	<a href="https://www.facebook.com/Museo-Arqueologico-y-Etnografico-Guido-Boggiani-224875560925744/">https://www.facebook.com/Museo-Arqueologico-y-Etnografico-Guido-Boggiani-224875560925744/</a>
Centro Cultural de España Juan de Salazar	
// Espacio “Josefina y Julián” colección permanente - Museo Julián de la Herrería	<a href="http://www.juandesalazar.org.py/">http://www.juandesalazar.org.py/</a>
Fundación Texo, para el arte contemporáneo	<a href="http://fundaciontexo.org/">http://fundaciontexo.org/</a>
Secretaría Nacional de Cultura -Gobierno de Paraguay-	<a href="http://www.cultura.gov.py/">http://www.cultura.gov.py/</a>
Sistema Nacional de Información Cultural del Paraguay (SICPY)	<a href="http://www.sicpy.gov.py/generales/?6870">http://www.sicpy.gov.py/generales/?6870</a>
Portal Guarani	<a href="http://www.portalguarani.com/index.php">http://www.portalguarani.com/index.php</a>

## Brasil

Museo Nacional (UFRJ)	<a href="http://www.museunacional.ufrj.br/">http://www.museunacional.ufrj.br/</a>
Museu do Índio	<a href="http://www.museudoindio.org.br/">http://www.museudoindio.org.br/</a>
Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM)	<a href="http://mamrio.org.br/">http://mamrio.org.br/</a>
Memorial de América Latina	<a href="http://www.memorial.org.br/">http://www.memorial.org.br/</a>
Museu de Arte Sacra de São Paulo	<a href="http://www.museuartesacra.org.br/pt/">http://www.museuartesacra.org.br/pt/</a>
Museo de Arte Moderna do São Paulo (MAM)	<a href="http://mam.org.br/">http://mam.org.br/</a>
Museo de Arte de São Paulo (MASP)	<a href="https://masp.org.br/">https://masp.org.br/</a>
Museo Casa do Artista Popular	<a href="http://www.casadoartistaapopular.pb.gov.br/">http://www.casadoartistaapopular.pb.gov.br/</a>
Museo Paraense Emílio Goeldi	<a href="https://www.museu-goeldi.br/">https://www.museu-goeldi.br/</a>
Taller-Museo “Oficina Brennand”	<a href="http://www.brennand.com.br/">http://www.brennand.com.br/</a>
Museu de Arte Popular do Recife (MAP)	<a href="http://museudeartepopular.wordpress.com/">http://museudeartepopular.wordpress.com/</a>

Ministério da Cultura do Brasil <http://www.cultura.gov.br/>  
 Instituto brasileiro de museus -IBRAM- <http://www.museus.gov.br/>  
 Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) <http://www.cnfc.gov.br>  
 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) <http://portal.iphan.gov.br/>  
 Fundação Nacional do Índio <http://www.funai.gov.br/>  
<https://www.survival.es/sobre/funai>  
 Povos Indígenas no Brasil -Instituto Socioambiental (ISA)- [https://pib.socioambiental.org/pt/Página\\_principal](https://pib.socioambiental.org/pt/Página_principal)  
 Galeria Pontes (arte popular), São Paulo. <http://galeriapontes.com.br/>  
 Arte popular brasileiro <http://artepopularbrasil.blogspot.com/>

#### Uruguay

Museo Nacional de Antropología (MNA) <https://www.mna.gub.uy/>  
 Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI) <http://www.mapi.uy/>  
 Museo Histórico Nacional <http://www.museohistorico.gub.uy/>  
 Museo del Azulejo <http://azulejo.montevideo.gub.uy/>  
 Museo de Historia del Arte (MUHAR) <http://muhar.montevideo.gub.uy/>  
 Museo de las Migraciones <http://mumi.montevideo.gub.uy/>  
 Museo de Artes Decorativas -Palacio Taranco- <https://www.mec.gub.uy/museoartesdecorativas>  
 Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) <http://mnav.gub.uy/cms.php>  
 Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) <http://www.eac.gub.uy/>  
 Sistema Nacional de Museos (DNC-MEC) <http://www.museos.gub.uy/>  
 Ministerio de Educación y Cultura -Gobierno Uruguay- <https://www.mec.gub.uy/>

#### Argentina

Museo Nacional de Bellas Artes <https://www.bellasartes.gov.ar/>  
 Museo Nacional del Hombre -INALP- <https://museodelhombre.cultura.gov.ar/>  
 Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento <https://inapl.cultura.gov.ar/>  
 Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” <http://museo.filo.uba.ar/>  
 Museo Histórico Nacional <https://museohistoriconacional.cultura.gov.ar/>  
 Museo Nacional de Arte Decorativo <https://museoartedecorativo.cultura.gov.ar/>  
 Palais de Glace -Palacio Nacional de las Artes- <https://www.palaisdeglace.gov.ar/>  
 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires <https://malba.org.ar/>  
 Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) <https://www.macba.com.ar/>  
 Museo de Arte Popular "José Hernández" <http://www.buenosaires.gov.ar/museojosehernandez>  
 Museo de Antropología de Córdoba <http://museoantropologia.unc.edu.ar/>  
 Museo Arqueológico de Catamarca “Adán Quiroga” [https://www.facebook.com/MuseoArqAdanQuiroga/?\\_rdc=1&\\_rdr](https://www.facebook.com/MuseoArqAdanQuiroga/?_rdc=1&_rdr)  
 Museo Arqueológico CondorHuasi (MACH), -Belén, Catamarca- <http://museoarqueologicocondorhuasi.blogspot.com/>  
 Museo Arqueológico Provincial Eric Boman (Santa María, Catamarca). <http://www.cultura.catamarca.gov.ar/?p=571>  
 Museo de Antropología de Salta <http://www.culturasalta.gov.ar/organismos/museo-de-antropologia-de-salta/13>  
 Museo de Alta Montaña (MAAM), Salta. <http://www.maam.gov.ar/>  
 Red de museos -Gobierno de Argentina- <https://www.argentina.gov.ar/cultura/museos>  
 Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología -Gobierno de Argentina- <https://www.argentina.gov.ar/cultura>  
 Secretaria de Cultura de la Nación -Gobierno Argentina- <https://www.cultura.gov.ar/>  
 Centro Argentino de Arte Cerámico (CAAC) <http://arteceramico.org.ar/>  
 Asociación Cerámica Internacional en Argentina (ACIA) <http://acia-jornadasceramicasinternacionales.blogspot.com/>

#### Chile

Museo Chileno de Arte Precolombino <http://www.precolombino.cl/>  
 Museo Histórico Nacional <http://www.museohistoriconacional.cl/sitio/>  
 Museo Nacional de Bellas Artes <http://www.mnba.cl/sitio/>  
 Museo de Artes Decorativas <http://www.artdec.cl/sitio/>  
 Museo de Arte Contemporáneo -Universidad de Chile- <http://www.mac.uchile.cl/>

Museo de Arte Popular Americano (MAPA)	<a href="http://www.mapa.uchile.cl/">http://www.mapa.uchile.cl/</a>
Museo Arqueológico La Serena	<a href="http://www.museoarqueologicolaserena.cl/sitio/">http://www.museoarqueologicolaserena.cl/sitio/</a>
Museo del Limarí	<a href="http://www.museolimari.cl/sitio/">http://www.museolimari.cl/sitio/</a>
Museo de Arte y Artesanía de Linares	<a href="http://www.museodelinares.cl/sitio/">http://www.museodelinares.cl/sitio/</a>
Museo Mapuche de Cañete	<a href="http://www.museomapuchecanete.cl/sitio/">http://www.museomapuchecanete.cl/sitio/</a>
Museo Antropológico “Martín Gusinde”	<a href="http://www.museomartingusinde.cl/sitio/">http://www.museomartingusinde.cl/sitio/</a>
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio -Gobierno Chileno-	<a href="https://www.cultura.gob.cl/">https://www.cultura.gob.cl/</a>
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural -Gobierno Chileno-	<a href="http://www.dibam.cl/portal/">http://www.dibam.cl/portal/</a>

#### Otras instituciones relacionadas con esta investigación, fuera del territorio latinoamericano:

Museo de América. Madrid	<a href="http://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/el-museo.html">http://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/el-museo.html</a>
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid	<a href="http://ceres.mcu.es/pages/Main">http://ceres.mcu.es/pages/Main</a>
Museu de Cultures del Món, Barcelona (MEB)	<a href="http://museuculturesmon.bcn.cat/es">http://museuculturesmon.bcn.cat/es</a>
Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza	<a href="http://www.micfaenza.org/it/">http://www.micfaenza.org/it/</a>
Museo Mazzotti, Abisola Marina	<a href="http://www.museodiffusoalbisola.it/index.php/it/">http://www.museodiffusoalbisola.it/index.php/it/</a>
Fondazione Lucio Fontana, Milán	<a href="http://www.fondazione-luciofontana.it/">http://www.fondazione-luciofontana.it/</a>
Weltmuseum Wien -Museo Etnológico-, Viena	<a href="https://www.weltmuseumwien.at/">https://www.weltmuseumwien.at/</a>
Linden Museum, Stuttgart	<a href="https://www.lindenmuseum.de/">https://www.lindenmuseum.de/</a>
Musée du Quai Branly “Jacques Chirac” -Museo Etnológico-, París	<a href="http://www.quai-branly.fr/es/">http://www.quai-branly.fr/es/</a>
Musée d'Orsay (Museo de Orsay), París	<a href="https://www.musee-orsay.fr/">https://www.musee-orsay.fr/</a>
Världskulturmuseet -Museo de la Cultura Mundial-, Gotemburgo	<a href="http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/">http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/</a>
British Museum, Londres	<a href="https://www.britishmuseum.org/">https://www.britishmuseum.org/</a>
Museum of Anthropology -University of British Columbia- (MOA), Vancouver	<a href="https://moa.ubc.ca/">https://moa.ubc.ca/</a>
Metropolitan Museum of Art, Nueva York	<a href="http://www.metmuseum.org/">http://www.metmuseum.org/</a>
National Museum of the American Indian, Nueva York	<a href="https://americanindian.si.edu/">https://americanindian.si.edu/</a>
Museum Dumbarton Oaks (Harvard University), Washington DC	<a href="https://www.doaks.org/">https://www.doaks.org/</a>
Denver Art Museum, Dever	<a href="https://denverartmuseum.org/collections">https://denverartmuseum.org/collections</a>
The Walters Art Museum, Baltimore	<a href="https://art.thewalters.org/">https://art.thewalters.org/</a>
Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley	<a href="https://hearstmuseum.berkeley.edu/">https://hearstmuseum.berkeley.edu/</a>
Kimbell Art Museum - Foundation, Fort Worth	<a href="https://www.kimbellart.org/">https://www.kimbellart.org/</a>
Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles	<a href="http://www.lacma.org/">http://www.lacma.org/</a>
The Smithsonian Institution	<a href="https://www.si.edu/">https://www.si.edu/</a>
Red de Museos -the Smithsonian-	<a href="https://www.si.edu/museums">https://www.si.edu/museums</a>

#### Revistas y publicaciones digitales sobre cerámica:

Revista Esteka. Chile	<a href="http://www.huarahuara.cl/esteka.php">http://www.huarahuara.cl/esteka.php</a>
Revista digital Cerámica. Argentina	<a href="http://www.revistaceramica.com.ar/">http://www.revistaceramica.com.ar/</a>
Revista cerámica-keramos. España	<a href="http://www.revistaceramica.com">http://www.revistaceramica.com</a>
Infoceramica -publicación digital-	<a href="http://www.infoceramica.com/">http://www.infoceramica.com/</a>
Diccionario de cerámica (en inglés, castellano y catalán)	<a href="http://ceramicdictionary.com/en/">http://ceramicdictionary.com/en/</a>
Ceramics: Art and Perception // Technical ceramics. EEUU	<a href="https://www.mansfieldceramics.com/">https://www.mansfieldceramics.com/</a>
Ceramic Arts Network (ICAM -International Ceramic Artists Network -,Ceramics Monthly -Revista norteamericana dedicada a la cerámica -, y Ceramic Arts Daily -Revista digital que ofrece técnicas y recursos-). EEUU.	<a href="https://ceramicartsnetwork.org/">https://ceramicartsnetwork.org/</a>
Ceramic Review (Asociación de Ceramistas de Gran Bretaña). Reino Unido	<a href="http://www.ceramicreview.com/">http://www.ceramicreview.com/</a>
Neue Keramik - New Ceramics. Alemania	<a href="http://neue-keramik.de/wp/">http://neue-keramik.de/wp/</a>
Studio Pottery. Reino Unido	<a href="http://www.studiopottery.co.uk/">http://www.studiopottery.co.uk/</a>



**DOCUMENTACIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS  
INCLUIDAS EN EL TRABAJO.**



## Documentación de las fotografías incluidas en el trabajo:

En la recopilación de estas imágenes, se facilita la mayor información disponible, aparte del enunciado descriptivo, y de la reseña donde se ha encontrado la imagen, en muchos de los casos también se hace constancia del nombre o seudónimo del autor/a de la fotografía, la cesión de la imagen (por parte de una persona individual, o desde un colectivo, asociado a su propia compilación), o la pertenencia a una colección determinada de la obra, y su propio registro.

En el caso de las fotografías que se hayan obtenido de publicaciones, su descripción informativa se plasma a modo del registro bibliográfico. Mientras que en las fotografías recogidas de internet, se anota el protocolo de búsqueda de la página web (protocolo seguro de transferencia de hipertexto: <http://>, <https://>); la consulta y selección de las imágenes obtenidas de páginas web, ha sido generada en el periodo que comprende el inicio del año 2010 hasta finales del año 2017.

--- **Portada:** Escultura femenina hincada. Cultura-tradición Nayarit, Occidente de México (Periodos: Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.). Terracota decorada en policromía, dimensiones: 55 x 18 x 15 cm.  
/ Colección: Museo Amparo -Fundación Amparo- (n° inventario: 57PJ1138), Puebla, México. / Publicación: - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Barcelona: ed. Lunwerg, 2004. Pág.127, fig. 67.

--- **Página 3:** Fotografías propias (imágenes obtenidas en: El Salvador, Guatemala, Nicaragua y Honduras).

## -Capítulo uno: INTRODUCCION.

### 1.1- Mirando a Latinoamérica. Contextualización sociocultural. [Págs: 33 / 58].

- 1- Salto Ángel (Auyantepui), 990 m. de caída libre, Parque Nacional Canaima, Venezuela.  
/ - AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Quito: Ed. UNESCO, 2005. Pág. 527.
- 2- Vista aérea del Río Amazonas (Alcantántara, Araquém, Brasil).  
/ Fotografía: Araquém Alcantántara, 2001. / Exposición temporal: "Unknown Amazon", British Museum, 2001. /  
-https://www.britishmuseum.org/explore/online\_tours/americas/unknown\_amazon/unknown\_amazon.aspx
- 3- Parque Nacional de Talampaya, Rioja, Argentina. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 4- Panorámica de Guatapé, municipio de Antioquia, Colombia. Imagen tomada desde el Peñón de Guatapé o "Piedra del Peñón". / Fotografía: Jon Vitutia.
- 5- Vista aérea de cumbres y volcanes Peruanos. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 6- Quebradas y altiplano sur boliviano. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 7- Valle de la Luna, San Juan, Argentina. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 8- Parque Nacional de "dos Lençóis Maranhenses", Maranhao, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 9- Playa de Jericoacoara, Ceará, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 10- Salar de Uyuni, Bolivia. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 11- Río Aguas Calientes, alrededores de Machu Pichu, Perú. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 12- Cataratas de Iguazú, Argentina. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 13- Árbol Ceiba. Parque Natural, Managua, Nicaragua. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 14- Manglar ubicado en la costa caribeña, Honduras. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 15- Puna Argentina, Antofagasta de la sierra. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 16- Morro Branco, Ceará, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 17- Erupción del volcán activo de la Isla Fernandina, Ecuador.  
/ - AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Quito, Ecuador: UNESCO, 2005. Pág. 312.
- 18- Volcán activo, frontera Chiloboliviana. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 19- Géiser, Noreste chileno. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 20- Plataformas de cultivo, Isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 21- Salinas de Maras, valle de Cuzco, Perú. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 22- Asentamiento indígena de la etnia Kogi, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia.  
/ Fotografía: Juan Mayr. / - BOTERO, Clara Isabel, et al. *Museo del Oro: patrimonio milenario de Colombia*. Bogotá D.C. - Banco República; Fondo Cultura Económica. Milan: Skira, 2007. Pág. 184.
- 23- Puesto ambulante, -Belém-, Pará, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 24- Paseo marítimo de Montevideo, Uruguay. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 25- Mujer indígena de la etnia "Asurini do Xingu" pintando sobre tela, Amazonas Brasileño. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 26- Isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 27- Vista panorámica de la megalópolis de São Paulo desde el barrio de Vila Magdalena. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 28- La música en directo forma parte del ocio Brasileño. Olinda, Pernambuco, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 29- Personas disfrutando de su ocio, Soure, Isla de Marajó, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 30- Tráfico en la ciudad. La Paz, Bolivia. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 31- Pescadores descansando, Soure, Isla de Marajó, Brasil. / Fotografía personal: Laura Rueda.
- 32- Mercado central de Managua, Nicaragua. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 33- Agricultor de la Isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 34- Venta ambulante, Suchitoto, El Salvador. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 35- Mujeres de Jujuy, Argentina. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 36- Bahiana de Acarajé (mujer) mostrando su vestimenta, Salvador de Bahía, Bahía, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 37- Pescadores de Yericocoacoara, Ceará, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 38- Día de mercado, Chichicastenango, Guatemala. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 39- Barrio de Liberdade (colonia Japonesa), São Paulo, Brasil. / Fotografía: Laura Rueda.
- 40- Mujeres moliendo maíz, Honduras. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 41- Olinda, Pernambuco, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 42- Aguas Dulces, Rocha, Uruguay. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 43- Fabela de la Rosinha, Rio de Janeiro, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 44- Lago Yaranacocha, Pucallpa, Amazonas Peruano. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 45- Imagen nocturna de la ciudad de Medellín (zona centro, izquierda imagen: estación de metro - Plaza Mayor-) Antioquia, Colombia. / Fotografía: Walter Said.
- 46- Aldea de adobe cercana a Uyuni, Bolivia. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 47- Avd. Paulista, São Paulo, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 48- Centro histórico, La Paz, Bolivia. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 49- Vista aérea de Recife, Pernambuco, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 50- Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 51- Isla de Roatán, Mar Caribe, Honduras. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 52- Comunidad Neva Venecia, Ciénaga Grande de Santa Marta, dpto. Magdalena, Colombia. / Proyecto Madreagua / -http://www.redartistasdelcaribe.org/?directory= german-botero
- 53- Mural, Santa María, Catamarca, Noroeste Argentino. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 54- Graffiti, Sao Paulo, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 55- Graffiti (D2) / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández / Museo de la Memoria, Córdoba, Córdoba, Argentina.
- 56- Iglesia de San Andrés Xecul, Guatemala. / Fotografía: Daniel Rueda Fernández.
- 57- Capilla en la cercanía de Cuzco, Maras, Perú. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 58- Iglesia de San Francisco, Salta, Argentina. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda.
- 59- Iglesia misionera de Concepción, s. XVIII, Chiquitos, depto. Santa Cruz, Bolivia.  
/ - AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Quito: ed. UNESCO, 2005. Pág. 111.  
/ Fotografía: Carlos Calaflo. / -http://www.mexicodesconocido.com.mx/las-mejores-fotos-del-2011-nichos-subterranos-xcaret-quintana-roo.html
- 61- Indígena quemando copal, Chichicastenango, Guatemala. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 62- Procesión de Santa Bárbara, Salvador de Bahía, Bahía, Brasil. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 63- Ofrenda a la Pachamama, Puna Argentina. / -Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fdez.
- 64- Danza y representación de la "cruz taperiguá", indígenas Chiguano-Chané, Pichanal, Provincia de Salta, Argentina.  
/ Fotografía: Rubén Perz Bugallo. / - MORDO, Carlos. *La herencia olvidada: arte indígena de la Argentina*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina, 2001. Pág. 186.
- 65- Festividad del día de los muertos, cementerio Mexicano, Patzcuaro.  
/ -http://mansioniturbe.blogspot.com.es/2010/10/temporada-de-noche-de-muertos-en.html
- 66- Parachicos en San Miguel de Allende, Guanajuato, México.  
/ Fotografía: Favio Morales. / -http://www.mexicodesconocido.com.mx/las-mejores-fotos-del-2011-parachicos-en-san-miguel-de-allende-guanajuato.html
- 67- Carnaval, Recife, Pernambuco, Brasil.  
/ -http://blogdoedneysouto.blogspot.com.es/2011/03/padre-joao-carlos-e-forca-do-maracatu.html
- 68- Niño disfrazado para el carnaval de Cartagena de Indias, Colombia.
- 69- Niño disfrazado para el carnaval de Cartagena de Indias, Colombia.  
/ - AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Quito: ed. UNESCO, 2005. Pág. 269.
- 69- Danza tradicional boliviana de los "doctoritos".  
/ - PERRIN DE PERO, Marie France. *Arte popular de Bolivia*. La Paz, [s.n.], Bolivia, 2005. Fotografías: Jaime Cisneros y Antonio Suárez. Pág. 82.
- 70- Danza de los abuelos, Chiquitos, depto. Santa Cruz, Bolivia.  
/ - AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Quito: UNESCO, 2005. Págs. 108-109.
- 71- Lygia Reinach (Brasil), "Contas", 1995 (dimensiones variables). Instalación compuesta por 300 esferas de cerámica, ubicada en la entrada y hall de Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber para la exposición de la convocatoria -II bial Barro de América- (Caracas, Venezuela, 1996). (Escultura cerámica, s. XX).  
/ - GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 96.
- 72- Exposiciones principales exhibadas en el Museo Oscar Niemeyer (MON). En primer plano la muestra de Francisco Brennand "Brennand - Esculturas" (2004), comisionada por: Emanuel Araújo. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda. / Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná, Brasil.
- 73- Glauco Menta (Brasil). De la serie "Amebas", 2010. Cerámica vidriada, dimensiones: 35 x 38 cm. Exposición temporal y colectiva (MON): "A expresso 2000. O estado da Arte" (2011), curador: Artur Freitas. (Cerámica escultórica, XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda. / Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná, Brasil.



-74- Maria Cheung (Brasil). Sin título, 1996. Dimensiones: 2 x 2 m. Exhibición temporal y colectiva (MON); "poéticas transitivas" (2011), curadora: María J. Justino. (Cerámica escultórica, s. XXI). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Paraná, Brasil.

-75- Obras de cerámica tradicional para su venta en el mercado semanal de Pisac (Valle sagrado), Calca, Cuzco, Perú. (Cerámica popular, s. XXI). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-76- Detalle de una de las obras realizadas en trecañis, instaladas en la casa del artista cubano José Fuster, situada en la población costera de Jaimanitas, La Habana, Cuba. (Mosaico cerámico, s. XXI). / -AA. VV. *Fuster*. Ed. Unión. CONEAC. Ciudad de la Habana, Cuba. Pág. 168.

-77- Representación pictórica en cerámica de la cultura Paracas, mostrando a un personaje de características sobrenaturales. Cultura Paracas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d.C.), costa sur peruana. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía: Beatrice Velarde. / GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 175.

-78- Kukuli Velarde (Perú). "Picara" de la serie "Isichapuitu", 2001. Dimensiones: 55'9 x 30'5 x 25'4 cm. (Escultura cerámica, s. XXI). / -Revista: *American Ceramics*, 151. Volumen 15, n° 1, 2006. Pág. 55.

-79- Adrián Villar Rojas (Argentina). "Mariposas-Eternas" exhibida en la galería mexicana Kurimanzutto, 2010. (Instalación escultórica, s. XXI). / -http://www.artishock.cl/2011/11/artishock-en-la-red-artesur/mariposas-eternas-adrian-villar-rojas-c-kurimanzutto-gallery/

-80- Enrique Vascones (Ecuador). "Ánima", 1995. Terracota y engobes, Dimensiones: 55 x 35 x 20 cm. Pieza expuesta en la -Bienal internacional: Barro de América, 2ª edición- (1996). (Escultura cerámica, s. XX). / - GUEVARA, Roberto. *Catálogo: II bienal -Barro de América-. 1995-1996. Núcleos 2, 3, 4 y 5: Barro nuestro de cada día. Centro de arte de Maracaibo Lia Bermudez*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 64.

-81- Fernando Casasempere (Chile). "Out of sync", 2012. Obra instalada en los jardines de histórico edificio de Somerset House, 2012, Londres, Inglaterra. 10.000 piezas de cerámica. (Instalación escultórica, s. XXI). / -www.fernandocasasempere.com.

-82- Edith García (México-estadounidense). "Thief and Son", de la serie "Contemporary Monster". Exposición: Centro Barbican (UK). (Instalación, s. XXI). / -www.edithgarcia.com

-83- Cesar Cornejo (Perú). "Menhir I", 2001. Proyecto escultórico-arquitectónico realizado con ladrillos (fabricados a mano) y cemento. Dimensiones: 4'5 x 12'5 x 12' m. Localización: parque de esculturas de Montemor o Novo (Portugal). Efectuada esta obra para el -III Simposio de Escultura en Terra(cota), "Habitat 2001"-, (comisión: Oficinas do Convento) Montemor o Novo, Portugal. (Escultura cerámica, s. XXI). / -http://www.cesarcornejo.com/pages/menhirs.html

## 1.2- Teorías y reflexiones sobre cultura, arte y la representación con barro en el panorama artístico. [Págs: 59 / 90].

-84- Porcelana de la fábrica del Buen Retiro, s. XVIII (Madrid, España). Colección "Diana y Endimión". (Figura de cerámica, artes decorativas, s. XVIII). / Museo Arqueológico Nacional, Madrid, España. / -http://www.oronoz.com/muestrafotostitulos.php?pedido= PORCELANA&tabla= Claves

-85- Escultura de porcelana realizada en la fábrica francesa de Sèvres, autor: Étienne-Maurice Falconet. (Figura de cerámica, artes decorativas, s. XVIII). / Museo Louvre, París, Francia. / -http://mini-site.louvre.fr/saison18e/common/antiquite\_reeve/zoom\_jpg/ar09.jpg

-86- Cabeza antropomorfa con deformación craneal, Golfo de México, México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / http://catarina.udlap.mx/u\_dl\_a/acervos/covarrubias/elemento.jsp?nombre= costa\_del\_golfo\_ceramica\_dibujos\_fotografias\_y\_notas&clave= 1012

-87- Miclantecutli. Cultura tonaca (Clásico Tardío y Posclásico, Mesoamérica, 600/850 - 1519 d.C.) datación época Clásica, Los Cerros, Veracruz, México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Universidad Veracruzana - Museo de Antropología de Xalapa, Xalapa Enriquez, Veracruz, Mexico. / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg. Barcelona, 2004. Pág. 45.

-88- Cabeza antropomorfa. Hallada en la isla de La Tolita, Esmeraldas (Ecuador). Altura: 7 cm. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), costa ecuatoriana-colombiana. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo Arqueológico del Banco Central. Quito, Ecuador. / -ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 416, fig. 572.

-89- Esculturas de carácter religioso-funerario denominadas "cuchimilco", Cultura Chancay (Periodo Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1530 d.C.), Costa central peruana. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

-90- Pintura indígenista. Enrique Camino Brent (Lima, Perú 1909-1960). Obra: "Indio del collado", 1939. Óleo sobre lienzo, dimensiones: 90 x 90 cm. - / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo del Banco Central de Reserva (BCR), Lima, Perú.

-91- Detalle de un mural pictórico. Diego Rivera (Guanajuato, 1886- Ciudad de México, 1957), "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" 1946 - 1947, dimensiones: 15'60 x 4'70 m. Museo Mural Diego Rivera (ciudad de México), México. / -http://www.lacatrina-gg.com/2011/10/personaje-popular-mexicano.html

-92- Alfredo Gálvez Suárez (Guatemala, 1899-1946), "Hilanderas de Atitlán", Regionalismo Académico, Óleo sobre tela. / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo de Bellas Artes de Guatemala, Ciudad de Guatemala, Guatemala.

-93- Roberto Ossaye (Guatemala, 1927-1954). "El consejo de las tías" 1948. Incluida esta obra pictórica en la corriente artística del -Americanismo indígenista-, Óleo sobre tela, dimensiones: 85 x 113 cm. / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo de Bellas Artes de Guatemala, Ciudad de Guatemala, Guatemala.

-94- Joaquín Torres García (Uruguay, 1874 - 1949), "Mapa invertido de América latina", 1935, perteneciente al manifiesto -La escuela del sur-. / -http://americatinainvertida.blogspot.com.es/2010/05/blog-post.html

-95- Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988), obra escultórica: "radar", 1960, ejecutada en 1984, Aluminio, dimensiones variables, 13 x 46 x 33cm. / -http://www.descubrirrelarte.es/2013/01/18/geometrias-latinoamericanas.html

-96- Oswaldo Guayasamín (Quito, 1919 - Baltimore, 1999), obra pictórica: "El grito n° 3", 1983, óleo sobre lienzo, medidas: 120 x 80 cm. / -http://3.bp.blogspot.com/s1600/Oswaldo+Guayasamin+06.jpg

-97- Ilustración de principios del siglo XX del científico Emilio Goeldi, urnas funerarias Aristé. [Cultura Aristé (Periodo Medio, Tardío y Colonial, 600 - 1750 d.C.), Guayanas orientales - Nororiente de Brasil, Baja Amazonia, Amapá, Brasil]. / - Boletín Museo Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas, v. 4, n. 1, jan.- abr. 2009. Belém, Brasil. Pág. 85.

-98- Fotomontaje de principios del siglo XX del científico Emilio Goeldi, figurilla marajoara. Cultura Marajoara (Tradicón Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.), Brasil. / - Boletín Museo Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas, v. 4, n. 1, jan.- abr. 2009. Belém, Brasil. Pág. 120.

-99- El celebre científico Clifford Evans extrayendo una de las urnas funerarias del estilo policromo de la cultura marajoara (Baja Amazonia, Brasil). Cultura Marajoara (Tradicón Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.). (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio). / - Boletín Museo Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas, v. 4, n. 1, jan.- abr. 2009. Belém, Brasil. Pág. 142.

-100- Descubrimiento arqueológico en la década de los ochenta del siglo XX, hallado en la cueva Careta (Bajo Amazonas, Maracá, Amapá, Brasil), donde fueron encontradas más de cien urnas funerarias de la Cultura Maracá. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio). / Fotografía: Fernando Chaves, 2001. / Exposición temporal "Unknown Amazon", British Museum, Londres, Reino Unido, 2001. / -http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\_image.aspx?image= com9402b.jpg&repage= 22876

-101- Fotografía de Autor, Machu Picchu, autorretrato de Martín Chambi (1943). / http://proyectoidis.org/martin-chambi-jimenez/

-102- Mausoleo de la "Señora de Cao", detalle de uno de los enterramientos (restos óseos y cerámicas). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), costa norte peruana. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía: Ira Bolck. / Complejo arqueológico de El Brujo, Dpto. La Libertad, Perú. / -QUILTER, Jeffrey. *The Moche of Ancient Peru. Media and Messages*. Peabody Museum Press (PMCS), Harvard University, Cambridge, Massachusetts, EEUU, 2011. Pág. 45.

-103- Escultura femenina. Cultura Nayarit, Tumbas de Tiro (Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México, México. Dimensiones: 40 x 21 x 18 cm. [104-frente de la pieza; 104a- perfil de la pieza]. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Regional de Nayarit, Tepic, Nayarit, México (n° inventario: 10-628871). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg. Barcelona, 2004. Pág. 145, fig. 86.

-104- Escultura masculina. Cultura Nayarit, Tradición Tumbas de Tiro (Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.) Occidente de México, México. Dimensiones: 40 x 21 x 18 cm. [103-frente de la pieza; 103a- perfil de la pieza]. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Regional de Nayarit, Tepic, Nayarit, México (n° inventario: 10-338280). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg. Barcelona, 2004. Pág. 144, fig. 85.

-105- "Funeral", autor: Carlo Magno. Cerámica oaxaqueña cocida en atmósfera reductora. (Cerámica popular, México, s. XXI). / -http://www.academictoursoaxaca.com/tours/lect5.php

-106- Figurilla de cerámica de los indios Karajás (Brasil). Dimensiones: 7 x 6 cm. (Cerámica indígena, Brasil, s. XX). / Museo Nacional UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil. / -http://www.museunacional.ufrj.br/exposicoes/etnologia/boneca-karaja

-107- Cleone Augusto (Brasil). Primera obra en arcilla cruda. (Escultura en barro, s. XX). / -Imagen cedida por la artista.

-108- Ana Mendieta (Cubana-estadounidense). De la serie "Tree of life" (árbol de la vida), 1977. Imagen de la artista impregnada en barro, performance en el paraíso natural. Formato: Fotografía color. (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX). / Colección "Raquel Mendieta Family Trust". / (Blog: dr. Marcus Bunyan -Australia-) [Imagen cortesía: Galerie Lelong - Legado de Ana Mendieta (Nueva York - París) / Alison Jacques Gallery (Londres)] -http://artblart.com/tag/ana-mendieta-untitled-facial-cosmetic-variations/

-109- Celeida Tostes (Brasil). "O muro", 1982. Obra colectiva realizada el 11 y 12 de Junio de 1982 en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro -MAMRJ-, (RJ, Brasil). Composición del adobe: 70% de barro, 15% de estiércol de buey, 10% de paja de arroz y 2% de revoque (mezcla de cal y arena), con una media de peso de 150 kilos cada ladrillo. Dimensiones de la obra: 400 x 160 x 40 cm. (Instalación con barro crudo, s. XX). / Fotografía: Acervo-Proyecto Celeida Tostes. / - (Investigación): MARTINS SILVA, Raquel. *O Relicário de Celeida Tostes*. Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea -CPDOC-, Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais -PPHBC-, Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais, Rio de Janeiro, Brasil, 2006. Pág. 50.

-110- "Huaco retrato". Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú (costa norte). (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / - VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig, Lima, Perú, 2007. Pág. 3.

-111- Escultura antropomorfa sentada. Cultura Nayarit (Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México, México. (Cerámica escultórica, México, Periodo primigenio). / -http://www.arqueomex.com/html

-112- Eduardo Andaluz (Argentina). "Serie 2", 1985. Lava volcánica, arcilla y esmaltes, 44 x 37 x 17 cm. (Escultura cerámica, s. XX). / -http://eduardoandaluz.com/serie2.html

-113- Vilma Villaverde (Argentina). Mujer y niña. (Escultura cerámica, s. XXI). / -http://embaceramica.blogspot.com.es/2010/11/charla-con-vilma-villaverde-martes-30.html

-114- Cristina Córdova (Puerto Rico). "Poeta", 2007. (Escultura cerámica, s. XXI). / -http://cristinacordova.com/gallery

-115- Francisco Toledo (México). Serie "Sapos III", 2004. Dimensiones: 34'3 x 31'75 x 36'2 cm. (Escultura cerámica, s. XXI). / -Revista: *American Ceramics*, 151. Volumen 15, n° 1, 2006. Pág. 51.

-116- Representación en cerámica de un "Árbol de la Vida" (Metepec, México, 1996). Autor: Adrián Luis González. Terracota, engobes y pintura acrílica, dimensiones: 120 x 108 cm. (Cerámica popular, México, s. XX). / -AA. VV. *Grandes maestros del arte popular mexicano*. Fomento Cultural Banamex, A. C., México, 2003. Pág. 91.

### 1.3-El barro como respuesta. [Págs: 91 / 132].

-117- Benjamín Lira (Chile). De la serie "cabezas", "sin título", 2001. Barro natural (alta temperatura). Dimensiones: 42'5 x 41'5 x 50 cm. (Escultura Cerámica, s. XXI).  
/-AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 103.

-118-- Cerámica. Texturas creadas por la aplicación del engobe con mayor o menor dilución de agua. Detalle de una obra de arte popular, "noiva", autora: Zezinha, oriunda del valle de Jequitinhonha, Belo Horizonte (Brasil). (Escultura cerámica, arte popular, s. XXI).  
/- NASCIMENTO, Cristina - MATOSINHO DE PONTES, Edna. *Arte popular brasileira. Vol. 2*. Ed. Decor Books, São Paulo, Brasil 2010. Pág. 68.

-119- Detalle de escultura cerámica con vidriados de alta temperatura. Autor: Francisco Brennand (Brasil). Título: "Pássaro Rocca". Conformando esta obra de gran formato, un conjunto escultórico junto a otras dos esculturas, "Pássaro Rocca", de características similares. Instaladas junto a una de las entradas del Museo Oscar Niemeyer (MON). (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Paraná, Brasil.

-120- Barro Crudo (detalle). Autora: Marta Palau (Mexico-española), obra: "Naualli mano poderosa", 2005. Realizada con barro de Oaxaca, tierra negra, ramas de madera y henequén (Galería Art&Idea, 2005). (Instalación con barro crudo, s. XXI).  
/-http://www.martapalau.com/situ\_e/seleccion\_pieza.aspx?ID= 280

-121- Cerámica. Detalle de una obra de Abel Zabala (México). (Escultura Cerámica, s. XXI).  
/- www.reddelbarro.org/photo/detalle-3.next□context= user

-122- Cerámica (detalle). Decoración pictórica con engobes y óxidos. Autor: Samy Benmayor (Chile). Obra realizada en el año 2003, dimensión total: 23 x 23 x 125 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).

-123- Cerámica (detalle). Esgrafiado directo sobre la pasta cerámica. Autora: Mariana Fernández (Chile). Obra escultórica realizada en 2004. Dimensiones totales: 16 x 4 x 53 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).

-124- Cerámica. Decoración policromada tradicional de Puebla, denominada "talavera". Vidriados cerámicos, aplicados bajo y sobre cubierta. (Cerámica popular, s. XXI).  
/- *Revelaciones del Arte Popular Mexicano. Ed. Artes de México, México D.F., México, 2004*. Pág. 133.

-125- Cerámica. Vidriado cuarteado mate-opaco de alta temperatura. Autora: Ruth Krauskopf (Chile). (Cerámica escultórica, s. XXI).

-126- Cerámica. Vidriado satinado de alta temperatura, en tonalidad azul (Ox. Co). Autora: Cecilia Montecino (Chile). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/-AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 88.

-127- Rosana Bortolin (Brasil) "Corpo". (Performance con barro líquido, s. XXI).  
/ Fotografía cedida por la artista.

-128- 21ª Bienal Internacional de Sao Paulo, "Sin título", instalación: 1'5 x 7 x 2'3 m, autor: Ryukaku Moriwaki. (Instalación con barro crudo, s. XX).  
/STOCKLER, Jorge Eduardo - GALVAO, Joao Candido. -(Catálogo): *21ª Bienal Internacional de Sao Paulo: Catalogo geral = General catalogue / Bienal Internacional de Sao Paulo*. (21. 1991. Sao Paulo). Ed. Fundacao Bienal de Sao Paulo; Editora Marca D'Agua, São Paulo, Brasil, 1991. Pág. 98.

-129- Edith Garcia (Mexico-estadunidense). "Non places", ladrillos de barro crudo y madera, dimensiones: 290 x 315 x 36 cm. (Instalación con barro, s. XXI).  
/-http://www.nenadot.com/installation\_non\_places.html

-130- Pájaro común en Suramérica (Furnarius rufus), denominado caserito, hornero, ticuich o "João do Barro". /-http://procrislaeog.blogspot.com.es

-131- Horno de adobe, típico en hogares del noroeste argentino (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández.

-132- Pueblos de adobe, centro-noroeste de Argentina (El Puesto, Catamarca). / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández.

-133- Muros de adobe y caña típicos en las construcciones rurales del norte de Brasil (Jericocoara, Ceará, Brasil). / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández.

-134- La ceramista popular Terezinha Gomes dos Santos y familia posando junto sus piezas y su hogar (Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil).  
/ DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 66.

-135- Secado de ladrillos de adobe (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández.

-136- Ladrillos de adobe listos para edificar (Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina). / Fotografía personal: Autora: Laura Rueda Fernández.

-137- Laguna Alegría, San Miguel, El Salvador. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-138- Depósito de arcillas plásticas de diferente coloración (Laguna Alegría, San Miguel, El Salvador). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-139- Sustracción de arcilla (Maragogipinho, Bahía, Brasil).  
/-(Catálogo-exposición, 10-12-2009 / 17-1-2010): *Maragogipinho e a tradição do barro*. (Sala del Artista Popular; n. 155) Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular (CNFCP), IPHAN / Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2009. Pág. 16.

-140- Arcilla encontrada en el medio natural (Recife, Pernambuco, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-141- Recolecta de arcilla, depósito de "Olaria da Virginia" (Corrego Palmital). Zezinha, artista popular (Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 32.

-142- Zezinha (artista-ceramista popular), procesa la arcilla, en este caso triturando el barro con un pilón (Coqueiro Campo, Jequitinhonha, MG, Brasil).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 34.

-143- Secado del barro. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-144- Machacado del barro. / -DIAS TEIXEIRA, Raquel. (Catálogo-exposición, 10-6 / 11-7, 2010): *Nos campos do vale: cerâmica no Alto Jequitinhonha*. (Sala del Artista Popular; n. 159) Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular, CNFCP, IPHAN / Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2010. Pág. 21.

-145- Obtención de un polvo fino sin piedras o impurezas (barro). / - DIAS TEIXEIRA, Raquel. (Catálogo-exposición, 10-6 / 11-7, 2010): *Nos campos do vale: cerâmica no Alto Jequitinhonha*. (Sala del Artista Popular; n. 159) Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular, CNFCP, IPHAN / Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2010. Pág. 21.

-146- Triturando Barro, Clemência Pereira dos Santos (Carai, Vale do Jequitinhonha).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 144.

-147- Clemência Pereira dos Santos efectuando el tamizado de la arcilla (Carai, Vale do Jequitinhonha).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 145.

-148- Sucesión de 3 imágenes- Mujer amasando el barro concienzudamente (Cascavel, Ceará, Brasil).  
/ de CARVALHO, Gilmar - GUIMARÃ ES, Dadora - BARREIRA, Gentil (Fotografía). *Ceará Made by Hand: Popular Art & Craft*. Ed. Terra da Luz, Fortaleza (Ceará), Brasil, 2000. Pág. 37.

-149- Ceramista del popular barrio alfarero "Alto de Moura" en la población de Caruaru, amasando en la calzada el barro, con las manos y pies (Pernambuco, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-150- Detalle de la acción anterior. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-151- Pellas de arcilla listas para ser manipuladas, Icoaraçi (Pará, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-152- Estirado de la pella sobre una mesa baja (Maragogipinho, Bahía, Brasil).  
/-(Catálogo-exposición, 10-12-2009 / 17-1-2010): *Maragogipinho e a tradição do barro*. (Sala del Artista Popular; n. 155) Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular (CNFCP), IPHAN / Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2009. Pág. 18.

-153- Compactado de la pella (Maragogipinho, Bahía, Brasil).  
/-(Catálogo-exposición, 10-12-2009 / 17-1-2010): *Maragogipinho e a tradição do barro*. (Sala del Artista Popular; n. 155) Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular (CNFCP), IPHAN / Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2009. Pág. 18.

-154- Torneta de mano, Irma García Blanco (Santa Mª de Atzompa, Oaxaca, México).  
/ - AA. VV. *Grandes maestros del arte popular mexicano*. Fomento Cultural Banamex, A. C., México, 2003. Pág. 82.

-155- Conformación de la base de la pieza apoyándose en otra pieza ya cocida, Marlene "Munchie" Roden (Spanish Town, Jamaica).  
/ - VICENTELLI, Moira. *Women Potters, Transforming Traditions*. Ed. A&C Black, Londres, Inglaterra, 2003. Pág. 128.

-156- Sucesión de 6 imágenes- Irene Gomes da Silva (Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil), nos muestra cómo se inicia el modelado, estructurando la forma principal en base a churros superpuestos.  
/ - DIAS TEIXEIRA, Raquel. (Catálogo-exposición, 10-6 / 11-7, 2010): *Nos campos do vale: cerâmica no Alto Jequitinhonha*. (Sala del Artista Popular; n. 159) Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular, CNFCP, IPHAN / Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2010. Págs. 22-23.

-157- Zezinha (ceramista-artista popular), en el momento de posicionar uno de los rollos de arcilla para conformar la figura figura, en segundo plano otras obras en su proceso final. (Coqueiro Campo, Jequitinhonha, MG, Brasil).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 38.

-158- Detalle de un rostro modelado. Zezinha (ceramista-artista popular). (Coqueiro Campo, Jequitinhonha, MG, Brasil).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 39.

-159- Modelado de dos figuras representando un cocinero y una cocinera, Família Zê Caboclo (Caruaru, Pernambuco, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

-160- Concepción Aguilar representando a un diablillo (Ocotlán de Morelos, México).  
/ - VICENTELLI, Moira. *Women Potters, Transforming Traditions*. Ed. A&C Black, Londres, Inglaterra, 2003. Pág. 179.

-161- Modelado o pastillaje de figurillas macizas, Noemisa Batista dos Santos (Carai, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 36.

-162- Moldes y reproducciones de cerámica, figura de un angel y molde de una pieza (Ilobasco, El Salvador).  
/ - BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio. *Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay*. Ed. Rubén H. Dimas, San Salvador, El Salvador, 2003. Pág. 8.

-163- Moldes y reproducciones de cerámica, reproducción de una cabeza y molde frontal (Ilobasco, El Salvador).  
/ - BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio. *Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay*. Ed. Rubén H. Dimas, San Salvador, El Salvador, 2003. Págs. 51.

-164- Modelado de una de las típicas miniaturas de Ilobasco (El Salvador).  
/ - BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio. *Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay*. Ed. Rubén H. Dimas, San Salvador, El Salvador, 2003. Pág. 64.

-165- Recipiente escultórico, modelado por la ceramista Rosa Brites (Itá, Paraguay).  
/ -COLOMBINO, Lia. *El libro de barro: cerâmica popular en el Paraguay*. Colección: Jasy Kañy - Luna escondida; n° 1. Ed. Fotosíntesis, Asunción, Paraguay, 2010. Pág. 22-23.

-166- Devastado en bajorrelieve, diseño marajoara actual (Icoaraçi, Pará, Brasil).  
/ -http://www.flickr.com/photos/luzmarques/306949914/in/gallery-belemdopara-72157623837038965/

-167- Esgrafiado sobre el barro (Quinchamali, Chile).  
/ -AA. VV. *Arte popular de América*. [Editora Marta Ribalta]. Ed. Bulme, Barcelona, 1981. Pág. 284.

-168- Pintura con engobes sobre una de las piezas sin cocer de Joao Pereira de Andrade (Santana do Araçuaí, V. Jequitinhonha, MN, Brasil).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 188.

-169- Bruído interior de un recipiente escultórico (R. Brites, Itá, Paraguay).  
/ -COLOMBINO, Lia. *El libro de barro: cerâmica popular en el Paraguay*. Colección: Jasy Kañy - Luna escondida; n° 1. Ed. Fotosíntesis, Asunción, Paraguay, 2010. Pág. 10.

-170- Calado, diseño típico en las cerámicas negras de San Bartolo de Coyotepec (Oaxaca, México). / Fotografía: Daniel Rueda Fernández.

-171- Piedras utilizadas para bruñir el barro.  
/-(Catálogo-exposición, 10-12-2009 / 17-1-2010): *Maragogipinho e a tradição do barro*. (Sala del Artista Popular; n. 155) Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular (CNFCP), IPHAN / Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, Brasil, 2009. Pág. 24.

-172- Pulido o bruído exterior de la pieza (La Chamba, Guamo, Tolima, Colombia).  
/ - VICENTELLI, Moira. *Women Potters, Transforming Traditions*. Ed. A&C Black, Londres, Inglaterra, 2003. Pág. 225.

-173- Pieza en barro natural y pintada en ciertas partes con engobes de diferente coloración (Quinua, Ayacucho, Perú).  
/ -AA. VV. *Arte popular de América*. [Editora Marta Ribalta]. Ed. Bulme, Barcelona, España, 1981. Pág. 233.

-174- Cabeza totalmente pintada con engobe en monocromía, de la ceramista Clemência Pereira dos Santos (Jequitinhonha, MN, Brasil).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 43.

- 175- Nuevos diseños de piezas de barro con apliques de alambre a modo de cabello, preparadas para secar y cocerse (Caruaru, Pernambuco, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 176- Proceso de secado, obras de Francisca Nascimento (Viçosa, Ceará, Brasil). / de CARVALHO, Gilmar - GUIMARÃ ES, Dóroa - BARREIRA, Gentil (Fotografía). *Ceará Made by Hand: Popular Art & Craft*. Ed. Terra da Luz, Fortaleza (Ceará), Brasil, 2000. Pág. 31.
- 177- Piezas destinadas a la cocción, Familia Zê Caboclo (Alto de Moura, Caruaru, Pernambuco, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 178- Sencillo horno abierto, excavando un hoyo en el que se dispone el combustible y se prende la hoguera. / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 103.
- 179- Horno abierto de Simbalá (Piura, Perú), (dimensiones aproximadas: 1'5 x 3'5 m x 6 m). / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 15.
- 180- Horno tradicional circular y abierto en su parte superior, construido en ladrillos de adobe. / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 67.
- 181- Sección de un horno circular abierto. / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 38.
- 182- Horno rectangular de Pujilí (Ecuador), construido con ladrillos, madera y piedra. / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 103.
- 183- Horno rectangular de Pucará (Puno, Perú), (dimensiones aprox. 1,5m diámetro y 1,5m de profundidad). / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 39.
- 184- Horno "Barril" de Quinua (Ayacucho, Perú), realizado en ladrillo de cerámica y parte superior de metal. / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 45.
- 185- Horno de Cúpula Cerrada denominado "forma de Abeja" típico del Valle de Magdalena (Colombia), (altura aproximada de 1,5m y construido en ladrillo). / - DAVIES, Lucy. *Arts and crafts of South America*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1994. Pág. 146.
- 186- Ahumado de piezas cerámicas a fuego directo. Taller de Julia Isidrez y Juana Marta Rodas (Itá, Paraguay). / - COLOMBINO, Lia. *El libro de barro: cerámica popular en el Paraguay*. Colección: Jasy Ka'iy - Luna escondida; n° 1. Ed. Fotosintesis, Asunción, Paraguay, 2010. Pág. 37.
- 187- Cerámica horneada en cocción reductora. Autor: Nicolás Ortiz (Mata Ortiz, Chihuahua, México). (Cerámica popular, s. XXI). / - <http://www.mataortiz.com/mata4/nicolasortizrabbit.htm>
- 188- Sencillo sistema de cocción indígena, con fuego directo y combustión lenta (Yarinacocha, Loreto, Perú). / - AA. VV. *Arte popular de América*. [Editora Marta Ribalta]. Ed. Bulme, Barcelona, España, 1981. Pág. 231.
- 189- Horno de estructura abierta en su fase de temperatura más elevada, dirigido por Juan López (Santa Mª Atzompa, Oaxaca, México). / - VICENTELLI, Moira. *Women Potters, Transforming Traditions*. Ed. A&C Black, Londres, Inglaterra, 2003. Pág. 143.
- 190- La afamada ceramista Isabel Mendes da Cunha posando junto a dos de sus hornos, a la derecha él de cúpula abierta y a la izquierda de cúpula cerrada, construidos en adobe (Santana do Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, MN, Brasil). / - DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerámica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 184.
- 191- Atizado y control del fuego para una correcta cocción. Aparecida Gomes Xavier (Campo Alegre, Jequitinhonha, MN, Brasil). / - DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerámica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 48.
- 192- Final del proceso de cocción, al observar el color intenso y limpio del fuego, hornada de Zezinha (Coqueiro Campo, Jequitinhonha, MG, Brasil). / - DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerámica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 57.
- 193- Horno de ladrillo de estructura abierta en su parte superior, perteneciente al popular ceramista Herón Martínez Mendoza (Acatlán, Puebla, México). / Fotografía: © Charles Snyder, 1982 (Martínez Kiln and Workshop). / - <http://www.heronmartinez.com/Introduction.html>
- 194- Interior de un horno abierto elevado de la tierra, donde se puede observar la estructura con orificios o parrilla que divide la cámara de cocción con la parte inferior donde se realiza el fuego, a los lados se encuentran los cascotes cerámicos para recubrir la hornada (Checcapupuja, Puno, Perú). / - AA. VV. *Arte popular de América*. [Editora Marta Ribalta]. Ed. Bulme, Barcelona, España, 1981. Pág. 231.
- 195- Cubrimiento de la parte superior de un horno de estructura abierta con cascotes cerámicos. / - DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerámica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 54.
- [196 - 197 - 198 - 199] - Procedimiento manual y actual de producción cerámica, técnica del «paleteado», taller de la familia de Gerásimo Sosa (Chulucanas, Piura, Perú). / - FUJII, Tatsuhiko. Artículo: *La cerámica de Chulucanas: ¿El renacimiento de la tradición de la alfarería prehispánica?*. Luis Millones, Hiroyasu Tonoeda and Tatsuhiko Fujii eds. Tradición popular Senri Ethnological Reports 43: 45-66 (2003). Pág. 63/64/65.
- 200- Herramientas para el «paleteado»: paletas en madera de algarrobo (emparejadoras), piedra yunque para golpear (abajo izq.) y labradora para estampar diseños (arriba izq.), escala 15 cm., (Simbalá, Piura, Perú). / - JOFFRÉ, Gabriel Ramón. Artículo: *Producción alfarera en Piura (Perú): estilos técnicos y diacronía*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines / 2008, 37 (3): 477-509. Archivo: pdf. Pág. 481.
- 201- «Golpeado», María Juana Bermejo (Jatumpamba, Ecuador). / - SJOMANN, Lena. *Cerámica popular: Azuay y Cañar*. Ed. CIDAP, Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca, Ecuador, 1991.
- 202- conformado de gran vasija, indígenas Palikur (Baixo Oiapoque, Amapá, Brasil). / - VIDAL, Lux Boelitz. *Povos indígenas do Baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruço dos saberes e a arte de viver*. Ed. Lepé Museu do Índio, Rio de Janeiro, Brasil, 2009. Pág. 51.
- 203- Vidriado Cuzqueño, Torito popular, 2009. Taller Camilo Vera (Cuzco, Perú). (Cerámica popular, s. XXI). / - AA. VV. *Del Amaru al Toro*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, Perú, 2009. Pág. 84.
- 204- "Guía de calabazas", 1997. Vidriado transparente y brillante en color verde (Ox. Cu). Autor: Neftalí Ayungua Suárez (Patamban, Michoacán, México). (Cerámica popular, s. XX). / - AA. VV. *Grandes maestros del arte popular mexicano*. Fomento Cultural Banamex, A. C., México, 2003. Pág. 155.
- 205- "Gato", 1996, cerámica de alta temperatura, vidriado transparente sobre engobes bajo cubierta. Autor: J. Jorge Wilmot (Tonalá, Jalisco, México). (Cerámica popular, s. XX). / - <http://elizabethrossmx.blogspot.com.es/2012/01/jorge-wilmot.html>
- 206- Limitata o jarra tradicional para licor de principios del siglo XX, vidriado transparente en color miel (Ox. Fe), con toques de engobe en verde. Anónimo (Puno, Perú). Dimensiones: 39'5 x 21'5 cm. (Cerámica popular, s. XX). / - AA. VV. *Obras Maestras en las colecciones del Museo Nacional de la Cultura peruana*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, Perú, 2008. Pág. 14.
- 207- Toro (alcancía), autor desconocido. Cerámica policromada con pintura acrílica, Jalisco, México. Autor desconocido (sin data) Arcilla modelada y policromada. Dimensiones: 24'4 x 22'8 x 7'9 cm. (Cerámica popular, s. XXI). / Colección: Museo de Arte Popular chileno (MAPA), Santiago de Chile, Chile. / <http://www.museomapa.cl/image.php?idMenu=1&categoria=8&pag=0&idImagen=4100&idPie=1&nombre=Alfarer%EDa>
- 208- "El ceramista", miniatura de Ilobasco (El Salvador), representando a un personaje decorando piezas, sobre la base, recubriéndose con la pieza de la izquierda (figuración de un horno). Autor: Wilson Balmonte (taller La Casita). (Cerámica popular, s. XXI). / - BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio. *Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay*. Ed. Rubén H. Dimas, San Salvador, El Salvador, 2003. Pág. 62.
- 209- Piezas en barro cocido color natural, destinadas a decorarse con acrílicos. En primer plano se muestra a un ceramista cargando el horno (Caruaru, Pernambuco, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. (Cerámica popular, s. XXI).
- 210- Decoradora aplicando la pintura (Caruaru, Pernambuco, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 211- Destreza en el trazo. Pieza de cerámica popular ya cocida, decorada con anterioridad con engobe blanco y esgrafiado, mostrando en la imagen el momento de realizar con color acrílico algunos diseños. Posteriormente se aplica esmalte para dar brillo, (Icoarajá, Pará, Brasil). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 212- "Carreta y yunta de procesión", barro natural. Representación del desfile para la festividad de San Isidro Labrador (Metepe, estado de México, México). (Cerámica popular, s. XXI). / Fotografía: Michel Zabé. / - AA. VV. *Arte popular de México: 30 años de reconocimiento al arte popular mexicano*. Textos: Ana Teresa Aranda Orozco. FONART, México D.F., México, 2006. Pág. 59.
- 213- "Jabalies", barro blanco con diseños típicos en engobes. Autor: Tomas Quintana Lizard (Mata Ortiz, Chihuahua, México). (Cerámica popular, s. XXI).
- 214- "Pareja de campesinos", cerámica de Chulucanas, engobes y bruñido (Chulucanas, Piura, Perú). (Cerámica popular, s. XXI). / - [www.dakar.peru.travel](http://www.dakar.peru.travel)
- 215- Pareja de novios sobre buey", cerámica policromada con pintura acrílica. Autor: Manoel Eudocio (Caruarú, Pernambuco, Brasil). (Cerámica popular, s. XXI).
- 216- "Dragón-diablillo", cerámica policromada con pintura acrílica (Ocumicho, Michoacán, México). (Cerámica indígena-popular, s. XX). / - <http://flickrhivemind.net/Tags/ocumicho/Interesting>
- 217- "Noiva" (70 cm), cerámica con engobes, el engobe blanco crea texturas en relieve, altura: 70 cm. Autora: Zezhina, 2003 (Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). (Cerámica popular, s. XXI). / - DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerámica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 110.
- 218- "Pelea de Gallos", típicas miniaturas policromadas, 9'5 x 12 x 6 cm (Tlaquepaque, Jalisco, México). (Cerámica popular, s. XXI). / [http://www.museomapa.cl/image.php?idMenu=1&categoria=8&pag=0&idImagen=4053\\_4059&idPie=1&nombre=Alfarer%EDa](http://www.museomapa.cl/image.php?idMenu=1&categoria=8&pag=0&idImagen=4053_4059&idPie=1&nombre=Alfarer%EDa)
- 219- "Chivas", cerámica policromada con pintura acrílica (Pitalito, Huila, Colombia). (Cerámica popular, s. XX). / - [http://www.artesaniadescolombia.com.co/PortalACC\\_sectorun-pais-a-cuestas-leve\\_1397](http://www.artesaniadescolombia.com.co/PortalACC_sectorun-pais-a-cuestas-leve_1397)
- 220- "torito de Pucará" tradicional, cerámica engobada en blanco y diseños en rojo, con toques de vidriado color miel. Medidas aproximadas: 37 x 37 x 15 cm. Autor: Simón Roque (Checca Pupuja, Puno, Perú). (Cerámica popular, s. XX). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).
- 221- "Cacharrero", cerámica engobada. Autor: Hilario Mendivil (Cuzco, Perú). (Cerámica popular, s. XX). / - STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Ed. Eubanco y producción Alianza Editorial S.A., Madrid, España 1981. Pág. 126.
- 222- Parte de las piezas que integran la amplia obra "2501 Migrantes", de Alejandro Santiago (México), en el momento que son decoradas y lista para su cocción. / - <http://blogs.nationalgeographic.com/blogs/allroads2010/04/2500-migrants-1-alejandro-sant.html>
- 223- El artista (popular) Carlomagno P. Martínez (México), ultimando el modelado de los detalles finales de una catrina. / <http://www.fofa.us/2012/folk-artists-and-art-emerging-trends/carlomagno-at-work-2/>
- 224- El artista cubano José Sosabro modelando un mural, al ser de grandes dimensiones, fragmenta la obra en diferentes piezas. / - <http://www.radioenciclopedia.com/2010/10/octubre/12/Sosabro.htm>
- 225- El desaparecido artista brasileño, conocido como Antonio Poteiro, se muestra en la imagen modelando en barro diferentes piezas, expuestas en la 21 bienal de Arte de Sao paulo (1990). / STOCKLER, Jorge Eduardo - GALVAO, Joao Candido. -(Catálogo): *21' Bienal Internacional de Sao Paulo*: Catalogo geral = General catalogue / Bienal Internacional de Sao Paulo. (21. 1991. Sao Paulo). Ed. Fundacao Bienal de Sao Paulo; Editora Marca D'Agua, São Paulo, Brasil, 1991. Pág. 98.
- 226- Sara Ernestina García Mendoza, integrante de la familia García, dedicada al trabajo de la cerámica, en la población de tradición alfarera de San Antonio Castillo Velasco, Oaxaca, México, esgrafiando con un punzón los detalles finales de la obra escultórica. / - <http://www.fofa.us/folk-art/ceramics/terracotta/the-garcia-family-san-antonio-castillo-velasco/>
- 227- La artista mexicana, Edith García, decorando una de sus esculturas cerámicas. / - [http://www.nenadot.com/assets/press/edit\\_garcia\\_300.jpg](http://www.nenadot.com/assets/press/edit_garcia_300.jpg)
- 228- Cristina Córdova (Puerto Rico) en el proceso de conformación del volumen de la obra, al ser de gran formato, se auxilia de apoyos para sujetar la pieza. / - <http://waywacwaart.blogspot.com.es/2009/11/christina-cordova.html>
- 229- Susana Espinosa (Argentina-Puerto Rico). De la serie "¡Jinetes silenciosos/ Silent Horsemen", 2001. Cerámica esmaltada, dimensiones variables. (Escultura cerámica, s. XXI). / - [http://www.artepublicopr.com/html\\_espanol/artistas/espinosa\\_susana/mas\\_imgs.htm](http://www.artepublicopr.com/html_espanol/artistas/espinosa_susana/mas_imgs.htm)



- 230- Comunidad indígena lacandona. Animales modelados de cerámica (Laja, Chiapas, México). Dimensión del reptil: 32 x 5 cm. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ -SAYER, Chloé *Arts and Crafts of Mexico*. Fotografía: David Larender. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1990. Pág. 74.
- 231- Kukuli Velarde (Perú). De la serie "PLUNDER me, baby", obra "Chuncha Cretina", 2006. Arcilla blanca, engobe y barniz natural, 45 x 36 x 36 cm. (emulando un recipiente Shipibo-Conibo). (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.saatchi-gallery.co.uk/youngallery/artist\_profile/Kukuli+Velarde/21084.html
- 232- Etnia indígena Shipibo Conibo. Recipiente antropomorfo de cerámica, decoración con engobes y brillo con resina natural (Conibo, Ucayali, Perú). (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).
- 233- Recipiente antropomorfo (Mujer-moringa). Cerámica engobada, década de 1970 (Carai, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil). (Cerámica popular, s. XX).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 103.
- 234- Edith García (Mx - estadounidense). De la serie "otra Vez", obra "Para Los Desaparecidos", gres decorado con engobes y vidriado transparente, 46 x 58 x 38 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.nenadot.com/sculpture\_otra\_vez.html
- 235- Mara Cavalcanti, artista popular (João Pessoa, Brasil). "Mujer", cerámica con engobes, altura aproximada: 50 cm. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Colección: Museo Casa do Artista Popular (João Pessoa, Paraíba, Brasil).
- 236- Barbara Bravo (Chile). "Sin título", Gres, cocción reductora, 34 x 15 x 69 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ Revista de Cerámica Contemporánea Esteka, número 2, Abril 2007, Chile. Pág. 8.
- 237- Isabel Mendes da Cunha, artista popular (Santana do Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). "Batizado com madrinhas" (bautizo con madrinhas), cuatro piezas de cerámica decoradas con engobes, altura máx.: 100 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 187.
- 238- Ruth Krauskopf (Chile). "Cabeza n° 11", 2012. Gres refractario, modelado y esgrafiado. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.huarahuara.cl/ruth.php
- 239- Miguel Ángel Bonino (Argentina). Pieza de formato medio, altura aproximada: 1 m. Pastas coloreadas. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.linealibre.com.ar/galeria/ceramica/bonino-miguel-angel/f09.jpg
- 240- Martha Pachón Rodríguez (Colombia). "Water seeds", 2010. Piezas de porcelana translúcida reproducidas por molde en diferentes tonos de pasta, luz incorporada. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.mprodriguez.com/#/?page\_id=81
- 241- Isabel Cisneros, "Cervantes" 2007. Pequeñas piezas de porcelana ensambladas con alambre de acero (conformando un tejido). Dimensiones: 57 x 20 x 3'5 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.isabelcisneros.com/Isabel/Gallery/Pages/Clay.html
- 242- Carlos Runcie Tanaka (Perú). "Suspended / en el Aire", 2011. Piezas de gres (Alta Temperatura), decoradas con engobe y óxidos colorantes, sobre el color natural de la pasta. Galería Wu (Lima, Perú). (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.carlosruncietanaka.com/exposiciones/COLECTIVAS/suspended3.html
- 243- Cristina del Castillo (Argentina). De la serie "Heridas", "Corazones al plato", obra "Corazón Lastimado", 2006. Obra integrada con cerámica modelada y vidriada; clavos de metal y plato de cerámica "industrial". (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.cristinadelcastillo.com.ar/corazones.html
- 244- Graciela Olio (Argentina). De la serie: "Proyecto Sur, Serie Home", 2009-2010. Transferencia de imagen sobre cerámica. Construcción con lámina de porcelana impresa con fotocerámica y vidriado transparente (Alta T°). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.gracielaolio.com.ar/
- 245- Gerardo Monterrubio (México). "Bola de villar". Esfera de cerámica con dibujo bajocubierto en todo su perímetro y vidriado transparente. (Cerámica artística, s. XXI).  
/ -http://gmonterrubio.wix.com/gerardo-monterrubio#!\_works/photostack\_gallery1=41
- 246- Nicolás Leiva (Argentina). "Jardín de las delicias" (detalle), 2000. Piezas de cerámica decoradas con engobe en diferentes diseños y colores, vidriado transparente sobrecubierta. Dimensiones variables. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -Revista: *American Ceramics*, 151. Volumen 15, n° 1, 2006. Pág. 25.
- 247- Angel Nomiella (Cuba). Mural cerámico instalado en la Plaza Simón Bolívar para el -VIII Simposio Internacional de Cerámica Artística de Puerto Príncipe-, 2012 (Camagüey, Cuba). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.cubarte.cult.cu/periodico/criticas/en-el-horno-candente-la-ceramica-artistica-cubana-los-ceramistas-y-su-disyuntiva-hoy/14735.html
- 248- Javier Marín (México). "Cabeza de hombre (soplador)", "Cabeza de mujer (sopladora)", 1996. Barro autofraguante. Dimensiones: (Hombre) 184 x 120 x 110 cm / (Mujer) 195 x 130 x 120 cm. Expuestas en el Museo del Carmen, Ciudad de México, México, 2013. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ Fotografía: *Javier Marín. Obras*. Fotografía digital tomada de: Javier Marín [Página Web en línea]. Disponible [Consulta: 2019, abril, 21]. / -http://javiermarin.com.mx/?p=4166
- 249- Toni Hambleton (Puerto Rico). "Centinelas". Obra de gran formato, 4 piezas. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -www.de.gobierno.pr/deportal/Descargas/Academicos/Sociales/Artistas\_puertorriquenos.pdf
- 250- Rosario Guillermo (México). "Pneuma", 2003. Dimensiones: 6 x 1'5 x 0'8 m. Escultura permanente en la Universidad de Yucatán (México). (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://rosarioguilermo.com/index.php?id=12
- 251- Eduardo Vega (Ecuador), instalando el mural: "La Mirada", 1984. Mural bajorrelieve en loza esmaltada, medidas: 8 x 7 m. (adquirido por Seguros La Unión, Guayaquil, Ecuador). (Mural cerámico, s. XX).
- 252- KENNEDY TROYA, Alexandra. *Eduardo Vega: obra mural y escultórica*. Fundación Paul Rivet, Cuenca, Ecuador, 1996. Pág. 25.
- 252- Horno de gran dimensión, en las instalaciones del Museo-Taller "Oficina Brennan" (Recife, PB, Brasil).  
/ Taller-Museo "Oficina Brennan", Recife, Pernambuco, Brasil. / -BERTOLI, Marisa, y CARNEIRO LEÃO, André. *Brennard-Esculturas: O Homem e a Natureza*. Catálogo - exposición: Museu Oscar Niemeyer -MON- (17 dic. 2004 - 27 Marzo 2005); curadoría: Emanuel Araújo. Ed. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, PR, Brasil, 2004. Pág. 122.
- 253- Piezas de cerámica de gran formato, preparadas para su cocción. Obra: "Adán y Eva". Autor: Francisco Brennan (Brasil). (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Taller-Museo "Oficina Brennan", Recife, Pernambuco, Brasil. / -BERTOLI, Marisa, y CARNEIRO LEÃO, André. *Brennard-Esculturas: O Homem e a Natureza*. Catálogo - exposición: Museu Oscar Niemeyer -MON- (17 dic. 2004 - 27 Marzo 2005); curadoría: Emanuel Araújo. Ed. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, PR, Brasil, 2004. Pág. 164.
- 254- 1ª secuencia. Cocción «in situ» (superando los mil grados centígrados) con combustión de madera y carbón, Pieza de cerámica, 3 x 4 m. Autora: Nina Hole -Simposio Internacional de Escultura- Jalapa, Veracruz, México.  
/ Fotografías: Alejandra Olivio, Leticia Basurto y Fernando Frias.  
/ -http://www.jornada.unam.mx/scripts/enlarge\_image.php?foto=2007/02/15/fotos/a04n1cul1.jpg&caption= &producer= Aejandra%20Olivio,%20Leticia%20Basurto%20y%20Fernando%20Fri%20C3%ADas
- 255- 2ª secuencia, cocción «in situ» (fotografía anterior). Autora: Nina Hole -Simposio Internacional de Escultura- Jalapa, Veracruz, México.  
/ Fotografías: Alejandra Olivio, Leticia Basurto y Fernando Frias.  
/ -http://www.jornada.unam.mx/scripts/enlarge\_image.php?foto=2007/02/15/fotos/a04n1cul1.jpg&caption= &producer= Aejandra%20Olivio,%20Leticia%20Basurto%20y%20Fernando%20Fri%20C3%ADas
- 256- Florencio Gelabert (Cuba), "Espacio Ocupado", 1998. -III bienal Barro de América. Roberto Guevara-1998. Instalación, Barro crudo y objetos cotidianos. (Instalación con barro crudo, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *III bienal, Barro de América. 1998. Roberto Guevara* (Venezuela - Brasil). Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 2000. Pág. 86.
- 257- Dhara Rivera (Puerto Rico). "La semilla de Ifá", 1992. Barro crudo, ladrillos, látex, gasa, cera, carbón, semillas, madera y pigmentos. Dimensión aprox.: 366 x 275 x 300 cm. (Instalación, s. XX).  
/ (Catálogo) -*Cerámica Puertorriqueña Hoy*. [Textos y curaduría: José David Miranda] Museo de Arte e Historia de San Juan, San Juan, Puerto Rico, 1993. Pág. 86.
- 258- Rita Daini (Venezuela), "Caballo de Barro", 1995. II bienal Barro de América. Barro crudo, hierro y madera, 136 x 160 x 46 cm. (Instalación con barro crudo, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 2, 3, 4 y 5: Barro nuestro de cada día. Centro de arte de Maracaibo Lia Bermúdez*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 41.
- 259- Brooke Alfaro (Panamá), "Cualquiera", 1995, instalación: II bienal Barro de América 1995-1996. Hierba y tierra de diversos tonos. (Instalación con barro crudo, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995/1996. Núcleo 2, 3, 4 y 5: Barro nuestro de cada día. Centro de arte de Maracaibo Lia Bermúdez*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 34.
- 260- María E. Bernárdez y Luis Poleo (Venezuela), "En tu ausencia mucha paja", 1995. -II bienal Barro de América-. Detalle de la instalación: 2 cajas de madera, arcilla cruda y paja, 150 x 100 x 100 cm, cada una. (Instalación con barro crudo, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 52.
- 261- Adrián Villar Rojas (Argentina), "Mi familia muerta", 2009. Instalación en la naturaleza, -Bienal del fin del mundo-, Segunda Edición, Ushuaia, Argentina. Estructura de madera, barro crudo y elementos naturales. 300 x 2700 x 400 cm. (Instalación ambiental con barro, s. XXI).  
/ -http://www.boladenguive.org.ar/artista/111/villar-rojas-adrian
- 262- Cleone Augusto (Brasil), "Sin título", 2002. Centro de Arte IBEU (Rio de Janeiro, Brasil). Instalación: Arcilla cruda y tierra vegetal negra, 25m2. (Instalación con barro y tierra, s. XXI).  
/ Fotografía cedida por la artista Cleone Augusto.
- 263- Rosana Bortolin (Brasil), "O Ninho de João do Barro". III Simposio de Escultura en Terra(cota). -Habitat 2001-, Monteno-oro-novo, Portugal. Instalación en el exterior, 2'10 m de alto x 2'60 m de ancho, 10.000 Kg de arcilla cruda preparada, paja, y estructura interior de madera. (Instalación ambiental con barro y tierra, s. XXI).  
/ Fotografía cedida por la artista, Rosana Bortolin.
- 264- Helen Escobedo (México), "Zona intermedia", 1991/1992. -II bienal Barro de América 1995/1996- invitada especial. Instalación: Gasa, pales y estructuras (con forma antropomorfa) en barro crudo, pedazos de arcilla cocida y alambre. (Instalación con barro, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 71.
- 265- Marco Paulo Rolla (Brasil), "Oráculo", 2003. Galería Vermelho (Higienópolis, SP, Brasil). Cerámica, dimensiones variables. (Instalación -acción con cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/97/marco-paulo-rolla
- 266- Germán Botero (Colombia), "Sitio y lugar", 1995. -II bienal Barro de América 1995/1996- (Venezuela). 8 piezas circulares suspendidas y suelo con 16 bloques de piso. Barro cocido, madera, cemento y carbón mineral. Medidas: 480 x 480 x 50 cm. (Instalación -escultura cerámica, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 55.
- 267- Miguel Ángel Rios (Argentina), "Huellas del colonizaje", 1995. -II bienal Barro de América 1995/1996- invitado especial. Instalación: piedras ovoidales de barro cocido (preparado con mica y otras materias primas), colocadas en el piso (16 x 4 m.), acompañadas de fotografía mural en la pared (5 x 4 m.). (Instalación -cerámica artística, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 100.
- 268- Kimi Nii (Brasil), "Donguri", 2005. Muestra individual: Museo Oscar Niemeyer (Curitiba, Paraná, Brasil). Instalación: 80 piezas en cerámica y madera de tamaño medio, sumando una escultura de gran formato en madera (270 x 270 cm.). (Instalación -cerámica artística, s. XX).  
/ -http://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposiciones/kimi\_nii.htm
- 269- Carol Young (Uruguay), "Agua", 1995. -II bienal Barro de América-. Instalación: Conjunto de piezas de cerámica (realizadas al torno), dimensiones variables. (Instalación cerámica, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 124.
- 270- Julieta Dentone (Argentina). Acción: "Alfombra para descansar de pie", 2008. Fieltro y cerámica, 100 x 5 cm. / -http://www.julietadentone.com
- 271- Patricia Van Dalen (Venezuela), "Nueva América", 1995. -II bienal Barro de América 1995/1996-. Instalación: Centena de macetas de cerámica (40 cm de diámetro), papel, pintura y materiales diversos. Dimensiones variables.  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofia Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 120.
- 272- Pedro Fermin (Venezuela), "Espacios equivalentes", 1998. -III bienal Barro de América. Roberto Guevara-1998. Instalación: Formaletas de fibra de vidrio recubiertas de barro (aglutinado con cola), y esmalte. Diámetro de cada una: 170 cm. (Instalación -cerámica artística, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *III bienal, Barro de América. 1998. Roberto Guevara* (Venezuela-Brasil). Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 2000. Pág. 117.
- 273- Eduardo Sarabia (nacido en Los Ángeles, EEUU, hijo de mexicanos, a día de hoy reside en Guadalajara, México). Detalle de la instalación: "Jarrones robados, n° 5", 2005. Cerámica (moldes) decorada con la técnica de la mayólica, dimensiones variables. (Cerámica artística, s. XXI).  
/ -Revista: *American Ceramics*, 151. Volumen 15, n° 1, 2006. Pág. 45.

-274- Irma Antonorsi (México). "Sueños" 2007. Instalación: 30 piezas realizadas en gres de dimensiones variables, papel cerámico, engobes y óxidos. (Instalación cerámica, s. XXI).  
/ -http://galeria.uc.edu.ve/foto.php?foto= img-obras/foto1\_1632.jpg

-275- Graciela Olio (Argentina). Instalación: "Proyecto sur", 2008, FLICAM (FuLe International Ceramic Art Museum), Xi'an, Shaanxi, China. (Instalación cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.gracielaolio.com.ar/ (instalaciones e intervenciones)

-276- Noemí Márquez (Venezuela). "Monolitos", exposición individual: "Tierra, esa materia eterna", abril 2007, TAC, Caracas, Venezuela. Piezas de cerámica de gran de formato, dimensiones variables.  
/ -http://www.noemimarquez.com/

-277- Gustavo Pérez (México). "Sin Título", 2008. Composición escultórica de 10 piezas en gres, realizadas a torno con la misma hechura (28 x 17 cm), deformadas y vidriadas. (Instalación -cerámica artística, s. XXI).  
/ -http://www.revistamilmesetas.co/en-bellas-artes-ceramica-de-gustavo-perez

-278- Raquel Schwartz (Bolivia). "Bosque", 1997. Detalle de escultura. Dimensiones aprox.: 180 x 110 cm. Barro de baja temperatura y vidriado. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia.

-279- Antonio Krell (Chile). "Sin Título", 2004. Cerámica de alta temperatura. Dimensiones: 40 x 40 x 110 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 45.

-280- Delma Godoy (Brasil). "wind", 2010. Cerámica de alta T°. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.delmagodoy.com/#\_ sculptures

-281- Fernando Casasempere (Chile). "Sin título", 2005. Conjunto escultórico de piezas de cerámica. Gres, alta temperatura. Dimensiones variables. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/fernando-casasempere-untitled-group-shot.html

-282- Norma Ramirez (Chile). "Hembra", 2007. Escultura cerámica suspendida en cuerda de nailon. Vidriada en blanco y óxido de cobre. Medidas aproximadas de cada pieza: 60 x 30 x 40 cm. (Instalación cerámica, s. XXI).  
/ -Revista de Cerámica Contemporánea Esteka, número 2, Abril 2007, Chile. Pág. 11.

-283- Isabel Izquierdo (Chile). "Cuerpos Tirados... Cuerpos en Sí, Ensimismados", 1996. Dimensión aprox: 7 x 1'6 m. Gres cerámico, diferentes cocciones. (Instalación cerámica, s. XX).  
/ -AA. VV. *Arte cerámico contemporáneo en Chile*. [Catálogo de exposición] 6 de agosto al 1 de septiembre de 1996, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Ed. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile, 1996. Pág. 35.

-284- Sany Benmayor (Chile). "Sin título", 2005. Composición escultórica: dimensiones aproximadas de las piezas de formato grande, 160 x 230 cm. Barro de alta temperatura, pintado con óxidos y engobes. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 162.

-285- Rabi Montoya (México). "Galán 2", 2013. Cerámica vidriada en color blanco y oro. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.xalapenissima.com.mx/DetalleGen.php?g= 512

-286- Rabi Montoya (México). "Galán 6", 2013. Pieza cerámica vidriada en color blanco y oro.  
/ -http://www.xalapenissima.com.mx/DetalleGen.php?g= 512

-287- Cristina Córdova (Puerto Rico). "Arco", 2010. Escultura: Barro de alta temperatura y vidriados. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -www.cristinacordova.com/gallery

-288- Fernando Hinostrza (Chile). "Sin título", 2004. Detalle de obra. Cerámica de alta temperatura y vidriado, dimensiones: 42 x 44 x 142. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 134.

-289- Agustín Cárdenas (Cuba). "Mujer", 1992. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *Barro de América: Primera Bienal. Caracas, agosto de 1992*. Ed. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Consejo Nacional de la cultura, Caracas, Venezuela, 1992. Pág. 4.

-290- Miguel dos santos (Brasil). "Ser", 1984. Detalle de la obra. Cerámica de alta temperatura con engobe. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -AA. VV. *Artistas da Cerâmica Brasileira*. Ed. Volkswagen do Brasil, S.A. São Paulo, Brasil, 1985. Pág. 160.

-291- Marco A. Vargas (México). "busto". Cerámica engobada. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.patriciamendezogallery.com/cv\_11.html

-292- Osmany Betancourt (Cuba), de la serie: "comilonés", 2000. Dimensiones: 44 x 44 x 50 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.osmanybetancourt.com/epifania-de-lo-terrible

-293- Luis Mandiola (Chile). "Sin título". Cerámica (Alta T°) y pigmentos. Dimensiones: 68 x 56 x 43 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -http://www.galeriaceciliapalma.cl/obra-detalle.html/obra\_id/195/luis-mandiola-sin-titulo

-294- Jorge Marín (México). "Sin título", 1997. Cerámica y engobes, dimensiones: 19 x 11 x 12 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -SUCKAER, Ingrid. *Solo un guiño: Escultura mexicana en cerámica*. Ed. Praxis, México 1998.

-295- Mariana Fernández (Chile). "Mujer tetera", 2003. Cerámica vidriada, alta temperatura, Dimensiones: 28 x 18 x 27 cm. (Recipiente escultórico, cerámica artística, s. XXI).  
/ -AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 97.

-296- Mariana Fernández (Chile). "Sin título", 2004. Cerámica vidriada de alta temperatura. Altura: 77 cm, ø.26 cm. (Recipiente escultórico, cerámica artística, s. XXI).  
/ -AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 69.

-297- Javier Marín (México). "Hombre reclinado", 2000. Detalle de la obra. Barros de Zaacatecas y Oaxaca con engobes; pasta de alta temperatura y anclajes de hierro. Dimensiones totales: 90 x 140 x 105 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -Revista: *American Ceramics*, 151. Volumen 15, nº 1, 2006. Pág. 33.

## Capítulo dos: ESCULTURA EN BARRO Y CERAMICA. EVOLUCION REPRESENTATIVA EN LATINOAMERICA

### 2.1- Lo Primigenio. [Págs: 137/ 546].

-298- Metal. Máscara funeraria en oro y cinabrio, dimensiones: 41 x 73 x 12'4 cm. Cultura Sicán o Lambayeque (Periodo Intermedio Tardío, 900 - 1350 d.C., Andes Centrales), Perú.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández/ Museo del Banco Central de Reserva, Lima, Perú.

-299- Escultura en piedra. Grandes columnas antropomorfas denominadas "atlantes". Cultura Tolteca (periodos: Clásico Tardío Posclásico, Mesoamérica, 700-1350 d.C./1520 d.C.), México.  
/ Complejo arqueológico de Tula, Hidalgo (Mx). - AIMI, Antonio. *Mesoamérica, Art Book. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Editorial Electra, Barcelona, España, 2003. Pág. 113.

-300- Documento. Manuscrito estilo Mixteca-Puebla. Folio 21r del códice Borgia (Posclásico Mesoamericano), México.  
/ Custodiado por la Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma. / - AIMI, Antonio. *Mesoamérica, Art Book. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Editorial Electra, Barcelona, España, 2003. Pág. 18.

-301- Arte Textil. Representación en tejido de un ritual funerario (tres muñecas). Cultura Chanéy (Periodo Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000-1530 d.C.), Perú. Medidas: 28 x 41 x 32 cm.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML600064), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V125).

-302- Escultura en piedra. Estela maya tallada en altoprelieve, Cultura Maya (Periodo Clásico mesoamericano, 200 a 700 d.C.)  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Complejo arqueológico de Copán, Copán, Honduras.

-303- Adornos corporales. Orejeras confeccionadas en plata con representaciones repujadas y/o caladas. Cultura Chimú (Periodo Intermedio Tardío - Horizonte Tardío, Andes centrales, 900 - 1470 - 1532 d.C.), Perú.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú. Piezas expuestas en sala (vitrina: SEP-V134).

-304- Escultura en madera. Ídolo antropomorfo. Altura: 54'5 cm. Tradición Arawak (Periodo Medio y Tardío, expansión cultural primigenia en el área central y oriental de Suramérica y Antillas Mayores y Menores), Jamaica.  
/ Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU. / Fotografía: L. Boltin. / -AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 41.

-305- Talla en Piedra. Estatuita de estilo mezcala, altura: 26'6 cm. Tradición Guerrenense, Mezcala-Xochipala (Periodo Preclásico y Clásico mesoamericano, entre el 1400 a.de C. y el 800 / 900 d.C.), Guerrero, Occidente de México.  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. (Inv.: 505 - 14). / -BARBIER, Jean Paul. *Guía de Arte Precolombino*. Museo Barbieri-Meller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia 1997.

-306- Metalurgia. Conjunto de pectorales de oro. Cultura Tolima (Desarrollo Regional, 900 - 1500 d.C., área Noroccidental de Suramérica), Colombia.  
/ Museo del Oro, Bogota, Colombia. Obraze izquierda a derecha y de arriba abajo: -19'2 x 10'5 cm. S.d. Reg. 004662. / 10'7 x 6'2 cm. S.d. Reg. 006028. / 19'7 x 8'7 cm. Rio blanco, Tolima. Reg. 006235. / 32 x 16'2 cm. S.d. Reg. 006061. / 14'8 x 9'8 cm. Corinto, Cauca. Reg. 001222. // -BOTERO, Clara Isabel. *Museo del Oro: patrimonio millenario de Colombia*. Ed. Bogotá D.C. / Banco de la República; Fondo de Cultura Económica. México, 2007. Pág. 117.

-307- Escultura en piedra. Losas talladas de una tumba subterránea. Cultura San Agustín (Periodos: Formativo, Clásico Regional y Tardío; área Nororiental de Suramérica, 1000 a.de C. / 1 - 900 d.C. / 1550 d.C.), Colombia.  
/ Complejo arqueológico San Agustín, Huila, Colombia. - Fotografía personal. Autor: Daniel Rueda Fernández.

-308- Arte Textil. Detalle de un uncu, "momas de los niños de Lluillallaco", Territorio: Noroeste Argentino (NOA), expansión cultura Inca (Horizonte Tardío, 1430 - 1532 d.C.).  
/ - Fotografía: Lisardo Maggipinto. Cesión de imagen: MAAM. / Museo de Alta Montaña, MAAM, Salta, Argentina. Vitrina 9b.

-309- Arquitectura. Detalle de uno de los muros de Sacsayhuaman (Cuzco, Perú). Cultura Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.), Perú.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Complejo arqueológico de Sacsayhuaman, Cuzco, Perú.

-310- Minerales. Chapulín o saltamontes (piedra carneolita), procedencia: Chapultepec, dimensiones: 19'5 x 18,5 x 47'4 cm. Cultura Mexica (Periodo Posclásico mesoamericano, 1250 / 1325 / 1521 d.C.).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (Inv.:10-220929). / -http://www.mna.inah.gov.mx/coleccion/pieza-238/ficha-basica.html

-311- Talla en piedra. Medallón de piedra pulida (amazonita) de 4500 años de antigüedad, Amazonia ecuatoriana (Alta Amazonia).  
/ - (Revista): *Ecuador Terra Incógnita*. Nº 85, septiembre 2013. Ed. Terra Incógnita - Terramagazine Cia., Quito, Ecuador Pág. 17.

-312- Talla en madera. Cultura Chimú (Periodo Intermedio Tardío u Horizonte Tardío, Andes centrales, 900 - 1470 - 1532 d.C.), Perú. Medidas: 82 x 11 x 25 cm.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML400669), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V027).

-313- Talla en piedra. "Cabeza colosal" denominada "el rey". Cultura Olmeca (Periodo Preclásico, 1200 - 400 a. de C., Mesoamérica), Golfo de México, México.  
/ Museo de Antropología de Xalapa, Golfo de México, México. - AIMI, Antonio. *Mesoamérica, Art Book. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Editorial Electra, Barcelona, España, 2003. Pág. 39.

-314- Talla en piedra. Escultura de cráneo tallado y pulido en cristal de roca. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 / 1325 / 1521 d.C.), México.  
/ -WESTHEIM, Paul. *Escultura y cerámica del México antiguo*. México, 1991. Pág. 33.

-315- Talla en madera. Escultura de madera de Chiczapote y concha blanca, denominada "señora de Chalma" (posible diosa de la fertilidad). Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 / 1325 / 1521 d.C.), México. Datación de la pieza: ca. 1500, procedencia: Coatepec Harinas, estado de México; dimensiones: 39'5 x 14'8 x 11 cm.  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / -SOLIS, Felipe. *Mexica: Museo Nacional de Antropología, México*. Ed. Conaculta-INAH, México D.F., México, 2004. Pág. 27.

-316- Pintura mural. Obra situada en la tumba 5, complejo de Monte Albán, Oaxaca, México. Cultura Zapoteca (datación: Periodo Clásico, Mesoamérica).  
/ -AIMI, Antonio. *Mesoamérica, Art Book. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Editorial Electra, Barcelona, España, 2003. Pág. 77.

-317- Escultura de piedra. "Coatlícue", diosa de la vida y la muerte (altura: 2'5 m). Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 / 1325 / 1521 d.C.), México.  
/ -WESTHEIM, Paul. *Escultura y cerámica del México antiguo*. Ciudad de México, México, 1991. Pág. 29.

- 318- Metal, tejido y plumaria. Ídolo de oro envuelto en textil y con tocado de plumas (incluidas en las ofrendas de las "momas de los niños de Llullaillac"). Cultura-Imperio Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.). Noroeste Argentino.  
/ Fotografía: Lisardo Maggipinto. Cesión de imagen: MAAM. / Museo de Alta Montaña, MAAM, Salta, Argentina. Vitrina 5b.
- 319- Decoración corporal. Pectoral de concha *strombus sp* con incrustaciones de turquesa, representando cabezas de felino. Cultura Cupisnique (Periodo Formativo u Horizonte Temprano, entre el 1200 y 200 a. de C., Andes Centrales), Perú. Medidas totales: 34'8 x 46 cm.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML200007), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V143).
- 320- Pinturas rupestres. "Negativo de manos". Cueva del río Pinturas o cueva de las manos. Comodoro Rivadavia, Patagonia, Santa Cruz, Argentina.  
/ - ALCINA, José. *Las Claves del Arte Precolombino. Como identificarlo*. Serie Estilo; 11. Editorial Ariel. Barcelona, España, 1998. Pág. 7.
- 321- Pinturas rupestres. "Cueva San Borjita", Sierra de Guadalupe, Baja California Sur, México.  
/ - ALCINA, José. *Las Claves del Arte Precolombino. Como identificarlo*. Serie Estilos; 11. Editorial Ariel. Barcelona, España, 1998. Pág. 5.
- 322- Pinturas Rupestres. Sierra de Capivara (Piauí, Brasil).  
/ - AA. VV. *Antes: historias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 148.
- 323- Detalle de parte de los muros exteriores centrales del complejo arqueológico de Sechin. Casma, Ancash, Perú.  
/ - GAVAZZI, Adine. *Arquitectura Andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Fotografía: Mylene D' Auriol. Ed. Apus Graph Ediciones. Lima, Perú, 2010. Pág. 107.
- 324- Diseños grabados en formación rocosa, "Pedra do Inga", Campina Grande, Paraíba, Brasil.  
/ Fotografía: Helder da Rocha.  
- <http://www.flickr.com/photos/helder/157987904/sizes/o/in/photostream/>  
-325- Lugar de Piedra Pintada, Carabobo, Venezuela (Diseños arahuacos)  
/ <http://dolmenes.blogspot.com.es/2008/10/mehiense-en-venezuela-piedra-pintada.html>
- 326 (a) - Cañón de Talampaya, Rioja, Argentina. Diseños incisos en la roca.  
/ Fotografía personal (dos imágenes). Autora: Laura Rueda Fernández.
- 327- Diseños incisos en el suelo de piedra (Campo de las Tobas). Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 328 (a y b)- Momia de la cultura Chichorro. Materiales que recubren al cuerpo: madera, cuerda y barro. Largo de la Momia (niño/a): 56 cm. Cultura Chichorro (Periodo Arcaico-precerámico, 5000 - 1900 a. de C.), costa norte de Chile y sur de Perú.  
/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile.  
/ <http://chileprecolombino.cl/prehistoria/culturas/norte-arido/chinchorro/culto-y-funebria/>
- 329- "venus" de Valdivia (datación: 3200-1800 a. de C.). Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. Altura: 6'2 cm. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo arqueológico del Banco Central. Quito. / - ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 417, fig. 580.
- 330- "venus" de Valdivia (datación: 3200-1800 a. de C.). Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. Altura: 5 cm. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo arqueológico del Banco Central. Quito. / - ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 417, fig. 581.
- 331- "venus" de Valdivia (datación: 3200-1800 a. de C.). Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. Altura: 8'8 cm. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 175.
- 332- "venus" Valdivia (datación: 3200-1800 a. de C.). Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. Altura: 6'4 cm. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 174.
- 333- Fragmentos de cerámica. Tradición Mina (Periodo Precerámico y Formativo Temprano, Baja Amazonia, 3700- 1300 a. de C.), Brasil.  
/ [http://pueblosoriginarios.com/sur/amazonia/mina/cultura\\_mina.html](http://pueblosoriginarios.com/sur/amazonia/mina/cultura_mina.html)
- 334- Fragmentos de recipientes cerámicos decorados con incisiones y representaciones antropomorfas modeladas (relación de J.M. Cruxent e I. Rouse). Estilos Saladero y Barrancas (Periodo Formativo Temprano, área cultural: Centro Septentrional de Suramérica), Venezuela.  
/ Publicación (1958-59): CRUXENT, Jose M. /ROUXE, Irving *-Arqueología cronológica de Venezuela-* / <http://pueblosoriginarios.com/textos/cruxent/saladero.html>
- 335- Diferentes recipientes decorados con incisiones, alterrelive, protuberancias de imágenes antropomorfas en pastillaje y policromía. Tradición Tucuyanoide (Periodo Formativo Temprano, 1000- 300 a. de C., área cultural: centro septentrional de suramerica), Venezuela.  
/ Publicación (1958-59): CRUXENT, Jose M. /ROUXE, Irving *-Arqueología cronológica de Venezuela-*. Pl. 58.  
/ <http://pueblosoriginarios.com/textos/cruxent/barquisimeto.html>
- 336- Estilo Santa Ana. Representación denominada "La fumadora". Periodo Formativo Temprano, área cultural: centro septentrional de Suramerica. (Escultura cerámica, Venezuela, Periodo Primigenio).  
/ - LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo E. *Culturas precolombinas del Caribe*. Arqueología III. Ediciones Akal, S.A., Madrid, España, 1992. Pág. 41.
- 337- Figurilla-recipiente representando a un jaguar. Registro: Complejo arqueológico de Santa Ana-La Florida. Cultura Mayo-Chinchipec (Periodo Formativo Temprano, Alta Amazonia, 3000/2000 - 300 a. de C.), oriente de Ecuador.  
/ - ROSTAIN, Stéphen / de SAULIEU, Geofroy. *-Antes. Arqueología de la Amazonia ecuatoriana*. Ed.: IFEA IPGH IRD. Quito, Ecuador, 2013. Pág. 51.
- 338- Botella de asa estribo y caño vertical con imagen antropomorfa. Registro: Complejo arqueológico de Santa Ana-La Florida. Cultura Mayo-Chinchipec (Periodo Formativo Temprano, Alta Amazonia, 3000/2000 - 300 a. de C.), oriente de Ecuador.  
/ - ROSTAIN, Stéphen / de SAULIEU, Geofroy. *-Antes. Arqueología de la Amazonia ecuatoriana*. Ed.: IFEA IPGH IRD. Quito, Ecuador, 2013. Pág. 51.
- 339- Figura femenina en postura sentada con diseños corporales y perforaciones. Cultura Machalilla (Periodo Formativo, Área Noroccidental de Suramerica, 1450 - 850 a. de C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ - YEPEZ R, Alexandra. Catálogo: *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo femenino y lo masculino*. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Santiago de Chile, Chile, 2004. (Exposición: Abril 2004). Pág. 30.
- 340- Recipiente escultórico de cerámica representando a una maternidad. Altura: 19'5 cm. Cultura Calima, fase llama (datación: Periodo Formativo), Andes colombianos.  
/ Museo del Oro, Bogotá, Colombia (MO CC 13009) / -(Catálogo) CARDALE SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 50.
- 341- Recipiente antropomorfo de cerámica con decoración incisa y en relieve. Altura 14 cm. - Cultura Calima, fase llama (datación: Periodo Formativo), Andes colombianos.  
/ Museo del Oro, Bogotá, Colombia (MO CC 791). /-(Catálogo) CARDALE SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 57.
- 342- Urna funeraria. Cultura San Agustín. (Cerámica, Formativo, Colombia, Periodo Primigenio). /Fotografía: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. / - AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Ed. UNESCO. Quito, Ecuador, 2005. Pág. 262.
- 343- Alcarraza o recipiente musical de dos cuerpos con figura antropomorfa. 17'7 x 14,5 cm. Cultura Tierradentro, Andes colombianos (Recipiente escultórico de cerámica, Formativo, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Juan Mayr/ Museo del Oro, Bogotá, Colombia / - BOTERO, Clara Isabel. *Museo del Oro: patrimonio milenario de Colombia*. Ed. Bogotá D.C. Banco de la República; Fondo de Cultura Económica. México, 2007. Pág. 111.
- 344- Restos de recipientes con representaciones escultóricas zoomorfas. Puerto Hormiga. (Cerámica, Formativo Temprano, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ [http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/hormiga/puerto\\_hormiga.html](http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/hormiga/puerto_hormiga.html)
- 345- Diferentes restos de recipientes cerámicos con decoración incisa. Tradición Varlovento. (Cerámica, Formativo Temprano, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ <http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/varlovento/varlovento.html>
- 346- Pequeña representación escultórica de cabeza antropomorfa. Tradición Malambo. (Cerámica escultórica, Formativo Temprano, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ <http://www.banrepultural.org/node/25831>
- 347- Figurilla de Momil. (Cerámica escultórica, Formativo Temprano, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ (Reichel-Dolmatoff. 1965). - SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *Arte indígena sudamericano*. Ed. Alhambra, Madrid, España, 1986. Pág. 60. Fig. 22.
- 348- Figurilla de Zohapilco (Tlapacoya, estado de México, Altiplano Central). Preclásico Temprano, 2300 a de C. Medidas: 5 x 1'7 x 1'8 cm. (Cerámica escultórica, Formativo Temprano, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México.  
/ <http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-79/ficha-basica.html>
- 349- Figurilla femenina de pie con tocado y aretes, altura: 17 cm. Cultura Olmeca (Periodo Preclásico Medio Mesoamericano, 1200 - 400 a. de C.), Golfo de Mexico. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1983.424) / <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1983.424>
- 350- "Baby face" en postura de gateo. Cultura Olmeca (Periodo Preclásico Medio Mesoamericano, 1200 - 400 a. de C.), Golfo de Mexico. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Colección privada. / - AIMI, Antonio. *Mesoamérica, Art Book. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Editorial Electra, Barcelona, España, 2003. Pág. 41.
- 351- Maternidad sentada portando a un bebe. Dimensiones: 6'4 x 5'7 cm. Cultura Tlatilco (Periodos Preclásico Temprano y Medio Mesoamericano, 2300 - 400 a. de C.), altiplano central, estado de México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1998.242) (Gallery 358 - Mesoamerican Gallery). / <http://www.metmuseum.org/collecton/the-collection-online/search/317881?rpp= 90&pg= 1&f= tlatilco&pos= 34>
- 352- Conjunto de Jugadores de pelota. El Opeño (Michoacán). Periodo Preclásico Medio Mesoamericano, Occidente de México. (Cerámica escultórica, Formativo, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Arqueología, Ciudad de México, México (No. Inventario: De 10-222286/Cat. 2.5 -700 a 10-222293/Cat. 2.5-708) / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunverg. Barcelona, 2004. Pág. 177, figs. 124.
- 353- Pareja de hombre y mujer. Altura: 10'7 / 9'7 cm. Cultura Xochipala, tradición Guerrerense (Periodo Preclásico y Clásico mesoamericano, 1400 a de C. - 800 / 900 d.C.), datación: Preclásico Medio, Centro - Occidente de México (Estado de Guerrero). (Cerámica escultórica, Formativo, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Barbier-mueller (nº Inv. 500-13 y 500-11). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 245, fig. 12.
- 354- Figurilla de Tlatilco, incluida en las representaciones denominadas "Mujeres bonitas". (Fase Manantial entre 1000 a 800 a. de C.). Altura: 6'5 cm. Periodo Preclásico Medio Mesoamericano, altiplano central de México, México. (Cerámica escultórica, Formativo, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Barbier-mueller (nº Inv. 500-10). / - BARBIER, Jean Paul. *Guía de Arte Precolombino*. Ed. Skira, Milán, 1997. Pág. 34, fig. 17.
- 355- Posible representación del dios Huehuetólt (Dios Viejo del Fuego), Dimensiones: 12'4 x 10'7 x 13'6 cm. Tradición-estilo Cuicuilco (Preclásico Tardío mesoamericano), Tlalpan, Distrito Federal, México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / <http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/15.html>
- 356- Efigie de la fecundidad de gran tamaño. Figura policroma de terracota hueca, altura. 71 cm. Cultura Chupicuaro (Periodo Preclásico Tardío y Clásico Temprano Mesoamericano, 500 a. de C. - 200/ 300 d.C.), Occidente -Altiplano Central, México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Barbier-mueller (nº Inv. 500-20). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 251, fig. 18.
- 357- Figura femenina bicéfala, Altura: 14 cm. Cultura Chupicuaro (Periodo Preclásico Tardío y Clásico Temprano Mesoamericano, 500 a. de C. - 200/ 300 d.C.), Occidente -Altiplano Central, México. (Cerámica escultórica, Preclásico Tardío, -Formativo, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Barbier-mueller (nº Inv. 500-18). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 250, fig. 17.
- 358- Recipiente policromo con vertedor con asa estribo, decorado con diseños geométricos y rostro antropomorfo. Altura: 20'5 cm. Cultura Chupicuaro (Periodo Preclásico Tardío y Clásico Temprano Mesoamericano, 500 a. de C. - 200/ 300 d.C.), Occidente -Altiplano Central, México. (Cerámica escultórica, Preclásico Tardío -Formativo, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (código pieza: MCHAP 0555). / <http://www.precolombino.cl/coleccion/botella-asa-estribo-antropomorfa/>
- 359- Figurilla zoomorfa perteneciente a la época de Periodo Temprano andino (2000 - 1250 a. de C.). (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú.



- 360- Replicación de uno de los dos murales escultóricos llamados "Manos Cruzadas" que se presentan en la puerta principal del Templo de Kotosh. (Relieve mural, barro, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 361- Figura representando a un mono, altura: 25 cm. Cultura Cupisnique (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 1200 - 200 a. de C.), Costa norte peruana. (Cerámica escultórica, Formativo, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 362- Figura masculina, con pintura roja de cinabrio, Medidas: 14'9 x 7 x 5 cm. Cultura Chavín (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 900 a. de C. - 200 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Formativo, Perú, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 48.2850). - / <http://art.thewalters.org/detail/79400/standing-figure-4/>
- 363- Recipiente de forma lenticular con figura antropomorfa. Cultura Vicús (Periodo Formativo - Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 1600/200 a. de C. - 600 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Formativo, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Banco Central de Reserva, Lima, Perú. / -VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig cop., Lima, Perú, 2007. Pág. 72.
- 364- Recipiente escultórico con forma antropomorfa y pintura post-cocción. Cultura Paracas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d.C.), costa sur peruana. (Cerámica escultórica, Formativo, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Regional de Ica, Ica, Perú. / - VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *-Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig, Lima, Perú, 2007. Pág. 63.
- 365- Recipiente antropomorfo (guerrero sobre totora), decorado con la técnica del negativo en bicromía. Cultura Virú (Horizonte Temprano Tardío - Intermedio Temprano, Andes Centrales, 300 a. de C. - 400 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Formativo, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Larco, Lima, Perú. / VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *-Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig cop., Lima, Perú, 2007. Pág. 73.
- 366- Figura femenina sentada representando pintura corporal (recipiente), altura: 31 cm. Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, Andes Meridionales, 350 a. de C. - 650 d.C.) Noroeste Argentino. (Cerámica escultórica, Formativo, Argentina, Periodo Primigenio). / Museo Arqueológico Adán Quiroga, Catamarca, Argentina. / <http://museoarquiroga.blogspot.com.es/2013/01/figura-femenina-en-ceramica.html>
- 367- Recipiente escultórico con forma de camello. altura: 29'4 cm. Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, Andes Meridionales, 350 a. de C. - 650 d.C.) Noroeste Argentino. (Cerámica escultórica, Formativo, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: José Luis Rodríguez. / Museo Arqueológico Condorhuasi, Belén, Catamarca, Argentina. / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 198.
- 368- Recipiente antropomorfo con tocado y postura sentada, decorada con incisiones. altura: 20 cm. Ciénaga (Periodo Temprano, Andes Meridionales, 100 - 550 d.C.) Noroeste Argentino. (Cerámica escultórica, Formativo, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: José Luis Rodríguez. / Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina. / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 151.
- 369- Recipiente antropomorfo con decoración incisa y cruz en el pecho, altura: 15'5 cm. Candelaria (Periodo Temprano - Medio, Andes Meridionales, 1/100 - 150 d.C.) Noroeste Argentino. (Cerámica escultórica, Formativo, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: José Luis Rodríguez. / Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina. / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 170.
- 370- Recipiente masculino con policromía, altura: 21'5 cm. Estilo Vaqueiras. Cultura Las Mercedes (Periodo Temprano, Andes Meridionales, 100 - 700 d.C.), zona mesopotamia, Argentina (noroeste). (Cerámica escultórica, Formativo, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: José Luis Rodríguez. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina. / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 152.
- 371- Residencias trogloditas de adobe, Cueva de las Jarillas, Chihuahua, México. Cultura Pamiqué o Casas Grandes (Tradicción Mogollón, Periodo Medio-Tardío, Oaisamérica). (Arquitectura primigenia). [http://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura\\_de\\_M%C3%A9xico#mediaview:file:Cueva\\_de\\_las\\_Jarillas.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura_de_M%C3%A9xico#mediaview:file:Cueva_de_las_Jarillas.jpg)
- 372- Típicas edificaciones Chachapoyas, con planta circular, complejo de Kuelap (Luya, dept. Amazonas, Perú). Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. (Arquitectura primigenia). / Fotografía: Beatrice Velarde. / -GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 265.
- 373- Reconstrucción pictórica de la capital Mexica, Mexico-Tenochtitlan, estado de México, México. Cultura Mexica (Posclásico Tardío), Mesoamérica. (Arquitectura primigenia). - [http://investigaciones-especiales.blogspot.com.es/2012\\_06\\_01\\_archive.html](http://investigaciones-especiales.blogspot.com.es/2012_06_01_archive.html)
- 374- Recipiente antropomorfo deformado en la cocción (representando a un prisionero). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: 21'7 x 28'9 x 17 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / -Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML012784), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V021).
- 375- Palillos de hueso utilizados como herramienta en las representaciones cerámicas Mochica. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / -Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML500059 / ML500060), piezas expuestas en sala (vitrina: SEP-V021).
- 376- Figura de una mujer ceramista. Transacción Chorrera - Bahía (Área Noroccidental de Suramérica, 500 - 300 a. de C.), Ecuador. Dimensiones: 13 x 22'5 x 11 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / -YÉPEZ R, Alexandra. Catálogo: *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo femenino y lo masculino*. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Santiago de Chile, Chile, 2004. (Exposición: Abril 2004). Pág. 43.
- 377- Recipiente con forma de la semilla leguminosa de un fréjol. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. altura aprox.: 30 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 378- Representación de una figura con apariencia sobrenatural (podría representar a un sacerdote o a un dios). Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), procedencia: La Tolita, Esmeraldas, Ecuador. altura: 21'5 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo del Banco Central de Ecuador, Quito, Ecuador. / - AA. VV. *Ecuador. El arte secreto del Ecuador precolombino*. Editores: Daniel Klein / Iván Cruz Cevallos. Ed. 5 Continents, Casa Del Alabado-Museo de Arte Precolombino-, Quito, Ecuador, 2007. Portada.
- 379- Figura antropomorfa policroma. Cultura Jalisco (Tradicción: Tumbas de tiro, Periodo Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/900 d.C.), Occidente de México, estilo zacatecas, datación de la pieza: finales del Preclásico (100-200 d.C.), procedencia: "Cerco Encantado", frontera entre los estados mexicanos de Aguascalientes y Zacatecas. altura: 36 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museum of Natural History, Los Angeles, EEUU. / -ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 104, fig. 22.
- 380- Urna-recipiente con representación de ser sobrenatural. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (200 - 600 d.C.), procedencia: Palenque (Chiapas). altura: 114'2 cm, ø: 60 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (Sala maya). / - GUILLERMO, Rosario. *Breve introducción a la historia de la escultura en cerámica en México*. Instituto de Cultura de Yucatán, Mérida, México, 2010. Pág. 16.
- 381- Figurilla antropomorfa. Cultura Veracruz Central (datación de la pieza: 600 - 900 d. C., Periodo Clásico Tardío, Mesoamérica), Golfo de México, México. Dimensiones: 23 x 14 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / -AA. VV. *Arte Precolombino. Colección Ignacio de Lassaletta*. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, BBK. Pág. 69.
- 382- Recipiente escultórico de estética zoomorfa, con cuerpo de felino, cabeza de búho y cola serpienteiforme. Cultura Virú (Horizonte Temprano Tardío - Periodo Intermedio, Andes Centrales, 800 - 200 a. de C. / 550 d.C.), procedencia: Trujillo, La Libertad, Perú. Dimensiones: 34'5 x 39'2 x 21'2 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML010470).
- 383- Máscara antropomorfa policromada. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Posclásico (950 - 1521 d.C.), procedencia: Mayapán (Yucatán). Dimensiones: 17 x 15'14 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / (Palacio Cantón) Museo Regional de Yucatán, Mérida, Yucatán, México (nº inventario: 10-251128). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 170, fig. 116.
- 384- Figurillas antropomorfas con prominente nariz. Cultura Calima (piezas datadas en el último período de la fase sonso - inicios época colonial) (área Nororiental de Sudamérica). altura (de izq. a dcha.): 10 cm, 14 cm y 7 cm. Por las perforaciones que tienen estas pequeñas piezas pudieron servir para el arreglo personal, como colgantes, como zangarros y pieza central: Restrepo, Valle del Cauca, Colombia. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo del Oro, Bogotá, Colombia. (Registro -de izq. a dcha.-: MOCC 12865 / MOCC 12864 / MOCC 12565VI). / -(Catálogo) CARDALÉ SCHRIMPFF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 241. Fig. V1.22.
- 385- Figurilla antropomorfa de pie, incluida entre las representaciones femeninas de tipo-estilo "esteros". Cultura Bahía (Periodo de Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. altura: 11'5 cm. Algunas de estas representaciones se vestían con tejidos y ornamentos. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1995.24.3). / [http://www.metmuseum.org/toah/ho/04/san/ho\\_1995.24.3.htm](http://www.metmuseum.org/toah/ho/04/san/ho_1995.24.3.htm)
- 386- Recipiente antropomorfo con forma en L (forma característica de las representaciones). Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, Andes Meridionales, 350 a. de C. - 650 d.C.), Noroeste Argentino. Procedencia: Hualfin, Catamarca, Argentina. Medidas: 40 x 39 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Bellas Artes (Colección Guido Di Tella), Buenos Aires, Argentina. / [http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos\\_800/vaso\\_condorhuasi.jpg](http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos_800/vaso_condorhuasi.jpg)
- 387- Recipiente con forma de botella representando en la parte superior un rostro antropomorfo. Cultura Salinar (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 200 a. de C. - 100 d.C.), Perú. Dimensiones: 40 x 8'6 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 48.2852). / <http://art.thewalters.org/detail/79412/figurative-bottle/>
- 388- Máscara con representación dual de la vida y la muerte. Cultura Tlatilco (Preclásico Medio, Mesoamérica, 1200 - 600 a. de C.), Altiplano de México. Dimensiones: 8'7 x 7'4 x 4'8 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (Sala: Altiplano Central, Preclásico). / [www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-74/ficha-basica.html](http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-74/ficha-basica.html)
- 389- Figurillas en forma de pez. Cultura Santarém (Horizonte Inceiso y Punteado, Periodo Tardío, Baja-Media Amazonia, 1000 - 1550 d.C.?), Brasil. Medidas: 9'5 x 6'5 cm y 9 x 5 cm. Este tipo de piezas en ocasiones se utilizaban como silbatos. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo do Estado de Pernambuco, Brasil. / -AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasilia, Brasil 2003. Pág. 77.
- 390- Figurilla antropomorfa de barro crudo. Cultura Caral (3000 - 1800 a. de C., periodo inicial, precerámico), procedencia: asentamiento arqueológico de Miraya, Valle de Supe, Lima, Perú. (Barro, escultura, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Comunitario de Supe, Supe, Lima, Perú. / <http://www.zonacanal.gov.pe/museoscomunitarios/supe/>
- 391- Figurilla de cerámica maciza, representando a una pareja. Cultura Colima (Periodo Preclásico Tardío - Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 13 x 6 x 2 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo Arqueológico de Manzanillo - Universidad de Colima, Manzanillo, Colima, México (nº inventario: 10-571566). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos arte escultórico del México precolombino*, Editorial Lunwerg, Barcelona 2004. Pág. 146. Figura 88.
- 392- Figura de cerámica de estructura hueca, como puede observarse al estar quebrada. Representación del dios Xipe Totec, exhibiendo en su expresión un desacomodado dramatismo. Cultura de Veracruz Central (Periodo Clásico Mesoamericano, 250 - 800/900 d.C.), Golfo de México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / -AIMI, Antonio. *Mesoamérica, Art Book. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Editorial Electra, Barcelona, España, 2003. Pág. 118.
- 393- Relieve realizado por molde, representando a un grupo familiar. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío y Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica). Medidas: 11 x 12 x 2'3 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).

- / Museo Nacional B.C.E. (Banco Central de Ecuador), Quito, Ecuador. / [http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza400\\_768.htm#](http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza400_768.htm#)
- 394- Cabeza. Pieza en la que se aprecia la junta de unión de los moldes cerámicos. Cultura Bahía (Periodo de Desarrollo Regional, 500 a. de C. - 500 d.C., área Noroccidental de Suramérica), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-bahia/solemne>
- 395- Molde cerámico de dos partes para reproducir un vertedor de asa en estribo. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, 200 - 850 d. C., Andes Centrales), Perú. / Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (sección: tecnologías precolombinas. Alfarería. Moldeado). / <http://www.precolombino.cl/wp/wp-content/gallery/alfareria-moldeado/imagen-2-b.jpg>
- 396- Figurilla de pie con una gran cuerda atada al pecho (posiblemente representando a gobernantes y/o guerreros), realizada con moldes y por modelado. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 900 d.C.), procedencia: Veracruz. Altura: 14'6 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 48.2782). / <http://art.thewalters.org/detail/76591/standing-figure-with-a-tied-ropes-pectoral/>
- 397- Replica de un modelo y moldes cerámicos (dos partes). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: reproducción de pieza cerámica: 17'2 x 7'5 x 9'4 cm, molde cerámico frontal: 18'3 x 5 x 10'7 cm, molde posterior: 17'6 x 6'3 x 10'8 cm. (Cerámica, reproducción escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: reproducción cerámica: ML012815, molde cerámico frontal: ML012816, molde posterior: ML012814), piezas expuestas en sala (vitrina: SEP-V021)
- 398- Figura antropomorfa realizada con moldes cerámicos. Cultura Tiwanaku (Andes Centrales, 200 a. de C. - 1200 d.C.), procedencia: Isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. (Cerámica escultórica, Bolivia, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Arqueológico, Isla del Sol, Lago Titicaca provincia de Manco Kapac, depto. La Paz, Bolivia.
- 399- Molde cerámico (parte delantera). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Medidas: 8'3 x 3'7 cm. / Museo de América, Madrid, España (nº inventario: CE11100). / - AA. VV. *Y llegaron los incas - Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, D.L. Madrid, España, 2005. Pág. 163. Fig. 47.
- 400- Figura "Baby Face", desnuda y modelada en hueso, sin decoración (representando a una figura sedente, con el cráneo deformado y rasgos olmecas: ojos almendrados, nariz ancha y boca entreabierta con las comisuras hacia abajo que dejan entrever los dientes limados). Cultura Olmeca (Periodo Preclásico Medio Mesoamericano, 1200 - 400 a. de C.). Procedencia (fuera del área nuclear): Tlapacoyá, estado de México. Dimensiones: 44 x 33'3 x 22'9 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (expuesta en Sala: Preclásico en el Altiplano Central). / <http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-63/ficha-basica.html>
- 401- Recipiente escultórico, incluido por su decoración en la Tradición amazónica Inciso y punteado. Cultura Santarém (Horizonte Inciso y Punteado, Baja-Media Amazonia, entre el 1000 y 1550 d.C.), Brasil. Altura 18'5 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Barbier-mueller (Inv. 534-25). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 367, fig. 131.
- 402- Recipiente con forma de personaje sentado, decorado con la técnica cerámica del negativo. Cultura Pasto o Carchi-Nariño, estilo Capulí o Negativo del Carchi (identificada la pieza entre 1100 - 1532 d.C., área Noroccidental de Suramérica), serranía andina: Colombia-Ecuador. Dimensiones: 48'3 x 26'7 cm. (Cerámica escultórica, Colombia-Ecuador, Periodo Primigenio). / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1988.117.11). / <http://www.metmuseum.org/collecton/the-collection-online/search/316005>
- 403- Incensario modelado y decorado con engobes y pigmentos de diferente coloración, representando la efigie del dios Xolotl. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Posclásico Tardío (1200 - 1500 d.C.), procedencia: Mayapan (Yucatán). Dimensiones: 63'5 x 37 x 35 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Fotografía: Jorge Pérez de Lara, 2012 (Museum Associates/LACMA). / "Palacio Cantón", Museo Regional de Antropología de Yucatán, Mérida, México - Exposición temporal (Museo LACMA): "Children of the Plumed Serpent: The Legacy of Quetzalcoatl in Ancient Mexico", Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, EEUU. / <http://www.lacma.org/art/exhibition/children-plumed-serpent-legacy-quetzalcoatl-ancient-mexico>
- 404- Figura Femenina sobre plataforma decorada en tricromía de engobes, con base blanca y diseños en rojo y negro. Cultura Urabá (área Noroccidental de Suramérica, 0 - 1000 d.C.), procedencia: Córdoba, Colombia. Medidas: 29 x 17'5 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / Fotografía: Juan Mayr/Museo del Oro (del Banco de la República), Bogotá, Colombia (registro: C13238). / BOTERO, Clara Isabel. *Museo del Oro: patrimonio milenario de Colombia*. Ed. Bogotá D.C. Banco de la República; Fondo de Cultura Económica. México, 2007. Pág. 241.
- 405- Botella escultórica con representación de ave, decorada con base blanca y policromía de engobes, la separación de los colores se presenta por incisión (pieza bruñida). (Datación de la pieza: Nazca Temprano), cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Regional de Ica, Ica (Ica), Perú / -VILLA-CORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Cerámicas de antiguo Perú / Cerámica del Período Antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig, Lima, Perú, 2007. Pág. 17.
- 406- Recipiente tripode policromo estilo "Puebla-Mixteca", representando un águila. La decoración presenta engobes de colores fuertes, intensos y contrastados, perfilados con delgadas líneas oscuras, sobre una base blanca; incluyendo un intenso bruñido para darle el brillo característico (este tipo de piezas se sometían a tres cocciones). Cultura Mixteca (periodos mesoamericanos: del Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Posclásico (1200 - 1521 d.C.), procedencia: Puebla. Altura: 21'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museum of Natural History, Los Angeles, EEUU. / - ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 288, fig. 136.
- 407- Cuenco con representación en relieve, presentando como figura principal la imagen de K'inch Ajaw (dios del sol para los mayas). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico (400 - 600 d.C.), procedencia: valle del río Motagua, San Agustín Acasaguastlán, Guatemala. Diámetro: 24'3 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Guatemala, Periodo Primigenio). / National Museum of the American Indian, Washington D.C., EEUU (registro: NMAI 207626.000). / FIELDS, Virginia M. - REENTS-BUDET, Dorie. *Los mayas. Señores de la creación. Los orígenes de la realeza sagrada*. Editorial Nerea, San Sebastián, España, 2005. Pág. 143, fig. 44.
- 408- Recipiente escultórico con personaje masculino recostado, decorado con esgrafiados e incisiones, y sobre ellos, para resaltar los diseños la aplicación de un engobe blanco; el color negro de la pieza se debe a una cocción reductora. Cultura Manteña (Periodo Medio, área Noroccidental de Suramérica, 700 - 1100 d.C.), Ecuador. Altura: 8'5 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1988.117.10). / [http://www.metmuseum.org/toah/06/san/ho\\_1988.117.10.htm](http://www.metmuseum.org/toah/06/san/ho_1988.117.10.htm)
- 409- Recipiente de asa estribo con forma lenticular sobre el que se presentan dos aves. Cultura Chimú Cultura Chimú (Intermedio Tardío - Horizonte Tardío, Andes Centrales, 900 - 1470 - 1532 d.C.), Perú. El color negro brillante se obtenía por la cocción reductora y el brillo por el pulido de la pieza. Altura: 17 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Barbier-mueller (Inv. 532-15). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 358, fig. 122.
- 410- Figura antropomorfa articulada. Cultura Tolteca (datación de la pieza: 700 - 950 d.C., Clásico Tardío mesoamericano), procedencia: Xochitcáatl (Tlaxcala), México. Dimensiones aprox.: 18 x 10 x 5 cm. (Cerámica, objeto-juete, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo Regional de Tlaxcala, Tlaxcala de Xicohtencatl, Tlaxcala, México (nº inventario: 10-202979). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg. Barcelona, 2004. Pág. 212, fig. 156.
- 411- Figurilla con extremidades móviles. Cultura Teotihuacán (datación de la pieza: Clásico), procedencia: Teitila, estado de México, México. Cultura Teotihuacán (Periodo Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 300/100 a. de C. - 650/750 d.C.). (Cerámica, objeto, México, Periodo Primigenio). / Museo de la Cultura Teotihuacana, San Juan Teotihuacán, estado de México, México. / - FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 22. Figura X.
- 412- Figura de un perro con ruedas y movimiento ("Juguete"). Cultura Totonaca (Clásico Tardío y Posclásico, Mesoamérica, 600/850 - 1519 d.C.), datación de la pieza: 750-900 d.C., procedencia: Tres Zapotes, Veracruz, Golfo de México. Medidas: 15'80 x 11'30 x 18'2 cm. (Cerámica, juguete, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México / -www.mna.inah.gob.mx
- 413- Sellos cerámicos (planos), representando a una serpiente y a un batracio. Vertiente Atlántica de Costa Rica (Baja América Central, 1 - 600 d.C.). Dimensiones aprox.: 3'7 x 5'3 cm. (Cerámica, objeto, Costa Rica, Periodo Primigenio). / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1979.206.-1181.-1183) / <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1979.206.1181.1183>
- 414- Rodillo para estampaciones. Cultura Tairona (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 900 - 1500 d.C.), Colombia. Altura: 5 cm, ø: 3'1 cm. (Cerámica, objeto, Colombia, Periodo Primigenio). / Fotografía: foto RUDOLF. / Colección Banco de la República, Bogotá, Colombia. / - LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Arte colombiano. 3500 años de historia*. Colección: Banco de la República. Villegas Editores. Pág. 58.
- 415- Husos o instrumentos para hilar de cerámica decorados con diseños incisos. Cultura Calima (piezas datadas en el último periodo de la fase sonso - inicios época colonial), área Noroccidental de Suramérica. Procedencia: Granja La Cecilia, Darién, Valle de Cauca, Colombia. Medidas aprox.: 4'9 cm. (Cerámica, objeto, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo del Oro, Bogotá, Colombia (registro: MO CC 2861 / MO CC 2863 / MO CC 2859). / - (Catálogo) CARDALE SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation, Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 243. Fig. VI.26.
- 416- Piezas de cerámica representando a una porra ceremonial (Paccha). Cultura-Imperio Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.), procedencia: serranía sur-occidental de Perú. Dimensiones de izq. a drcha.: 38'8 x 12 x 12'7 cm, 47'7 x 13'1 x 12 cm, 49'1 x 13 x 9'3 cm. / Museo Larco, Lima; Perú (registro de izq. a drcha.: ML010447, ML010448 y ML010493). / <https://www.facebook.com/MuseoLarco/photos/a.18535722942/10152002727647943/?type=3&it=heater>
- 417- Molde cerámico para reproducir "hachas moneda" (Hacha realizada en bronce). Cultura Manteño-Huancavilca (Periodo de Integración, área Noroccidental de Suramérica, 1100 - 1530 d.C.), Ecuador. / Museo Banco Central de Ecuador, Quito, Ecuador. / <http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza/molde-hacha.htm#>
- 418- Recipiente tripode representado la figura de un chamán sentado con atributos de felino, decorado en policromía. Tradición Gran Nicoya, estilo Pataky (Periodo VI, 1000 - 1550 d.C., Baja América Central), región Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. Dimensiones: 30'5 x 24'1 x 24'4 cm. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de gistro: 2009.20.56). / <http://art.thewalters.org/detail/80211/shaman-effigy-vessel/>
- 419- Recipiente con forma masculina de gran dimensión decorado con tatuajes corporales y otros complementos (personaje de estatus), denominada este tipo de pieza como "gigantes sentados o parados de Machalilla". Cultura Machalilla (Periodo Formativo, área Noroccidental de Suramérica, 1450 - 850 a. de C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-machalilla/presencia-y-autoridad>
- 420- Recipiente ritual con asa en estribo representando el acto de fecundación de dos batracos. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 421- Representación fálica. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio). / Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima, Perú (registro: ACE-2986). / BOURGET, Steve. *-Sex, Death, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. University of Texas Press, Austin, Texas, EEUU, 2006. Fig. 2.81.
- 422- Recipiente con forma de cabeza humana (con decoración incisa y engobe rojo). Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, 350 a. de C. - 650 d.C., Andes Meridionales) Noroeste Argentino. Altura: 14 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Arqueológico CondorHuasi, MACH, Belén, Catamarca, Argentina.
- 423- Recipiente antropomorfo con tapa. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico (200 - 700 d.C.), procedencia: Guajiljar (Chiapas). Medidas: 14'5 x 12 x 12'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Complejo arqueológico de Teotihuacán - CONACULTA, INAH (No. Inventario: 10-012555. 1/3). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos*. Arte escultórico del México precolombino. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 206, fig. 152.

-424- Quemador de incienso de gran formato con rostro antropomorfo representando la imagen mítica de *Tlaloc*. Decorado con engobe blanco. Cultura Calima (Postclásico Temprano, occidente mesoamericano, 800/900 - 1200 d.C.). Dimensiones: 23'9 x 21'5 x 23'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: TL.2009.20.284). / <http://art.thewalters.org/detail/80439/incense-burner-stand/>

-425- Recipiente antropomorfo. Cultura Puruhá (Periodo de Integración, Área Noroccidental de Suramérica, 850 - 1532 d.C.). Ecuador. (Cerámica, recipiente escultórico, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-puruha/silencio>

-426- Recipiente antropomorfo en postura sedente (pieza restaurada), probablemente de género masculino portando en su mano derecha un sonajero, artefacto con frecuencia relacionado con ceremonias de carácter chamánico y de curación. Cultura Santarém (Horizonte Inciso y Punteado, Media-Baja Amazonia, 1000 - 1550 d.C.). Brasil. Medidas: 34 x 39 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).  
/ Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Sao Paulo MAE-USP (colección Tapajónica). / (Catálogo - Exhibición) - AA. VV. *Unknown Amazon: culture in nature in ancient Brazil*. Editores: Colin Mc Ewan, Cristiana Barreto and Eduardo Neves. British Museum Press, Londres, Gran Bretaña, 2001. Pág. 143. Fig. 5.11.

-427- Recipiente antropomorfo decorado con engobes. Cultura Cosanga o Panzaleo (Periodos: Formativo, Medio y Tardío - Alta Amazonia ecuatoriana, 1000 a. de C. -1530 d.C.), Centro-oriente de Ecuador (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-cosanga/vigilante-observador>

-428- Recipiente ceremonial con forma de insecto dentro de la denominación de "vaso gargallo". Cultura Santarém (Horizonte Inciso y Punteado, Medio-Bajo Amazonas, 1000 - 1550 d.C.). Medidas: 11 x 17 x 13 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio).  
/ Museu Paraense Emilio Goeldi, Belem, Pará, Brasil. / AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 127.

-429- Recipiente trípode con representaciones antropo-zoomorfas en sus patas, asociada a la imagen de animal con búhos (de carácter chamánico). Vertiente Atlántica de Costa Rica y Nicaragua meridional, estilo Ticabán (Periodo IV Tardío, Baja América Central, 1-500 d.C.), Costa Rica. Dimensiones: 31'2 x 26 x 25'1 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Costa Rica, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 2009.20.208). / <http://art.thewalters.org/detail/80363/tripod-dish-2/>

-430- Recipiente con forma acoronada o mamiforme y parte superior con forma fálica, presentando a su vez en relieve un rostro zoomorfo de murciélago o de búho. Cultura Taina (Desarrollo Regional, Caribe insular, 1200 - 1500 d.C.). (Cerámica, recipiente escultórico, Santo Domingo [República Dominicana Haití] / Periodo Primigenio).  
/ <http://ancientantilles.com/artandiconography.html>

-431- Vasija con motivo escultórico de un personaje masculino inserto en su parte superior. Cultura Chancay (Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1530 d.C.). Perú. Altura: 58 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

-432- Recipiente policromo con representación del dios viejo del fuego, Huehuetéotl. Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.), estilo Nuiñe (Clásico tardío, 600 - 900 d.C., Mixteca Baja), procedente de la Tumba 5 del complejo de Huajuapán, Cerro de las Minas, Huajuapán de León (Oaxaca). Altura: 35cm, ø: 25 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Regional de Oaxaca, Oaxaca, México. / -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunweg, Barcelona, 2003. Pág. 209.

-433- "Urna zapoteca" de gran tamaño aludiendo a la imagen de la deidad principal Pitao Cozobi o dios del maíz. Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Clásico (Monte Albán IIIb, 450-650 d.C.), Oaxaca. Medidas: 68'8 x 42'3 x 32 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: TL.2009.20.293), pieza restaurada. / <http://art.thewalters.org/detail/80448/figural-urn-3/>

-434- Recipiente antropomorfo femenino, en arcilla gris con decoración incisa. Cultura La Candelaria (Formativo: Temprano, Medio y Tardío, Noroeste Argentino, 1 - 1500 d.C.). Dimensiones: 20 x 14 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio).  
/ [www.artceramico.com.ar/coleccion\\_garcia\\_uriburu/candelaria/vasija\\_antropomorfa\\_femenina](http://www.artceramico.com.ar/coleccion_garcia_uriburu/candelaria/vasija_antropomorfa_femenina).

-435- Recipiente santuario representando en sus soportes un conjunto de chamanes ataviados con elaboradas vestimentas, sosteniendo sobre sus cabezas una forma abierta. Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. a 1532 d.C.). (Cerámica, recipiente escultórico, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / <http://alabado.org/mundos-precolombinos/medio-mundo/sabiduria>

-436- Una funeraria decorada con diseños policromos y representando una figura masculina sentada sobre un pequeño banco. Cultura Caviana (Tradición Policroma, Periodo Tardío, Baja Amazonia, 1000 - 1500 d.C.). Brasil. Altura: 72 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).  
/ Colección: Geiger, Suiza. / -BARRETO, Cristiana (Nunes Galvao de Barros). Investigación: *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga*. Programa de Postgrado en arqueología - Museo de Arqueología e Etnología da Universidade de São Paulo -. Línea de investigación: Representaciones simbólicas en arqueología. São Paulo, Brasil, 2008. Pág. 79.

-437- Recipiente ceremonial policromo con la figura del dios Chicomecóatl (datación de la pieza: 1500 d. C.). Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 / 1325 / 1521 d.C.). Procedencia: Tláhuac, Ciudad de México, Mx. Dimensiones: 106 x 72 x 51 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (nº inventario: MNA, CONACULTA-INAH, 10-571544). / -AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Fig. 274.

-438- Recipiente-efigie antropomorfo decorado con intrincados diseños geométricos en policromía de engobes destinado a formar parte de las ofrendas mortuorias. Cultura Wari (Horizonte Medio, Andes Centrales, 650 - 1200 d. C.). Altura: 44 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

-439- Una funeraria antropomorfa, decorada con diseños incisos-excisos y engobes, en rojo sobre fondo blanco. Cultura Marajoara (Tradición Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.). Brasil.

Procedencia: Isla de Marajó. Alt. 53 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.

-440- Botella antropomorfa, pulida y de tonalidad negra (cocción reductora). Cultura Recuy (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 0 - 700 d.C.), Perú. Dimensiones: 23'5 x 20 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº inventario: 48.2859). / <http://art.thewalters.org/detail/79427/blackware-vessel/>

-441- Recipiente policromo denominado "jarro pato" con representación antropomorfa. Cultura Diaguita (Periodo Medio y Desarrollo Regional, Andes Meridionales, Fase II, 1300 - 1500 d.C.). Chile. Medidas: 16 x 23 x 17 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Chile, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de arte precolombino, Santiago de Chile, Chile (Código de pieza: MCHAP 1640) / <http://chileprecolombino.cl/coleccion/jarro-pato/>

-442- Típico recipiente utilizado en las ceremonias rituales denominado "cocina de brujo". Cultura Milagro-Quevedo (Periodo de Integración, Área Noroccidental de Suramérica, 800 - 1535 d.C.), Ecuador. (Cerámica, recipiente escultórico, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ <https://historiacantonmilagro.wordpress.com/8-cultura-milagro-quevedo-periodo-de-integracion/>

-443- Recipiente con forma de cabeza, sirviendo la boca como orificio de entrada (a este tipo de piezas se las denomina "gritos"). Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, Andes Meridionales, 350 a. de C. -650 d.C.) Noroeste Argentino. Altura 19 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: José Luis Rodríguez. / Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina. / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPEA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 155.

-444- Recipiente escultórico con representación de un curandero. Cultura-imperio Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.). (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ <http://incas.perucultural.org.pe/galeart103.htm>

-445- Vasija-efigie antropomorfa con diseños policromos que representan los tatuajes asociados con las élites. Cultura Gran Coclé (Periodos: IV, V y VI, Baja América Central, 250 a. de C. - 1550 d.C.). Procedencia: Sitio Arqueológico "El Caño" (datación: 750 - 1000 d.C.), Tumba T2, Coclé, Panamá. (Cerámica, recipiente escultórico, Panamá, Periodo Primigenio).  
/ <https://www.bgeneral.com/Revista/articulos/2012/2012-12/tumbasdeoro.asp>

-446- Recipiente con doble caño representando a una figura sobrenatural, asociada a tres imágenes: un rostro antropomorfo que a su vez presenta de forma superpuesta a una gran ave (como el cóndor), y en su parte superior la cabeza de felino, decorada con pintura postcocción. Cultura Paracas, Tradición Paracas, estilo Cavernas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d. C.). Perú. Medidas: 21 x 15 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo de América, Madrid, España (nº Inv. CE2002-05-031). / -AA. VV. *Y llegaron las incas. - Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, D.L. Madrid, España, 2005. Pág. 129. Fig. 13.

-447- Quemador de incienso decorado con pintura post-cocción, personaje mítico o antepasado deficiente empujando de una gran concha (entrada al inframundo acuoso), la forma trapezoidal del adorno nasal se asocia con el típico ornamento de la élite de Teotihuacán. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Medio (350 - 500 d.C.), procedencia: vertiente Pacífica, Guatemala. Dimensiones: 41'2 x 48'7 x 29'6 cm; Tapadera: 26'1 x 48'7 x 27'4 cm, recipiente inferior: 15'1 x 33'6 x 29'6 cm. (Cerámica escultórica, Guatemala, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 2009.20.192). / <http://art.thewalters.org/detail/80347/incense-burner-7/>

-448- "Urna Zapoteca" representado a un personaje de status con un gran tocado que presenta como figura principal la imagen del dios Cocijio, esta figura se acopa en su parte posterior a un recipiente con forma cónica. Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.), datación: época Clásica, Oaxaca. Medidas: 38'2 x 38'5 x 25'2 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, EEUU (Colección: "Art of the Americas", registro: 1944.78). / <http://www.clevelandart.org/art/1944.78>

-449- Personaje tocando un tambor, sobre la figura se dispone una forma de recipiente abierto. Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Regional de Ica, Ica, Perú. / -VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig, Lima, Perú, 2007. Pág. 77.

-450- Recipiente con rostro antropomorfo policromo, encontrado en el complejo de Casas Grandes (Chihuahua, México). Dimensiones: 21'2 cm de altura x 23'6 cm ø. Cultura Pamiqué o Casas Grandes (Tradición Mogollón, Periodo Medio-Tardío, Oasismérica). (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ <http://www.mna.inah.gov.mx/coleccion/pieza-1771/ficha-basica.html>

-451- Recipiente escultórico con forma femenina y decorado en policromía. Cultura Pamiqué o Casas Grandes (Tradición Mogollón, Periodo Medio-Tardío, Oasismérica). Dimensiones: 19'5 x 19'5 x 19'5 cm (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. (No. Inventario: 10-223595 / cat.12.1-327). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunweg, Barcelona, 2004. Pág. 100, fig. 39.

-452- Brasero escultórico en policromía (Arcilla, mica y pigmentos amarillo, rojo y verde turquesa), Altura: 75 cm. Cultura Teotihuacán (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 300/100 a. de C. - 650/750 d.C.). Datación: Clásico, procedencia: Ventilla, San Luis Potosí, Mx. (Cerámica escultórica, Clásico, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotógrafo: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / <http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/25.html>

-453- Brasero policromado tipo teatro, hallado en Teotihuacán, dimensiones: 42'5 x 38'5 x 30 cm. Cultura Teotihuacán (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 300/100 a. de C. - 650/750 d.C.), datación: P. Clásico. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ CONACULTA-INAH. Número inventario: 10-411356 (base): 10-262417 (tapa). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunweg, Barcelona, 2004. Pág. 127, fig. 63.

-454- Figurilla de viejo sentado. Cultura Teotihuacán (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 300/100 a. de C. - 650/750 d.C.), datación: P. Clásico. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotógrafo: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / <http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/117.html>

-455- Recipiente con forma de perro recostado del estilo Anaranjado Delgado. Cultura Teotihuacán (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 300/100 a. de C. - 650/750 d.C.), datación: P. Clásico. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).



- / -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 141.
- 456- Mujer con indumentaria típica. Tradición Veracruz (Periodo Clásico Mesoamericano, entre el 250 y el 800 - 900 d.C.), estilo: Nopola, Clásico Tardío. Medidas: 28'4 x 23'3 x 10 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 2009.20.27). - / <http://art.thewalters.org/detail/80182/female-figure-11/>
- 457- Figura asociada al dios Xipe Totec, con apliques de pintura negra. Tradición Veracruz (Periodo Clásico Mesoamericano, entre el 250 y el 800 - 900 d.C.), estilo: Remojadas, Clásico Tardío. Medidas: 54'3 x 27'3 x 19'7 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 2009.20.11). - / <http://art.thewalters.org/detail/80166/xipe-totec-impersonator/>
- 458- Urna con un personaje que porta un tocado con la imagen de Cocjio. Altura: 60 cm. Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Clásico, procedencia: Mitla, Oaxaca. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / Colección Howard Leigh. -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, M<sup>a</sup> Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 208.
- 459- Incensario de Copal zapoteca, época Clásica (Monte Albán III). Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.), Oaxaca. Alt. 41 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / Museo Barbier-mueller (nº Inv. 506-4). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 270, fig. 37.
- 460- Figura masculina sentada representando a un jugador de pelota, Jalisco, estilo Ameca-Etzatlán, Dimensiones: 49'8 x 33 cm. Cultura Jalisco (Preclásico Tardío - Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/900 d.C.), época Clásica, Occidente de México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 2005.91.1) (Gallery 358 - Mesoamerican Gallery). - / <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/318990>
- 461- Jugador de Pelota sentado. Cultura Nayarit (Periodo Preclasico Tardío - Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.) época Clásica, Occidente de México (Estado de Nayarit). Medidas: 50'5 x 31'1 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 2005.91.2) (Gallery 358 - Mesoamerican Gallery). - / <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/318992>
- 462- Personaje masculino sentado, con pintura roja post-cocción. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío, 600 - 900 d.C. Isla de Jaina (Península de Yucatán, Campeche, México). Medidas: 26'2 x 16'1 x 13'8 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 2009.20.31). - / <http://art.thewalters.org/detail/80186/seated-male-figure-3/>
- 463- Personaje asociado a un guerrero de alto rango y noble estatus. Decoración post-cocción, altura: 29'3 cm. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 900 d.C.), procedencia: Isla de Jaina (Península de Yucatán, Campeche, México). (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1979.206.953). - / <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1979.206.953>
- 464- Recipiente tripode de estilo códice (Nochitlán, Oaxaca). Cerámica estilo Mixteca-Puebla (Periodo Posclásico, Mesoamérica). Decoración Policroma, engobes. Mesoamérica. (Cerámica, México, Periodo Primigenio).
- / <http://www.campeche.com.mx/noticias/tecnologia/entregan-vasija-de-mas-de-900-anos-de-antiguedad-al-inah/67755>
- 465- Representación de un pato volando decorada con diseños geométricos. Cultura Tarasca (Periodo Posclásico, Mesoamérica, 1250 - 1521 d.C.), Occidente de México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/71202.html>
- 466- Figura representando a la deidad de Xipe Tótec. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250/1325/1521 d.C.), Puebla, México. Medidas: 97 x 43 x 20 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / Museo Regional de Puebla (inventario: 10-203061). Procedente de Tepeji el Viejo, Puebla, México / - AA. VV. *El Imperio Azteca. Obras de la exposición*. Exposición [comisario: Felipe Solís]. Guggenheim Bilbao/ Conaculta - INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, Esp. 2005. Pág. 281, fig. 283.
- 467- Urna representando a Tláloc. Medidas: 88 x 37'5 cm. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250/1325/1521 d.C.), Oaxaca, México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (nº inventario: MNA, CONACULTA-INAH, 10-76360). Procedencia: Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, México / - AAVV. *El Imperio Azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 290, fig. 299.
- 468- Brasero con la imagen de un cuatecua (guerrero "deificado", fallecido en la piedra de los sacrificios), medidas: 91 x 76 x 57'5 cm. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250/1325/1521 d.C.), Ciudad Mexico. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- / Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. / Museo Nacional del Virreynato, Tepozotlán, estado de México, México (nº. inventario: CONACULTA-INAH, 10-133646). Pieza encontrada en las excavaciones para la construcción del Metro de la Ciudad de México. / - AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta, INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 210, fig. 240.
- 469- Personaje de alto estatus sentado (Isla de Ometepe). Nicaragua. Suoroeste (Periodo VI). Baja América Central. (Cerámica escultórica, Nicaragua, Periodo Primigenio).
- / <http://www.laprensa.com.ni/2011/08/13/suplemento/la-prensa-literaria/1086255-5774>
- 470- Escudilla tripode con representaciones modeladas antropo-zoomorfas y diseños policromos. Dimensiones: 23'5cm ø y 13 cm de altura. Nicaragua. Suoroeste (Periodo VI). Estilo Luna Policromo (fase Ometepe, 1350 - 1522 d.C.). Baja América Central. (Cerámica, recipiente escultórico, Nicaragua, Periodo Primigenio).
- / Museo Barbier-Mueller (nº Inv: 521-67). / - AA. VV. *Artes de los pueblos precolombinos. América Central*. Museo Barbier-Mueller art precolombi, Barcelona, 2000. Pág. 149.
- 471- Figuras femeninas decoradas en policroma. Gran Nicoya, noroeste (Periodo V). Estilo Guabal Policromo (700 -1100 d.C.). Baja América Central. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio).
- SNARSKIS, Michael J. *La cerámica precolombina en Costa Rica*. Instituto Nacional de Seguros, San José, Costa Rica, 1983. Pág. 56. Fig. 1.
- 472- Figura femenina policroma con decoración corporal. Medidas: 26 x 18 cm. Gran Nicoya, noroeste (Periodo V). Baja América Central. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio).
- / Colección Molinos de Costa Rica (registro 165). -Fernández Esquivel, Patricia. *Mujeres de arcilla / Clay women*. Producción gráfica Ludovico. San José, Costa Rica, 2005. Pág. 37.
- 473- Recipientes con forma femenina con abultamiento en su vientre. Panamá, región Veraguas-Pacífico, 1000 - 1500 d.C. (Baja América Central). Altura: 29 cm (figura izq.), 22 cm (derecha). (Cerámica, contenedor escultórico, Panamá, Periodo Primigenio).
- Catálogo. -*Museo Antropológico Reina Torres de Araúz. Panamá. Selección de piezas de la colección arqueológica*. Instituto Nacional de Cultura de Panamá, Embajada de España, Panamá, 2005. Pág. 36.
- 474- Escudilla de base anular policroma. Dimensiones: 42cm ø y 8 cm de altura. Gran Coclé (zona central de Panamá, Baja América Central). Estilo Conte (700 - 850 d.C.). (Cerámica, Panamá, Periodo Primigenio).
- / Museo Barbier-Mueller (nº Inv: 521-18). / - AA. VV. *Artes de los pueblos precolombinos América Central*. Museo Barbier-Mueller art precolombi, Barcelona, 2000. Pág. 229. Fig. 42.
- 475- Recipiente policromo con la imagen de un jaguar. Altura: 29'5 cm. Gran Coclé (Panama Central, Baja América Central). (Cerámica escultórica, Panamá, Periodo Primigenio).
- / Colección Stendhal, Los Angeles, EEUU. / - Alcina, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1990. Pág. 319, fig. 163.
- 476- Figura y recipiente escultórico incluidos en el estilo Santa Ana en la relación de Irving & Rouse (Venezuela occidental). (Cerámica escultórica, Formativo, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Publicación (1958-59): CRUXENT, José M. /ROUXE, Irving. - *Arqueología cronológica de Venezuela*. - Pl. 52. // <http://pueblosoriginarios.com/textos/cruxent/trujillo.html>
- 477- Figura antropomorfa, estilo Los Barrancos (Venezuela). (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- LÓPEZ Y SEBASTIÁN, Lorenzo E. *Culturas precolombinas del Caribe*. Arqueología III. Ediciones Akal, S.A., Madrid, España, 1992. Pág. 49.
- 478- Figurilla típica de estilo Valencia en la que destaca la desproporción cabeza-cuerpo (Venezuela). (Rouxé y Cruxent, 1963). (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *Arte indígena sudamericano*. Ed. Alhambra, Madrid, España, 1986. Pág. 289. Fig. 110.
- 479- Figurilla femenina de la cultura Hertenrits (asociada al tipo de piezas caracterizadas como sonajas, utilizadas probablemente durante las ceremonias). Altura: 13'5 cm. Procedencia Sitio de Prins Bernhard Polder, Surinam. (Cerámica escultórica, Surinam, Periodo Primigenio).
- / Stichting Surinaams Museum (Surinam). / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 314, Figura 17.9.
- 480- Figura femenina de pie. Dimensiones: 27'4 x 13'7 cm (siglo X d.C.). Procedencia: Las Casitas, Barrancas, Dept. La Guajira (Colombia, frontera con Venezuela), área centro-nororiental de Suramérica. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio).
- / Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, Código: Ranch.503. / - <http://www.museonacional.gov.co/coleccion/piezas-notables/Paginas/galeria-arqueologia.aspx>
- 481- Personaje sentado, cultura Taina (Antillas Mayores). (Cerámica escultórica, Periodo Primigenio).
- / <http://www.artehistoria.com/v2/obras/14255.htm>
- 482- Recipiente escultórico, tradición Tocuyanoide. Noroccidente de Venezuela. (Cerámica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Fotografía: Carlos Germán Rojas / Colección Museo de Ciencias (Venezuela). / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 449. Figura 23.13.
- 483- Piezas de estilo Dadajuro (relación Irving & Rouse). Noroccidente de Venezuela. (Cerámica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Publicación (1958-59): CRUXENT, José M. /ROUXE, Irving. - *Arqueología cronológica de Venezuela*. - Pl. 21. / - <http://pueblosoriginarios.com/textos/cruxent/coro.html>
- 484- Piezas en policromía (rojo y negro sobre Blanco), estilo Tierra de Indios (relación Irving & Rouse). Noroccidente de Venezuela. (Cerámica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Publicación (1958-59): CRUXENT, José M. /ROUXE, Irving. - *Arqueología cronológica de Venezuela*. - Fig. 133. / - <http://pueblosoriginarios.com/textos/cruxent/barquisimeto.html>
- 485- Fragmento del cuello de un recipiente antropomorfo, tradición Saladoide (área centro-nororiental de Suramérica). (Cerámica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Fotografía: Carlos Germán Rojas / Colección: Universidad Central de Venezuela. / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 438. Figura 23.4.
- 486- Ornamento zoomorfo, Tradición Barrancoide (área centro-nororiental de Suramérica). (Cerámica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Fotografía: Carlos Germán Rojas / Colección- Galería de Arte Nacional. / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 441. Figura 23.7.
- 487- Fragmento de un recipiente decorado con figuras en relieve, tradición Arauquinoide. / Fotografía: Carlos Germán Rojas / - Colección Museo de Ciencias (Venezuela). / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 446. Figura 23.11.
- 488- Ilustración, de registros de piezas cerámicas en bicromía y tricromía (en rojo, negro y blanco), Estilo Caño del Oso (relación Irving & Rouse).
- / Publicación (1958-59): CRUXENT, José M. /ROUXE, Irving. - *Arqueología cronológica de Venezuela*. - Fig. 157. / - <http://pueblosoriginarios.com/textos/cruxent/lanos.html>
- 489- Recipiente con apéndice zoomorfo modelados. Cultura Taina. Territorio insular, Antillas. Dimensiones: 16 x 23 cm. (Cerámica, República Dominicana, Periodo Primigenio).
- / Museo del hombre dominicano, Santo Domingo, República Dominicana. / - <http://www.museodelhombredominicano.org.do/>
- 490- Conjunto de figurillas de carácter ritual asociadas a la tradición cerámica Valencioide. Dimensiones aprox. Entre 7 y 18 cm de altura. Procedencia: Isla Dos Mosquises, Archipiélago de Los Roques (Venezuela). Territorio insular, asociado al área cultural: centro-nororiental de Suramérica. (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / [http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/dos\\_mosquises/dos\\_mosquises.html](http://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/dos_mosquises/dos_mosquises.html).
- 491- Mascara antropomorfa de cerámica, estilo San Pablo. (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Fotografía: Carlos Germán Rojas. / Colección Museo de Ciencias, MBA (Venezuela). / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 450. Figura 23.15.
- 492- Figurillas decoradas en rojo y negro sobre blanco, estilo Tierra de los Indios (relación de Irving & Rouse). (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio).
- / Publicación (1958-59): CRUXENT, José M. /ROUXE, Irving. - *Arqueología cronológica de Venezuela*. - Fig. 134. // <http://pueblosoriginarios.com/textos/cruxent/trujillo.html>



- 529- Escultura de mujer de rango en postura de adoración. Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. a 1532 d.C.), Ecuador. Medidas: 9'8 x 38 x 14'5 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ - YÉPEZ R, Alexandra. Catálogo: *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo femenino y lo masculino*. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Santiago de Chile, Chile, 2004. (Exposición: Abril 2004). Pág. 38.
- 530- Mujer en postura de adoración. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), costa Ecuatoriana-colombiana. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/mundos-precolombinos/supramundo/lider
- 531- «Cihuateotl». Pieza encontrada en el complejo de El Zapotal, Veracruz Central (Clásico Mesoamericano, 250 - 900 d.C.), México. Altura: 138 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Antropología de la Universidad de Xapala, Veracruz, México. / -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunweg, Barcelona, 2003. Pág. 93.
- 532- Escultura masculina articulada. Cultura Totonaca (Clásico Tardío y Posclásico, Mesoamérica, 600/850 - 1519 d.C.), Nopilua, Veracruz, México. Medidas: 45 x 25 x 15 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Antropología de Xalapa - Universidad Veracruzana (nº inventario: 49.P.J. 4447). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunweg, Barcelona, 2004. Pág. 56, fig. 5.
- 533- Figura denominada El Acróbata, Cultura Tatitilo, altiplano central (Preclásico Medio, Mesoamérica, 1200-400 a. de C.), Mx. Dimensiones: 25 x 17'4 x 20'9 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotógrafo: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / -http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/11.html
- 534- Botella silbato con representación escultórica de un personaje contorsionista, que posiblemente por su vestimenta se asocie a la figura del chamán. Cultura Chorrera (Periodo Formativo, Área Noroccidental de Suramérica, 1300 - 300 a de C.), Ecuador. Medidas: 18 x 21 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional B.C.E. (Banco Central de Ecuador), Quito, Ecuador. / -http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza400\_610.htm
- 535- Recipiente-efigie con asa en estribo representando a un acróbata, realizado en arcilla de tonalidad marrón (Ox. Mg). Cultura Chavín (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 900 a. de C. - 200 d.C.), Perú. Medidas: 25'4 x 24'1 x 11'4 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 2009.12.11). / -http://art.thewalters.org/detail/79374/acrobat-efigy-stirrup-spout-vessel/
- 536- Escultura femenina con pintura corporal levantando el pie izquierdo hasta la boca, posible acróbata. Cultura Santarém (Periodo Tardío, Medio-bajo Amazonas, 1000-1550 d.C.), Brasil. Dimensiones: 14 x 10 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio).  
/ Museu Paraense Emilio Goeldi (coleccion Frederico Barata, 1959), Belém, Pará, Brasil. / -AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 186.
- 537- Cazador con venado a los hombros. Cultura Chancay (Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1530 d.C.), Perú. Altura 27 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 538- Cazador portando venado a la espalda. Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. a 1532 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/mundos-precolombinos/joyas-del-alabado/el-cazador-jama-coaque-y-su-presa-400-1400-ane
- 539- Cazador portando venado a los hombros. Cultura Cupisnique (Periodo Formativo u Horizonte Temprano, Andes Centrales, 1200 - 200 a. de C.), Perú. Altura: 25'4 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (Nº de registro: 67.239.16). / -http://www.metmuseum.org/toah/ho/04/sac/ho\_67.239.16.htm
- 540- Cazador con venado a los hombros. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.), Datación: Preclásico Tardío (200 a. de C. - 200 d.C.). Medidas: 17'7 x 16'8 x 15'2 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museum-Collection Dumbarton Oaks (Harvard University), Washington DC, EEUU (Colección Precolombina: nº inventario: PC.B.137)  
/ -http://museum.doaks.org/Obj2272?sid= 17467&x= 314731&port= 2656
- 541- Figura en postura sedente, posible representación del mítico gemelo Deminán Caracará, asociado a la imagen de una tortuga. Cultura Taina (Desarrollo Regional, Caribe, 1200 - 1500 d.C.), Santo Domingo. (Cerámica escultórica, Santo Domingo, Periodo Primigenio).  
/ National Museum of the American Indian, Nueva York, EEUU.  
/ -http://ancienttillies.com/traditionalnarrativesandreligion.html
- 542- Figura femenina en postura sedente, con ligaduras que ciñen los muslos. Tradición Mirinday, estilo Santa Ana (Periodo IV, Venezuela occidental, 1000 - 1500 d.C.). (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio).  
/ -SANCHEZ MONTANES, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana, Ediciones Anaya, Madrid, España, 1998. Pág. 71.
- 543- Escultura antropomorfa sentada sobre un pequeño banco representando la figura de un canastero (comerciante). Cultura Calima. Periodo Ilama (Formativo, Área Noroccidental de Suramérica, 1000 a. de C. - 1 d.C.), Colombia. Altura: 15'5 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ - (Catálogo): CARDALE SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 46, Fig. 11.14.
- 544- Figura masculina sentada sobre un banco (dirigente o guerrero de estatus). Cultura Cauca (Periodo Tardío o de Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 1100 - 1500 d.C.), Colombia. Dimensiones: 35'6 x 31'8 x 23'5 cm. Procedencia: región de Popayán, Valle del río Cauca, Colombia. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ Denver Art Museum, Dever, Colorado, EEUU (nº registro: 1977.62). Colección: pre-columbian-art / -http://www.denverartmuseum.org/collections/pre-columbian-art
- 545- Figura sentada. Cultura Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 600 a. de C. - 400 d.C.), costa ecuatoriana-colombiana. Decorada con engobes y nariguera de metal incrustada posteriormente. Altura 23 cm. (Cerámica escultórica, Colombia-Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1991.436.7). / -http://www.metmuseum.org/toah/ho/05/san/ho\_1991.436.7.htm
- 546- Urna funeraria representando a un personaje de estatus portando un bastón de mando. Cultura Napo (Tradición Policroma, Desarrollo Regional, Alta amazonia, 600/800 - 1550 d.C.), Nororiente de Ecuador. (Cerámica, recipiente escultórico, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ - (Revista). *Ecuador, terra incognita*. Una Mirada Diferente al Ecuador. Terramagazine, Quito, Ecuador. Nº 85, Septiembre 2013. Pág. 32.
- 547- Figurilla temprana sentada sobre un banco representando la figura de un coquero. Sitio de Santa Ana-La Florida, Cultura Mayo-Chinchipe (Formativo ecuatoriano, Alta amazonia, 3000/2000 - 300 a. de C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Francisco Valdez / -AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 877. Figura 43.5.
- 548- "Coquero". Cultura Pasto o Carchi-Nariño (Periodos: Desarrollo Regional e Integración, Área Noroccidental de Suramérica, 700 - 1532 d.C.), serranía ecuatoriana - colombiana. Estilo Capulí o Negativo del Carchi (1100 - 1532 d.C.). (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Musa Museo Arqueológico, Bogotá, Colombia.  
/ -http://www.museoarqueologicomusa.com/pop/foto.php?F= narinonarin03.jpg
- 549- Sacerdote en postura de trance. Lagunillas, Nayari (Preclásico Tardío - Clásico Temprano, occidente mesoamericano, 300 a. de C. - 400 d.C.). (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Colección privada. / -AIMI, Antonio. *Mesoamérica, Art Book. Olmecas, mayas, aztecas: Las grandes civilizaciones del Nuevo Mundo*. Editorial Electra, Barcelona, España, 2003. Pág. 57.
- 550- Figura de gran dimensión representando a un joven dirigente. Veracruz Central (Clásico Mesoamericano, 250 - 800/900 d.C.), estilo Remojadas (pieza datada en el periodo Clásico Temprano) Altura: 79 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ http://es.wikipedia.org/wiki/Remojadas#mediaviewer/File:Remojadas\_Chieftain\_1\_Art\_Instute
- 551- Recipiente escultórico de un felino con decoración policroma post-occión. Cultura Paracas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d.C.), costa sur, Perú. Medidas: 17'5 x 9'2 x 21 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1979.206.1148) (Gallery 357 -Pre-Columbian Art). / -http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/313340?=&imgNo= 3&tabName= object-information
- 552- Felino divinizado. Cultura Jama-Coaque (Periodos: Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/mundos-precolombinos/supramundo/el-shaman-hecho-felino
- 553- Puma de estética realista a escala natural. Figura policromada en blanco, rojo y azul. Cultura Zapoteca Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Protoclásico, Monte Albán II (100 a.C. - 200 d.C.), Oaxaca. Medidas: 88'5 x 51'0 x 53 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ -Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México.  
/ -http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-342/ficha-basica.html
- 554- Felino, modelado desde una figuración de carácter realista, mostrando sus colmillos y sus garras, y lengua extendida. Cultura Tolita-Tumaco (Periodos Formativo Tardío y de Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 600 a. de C. - 400 d.C.), costa ecuatoriana-colombiana. Altura: 14 cm. (Cerámica escultórica, Colombia-Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1991.436.8). / -http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.436.8
- 555- Recipiente escultórico de figura sobrenatural con aspecto de felino (en lo que esta pieza pudiera representar el estado transitorio de un chamán). Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), costa Ecuatoriana-colombiana. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-la-tolita-tumaco/en-acecho
- 556- Representación simbólica y dual del felino que se muestra a través de un recipiente escultórico con dos cabezas, que miran y se sientan en direcciones opuestas. Cultura La Aguada (Periodo de Integración Regional, Andes Meridionales, 450 d.C. - 800/1000 d.C.), Noroeste Argentino. Altura: 18'3 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: José Luis Rodríguez. -Instituto de Arqueología y Museo UNT, provincia de Tucumán, Argentina. Procedencia: Las Mansas (dept. Belén, Catamarca, Arg). / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 131.
- 557- Recipiente-jaguar, caracterizando el diseño del pelaje del animal y su ferocidad. Cultura La Aguada (Periodo de Integración Regional, Andes Meridionales, 450 d.C. - 800/1000 d.C.), Noroeste Argentino. Altura: 19'5 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: José Luis Rodríguez. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires, Argentina. / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 186.
- 558- Recipiente con asa estribo, efigie-deidad de rasgos felinos sujetando a un bebe. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.) Perú. Medidas: 23 x 13 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de arte precolombino, Santiago de Chile, Chile (Código de pieza: MCHAP3101) / http://www.precolombino.cl/coleccion/botella-asa-estribo-antropomorfa-deidad-con-bebe/
- 559- Recipiente con asa estribo, representación naturalista de un felino devorando a una serpiente. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Cocción reductora, medidas: 17 x 16 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 48.2843). / -http://art.thewalters.org/detail/79390/feline-efigy-stirrup-vessel/
- 560- Recipiente con asa estribo, imagen que representa la agresividad de un puma atacando a un prisionero. Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.). (Fase IV). Medidas: 21 x 27 x 19 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Mark Craig. / Peabody Museum of Archaeology and Ethnology - Harvard University, Cambridge, Massachusetts, EEUU (reg. 16-62-30/F727). / -QUILTER, Jeffrey. *The Moche of Ancient Peru. Media and Messages*. Peabody Museum Press (PMCS), Harvard University, Cambridge, Massachusetts, EEUU, 2011. Pág. 119.
- 561- Personaje antropomorfo con cabeza de felino (posible dios o sacerdote). Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200-850 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 562- Figurilla dual femenina de Valdivia (datación de la pieza: 2300 - 2200 a.de C.), Península de Santa Elena, Ecuador. Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. Dimensiones: 8'9 x 3'8 cm. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 1980.34.1) (Gallery 357 -Pre-Columbian Art). / -http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/314161



-563- Fragmento de brasero antropomorfo policromo. Cultura Mexica (posclásico, Mesoamérica, 1250 / 1325 / 1521 d.C.). Datación de la pieza: 1300 d.C., dimensiones: 18 x 22 x 9 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. / Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM (nº inventario: 08-741814). / - AA. VV. *El Imperio azteca*. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 190, fig. 17.

-564- Botella zoomorfa del personaje mítico andino denominado el dios sacrificador o degollador. Cultura Chavin (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 900 a. de C. - 200 d.C.), Perú. Dimensiones: 32'1 x 20 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de arte precolombino, Santiago de Chile, Chile (Código de pieza: MCHAP3096) / - <http://www.precolombino.cl/coleccion/botella-zoomorfa-personaje-mitico-sacrificador/>

-565- Personaje mítico de carácter antropo-zoomorfo. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Costa norte peruana. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

-566- Divinidad-Búho de alto rango en actitud de oración. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Costa norte peruana. Dimensiones: 24'5 x 14 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo de América, Madrid, España (nº Inv. CE2002-05-045). / - AA. VV. *Y llegaron los incas. - Museo de América, enero-agosto 2006*. Museo de América (Madrid, España). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, D.L. Madrid, España, 2005. Pág. 143, Fig. 26.

-567- Urna del Dios Xipe Totec (asociado con la fecundidad, la regeneración y el crecimiento agrícola). Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Clásico Temprano ( 200 - 500 d.C.), procedencia: Monte Albán, Oaxaca. Medidas: 51'2 x 44'3 x 36 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. Procedencia: Tumba 103, Monte Albán, Oaxaca (México) / - <http://www.mna.inah.gov.mx/coleccion/pieza-342/ficha-basica.html>

-568- Recipiente escultórico representando al dios de la lluvia en posición reclinada, presentando rasgos típicos de esta deidad. Estilo Mixteca-puebla, El Chantal, Colima, México (Posclásico mesoamericano, 1200 -1400 d.C.). Dimensiones: 24'7 x 21 x 28'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Kimbell Museum-Art Resource, NY. / Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, EEUU (reg. APx 1974.02). - Exposición temporal (Museo LACMA): "Children of the Plumed Serpent: The Legacy of Quetzalcoatl in Ancient Mexico", Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, EEUU. / - <http://www.lacma.org/new-tollan>

-569- Dios murciélago emparentado con la muerte, la noche y el mundo subterráneo. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 /1325 / 1521 d. C.). Escultura cerámica de gran formato. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. / Museo del Templo Mayor, Ciudad de México, México (CONACULTA-INAH) / - AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta - INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 48.

-570- Incensario representando la imagen mítica maya de Kinich Ajaw, o señor sol (en la que se complementan tres figuras diferentes). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. -1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 900 d.C.), procedencia: Palenque (Chiapas). Medidas: 43'8 x 21'3 x 31 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 48.2770). / - <http://art.thewalters.org/detail/28061/incensario-incense-burner/>

-571- Recipiente o huaco con asa en estribo y base cuboidal, con la imagen de un dirigente de alto estatus apoyando su mano derecha sobre un felino. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

-572- Una ceremonial que representa la imagen del dios de la lluvia, «Cham» para los mayas. Mayapán, Yucatán (México). Cultura Maya-Tolteca (Postclásico mesoamericano, 900 - 1521 d. C.). Altura: 56 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / - ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 284, fig. 132.

-573- Sacerdote (fragmento de figura). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. -1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (200 - 900 d.C.), procedencia: Isla de Jaina (Campeche). Dimensiones: 18 x 9 x 6 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Antropología "Carlos Pellicer", Villahermosa, Tabasco, México, (nº registro: A-0051) - Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Tabasco. / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 58, fig. 7.

-574- Personaje en postura de adoración. Cultura Chorrera (Periodo Formativo, área Noroccidental de Suramérica, 1300 - 300 a de C.). Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / - <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-chorrera/figura-humana>

-575- Personaje de alto rango sentado en un banco de poder con las manos sobre la boca y con tocado con características felinas. Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. - 1532 d.C.). Ecuador. Dimensiones: 44'5 x 21 x 24'8 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 48.2862). / - <http://art.thewalters.org/detail/79440/figure-seated-on-a-bench-with-hands-held-to-mouth/>

-576- Representación de deidad con atributos felinos y antropomorfos. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 600 a. de C. - 400 d.C.), costa ecuatoriana-colombiana. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). Dimensiones: 73 x 39 cm.  
/ Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil, Ecuador (MBCG), (nº registro: GA-35-1924-81). / - [http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza400\\_775.htm#](http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza400_775.htm#)

-577- Urna policroma con la imagen de un Sacerdote asociado a la figura del dios "Ave de Pico Ancho". Cultura Zapoteca Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Preclásico Tardío (100 a. de C. - 200 d.C.), Monte Albán, Oaxaca. Medidas: 83 x 66 x 42 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / - Alcina, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 168, fig. 68.

-578- Brasero mexicana de los guerreros muertos dedicados o «cuahtecas», decorado en policromía de engobes. Cultura Mexica (Posclásico Tardío, Mesoamérica, 1250 - 1521 d. C.). Dimensiones: 97'5 x 80 x 62 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ [http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos\\_800/win39.jpg](http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos_800/win39.jpg)

-579- Personaje masculino sentado, de semblante serio y agarrando un incensario (posible noble cautivo). Cultura de Veracruz (Periodo Clásico Mesoamericano, entre el 250 y el 800 - 900 d.C.),

estilo Remojadas o Nopiloa, datación de la pieza: Clásico Tardío (600-900 d. C.). Medidas: 17'4 x 12'6 x 11'7 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº de registro: 2009.20.222). / - <http://art.thewalters.org/detail/80377/seated-male-figure-with-incense-burner/>

-580- Sacerdote con "calero". Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Medidas: 20'4 x 18 x 14 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML001059), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V102).

-581- Urna-recipiente con imagen de Cocjio (dios del agua y la fertilidad). Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Clásico Tardío ( 600-900 d.C.), valle central, Oaxaca. Dimensiones: 45 x 40 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Peabody Museum of archeology and Ethology, Harvard University, Cambridge, Mass, EEUU. / - FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 47, (imagen XXXIII).

-582- Sacerdote de Tlaloc. El Zapotal, Veracruz Central (Clásico mesoamericano, 250 - 800/900 d. C.). Altura: 47'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México. / - FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 98, (imagen VI).

-583- Representación del dios Huehuetéotl o el Dios Viejo del Fuego en su típica postura, mostrando la imagen de un personaje de avanzada edad. Veracruz Central (Clásico Mesoamericano, 250 - 800/900 d.C.), Golfo de México. Dimensiones: 86'5 x 63 x 65'8 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. Procedencia: Cerro de las Mesas, Veracruz. / - <http://www.mna.inah.gov.mx/coleccion/pieza-416/ficha-basica.html>

-584- Figura representando a Huehueleotl. Veracruz Central, El Zapotal (?) (Clásico Tardío mesoamericano, 600-800 d.C.), México. Alt.: 58 cm. (Escultura cerámica, México, P. Primigenio).  
/ Museo Barbier-mueller (Inv. 507-18, Pieza restaurada). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 295, fig.

-585- Imagen de Mictlantecuhli (datación de la pieza: 1480 d. C.). Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 - 1521 d.C.). Procedencia: casa de las águilas del templo mayor, Ciudad de México. Cerámica, estuco y restos de policromía: 176 x 80 x 50 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo del Templo Mayor, Ciudad de México, México (nº inventario: CONACULTA-INAH, 10-264984). / - AAVV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición [comisario: Felipe Solís] Guggenheim Bilbao/ Conaculta-INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, Esp., 2005. Pág. 59, fig. 30.1

-586- Gobernante, encontrado en el complejo arqueológico de las tumbas del Señor de Sipán. Cultura Mochica o moche (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Exposición itinerante: "Tesoros Pre-incas de la Cultura Mochica", Casa de Iberoamérica, Cádiz, España.

-587- Guerrero con vestimenta asociada a la figura del ave. Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. - 1532 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / - <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-jama-coaque/p%C3%A1jaro-y-hombre>

-588- Figura masculina con los brazos recogidos y sentada en un pequeño banco, decorado con una corona y prominentes orejeras (posible importante personaje o chamán). Cultura Santarém (Periodo Tardío, Medio-bajo Amazonas, 1000-1500 d.C.). Medidas: 32 x 24 x 22 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arqueología e Etnografía da Universidade de Sao Paulo / (Catalogo - Exhibición) - AA. VV. *Unknown Amazon: culture in nature in ancient Brazil*. Editores: Colin Mc Ewan, Cristiana Barreto and Eduardo Neves. British Museum Press, Londres, Gran Bretaña, 2001 Pág. 135.

-589- Personaje de status en pose sentada. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. -1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (650 - 900 d.C.), posible ubicación del hallazgo: Isla de Huaymil, Golfo de México. Pigmentos postcoacción, altura: 18'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ -University Museum of Philadelphia., Filadelfia, EEUU. / - ALCINA, José. *El Arte Precolombino*. Editorial Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, España, 1990. Pág. 93.

-590- Chamán en postura sedente. Cultura Bahía (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-bahia/sham%C3%A1n>

-591- Personaje masculino (con orejeras en forma de flor, elegante pectoral, tocado y prendas de vestir), tapa de un incensario. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. -1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 -900 d.C.), procedencia: tumba XXXVII, Copán, Honduras. Medidas: 61 x 31 cm. (Cerámica escultórica, Honduras, Periodo Primigenio).  
/ Museo Regional de Arqueología, Copán, Honduras. / -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 223, Fig. IX.

-592- Figura de mujer con niño (vestimenta femenina: enredo y la falda en la parte inferior, quechquémil y el huipil, parte superior). Veracruz Central (Clásico mesoamericano, 250 - 800/900 d. C.). (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ - SANCHEZ MONTANÉS, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron* en. Biblioteca Iberoamericana, Ediciones Anaya, Madrid, España, 1998. Pág. 49.

-593- Figura masculina con indumentaria típica de Nayarit, portando un gorro cónico, nariguera y ristra de aretes (figura datada entre 200 a. de C. -200 d.C.). Cultura Nayarit (Formativo Tardío - Clásico, Occidente de Mesoamérica, 200 a. de C. - 600/800 d.C.). Medidas: 60'4 x 36'5 x 29'7 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº registro: 2009.20.42, pieza restaurada). / - <http://art.thewalters.org/detail/80197/seated-male-figure-4/>

-594 (a y b) - Escultura de personaje con atuendo ritual. Cultura Colima (Formativo Tardío - Clásico, Occidente de Mesoamérica, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México, pieza datada entre el 100 a. de C. - 400 d.C. (594a) Personaje portando máscara ritual (de caimán o cocodrilo) con penacho de plumas y colmillos prominentes, en las manos porta dos objetos conoidales (posibles hachas) relacionados con el juego de pelota. Dimensiones con máscara: 46'4 x 21'9 cm. (594b) Mismo personaje sin máscara ritual, portando orejeras circulares, un elemento tubular en la nariz y gorro que parece acomodar a la máscara Dimensiones sin máscara: 35'6 x 21'9 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Exposición temporal: Metropolitan Museum of Art, New York, EEUU (desde el 19 de Octubre de 2004 al 3 de Abril de 2005). / - BUTTERWICK, Kristi (Catálogo de la exposición). *Heritage of power: Ancient Sculpture from West Mexico*. Yale University Press, New Haven, Connecticut, EEUU, 2004. Pág. 73, Fig. 29.

- 595- Figura femenina de alto rango. Tradición Gran Nicoya (Periodo IV Tardío, Baja América Central, 200 - 500 d. de C.), región Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. Medidas: 29 x 19 cm. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Costa Rica, MNCR, San José, Costa Rica (n° registro: 24174). / - FERNÁNDEZ ESQUIVEL, Patricia. *Mujeres de arcilla / Clay women*. Producción gráfica Ludovico. San José, Costa Rica, 2005. Pág. 18.
- 596- Figura femenina ricamente ataviada con falda larga, pintura corporal y orejeras. Cultura Zenú o Sinú (Desarrollo Regional, 500 - 1550 d.C., área Noroccidental de Suramérica). Antioquia, Colombia. Dimensiones: 27 x 11 x 8 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / - Museo del Oro, Bogotá, Colombia (registro: C12595). / - <http://www.banrepcultural.org/agua/maleta-didactica-zenu>
- 597- Mujer mascarando coca, por el abultamiento de su mejilla (bolo), vestimenta: vestido textil de diseño escalonado en blanco y negro, capa blanca sobre los hombros y la cabeza, y pintura corporal sobre el rostro. Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú. / - VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig, Lima, Perú, 2007. Pág. 87.
- 598- Personaje moche de alto status, con larga túnica, tocado y pintura facial. Cultura Mochica (Intermedio Temprano, 200 - 850 d.C., Andes Centrales). (Escultura cerámica, Perú, P. Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Exposición itinerante: "Tesoros Pre-incas de la Cultura Mochica", Casa de Iberoamérica, Cádiz, España.
- 599- Vestimenta masculina. Escultura de gran formato. Cultura Chancay (Periodo Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1530 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 600- Recipiente escultórico con imagen de un personaje de estatus ataviado con pintura facial y vestimenta típica, con tocado y túnica. Cultura Cosanga (Alta Amazonia ecuatoriana, 1000 a. de C. - 1530 d.C.). (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / - <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-cosanga/ataviado-y-circunspecto>
- 601- Figura masculina con motivos corporales geométricos y gran tocado sobre la espalda (postura poco habitual). Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, 350 a. de C. - 650 d.C., Andes Meridionales) Noroeste Argentino. Alt.: 27,8 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: José Luis Rodríguez. / - Instituto de Arqueología y Museo UNT, provincia de Tucumán, Argentina. Procedencia: Las Faldas (Catamarca, Arg.). / - GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 167.
- 602- Figura femenina decorada con detalles de vestimenta y pintura corporal. Tradición Gran Nicoya, tipo cerámico Papagayo Policromo (Periodos V y VI, Baja América Central, 700 - 1100 d.C.) Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio). / - SNARSKIS, Michael J. *La cerámica precolombina en Costa Rica*. Instituto Nacional de Seguros, San José, Costa Rica, 1983. Pág. 55.
- 603- Tangas de cerámica encontradas en los enterramientos marajoaras. Cultura Marajoara (Tradición Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.), Brasil. Procedencia: Isla de Marajó, Pará, Brasil. Dimensiones: 12 x 15 cm. (Cerámica, vestimenta, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Paraense Emilio Goeldi, Belém, Pará, Brasil. / - AA. VV. *Antes: historias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 99.
- 604- escena erótica: el hombre abraza a la mujer y la mujer toca los genitales del hombre. Este recipiente escultórico se considera como una de las representaciones más tempranas que muestran de forma explícita a una pareja manteniendo una relación de carácter sexual. Cultura Salinar (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 1200 a. de C. - 100 d.C.). Perú. Dimensiones: 21'4 x 17'8 x 9'8 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML004443), pieza expuesta en sala (código de ubicación: E - 046 - 001).
- 605- Escena sexual (coito anal). Detalle de un recipiente escultórico moché con asa en estribo. Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Altura aproximada 30 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / - SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana, Ediciones Anaya, Madrid, España, 1998. Pág. 97.
- 606- Recipiente o huaco erótico representando una felación mujer - hombre (posible sacerdote). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: 16'2 x 15'9 x 9'7 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML004282, código de ubicación: E-021-005). / - <http://www.museolarco.org/coleccion/galeria/imagenes>
- 607- Escena de hombre y mujer abrazándose (figurilla de posible contenido erótico). Cultura La Aguada (Integración Regional, Andes Meridionales, 450 - 800/1000 d.C.), encontrada en La Rioja, NOA. Altura: 12 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: Laura Rueda Fdez. / Museo Arqueológico Regional Inca Huasi, La Rioja, Argentina.
- 608- Representación escultórica de una pareja, donde la mujer hace una felación al hombre. Cultura Bahía (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. Medidas: 28 x 30 x 15 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / - YÉPEZ R, Alexandra. Catálogo: *Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo femenino y lo masculino*. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Santiago de Chile, Chile, 2004. (Exposición: Abril 2004). Pág. 47.
- 609- Recipiente escultórico representado a una pareja consumando el acto sexual. Cultura Gran Nicoya, posible estilo: Cabayul Policromo, (Periodo VI, Baja América Central, 1000 - 1550 d.C.), Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio). / - SNARSKIS, Michael J. *La cerámica precolombina en Costa Rica*. Instituto Nacional de Seguros, San José, Costa Rica, 1983. Pág. 59.
- 610- Pareja realizando el acto sexual. Cultura Colima (Formativo Tardío - Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 800 d.C.), Occidente de México. Medidas: 13 x 6 x 2 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Arqueológico de Manzanillo - Universidad de Colima, Manzanillo, Colima, México (n° inventario: 10-571566). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 146, fig. 88.
- 611- Pareja abrazándose, joven doncella y anciano que por su tocado se identifica como una persona importante. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (650 - 800 d.C.), procedencia: Isla de Jaina (Campeche). Medidas: 25'7 x 13'3 x 8'6 cm, pintura postcocción. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museum-Collection Dumbarton Oaks (Harvard University), Washington DC, EEUU (Colección Precolombina: n° inventario: PC.B.195). / - <http://museum.doaks.org/Obj22799?sid= 30355&x= 548613&port= 2652>
- 612- Representación marajoara de estillo Arari de un falo con posible función ritual en los rituales funerarios. Cultura Marajoara (Tradición Policroma, 400 - 1400 d.C., Baja Amazonia), Brasil. Procedencia: Isla de Marajó (Pará, Brasil). Cerámica: cilindro hueco recubierto por un engobe marrón-rojizo con esgrafiado. Altura. 24 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Barbier-mueller (Inv. 534-20). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombí, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 372, fig. 136.
- 613- Pieza fállica Amazónica, hallada en el territorio de Beni (Amazonas boliviano). Cultura sin determinar. (Cerámica escultórica, Bolivia, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia.
- 614- Figura masculina postrada y con pene erecto. Cultura Pasto o Carchi-Nariño, estilo Capulí (Periodo Integración, área Noroccidental de Suramérica, 1100 - 1532 d.C.), serranía ecuatoriana - colombiana. Decorada con la técnica del negativo. (Escultura cerámica, Ecuador, P. Primigenio). / Museo Nacional B.C.E. (Banco Central de Ecuador), Quito, Ecuador. / - <http://luckyjor.org/interito/pagercamarchi.htm>
- 615- Mujer sentada de nalgas y muslos voluptuosos con las piernas totalmente abiertas. Cultura Nayari (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Decorada con engobes y técnica del negativo. Medidas: 28'9 x 25'5 x 15'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.168). / - <http://art.thewalters.org/detail/80323/seated-woman/>
- 616- Estatuilla antropomorfa sentada, con penacho en la cabeza, ligaduras en las extremidades y cuenco en las manos. Cultura sin determinar. Procedencia: Región andina-amazónica de Bocoñoniquitao, Trujillo, Venezuela. Alt. 29'2 cm. (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio). / Museo Barbier-mueller. / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombí, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 211.
- 617- Representación femenina sentada. Cultura Xochipala (Preclásico mesoamericano, 1600 - 100 a. de C.), Guerrero, Occidente de México. Pieza datada entre el 1500 - 1200 a. de C. Medidas: 11'1 x 8'7 x 3 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Kimball Art Museum, Fort Worth, Texas, EE. UU (colección precolombina, pieza en exposición, n° de registro: AP1971.04). / - <https://www.kimballart.org/collection-object/seated-woman>
- 618- Escultura masculina sedente ("retablo"). Cultura Quimbaya (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 700 - 1500 d.C.), Colombia. Dimensiones: 22'9 x 21 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (n° de registro: 1976.412.2). / - <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.412.2>
- 619- Figurilla femenina de pie. Cultura La Aguada (Periodo de Integración Regional, Andes Meridionales, 450 - 800/1000 d.C.), Noroeste Argentino, NOA. Altura: 13'2 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: José Luis Rodríguez. / - Museo Arqueológico Provincial Cándor Huasi, Bén, Catamarca, Argentina. Procedencia: Alto Verde (Belén, Catamarca, Arg.). / - GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 146.
- 620- Cabeza-retrato. Cultura Manteco-Huancavilca (Periodo de Integración, Área Noroccidental de Suramérica, 1100 - 1530 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / - <http://alabado.org/culturas-precolombinas/manteco-guancavilca/retrato>
- 621- Recipiente escultórico, figura femenina sentada. Tradición Mogollón, Cultura Casas Grandes - Pamiqú (Posclásico Temprano, Oasismática, 1100-1300 d.C.) Chihuahua, Mex. Dimensiones: 15'5 x 17 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / - <http://www.mna.inah.gov.mx/coleccion/pieza-596/ficha-basica.html>
- 622- Figurilla femenina representada como una jugadora de pelota (de alto estatus). Cultura Huasteca (Clásico Tardío- Posclásico Temprano mesoamericano, 800 - 1300 d.C.), Golfo de México. Dimensiones: 39'4 x 17'8 x 7 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.162). / - <http://art.thewalters.org/detail/80317/female-ballplayer-figurine/>
- 623- Mascara antropomorfa de cerámica (detalle). Cultura Mixteca (periodos mesoamericanos: del Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Posclásico (1250 - 1521 d.C.). Estilo Cholulteca. Procedencia: Cholula, Puebla, Mex. Dimensiones: 19'5 x 18 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: MNA, CONACULTA-INAH, 10-78320). / - AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao - Conaculta INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. fig. 139.
- 624- Huaco escultórico representando a un hombre llevando una concha spondylus. Cultura Chimú (Intermedio Tardío - Horizonte Tardío, Andes Centrales, 900 - 1470 - 1532 d.C.), Perú. Dimensiones: 23 x 17'7 x 12'4 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML010859, código de ubicación: 056-003-002). / - [http://www.museolarco.org/gal\\_ce3.shtml](http://www.museolarco.org/gal_ce3.shtml)
- 625- Figura femenina postrada con diseños corporales esgrafiados. Cultura Sinú (Desarrollo Regional, 500 - 1550 d.C., área Noroccidental de Suramérica). Colombia. Dimensiones: 27'5 x 19'8 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo - colección Banco de la república, Bogotá, Colombia. / - LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Arte colombiano: 3.500 años de historia*. Colección Banco de la República. Ed. Villegas, Bogotá, Colombia, 2001. Pág. 60.
- 626- Figura mítica de Xipe Tótec (datación pieza: 1500 d. C.). Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 - 1521 d.C.), procedencia: Tlatelolco, Ciudad de México, Mex. Dimensiones: 15'5 x 5 x 3 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: MNA, CONACULTA-INAH, 10-333856). / - AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 199, Fig. 225.
- 627- Representación de un enano sentado (personas que se vinculan a las cortes reales y a lo sagrado en el ideario maya), caracterizado con un tocado floral, mejillas cubiertas con lo que parece ser una fina tela tejida y sobre su mano derecha posiblemente una vaina de cacao. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 850 d.C.), procedencia: Campeche, México. Pintura post-cocción. Dimensiones: 20'3 x 12'7 x 15'8 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.36). / - <http://art.thewalters.org/detail/80191/dwarf-figurine/>
- 628- Escultura antropomorfa, "carita sonriente". Cultura tonaca (Clásico Tardío - Posclásico, Mesoamérica, 600/850 - 1519 d.C.), Coatepec, Veracruz, México. Medidas: 18 x 21 x 11 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo de Antropología "Carlos Pellicer", Villahermosa, Tabasco, México (n° inventario: A-0236 30.000). - Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Tabasco / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 57, fig. 6.



- 629- Escultura-recipiente antropomorfo con extremidades globulares. Cultura Condorhuasi (Formativo Temprano, Andes Meridionales, 350 a. de C. - 650 d.C.) Noroeste Argentino. Datación pieza: -Fase temprana-, (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: Facundo de Zuviria. / Museo de Arte Precolombino de la Fundación Nicolás García Uriburu, Buenos Aires, Argentina. / -MORDO, Carlos. *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina, 2001. Pág. 23.
- 630- Detalle de fragmento de escultura representando a un personaje masculino de posible estatus social (cabeza y parte de torso). Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.), Datación: Clásico (200 - 900 d.C.), Valle de Oaxaca, Oaxaca. Dimensiones: 37 x 19 x 16 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo de las Culturas de Oaxaca, Oaxaca, Mx (n° inventario: 10-3201) / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Págs 76-77, fig. 22.
- 631- Cabeza. Cultura Napo (Tradicón Policroma, Desarrollo Regional, Alta amazonia, 600/800 - 1550 d.C.), Noroeste de Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / - (Revista): Ecuador Terra Incógnita. N° 85, septiembre 2013. Ed. Terra Incógnita - Terramagazine Cia., Quito, Ecuador. Pág. 24.
- 632- Figura femenina con enorme cabeza rectangular. Tradición Valencioide (Periodo IV, Área Central del norte de Suramérica, 1000 - 1500 d.C.), Región de la Hoya del Lago Valencia, Venezuela. (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio). / -MONTAÑÉS SÁNCHEZ, Emma. *La Cerámica Precolombina, el barro que los indios hicieron arte*. Biblioteca Iberoamericana, Ediciones Anaya, Madrid, España, 1998. Pág. 71.
- 633- Figura femenina con atenuados, abalorios y peinados. Cultura Machalilla (Periodo Formativo, Área Noroccidental de Suramérica, 1450 - 850 a. de C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-machalilla/femineidad-machalilla
- 634- Escultura femenina de pie. Cultura Colima (Preclásico Tardío - Clásico, Mesoamérica, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 75 x 42 x 12 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Regional de Colima, Colima, México (No. Inventario: 10-289193). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 122, fig. 61.
- 635- Figura de gran tamaño denominada "El Creador" representando a un personaje arrodillado y con colmillos, vinculado con la fertilidad y el origen mítico de los gobernantes de Xochicalco. Cultura Tolteca (Clásico Tardío, Mesoamérica, 650-900 d.C.), Xochicalco, Morelos, Mx. Cerámica decorada con estuco. Medidas: 120 x 55 x 55 cm. (Cerámica escultórica, México, P. Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (Salas: Los Toltecas y el Epilásico). / -http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-4882/ficha-basica.html
- 636- Recipiente representando a una mujer sentada y vistiendo larga túnica. Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. Cerámica policromada y pulida. Dimensiones: 15'24 x 11'4 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 48.2831). / -http://art.thewalters.org/detail/79373/effigy-vessel-of-a-seated-figure-with-long-tunic/
- 637- Figura femenina con recipiente para fines ceremoniales, con ornamentos y pintura corporal que indican un estatus especial. Cultura Santarém-Tapajó, Tradición Inciso y Punteado (Periodo Tardío, Medio-Bajo Amazonas, 1000 - 1550 d.C.), Brasil. Dimensiones: 28'5 x 23 x 31'8 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio). / Fotografía: Fernando Chaves, 2001 / Museo Paraense Emilio Goeldi, Belem, Pará, Brasil. / (Catalogo - Exhibición) - AA. VV. *Unknown Amazon: culture in nature in ancient Brazil*. Editores: Colin Mc Ewan, Cristiana Barreto and Eduardo Neves. British Museum Press, Londres, Gran Bretaña, 2001. Pág. 141. Fig. 5.7.
- 638- Figura femenina. Tradición Gran Nicoya (Periodo VI, Baja América Central, 1000 - 1550 d.C.), Guanacaste, Costa Rica. Altura: 23 cm. (Cerámica escultórica, Costa Rica, P. Primigenio). / Museo Barbier-mueller (Inv. 521-16). / -AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 315, fig. 80.
- 639- Pareja de hombre y mujer (posible ritual de curación entre un chamán y su paciente) (pieza datada entre 100 a. de C. - 200 d. C.). Cultura Jalisco (Preclásico Tardío, Clásico, 200 a. de C. - 600/900 d. C., Mesoamérica), Occidente de México, Mx. Cerámica cocida en reducción y pulida, dimensiones: 46'7 x 44'2 x 35 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.149). / -http://art.thewalters.org/detail/80304/conjoined-man-and-woman-curing-ritual-narrative/
- 640- Efigie antropomorfa, posiblemente representando a la deidad mesoamericana Xochipili. Cultura Mixteca (periodos mesoamericanos: del Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.), Datación: Posclásico (1200 - 1521 d.C.), Dimensiones: 74'8 x 47 x 48'4 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.197). / -http://art.thewalters.org/detail/80352/xochipili-effigy/
- 641- Detalle de figura masculina con deformación o enfermedad ocular. Cultura maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.), Datación: Clásico (200 - 800 d.C.), procedencia: Isla de Jaína (Campeche). Dimensiones: 16 x 5'5 x 3'9 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (No. Inventario: 10-78653 / Cat. 5-9). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 104, fig. 43.
- 642- Vasija con escena familiar. Cultura Colima (Tradicón: Tumbas de tiro, Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Datación: Clásico (200 - 700 d. C.). Medidas: 17'5 x 17'5 x 19'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (No. inventario: 10-77667 / Cat. 2.4 - 1006) / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Págs. 152 y 153, fig. 97.
- 643- Grupo de figurillas femeninas de cerámica. Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. Dimensiones de izq. a derecha: 2 x 8'5 x 2'6 cm, 1'6 x 8'2 x 2 cm, 2'4 x 10 x 2'8 cm, 3'6 x 7'1 x 4'6 cm. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio). / -YÉPEZ R, Alexandra. *Catálogo: Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo femenino y lo masculino*. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Santiago de Chile, Chile, 2004. (Exposición: Abril 2004). Pág. 24.
- 644- Figurilla femenina. Veracruz (Preclásico Medio-Tardío mesoamericano, 900 a. de C. - 250 d.C.), valle de Pánuco, Golfo de México. Alt. 8'4 cm. (Cerámica escultórica, México, P. Primigenio). / -http://realhistoryww.com/world\_history/ancient/Meso\_additional/Veracruz.htm
- 645- Escultura de mujer pariendo. Jalisco (Preclásico Tardío - Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/900 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 28 x 16 x 38 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Amparo (Fundación Amparo), Puebla, México (No. Inventario: 57 PJ 1089). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 151, fig. 96.
- 646- Estatuilla femenina. Cultura Chupicuaro (Preclásico Tardío y Clásico Temprano Mesoamericano, 500 a. de C. - 200/300 d.C.), pieza datada entre el 300-100 a. de C., procedencia: Guanajuato, México. Típica figurilla de Chupicuaro asociada a la fertilidad, de formas y contornos redondeados, rostros triangulares y ojos alargados (inclinados), y tocado. Dimensiones: 8'9 x 4'8 x 2'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.226). / -http://art.thewalters.org/detail/80381/female-figure-4/
- 647- Recipiente con forma femenina. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Temprano (250-550 d.C.), procedencia: Kaminaljuyu, tierras altas, Guatemala. Dimensiones: 28 x 16 cm. (Cerámica escultórica, Guatemala, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala, Guatemala (Inv. 1.1.1.753/b). / (Catalogue d'exposition). *Maya de l'aube au crépuscule. Collections Nationales du Guatemala*. Ed. Somogy, Musée du Quai Branly, Paris, Francia, 2011. Pág. 126.
- 648- Figura femenina. Gran Nicoya (datación pieza: Periodos: V Tardío -VI temprano, Baja América Central, 800 -1200 d.C.), región Guanacaste-Nicoya, Costa Rica. Dimensiones: 24'5 x 18 cm. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Costa Rica (MNCR), San José, Costa Rica (registro: 23085). / -FERNÁNDEZ ESQUIVEL, Patricia. *Mujeres de arcilla / Clay women*. Producción gráfica Ludovico. San José, Costa Rica, 2005. Pág. 28.
- 649- Figura femenina decorada con diseños policromos. (Periodo IV, Venezuela occidental, 1000 - 1500 d.C.). Procedencia: Trujillo. Altura: 24'5 cm. (Cerámica escultórica, Venezuela, Periodo Primigenio). / Denver Art Museum, Denver, Colorado, EEUU, (n° registro: 2005.94). Coleción: pre-columbian-art / -http://www.denverartmuseum.org/collections/pre-columbian-art
- 650- Figura femenina decorada en policromía. Cultura Marajoara (Tradicón Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.), Brasil. Procedencia: Isla de Marajó (Pará, Brasil). Dimensiones: 21'5 x 13 x 24 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio). / Museu Paraense Emilio Goeldi, Belem, Pará, Brasil. / - AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 109.
- 651- Figura femenina con triangulo pubiano inciso, la base de la pieza tienen forma semilunar. Cultura Santarém, Tradición -Inciso y Punteado- (Periodo Tardío, Medio-Bajo Amazonas, 1000 - 1550 d.C.), Brasil. Medidas: 21'5 x 12'2 x 9 cm. (Cerámica escultórica, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Paraense Emilio Goeldi, Belem, Pará, Brasil. / - AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 105.
- 652- Figura femenina de pie. Cultura La Aguada (Integración Regional, Andes Meridionales, 450 - 800/1000 d.C.), Noroeste Argentino. Dimensiones: 13 x 5 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio). / -http://www.arteceramico.com.ar/coleccion\_garcia\_urburu/aguada/figura\_femenina.jpg
- 653- Figurilla de mujer embarazada. Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.), Ecuador. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-valdivia/fertilidad-valdivia
- 654- Escena de parto en la que la parturienta es asistida, el recién nacido figura en la parte inferior de la escena. Figura con sentido de recipiente creada por molde. Cultura Bahía (Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 500 a. de C. - 500 d.C.), Ecuador. Dimensiones: 16'8 x 12'8 x 18'7 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / -YÉPEZ R, Alexandra. *Catálogo: Culturas Ancestrales del Ecuador: Lo femenino y lo masculino*. Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco central del Ecuador. Santiago de Chile, Chile, 2004. (Exposición: Abril 2004). Pág. 1.
- 655- Figura de pareja representando un parto, en la escena se percibe la tensión y el sufrimiento del acto. Cultura Pasto o Carchi-Nariño (Periodos: Desarrollo Regional e Integración, área Noroccidental de Suramérica, 700 - 1532 d.C.), serranía entre Ecuador y Colombia. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/mundos-precolombinos/medio-mundo/almbramiento-carchi
- 656- Escena de parto asistido por dos mujeres sobre recipiente con asa en estribo. Cultura Moche (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 657- Mujer con niño. Cultura Bahía (Desarrollo Regional, 500 a. de C. - 500 d.C.), Área Noroccidental de Suramérica), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-bahia/maternidad
- 658- Maternidad. Cultura Sinú (Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 500 - 1550 d.C.), Colombia. Dimensiones: 36'2 x 18'4 x 10'5 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (N° de registro: 48.2853). / -http://art.thewalters.org/detail/79413/standing-figure-of-a-mother-and-child/
- 659- Maternidad (sonaja-instrumento musical), realizada por la técnica de moldes. Cultura Mexica (Posclásico Tardío mesoamericano, 1250 -1521 d. C.). Procedencia: Ciudad de México. Dimensiones: 19'2 x 8'1 x 4'7 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (sala de exposición: Mexica). / -http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-273/ficha-basica.html
- 660- Recipiente escultórico con escena de madre observando a su pequeño. Cultura Santa o Recuey (Intermedio Temprano, 0 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 661- Figura de canastera, portando a su vez a su hijo lactante. Cultura Calima, Periodo Ilima (Formativo, Área Noroccidental de Suramérica, 1000 a. de C. - 1 d.C.), Colombia. (Cerámica, recipiente escultórico, Colombia, Periodo Primigenio). / Colección Banco de la república, Bogotá, Colombia. / - LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. - *Arte colombiano : 3.500 años de historia*. Colección Banco de la República. Villegas Editores, Bogotá, Colombia, 2001. Pág. 18.
- 662- Recipiente con decoración en relieve rodeando la pieza de diseños representando al cactus del peyote. Estilo Comala, Cultura Colima (Preclásico Tardío y Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600 d.C.), Occidente de México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 127.
- 663- Mazorca de maíz. Cultura Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.), Perú. Altura: 5'8 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (código pieza: MCHAP 3336). / -http://www.precolombino.cl/coleccion/figurilla-fitomorfa-mazorca-de-maiz/



- 664- Recipiente de dos caños con forma de calabaza. Cultura Topará (Horizonte Temprano Tardío - inicios del Periodo Intermedio, Andes Centrales, 200 a. de C. - 100 d.C.), Perú, costa succidental. Dimensiones: 14'3 x 16'5 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, México, Periodo Primigenio). / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº de registro: 63.232.55) (Gallery 357 - Precolombian Art). / - [http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/308463?ppp=60&np=7&galleryview=357&ft=\\* &pos=381](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/308463?ppp=60&np=7&galleryview=357&ft=* &pos=381)
- 665- Escultura en forma de hongo. (Periodo IV, Baja América Central, 800-300 a.C.), Costa Rica. (Cerámica escultórica, Costa Rica, Periodo Primigenio). / -SNARSKIS, Michael J. *La cerámica precolombina en Costa Rica*. Instituto Nacional de Seguros, San José, Costa Rica, 1983. Pág. 23.
- 666- Recipiente policromo de doble caño representando una forma de cactus o Achira. Cultura Nazca (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 1 - 700 d.C. fase: 3-5), Perú. Medidas: 17'5 x 16 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio). / Museo de América, Madrid, España (nº Inv: CE2002-05-018). / - AA. VV. *Y llegaron los incas - Museo de América, enero-agosto 2006*. Museo de América (Madrid, España). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, D.L. Madrid, España, 2005. Pág. 178. Fig. 66.
- 667- Recipiente ceremonial o pajcha con forma de ave sujetándose a una mazorca de maíz. Cultura Chimú, periodo Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1470-1532 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo de América, Madrid, España (nº Inv: 10288). / -SÁNCHEZ DEL OLMO, Sara. *Agua sagrada: catálogo de la exposición. Exposición Internacional Zaragoza 2008, Pabellón de América Latina*. Ed. Museotec, Zaragoza, España, 2008. Pág. 28.
- 668- Mono. Cultura Jama-coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 355 a.C. - 1532 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -<http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-jama-coaque/asciendiendo>
- 669- Armadillo. Cultura Condorhuasi (Periodo Temprano, 350 a. de C. - 650 d.C., Andes Meridionales) Noroeste Argentino. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: Laura Rueda, cesión de imagen. / Museo Arqueológico Adán Quiroga, San Fernando del Valle de Catamarca, Catamarca, Argentina.
- 670- Langosta. Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales); datación de la pieza: primeras fases intermedias IIII-IV, 300-600 d.C. Dimensiones: 13'5 x 24'1 x 10'4 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (Nº de registro: 2009. 20. 55). / - <http://art.thewalters.org/detail/80210/lobster-effigy-vessel/>
- 671- Recipiente con forma de batiaco. Su decoración representa un ser híbrido entre humano y felino. Cultura La Aguada (Integración Regional, Andes Meridionales, 450 - 800/1000 d.C.), NOA. Estilo: Ambato negro grabado, medida: 19cm. (Cerámica escultórica, Argentina, P. Primigenio). / Fotografía: José Luis Rodríguez. / Museo Arqueológico "Adán Quiroga", San Fernando del Valle de Catamarca, Catamarca, Argentina. / -GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPEA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 223.
- 672- Perro. Cultura Colima (Preclásico Tardío - Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Medidas: 18'2 x 26'4 x 12'3 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, México, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (Nº de registro: 2009. 20. 176). / - <http://art.thewalters.org/detail/80331/dog-effigy-vessel-3/>
- 673- Foca. Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: 15'9 x 24'1 x 15'9 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (Nº de registro: 48.2842). / -<http://art.thewalters.org/detail/79387/seal-effigy-stirrup-vessel/>
- 674- Delfín rosado o bufeo. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), costa ecuatoriana-colombiana. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / - <http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-la-tolita-tumaco/origen>
- 675- Recipiente escultórico policromo con la imagen de la "orca asesina". Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales, fase 3-5), Perú. Dimensiones: 17 x 9 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / Museo de América, Madrid, España (nº Inv. CE2002-05-019). / - AA. VV. *Y llegaron los incas - Museo de América, enero-agosto 2006*. Museo de América (Madrid, España). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, D.L. Madrid, España, 2005. Pág. 174. Fig. 63.
- 676- Llama. Cultura Chancay (Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1530 d.C.), Perú. Dimensiones: 21'1 x 40'3 x 16 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (nº registro: 2009.20.49). / - <http://art.thewalters.org/detail/80204/llama-effigy/>
- 677- kinkajú o perro de monte (*Potos flavus*). Altura: 9'8 cm. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), costa Ecuatoriana-colombiana. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio). / - (Catálogo): CARDALE SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 189. Fig. IV.63. [MBPT.0140]
- 678- Roedor. Cultura Manteno-Huancavilca (Periodo de Integración, Área Noroccidental de Suramérica, 1100 - 1530 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -<http://alabado.org/culturas-precolombinas/manteno-guancavilca/roedor>
- 679- Ave rapaz (vasija silbadora de doble silbato). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 900 d.C.). Altura: 21'6 cm, ø: 12'7 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio). / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (nº registro: 2000. 44) (Gallery 683 -Musical Instruments). / -<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/503940>
- 680- Ave acuática. Cultura Chorrera (Periodo Formativo Área Noroccidental de Suramérica, 1300 y 300 a de C.), Ecuador. (Cerámica, recipiente escultórico, México, Periodo Primigenio). / Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -<http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-chorrera>
- 681- Complejo arqueológico de Caral (Andes Centrales, Pre-Cerámico), Valle de Supe, dpto. de Lima, Perú. (Arquitectura primigenia) / Fotografía: George Steinmetz / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 634. Fig. 32.1 (a).
- 682- Pirámide del Adivino. Complejo de Uxmal, Yucatan, México. Cultura Maya (Periodo Clásico y Posclásico, Mesoamérica). (Arquitectura primigenia). / -<http://thetruthbehindthesecenes.wordpress.com/2010/06/16/the-ancient-pyramids-of-mesoamerica/>
- 683- Panorámica de Machu Picchu. Valle Sagrado, Dpto. de Cuzco, Perú. Cultura Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.). (Arquitectura primigenia) / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 684- Mónicosules de Domoco (Macas) donde primero estuvo asentada la cultura Upano (700 a. de C. - 500 d.C.) y posteriormente la cultura Huapula (800 - 1200 d.C.); Alta Amazonia Ecuatoriana, oriente de Ecuador. / - (Revista). *Ecuador, terra incognita*. Una Mirada Diferente al Ecuador. Terramagazine, Quito, Ecuador. Nº 85, Septiembre 2013. Pág. 9
- 685- "Las Ruinas de Quilmes", complejo urbano primigenio, Valles Calchaquies, Tucumán, Argentina. (Arquitectura primigenia). / -[http://www.abcviajes.com/turismo/tucuman/vacaciones\\_con\\_encanto\\_natural.php?idpr=4805](http://www.abcviajes.com/turismo/tucuman/vacaciones_con_encanto_natural.php?idpr=4805)
- 686- Complejo del Templo del Sol. Isla del Sol, Lago Titicaca, Bolivia. Cultura Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.). (Arquitectura primigenia) / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 687- Pirámides truncadas del complejo arqueológico de Cochacuy (provincia de Pichincha, sierra norte de Ecuador). Cultura Kara o Caranqui (Periodo de Integración, Área Noroccidental de Suramérica, 800 - 1550 d.C.), Ecuador. (Arquitectura primigenia) / -<http://filosofia1hsoria.blogspot.com/es/>
- 688- Complejo: Buritaca Teyuna o Cuidad Perdida. Dpto. Magdalena, Colombia. Cultura Tairona (Desarrollo Regional, área noroccidental de Suramérica, 900-1500 d.C.). (Arquitectura primigenia) / Fotografía: Santiago Giraldo - GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 261.
- 689- Panorámica del complejo de Teotihuacán (en náhuatl, ciudad de los dioses), al noreste del valle de México (estado de México, México). Cultura Teotihuacan (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 300/100 a. de C. - 650/750 d.C.). (Arquitectura primigenia). / -<http://abak.blogspot.com.es/2012/11/a-bak-teotihuacan-2012-6.html>
- 690- Complejo de Tulum, cultura Maya (Posclásico mesoamericano), estado de Quintana Roo, México. (Arquitectura primigenia) / -<http://www.mundomaya.travel/es/arqueologia/top-10/item/tulum.html>
- 691- Complejo Maya de Comalcalco (Periodo Clásico mesoamericano), Tabasco, México. Material constructivo: ladrillos cerámicos. (Arquitectura primigenia) / -[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comalcalco.Templo\\_VI\\_y\\_Templo\\_VII.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comalcalco.Templo_VI_y_Templo_VII.jpg)
- 692- Templo de la Luna de la cultura Inca, Coati o isla de la Luna, Lago Titicaca, Bolivia. Cultura Incaica (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.). Material constructivo: adobe y piedra. (Arquitectura primigenia) / Fotografía: Mylene D' Auriol. / - GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 251.
- 693- Figuras en estuco, fachada del Cuarto 43, cuarto nivel de la Estructura 1 o La Acrópolis, complejo de Ek' Balam, Yucatán, México. Cultura Maya, región: Tierras Bajas del Norte (Periodo Clásico Tardío, Mesoamérica). (Escultura arquitectónica primigenia). / Complejo arqueológico de Ek' Balam, Yucatán, México. / -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunweg, Barcelona, 2003. Pág. 238.
- 694- Complejo arqueológico de Chan Chán. Dpto. La libertad, Perú. Cultura Chimú (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 900 - 1470 - 1532 d.C.), Perú. Material constructivo: adobe. (Arquitectura primigenia) / -<http://todoshobrelahistoriadelperu.blogspot.com.es/2011/07/la-cultura-chimu.html>
- 695- Panorámica del complejo arqueológico de Paquimé (estado de Chihuahua, México). Cultura Pamiqué o Casas Grandes (datación: Periodo Medio-Tardío, 1060 - 1340 d.C., Oaisamérica). Material constructivo: Adobe. (Arquitectura primigenia). / [http://www.chihuahua.gob.mx/atach2%5Cturismoweb%5CCanales5CImágenes%5CCN\\_11566CC\\_22665nIma\\_0.jpg](http://www.chihuahua.gob.mx/atach2%5Cturismoweb%5CCanales5CImágenes%5CCN_11566CC_22665nIma_0.jpg)
- 696- Habitación multifamiliar con puerta en forma de T, complejo Paquimé. Cultura Pamiqué o Casas Grandes (datación: Periodo Medio-Tardío, 1060 - 1340 d.C., Oaisamérica), Chihuahua, México. Material constructivo: Adobe. (Arquitectura primigenia). / [http://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura\\_de\\_M%C3%A9xico#mediaviewer/File:Paquime4.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Arquitectura_de_M%C3%A9xico#mediaviewer/File:Paquime4.jpg)
- 697- Huaca Pucllana, Cultura Lima (Periodo Intermedio Temprano, 100-700 d.C., Andes Centrales), ciudad de Lima, Lima, Perú. Material constructivo: Adobe. (Arquitectura primigenia) / Fotografía: Beatrice Velarde. / - GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 49.
- 698- Recreación pictórica de la Huaca de la Luna y complejo urbano (última fase). Trujillo, dpto. Libertad, Perú. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Arquitectura primigenia). / Ilustración: Santiago Uceda. / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 717. Figura 36.4.
- 699- Huaca Cortada. Complejo Arqueológico El Brujo, Valle Chicama, Dpto. Libertad, Perú. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Material constructivo: Adobe. (Arquitectura primigenia) / Fotografía: Alejandro Balaguer - GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 147.
- 700- Gran mural en relieve y policromía ubicado en uno de los espacios interiores de la Huaca de Cao denominado "los Elegidos". Cultura Mochica (P. Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Decoración Arquitectónica, mural de barro, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía: Proyecto Arqueológico El Brujo, Fundación Wiese. / - GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 54.
- 701- Mural con la imagen del Dios Degollador, Huaca de Cao Viejo (etapa temprana). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Decoración Arquitectónica, mural de barro, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía: Jeffrey Quilter. / Complejo arqueológico de El Brujo, Dpto. La Libertad, Perú. / - QUILTER, Jeffrey. *The Moche of Ancient Peru. Media and Messages*. Peabody Museum Press (PMCS), Harvard University, Cambridge, Massachusetts, EEUU, 2011. Pág. 61.
- 702- Detalle de un mural, rostro del dios degollador o Ai Apaec (mitología andina), barro crudo y policromía. Huaca de Cao Viejo. Complejo arqueológico el Brujo (Dpto. La Libertad, Perú), Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Decoración Arquitectónica, mural de barro, Perú, Periodo Primigenio). / Fotografía: Mylene D' Auriol. - GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 132.
- 703- Panorámica aérea del complejo arqueológico denominado Guachimontones. Cultura Teuchitlán (Periodo Preclásico Tardío - Clásico, Mesoamérica), Occidente de Mexico, Jalisco, Mx. (Arquitectura primigenia). / -<http://www.gdtours.com/Piramides.Guachimontones.Tour/>
- 704- Reconstrucción pictórica del complejo Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco (según Bekman y Weigand 2000). Cultura Teuchitlán (Preclásico Tardío - Clásico, Mesoamérica), Occidente de Mexico, Jalisco, Mx. (Arquitectura primigenia). / <http://www.famsi.org/spanish/research/williams/images/fig21.jpg>

-705- Escena de una aldea Nayarit. Cultura Nayarit (Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México, México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Colección privada. -<http://www.famsi.org/spanish/research/williams/images/fig30.jpg>  
-706- Modelo arquitectónico estilo Ixtlán del Río (la escena representa posiblemente un banquete ceremonial dedicado a los difuntos). Cultura Nayarit, Tradición Tumbas de Tiro (Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), pieza datada entre el 100 a. de C. - 200 d.C., Occidente de México. Medidas: 30'5 x 26 x 17'1 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Collection Joanne and Andrall Pearson - The Metropolitan Museum of Art, New York, EEUU. / - BUTTERWICK, Kristi. *Heritage of Power: Ancient Sculpture from West Mexico*. The Andrall E. Pearson Family Collection. The Metropolitan Museum of Art, New York. Yale University Press, New Haven London, 2004. Pág. 78.  
-707- Modelo de templo de construcción abierta dedicado al dios solar Copijcha (representado por el ave que se ubica en su interior). Cultura Zapoteca (periodos mesoamericanos: de Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.), Datación: Preclásico Tardío, Monte Albán II (100 a. de C. - 200 d.C.), Monte Albán, Oaxaca. Medidas: 33'5 x 28'1 x 27'7 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / - <http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/57.html>  
-708- Modelo de templo identificado con el culto a Huitzilopochtli. Cultura Mexica (Posclásico Tardío, 1250 - 1521 d. C., Mesoamérica), Valle de México. Datación de la pieza: ca. 1500 d.C., procedencia: Puebla. Cerámica y pigmentos, dimensiones: 32 x 15'5 x 19'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: MNA.CONACULTA-INAH, 10-223673).  
/ -<http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/131.html>  
-709- Alcarraza de doble caño con representación de una aldea, con edificaciones de planta rectangular y tejados a dos aguas. Cultura Calima, Periodo Yotoco (100 a. de C. - 1000 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), Colombia. Procedencia: Restrepo (Valle de Cauca), ubicada en una tumba. Dimensiones: 21'3 x 18 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Colombia, P. Primigenio).  
/ Museo del Oro, Bogotá, Colombia (MO CC 5620). / - (Catálogo) CARDALÉ SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 45. Fig. II.13.  
-710- Recipiente - ofrendario en forma de edificación ceremonial. Cultura Tolita-Tumaco (Periodos Formativo Tardío y de Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 600 a. de C. a 400 d.C.), Ecuador-Colombia. Procedencia: Río Rosario, Tumaco, Nariño, Colombia. Dimensiones: 34 x 34 x 15'5 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Juan Mayr / Museo del Oro, Bogotá, Colombia (Reg.C13121) / - BOTERO, Clara Isabel. *Museo del Oro: patrimonio milenario de Colombia*. Ed. Bogotá D.C. Banco de la República; Fondo de Cultura Económica, México, 2007. Pág. 59.  
-711- Casa-templo con guardianes. Cultura Tolita-Tumaco (Formativo Tardío y Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), Ecuador-Colombia. (Cerámica escultórica, Colombia-Ecuador, Periodo Primigenio).  
<http://4.bp.blogspot.com/-uFz-CXYBU/72FioV5GVI/AAAAAAAL9s/jpjAY4ZNiDE/s1600/caecipe.jpg>  
-712- Recipiente escultórico con modelo arquitectónico, de planta rectangular y tejado a dos aguas. Cultura Cupisnique (Formativo u Horizonte Temprano, entre 1200 y 200 a. de C., Andes Centrales), Perú. Medidas: 27 x 15'1 x 12'5 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Daniel Giannoni. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML015440), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V006). / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 60, Fig. 47.  
-713- Modelo arquitectónico con tres personajes. Cultura Virú (Horizonte Temprano Tardío e inicios del Periodo Intermedio, Andes Centrales, 300 a. de C. - 100 - 550 d.C.), Perú. Dimensiones: 14'1 x 13'9 x 7'5 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Daniel Giannoni. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú. / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 55. Fig. 43.  
-714- Recipiente-modelo arquitectónico (vista superior). Cultura Paracas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d. C.), Perú. Dimensiones: 17 x 14'1 x 14'1 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Daniel Giannoni. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú. / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 122. Fig. 116.  
-715- Estructura arquitectónica. Cultura Recuay (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 0 - 700 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Asociación Cultural Enrico Poli, Lima, Perú. / - VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig, Lima, Perú, 2007. Pág. 79.  
-716- Modelo arquitectónico. Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Dimensiones: 13 x 17 x 8'5 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Daniel Giannoni. / Colección Eugenio Nicolini. / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 85. Fig. 68.  
-717- Recipiente-botella con modelo arquitectónico. Cultura Chimú (Intermedio Tardío, Andes Centrales, 900 - 1470 d.C.), Perú. Dimensiones: 9'5 x 13 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo de América, Madrid, España (inv: 10748). / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 38. Fig. 18.  
-718- Modelo policromado escalonado (andenería). Cerámica policromada. Cultura Ica-chincha / Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1470-1532 d.C.), Perú. Dimensiones: 29 x 17'5 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo de América, Madrid, España (n° Inv. CE11096). / - AA. VV. *Y llegaron los incas. -Museo de América, enero-agosto 2006-*. Museo de América (Madrid, España). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, D.L. Madrid, España, 2005. Pág. 280. Fig. 178.  
-719- Modelo arquitectónico típico de cancha Inca. Cultura Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.). Dimensiones: 10'5 x 20 x 13'5 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Daniel Giannoni. / Museo Inka - Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco, Cuzco, Perú. / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 165. Fig. 167.  
-720- Modelo arquitectónico con personajes. Cultura Nayarit (Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 30'2 x 21'5 x 18'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: 10-59021 / Cat. 2.2-362). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 142, fig. 83.

-721 (a, b, y c) - Modelo con diferentes espacios habitacionales y con figuras humanas representando una ceremonia. Cultura Nazca (Periodo Intermedio temprano, Andes Centrales, 1 - 700 d.C.), Perú. Dimensiones: 32'5 x 28'7 x 11'6 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografías: Daniel Giannoni. / Museo Arqueológico Antonini, Nazca, Perú. / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Págs. 133-134 - 135. Fig. 132.  
-722- Modelo arquitectónico con figuras humanas. (Pieza datada: Nazca Temprano), cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. Dimensiones: 20 x 22 x 7 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Colección particular. / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 125. Fig. 123.  
-723- "Canastero". Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, Área Noroccidental de Suramérica, 600 a. de C. - 400 d.C.), costa Ecuatoriana-colombiana. Dimensiones: 29'5 x 30'5 x 22 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo Banco Central de Ecuador, Quito, Ecuador (n° 1 - 9 - 75). / - (Catálogo) CARDALÉ SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 92. Fig. II.77.  
-724- Personaje arrodillado y con canasto sobre su espalda, posible representación de un mercader. Periodo Formativo. Procedencia: Belén, Catamarca (NOA). Altura: 15'6 cm. (Cerámica escultórica, Argentina, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: José Luis Rodríguez. / Museo Arqueológico Cóndor Huasi, Belén, Catamarca, Argentina. / - GORETTI, Mateo (Editor). *Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino*. Ed. Fundación Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, CEPPA, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 174.  
-725- Representación de comerciante con una llama o bien sacerdote conduciendo a una llama a un ritual de sacrificio. Cultura Recuay (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 0 - 700 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Larco, Lima, Perú.  
/ -<http://www.gabrielbernat.es/peru/preinca/cultpreincaicas/dregionales/RECUAY/recuay.html>  
-726- Escena de lucha. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.  
-727- Guerrero mochica sosteniendo en su mano derecha a un vencido (empequeñecido). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
[http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos\\_800/win08.jpg](http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos_800/win08.jpg)  
-728- Guerrero vencido. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Perú. Dimensiones: 23 x 21 x 12'1 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML002043), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V082).  
-729- Guerrero. Cultura Recuay (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 0 - 700 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.  
-730- Guerrero. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), costa Ecuatoriana-colombiana. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / - <http://blogs.qe/3043/2007/4/30/el-resplandor-del-arte-ecuatorial-madrid>  
-731- Personaje en actitud de combate. Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. a 1532 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / -<http://alabado.org/mundos-precolombinos/supramundo/el-guerrero-el-shaman-el-lder>  
-732- Guerrero desfigurado. Estilo remojadas, Veracruz Central (Clásico mesoamericano, 250 - 800/900 d.C.), Golfo de México. Dimensiones: 48'3 x 32'9 x 24'6 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.44). / - <http://art.thewalters.org/detail/80199/battered-warrior-figure/>  
-733- Guerreros. Cultura Tarasca (Posclásico mesoamericano, 1250 - 1521 d.C.) Occidente de México. Procedencia: Michoacán. Dimensiones: 26 x 21 x 13'5 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Regional Michoacano. INAH, Morelia, México (n° inventario: 10-224210). / - AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 323, fig. 339.  
-734- Cabeza de guerrero. Cultura Mexica (Posclásico mesoamericano, 1250 / 1325 / 1521 d. C.), México. Medidas: 19'5 x 15'3 x 18'8 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: MNA, CONACULTA - INAH, 10-392909). / - AA. VV. *El Imperio Azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta - INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 395, fig. 179.  
-735- Guerrero águila. Cultura Mexica (Periodo Posclásico mesoamericano, 1250 / 1325 / 1521 d. C.). Datación de la pieza: 1440 - 1469 d. C. Procedencia: Casa de las Águilas del Templo Mayor, Ciudad de México. Cerámica y estuco. Dimensiones: 170 x 118 x 55 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. / Museo del Templo Mayor, (n° inventario: CONACULTA - INAH, 10-220366). / - AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Pág. 58, fig. 27.  
-736- Escena de 6 personas, en el centro un hombre y una mujer tocando y portando instrumentos musicales, rodeados de perros y loros. Cultura Nazca (P. Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. Dimensiones: 14'3 x 18'8 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Daniel Giannoni. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú. / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 11. Fig. 3.  
-737- Escena de ritual festivo. Cultura Teuchitlán (Preclásico Tardío - Clásico, Mesoamérica), Jalisco, Guachimontones, Occidente de México. (Cerámica escultórica, México, P. Primigenio).  
/ Museo Regional Guachimontones, Teuchitlán, Jalisco, México.  
/ -<http://blogs.vandal.net/29756/vm/6572852008>  
-738- Personaje tocando un tambor, y que por su boca abierta, posiblemente, también esté cantando. Cultura Jalisco (Preclásico Tardío - Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/900 d.C.), estilo zacatecas (datación de la pieza: 100-300 d.C.), Jalisco-Zacatecas, Occidente de México. Dimensiones: 39'1 x 22'9 x 18'9 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.194). / -<http://art.thewalters.org/detail/80349/musician-singer/>

- 739- Personaje tocando una flauta de pan. Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. a 1532 d.C.), Ecuador. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ -http://www.naya.org.ar/fondos/img/fondos\_800/figura\_jama\_coaque.jpg
- 740- Botella con representación de un músico tocando una flauta de pan o zampona, portando a su vez un tambor, una trompeta y una sonaja. (Datación de la pieza: Nazca V). Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology - University of California, Berkeley, California, EEUU (registro: 4-8481). / -http://hearstmuseum.berkeley.edu/exhibitions/cent/gallery1\_7\_1\_6.html
- 741- Mujer tocando un pandero. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d. C.), Datación de la pieza: Fase IV. Dimensiones: 23'1 x 16'7 x 12 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (código pieza: MCHAP 3382). / -http://www.precolombino.cl/coleccion/botella-asa-estribo-tamborera/
- 742- Recipiente antropomorfo representando a un músico tocando una flauta de pan. Cultura Ica-Cincha (Periodo Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1450 d.C., periodo incaico - 1534 d.C. Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú. / -VILLACORTA OSTOLAZA, Luis Felipe. *Ceramics of ancient Peru / Cerámica del Perú antiguo*. Ed. Roberto Gheller Doig cop., Lima, Perú, 2007. Pág. 113.
- 743- Escena de danzantes y músicos. Cultura Nayari (Preclásico Tardío y Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 12'5 x 23 x 20 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Regional de Nayari, Tepic, Nayari, México (n° inventario: 10-97285). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunberg. Barcelona, 2004. Pág. 60, fig. 8.
- 744- Botella silbadora de doble cuerpo sobre la que se representa una escena ritual de danza, consumiendo chicha. Escena: personaje principal con tocado más destacado y otros siete personajes adoptando una postura de baile en ronda, dos músicos, y un personaje sentado con dos cántaros y con soga alrededor del cuello. Cultura Chimú (Intermedio Tardío - Horizonte Tardío, Andes Centrales, 900 - 1470 - 1532 d.C.), Procedencia: Chan Chan, Perú. Dimensiones: 19'8 x 14 x 27 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML017535), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V024). / -https://www.facebook.com/MuseoLarco/photos/a.18535722942.25472.18534437942/10152002718847943/?type=3&theater
- 745- Tambor horizontal Mexica o teponaxtlí, representando en relieve al dios de la danza y el canto Xochipilli Macuilxóchtli, en la parte superior en sentido horizontal aparecen dos percutores que también producen un característico sonido. Cultura Mexica (Posclásico Tardío mesoamericano, 1250 - 1325 / 1521 d. C.), Datación de la pieza: 1500 d.C. Medidas: 15'5 x 25 x 10'5 cm. (Cerámica, instrumento musical, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Michel Zabé y Enrique Macías. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: MNA, CONACULTA-INAH, 10-116789). Procedencia: Excavaciones del Metro de la Ciudad de México, México / - AA. VV. *El Imperio azteca. Obras de la exposición*. Exposición comisariada por Felipe Solís. Guggenheim Bilbao/ Conaculta INAH. Museo Guggenheim, Bilbao, España, 2005. Fig. 249.
- 746- Sonaja representando a un personaje masculino, manifestando por el abultamiento de su abdomen y rostro la patología de la hidropesía (Su abdomen hace de caja de resonancia, incorporando en su interior pequeñas bolitas de cerámica para producir el sonido). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 900 d.C.), procedencia: Isla de Jaina (Campeche). Dimensiones: 18'3 x 5'9 x 7 cm. (Cerámica escultórica, instrumento musical, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México.  
/ -https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/figurilla-sonaja-con-vientre-prominente/6gHDGzv-LXQ-zA?hl=es&projectid=art-project
- 747- Figurilla sonajero con forma de mujer (con decoración corporal). Cultura Marajoera (Tradicón Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.), Brasil. Procedencia: Isla de Marajó (Pará, Brasil). Medidas: 15 x 10 cm. (Cerámica escultórica, objeto musical, Brasil, Periodo Primigenio).  
/ - AA. VV. *Antes: historias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 90.
- 748- Tambor antropomorfo. Cultura Nazca (Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. Alt.: 45 cm, ø: 25 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (n° de registro: 1978.412.111), (Gallery: 357). / -http://www.metmuseum.org/toah/nd/muan/ho\_1978.412.111.htm
- 749- Figura antropomorfa sentada. Los agujeros que posee la pieza sirven para producir sonidos. Cultura Quimbaya (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 700-1500 d.C.), Colombia. Medidas: 23 x 18 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ - AA. VV. *Arte Precolombino. Colección Ignacio de Lassaletta*. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, BBK. Pág. 95.
- 750- Ocarina antropomorfa. Estilo Gayraca, Cultura Tairona (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 900 - 1500 d.C.), Colombia. Medidas: 10'2 x 9'2 cm. (Cerámica, objeto escultórico-musical, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (n° de registro: 1984.507.17), (Gallery: 357). / -http://www.metmuseum.org/toah/ho/07/san/ho\_1984.507.17.htm
- 751- Ocarina antropomorfa, con diseño de cruz en el pecho. (Periodo IV, 200 - 500 d. C.), Costa Rica, Vertiente Atlántica. Medidas: 13'8 x 7'9 x 6'2 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Costa Rica, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.92).  
/ -http://art.thewalters.org/detail/80247/human-effigy-ocarina/
- 752- Ocarina con forma antropomorfa representando a una flautista, decorada la pieza con diseños en pintura negativa y abalorios de oro. Cultura Guangala (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Ecuador. Medidas: 19'7 x 9'9 cm. (Cerámica escultórica, instrumento musical, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Reserva Arqueológica - Museo Banco Central de Ecuador, Guayaquil, Ecuador (n° inventario: GA.2-2164-82). / -http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza400\_752.htm#
- 753- Flauta tubular con forma antropomorfa. Cultura y lugar de origen incierto (posiblemente: Maya o de Veracruz), (Clásico Tardío mesoamericano, 600-900 d.C.). Dimensiones: 20'7 x 8'1 x 6'3 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.135).  
/ -http://art.thewalters.org/detail/80290/anthropomorphic-tubular-duct-flute/
- 754- Trompeta de cerámica con forma de caracola (réplica de la forma natural), utilizada para anunciar eventos significativos. Cultura Colima (Preclásico Tardío - Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), (datación pieza: 200 a. de C. - 200 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 13'2 x 24'2 x 16'3 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Costa Rica, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.111).  
/ -http://art.thewalters.org/detail/80266/conch-shell-trumpet-effigy/
- 755- Trompeta. Cultura Huari (650 - 1200 d. C.), Perú. Dimensiones: 20 x 6 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 756 (a y b)- Fotografía y dibujo en sección de una pieza escultórica, que presenta en su parte superior una figura de saurio, además de incluir dos tipos de instrumentos musicales, sonajas (en las patas donde se representa a cuatro rostros) y silbato (sonido La#). Cultura Chorotega (Periodo Medio, 600 - 900 d.C.), Nicaragua. Dimensiones: 20'5 x 13'3 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Nicaragua, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (código pieza: MCHAP 638). / -http://www.precolombino.cl/educational-resources/jarro-sonaja-con-silbato/#!prettyPhoto
- 757 (a y b)- Fotografía y dibujo en sección, Vaso-escultórico silbador representando a un personaje tocando una flauta de pan de cuatro cañas y una maraca. El sonido producido por la vasija silbadora en un -Do# - Cultura Jama-Coaque (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 350 a. de C. a 1532 d.C.), Ecuador. Dimensiones: 37'5 x 13'5 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (código pieza: MCHAP 50). / -http://www.precolombino.cl/educational-resources/vaso-silbato/
- 758- vasija silbadora con personaje antropomorfo. Cultura sin determinar (600-900 d.C.), Culturas del Norte de México. Procedencia: El Cópore, Guanajuato. Dimensiones: 21 x 27'5 x 10'5 cm. (Cerámica, objeto musical - escultórico, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (sala de exposición: Culturas del Norte). / -http://www.mna.inah.gov.mx/coleccion/pieza-577/ficha-basica.html
- 759 (a y b)- Fotografía y dibujo en sección de una vasija silbadora zoomorfa de un solo cuerpo (ave). Cultura Vica (Periodo Inicial y Horizonte Temprano, 1600 - 2000 a. de C., - 600 d.C., Andes Centrales), costa norte, Perú. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Banco Central de Reserva (BCR), Lima, Perú.
- 760 (a y b)- Fotografía y dibujo en sección de una Vasija silbadora antropomorfa de dos cuerpos o doble cámara, representando un personaje masculino. Cultura Vica (Periodo Inicial y Horizonte Temprano, 1600 - 2000 a. de C., - 600 d.C., Andes Centrales), costa norte, Perú. (Cerámica, objeto musical - escultórico, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Banco Central de Reserva (BCR), Lima, Perú.
- 761- Recipiente escultórico representando a un personaje anciano (posiblemente la personificación de un dios) emergiendo de la concha de un caracol. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 900 d.C.), procedencia: Yucatán. Dimensiones: 17'6 x 17'3 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: 10-76519.7 Cat. 5-1128). / - AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunberg. Barcelona, 2004. Pág. 155, fig. 99.
- 762- Escena de un banquete-ritual con una figura principal masculina (posible jefe o cacique), rodeada de cuatro personajes femeninos emparentados con la elite. Cultura Jalisco (Preclásico Tardío y Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/900 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 51'4 x 50'2 x 43'2 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 48.2768). / -http://art.thewalters.org/detail/6954/feasting-scene/
- 763- Paccha, escena ritual. Cultura Recuay (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 1 - 700 d.C.), Perú. Dimensiones: 21'9 x 12 x 19 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Daniel Giannoni. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML013682), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V046). / - GAVAZZI, Adine. *Microcosmos. Visión andina de los espacios pre-hispánicos*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2012. Pág. 67, Fig. 50.
- 764- Escena de una procesión, portando las figuras masculinas recipientes contenedores de pulque (bebida sagrada). Cultura Jalisco (Preclásico Tardío - Clásico Mesoamericano, 200 a. de C. - 600/900 d.C.), Jalisco, Occidente de México. Dimensiones: 18'7 x 30'9 x 20'8 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.291).  
/ -http://art.thewalters.org/detail/80446/processional-scene-men-carrying-pulque-jars/
- 765- Jugador de Pelota adoptando la postura de juego (la figura porta protectores como brazaletes, falds gruesa y cinturón o yugo). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico Tardío (600 - 900 d.C.), procedencia: Isla de Jaina (Campeche). Dimensiones: 12'4 x 8'8 x 4'3 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotógrafo: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / -http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/52.html
- 766- Modelo arquitectónico de una cancha para el juego de pelota, representando a los jugadores y espectadores. Cultura Nayari (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 15 x 26 x 45'1 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Colección - Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, EEUU (registro: 1973.88.26). / -http://artgallery.yale.edu/collections/objects/10950
- 767- Ritual del "volador", la escena presenta a un personaje sobre un poste que porta un tocado de plumas en postura de vuelo, por encima de otros personajes y casas circundantes. Cultura Nayari (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 29 x 18 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Colección - Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, EEUU (registro: 1959.55.18). / -http://artgallery.yale.edu/collections/objects/10009
- 768- Figura de mujer anciana desgranando una mazorca de maíz (decorada con engobe blanco y rojo). Cultura Colima (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Medida: 19'7 x 8'2 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / -http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/110.html
- 769- Hilandera. Cultura La Tolita-Tumaco (Formativo Tardío - Desarrollo Regional, 600 a. de C. - 400 d.C., Área Noroccidental de Suramérica), costa Ecuatoriana-colombiana. Dimensiones: 11 x 9 x 8 cm. (Cerámica escultórica, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo Banco Central de Ecuador. Quito, Ecuador.  
/ -http://www.museos-ecuador.com/bce/html/arqueologia/pieza400\_770.htm#
- 770- Figura de gran formato representando a una tejedora trabajando con un telar de cintura (aunque esta imagen también se asocia con la diosa de la luna Ixchel). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Clásico-Clásico Tardío (300 - 850 d.C.), procedencia: Isla de Jaina (Campeche). Dimensiones: 165 x 103 x 159 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / -ORTEGA, Ana. *Universo escultórico mesoamericano*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México D.F., México, 2002. Pág. 48, Fig. 16.



- 771- Recipiente escultórico con asa en estribo representado sobre la base cubica a un personaje lavándose el cabello Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Larco, Lima, Perú. / -http://www.limaeasy.com/culture-guide/museums-lima/archeological-museum-rafael-larco-herrera
- 772- Recipiente escultórico representando a un personaje sobre una embarcación o totora. Cultura Chimú (Intermedio Tardío - Horizonte Tardío, Andes Centrales, 900 / 1470 / 1532 d.C.), Perú. Pieza cocida en hornada o cocción reductora, dimensiones: 23 x 17,7 x 12,4 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museum-Collection Dumbarton Oaks (Harvard University), Washington DC, EEUU (Colección Precolombina, n° inventario: PC.B.621).  
/ -http://museum.doaks.org/Obj22522?sid= 6931&x= 481&port= 2636
- 773- Personaje masculino en cucullas y con abultamiento en su mejilla (decorada la pieza con la técnica del negativo). Cultura Pasto o Carchi-Nariño (Periodos: Desarrollo Regional e Integración, 700 - 1532 d.C., área Noroccidental de Suramérica), estilo capulí, seranía ecuatoriana - colombiana. (Cerámica escultórica, Colombia-Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (código pieza: MCHAP 0399). / -http://www.precolombino.cl/coleccion/figurilla-antropomorfa-12/
- 774- Escultura masculina sedente. Cultura Nayari (Preclásico Tardío - Clásico mesoamericano, 200 a. de C. - 600/800 d.C.), Occidente de México. Dimensiones: 23 x 17 x 10 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (n° inventario: 10-396988). / -AA. VV. *Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2004. Pág. 210, fig. 154.
- 775- "El Fumador" (posible representación de chamán). Cultura-estilo Bolaños (datación de la pieza: 280 d.C.) Occidente de México, Procedencia: sitio El Piñón (tumba sellada), Cañada del río de Bolaños, Jalisco. Medidas: 16,7 x 9,4 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México.  
/ -http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-5698/ficha-basica.html
- 776- Recipiente con escena escultórica mostrando la preparación de un cuerpo antes de ser enterrado (decorada con trazos de engobe de color blanco). Cultura Salinar (1200 - 200 a. de C. - 100 d.C.), Perú. Dimensiones: 17,4 x 16,8 x 15,5 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML016159). Pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V013).
- 777- Recipiente escultórico representando una escena de fertilidad. Cultura Recuay (P. Intermedio Temprano, Andes Centrales, 1 - 700 d.C.), Perú. Medidas: 16,8 x 19,7 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 48.2825). / -http://art.thewalters.org/detail/79366/fertility-scene-veffel/
- 778- Recipiente con escena funeraria, los dos personajes centrales portan sobre sus hombros el fardo del difunto. Cultura Chimú (Intermedio Tardío - Horizonte Tardío, Andes Centrales, 900 / 1470 / 1532 d.C.), Perú. Medidas: 21,7 x 15,3 x 8,4 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile (código pieza: MCHAP 3374). / -http://www.precolombino.cl/coleccion/botella-escultorica-escena-funeraria/
- 779- Recipiente trípode con representación del dios de la muerte -Coqui Bexelao-. Cultura Mixteca (periodos mesoamericanos: del Preclásico Medio al Posclásico, 1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Posclásico (900 - 1521 d.C.). Hallada la obra en una de las tumbas reales de Zaachila (Oaxaca). Dimensiones: 32,5 x 17 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Jorge Pérez de Lara. / Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. / -http://www.mesoweb.com/es/recursos/MNA/66.html
- 780- Escena de sacrificio Mochica (imagen de montañas y personajes). Representación de como a los vencidos en combate o en los juegos ceremoniales les conducían a una muerte obligada, despeñándoles desde las montañas. Cultura Mochica (Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Medidas: 21,5 x 18,5 x 16 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML003106), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V087).
- 781 (a y b)- Personaje portando una cabeza decapitada y un cuchillo ceremonial o "tumi", por sus rasgos, representa a una deidad moche, de boca dentada, arrugas profundas, tocado de felino y cinturón con cabeza de serpiente (relacionada con los sacrificios y las ceremonias de entierro y combate). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Altura: 19 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (n° de registro: 1987.394.630) (Gallery 357 - Precolombian Art). / -http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/315678?rpp= 60&pg= 5&gallerynos= 357&ft= \* &pos= 244
- 782- Recipiente policromo representando una cabeza. Cultura Huari (Horizonte Medio, Andes Centrales, 650 - 1200 d.C.), (datación pieza: 650-800 d.C.), Perú. Medidas: 19 x 14,8 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 48.2849). / -http://art.thewalters.org/detail/79398/head-pot-with-painted-design/
- 783- Cabeza trofeo (con diseños policromos, la boca sugiere la típica práctica andina de coser la boca), recipiente de dos caños y asa puente. Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. Medidas: 11,5 cm x 11 cm x 15 cm. (Cerámica, recipiente escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo de Cultures del Món, Barcelona (MEB CF 359) (Ubicación: Sala 31). / -http://catalog.museculturesmon.bcn.cat/detall/america/H498621/?lang= es
- 784- Cabeza trofeo. (Datación pieza: 500-1000 d.C.) Costa Rica, Vertiente Atlántica. Procedencia: Río Turrialba, Limón, Costa Rica.  
/ -http://m.voanoticias.com/a/1685269/0.html# galleryDetail
- 785- Representación de calavera humana. Cultura Mexica (Posclásico Tardío mesoamericano, 1250 - 1325 - 1521 d.C.), México. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).
- 786- Cráneo real de un individuo masculino adulto, con elaborado tocado textil, y cuentas de concha (tocados utilizados por los laguneros, grupos de cazadores-recolectores de la región de La Laguna). Cultura del desierto (datación: 1205 d.C.). Procedencia: Cueva de la Candelaria (Contexto funerario), Coahuila, noreste de México. Medidas: 30 x 30 x 35 cm. (México, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México (sala de exposición: Culturas del Norte). / -http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-578/ficha-basica.html
- 787- Ilustración de una tumba de pozo con cámara subterránea del grupo cultural Paracas Cavernas. Cultura Paracas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d.C.), Perú. Datación de la tumba (400 a. de C. - 1 d.C.). (Edificación primigenia).  
/ Ilustración: Julio C. Tello (1929). / -AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 1034. Fig. 51.2.
- 788- Escenografía de un enterramiento Paracas Cavernas. Cultura Paracas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d.C.), Costa sur peruana., Perú  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 789- Ilustración de un cementerio del grupo Paracas Necrópolis. Cultura Paracas (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 700 a. de C. - 1 d.C.), Costa sur peruana., Perú.  
/ -http://pueblosoriginarios.com/sur/andina/paracas/funeraria.html
- 790- Entrada a la cámara principal de la Tumba de Suhlquitongo (Huijazoo), situada en el "Cerro de la Campana", en el valle de Etla, Oaxaca, México. Cultura Zapoteca (1200 a. de C. - 1530 d.C.). Datación: Clásico Tardío mesoamericano (650 - 900 d.C.). (Edificación primigenia).  
/ -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 197.
- 791- Estatua de barro policroma de tamaño natural de Mictlantecutli o Señor de los Muertos, hallada en uno de los templos mayores del complejo del Zapotal, Veracruz, México. Veracruz central (250 - 800/900 d.C.). Obra datada en el Clásico Tardío mesoamericano. Barro crudo, altura: 160 cm.  
/ -FUENTE, Beatriz de la. - STAINES CICERO, Leticia - URIARTE, Mª Teresa. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 2003. Pág. 91.
- 792- Tradición Tumbas de Tiro, Mesoamérica. Ilustración genérica de una Tumba de Tiro típica del Periodo Tardío Preclásico y Clásico de la zona del Occidente de México.  
/ -http://tumbasdetiroage.blogspot.com/es/
- 793- Momia hallada en un enterramiento al norte de Perú.  
/ -AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 89.
- 794- Tumba real del Señor de Sipán. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Ubicación: Huaca Rajada (Lambayeque, Perú).  
/ -http://www.tvperu.gob.pe/noticias/nacional/costa/61408-celebran-27-anos-del-hallazgo-del-senor-de-sipan.html
- 795- Tumba individual ubicada en el "Pucará de La Alumbra" sobre la superficie del terreno, construida en piedra y tapada con lajas. Asociada al estado incaico (Periodo Tardío, NOA, Andes Meridionales).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Complejo arqueológico La Alumbra, Antofagasta de la Sierra, Catamarca, Argentina.
- 796- Templo de Rosalina, complejo arqueológico de Copán (Guatemala). Cultura Maya, periodo de datación de la edificación: Clásico Temprano mesoamericano. (Edificación primigenia).  
/ -FIELDS, Virginia M. / REENTS-BUDET, Dorie. - *Los mayas. Señores de la creación. Los orígenes de la realeza sagrada*. Editorial Nerea, San Sebastián, España, 2005. Pág. 75, fig. 1.
- 797- Representación de la muerte con el pene erecto. Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Dimensiones: 28,6 x 19,8 x 14,2 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML004199), pieza expuesta en sala (vitrina: E-045-001).
- 798- "Retablo". Cultura Quimbaya (700 - 1500 d.C.), Colombia. Típica representación antropomorfa asociada a contextos funerarios Quimbaya. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ -http://danielahimelfarhistoria.blogspot.com.es/2014/09/prehistoria.html
- 799- Recipiente escultórico con forma de llama (asociada a contextos funerarios y ceremoniales). Cultura Huari (Horizonte Medio, Andes Centrales 650 - 1200 d.C.), Perú. Altura aprox.: 100 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 800- Figura femenina de "cuchimilco". Cultura Chanqay (Periodo Intermedio Tardío, Andes Centrales, 1000 - 1530 d.C.), Perú. Altura 64 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Barbier-mueller (Inv. 532-55). / -AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 353, fig. 118.
- 801- Recipiente escultórico denominado ofrendatorio con la imagen de un cacique. Cultura Musica (P. Medio - Desarrollo Regional, área Noroccidental de Sudamérica, 200/600 - 600/1500 d.C.), Colombia. Pieza ubicada en el Periodo Tardío o de Integración. Dimensiones: 31 x 19,4 cm. (Cerámica escultórica, Colombia, Periodo Primigenio).  
/ Colección Museo del Oro - Museo del Banco de la Republica, Bogotá, Colombia. / -http://institutomodernoamericano.edu.co/moodle/grados/sextos/nues\_cul/muiscas.htm
- 802- Recipiente con asa en estribo representando una pareja de esqueletos junto con otro esqueleto de menor tamaño (infante). Cultura Mochica (Periodo Intermedio Temprano, Andes Centrales, 200 - 850 d.C.), Perú. Medidas 17,5 x 14,3 x 16,2 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EEUU (n° de registro: 1978.412.196). / -http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/310645?rpp= 90&pg= 5&ft= moche&pos= 373
- 803- Mascara de calavera vinculada a la imagen de la muerte. Cultura Mexica (Posclásico Tardío mesoamericano, 1250 - 1325 - 1521 d.C.). Dimensiones: 13,5 x 8,6 x 3,8 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.1212). / -http://art.thewalters.org/detail/80276/mask-4/
- 804- Escenografía o reproducción de una tumba de tiro. Tradición cultural: Tumbas de Tiro, Occidente de México (Periodo Preclásico Tardío y Clásico Mesoamericano).  
/ Museo Regional de Nayarit, Tepic, Nayarit, México.  
/ -http://tumbasdetiroage.blogspot.com.es/2013/09/tipos-y-formas-de-tumbas-de-tiro.html
- 805- Cámara interior de un hipogeo (S12), Loma de Segovia, Parque Arqueológico de Tierradentro (Cauca, Colombia). Cultura Tierradentro (1000 a. de C. - 1650 d.C., área Noroccidental de Suramérica, Periodos: Formativo / Clásico Regional / Tardío). (Edificación primigenia).  
/ Fotografía: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. / -AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Ed. UNESCO. Quito, Ecuador, 2005. Pág. 248.
- 806- Ilustración en sección de un hipogeo primigenio. Cultura Tierradentro (1000 a. de C. - 1650 d.C., área Noroccidental de Suramérica, Periodos: Formativo / Clásico Regional / Tardío), Colombia.  
/ Ilustración: Álvaro Chávez - Mauricio Puerta (1995). / -GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 185.
- 807- Ilustración de una tumba de pozo con enterramientos secundarios en urnas cerámicas (Puerto Serviz, Puerto Boyacá, Curso medio del río Magdalena). Cultura Tolima (Desarrollo Regional, 900 - 1500 d.C., área Noroccidental de Suramérica), Colombia.  
/ -BOTERO, Clara Isabel. *Museo del Oro: patrimonio millenario de Colombia*. Ed. Bogotá D.C. Banco de la República; Fondo de Cultura Económica. México, 2007. Pág. 114.
- 808- Mausoleo, sitio de los Pinchudos, complejo arqueológico de Gran Pajatén (dpto. de San Martín, Perú). Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. (Edificación primigenia).  
/ Fotografía: Heinz Plenge. / -AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Ed. UNESCO. Quito, Ecuador, 2005. Pág. 471.
- 809- Arquitectura funeraria de Revash (dpto. Amazonas, Perú). Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. (Edificación primigenia).  
/ Fotografía: Beatrice Velarde. / -GAVAZZI, Adine. *Arquitectura andina. Formas e historia de los espacios sagrados*. Ed. Apus Graph, Lima, Perú, 2010. Pág. 267.

- 810-** Fardo funerario encontrado en el interior de un sarcófago de estructura antropomorfa. Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. / Museo Leimebamba, Leimebamba, depto. Amazonas, Perú. / <http://sueremus.blogspot.com.es/2012/06/arqueologia-y-paisaje-museo-de.html>
- 811-** Ilustración de estructuras funerarias Chachapoyas. Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. / Ilustración: Kaufmann Doig - Ligabue, 2003. / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 1037. Fig. 51.4.
- 812-** Sarcófagos de Karajia (provincia de Luya, departamento de Amazonas, Perú). Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. (Construcción primigenia con barro). / <http://es.paperblog.com/hacia-los-sarcofagos-de-karajia-y-los-pueblos-de-colmata-shipata-y-molino-760233/>
- 813-** Detalle de una cabeza realizada en barro crudo y estructura de madera de un *Purumachú* o sarcófago de Karajia. Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. (Construcción primigenia con barro). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.
- 814-** Conjunto de sarcófagos de San Jerónimo, ubicados en el paraje natural (San Jerónimo, Provincia Bongará, departamento de Amazonas, Perú). Cultura Chachapoyas (Periodo Tardío, Alta Amazonia, 800 - 1470 / 1550 d.C.), Oriente Peruano. (Construcción primigenia con barro). / [www.rpp.com.pe/2014-01-14-declaran-patrimonio-cultural-sarcofagos-de-chachapoyas-y-luyachillaos-foto\\_661747\\_2.html](http://www.rpp.com.pe/2014-01-14-declaran-patrimonio-cultural-sarcofagos-de-chachapoyas-y-luyachillaos-foto_661747_2.html)
- 815-** funeraria con tapadera perteneciente a la sociedad Tupi, "estilo corrugado". Altura aproximada: 100 cm. (Cerámica, recipiente, Brasil, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- 816-** Urna funeraria Maya de la tradición Quiché (Tierras Altas, sureste de Guatemala). Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Postclásico. Medidas: 55 x 8 x 67,4 x 57,9 cm. (enterramiento secundario). (Cerámica, recipiente escultórico, Guatemala, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (n° de registro: 2009.20.41). / <http://art.thewalters.org/detail/80196/burial-urn/>
- 817-** Urna funeraria antropomorfa en postura sedente. Cultura y origen incierto (Baja Amazonia [?]1000 d.C.), Brasil. Altura: 39 cm. (enterramiento secundario). (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Barbier-Mueller (Inv. 534-32). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 385, fig. 149.
- 818-** Urna funeraria representando a una figura femenina sentada sobre un banco (enterramiento secundario). Cultura Maracá (Periodo Tardío y Colonial, Baja Amazonia, 900 - 1600 d.C.), Brasil. (Cerámica, recipiente escultórico, México, Periodo Primigenio). / [http://meuamapanahistoria.blogspot.com.es/2014\\_09\\_01\\_archive.html](http://meuamapanahistoria.blogspot.com.es/2014_09_01_archive.html)
- 819-** Grupo de grandes urnas funerarias, con puco o sin él (enterramiento secundario). Cultura Santa María (Periodo Tardío o de Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1200 - 1470 d.C.), Noroeste Argentino, NOA. (Cerámica, recipientes escultóricos, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Arqueológico Condor Huasi, MACH, Belén, Catamarca, Argentina.
- 820-** Urna funeraria con representación antropomorfa. Tradición Guarita (Tradición Policroma, Amazonia Central, 700 - 1550 d.C.), Brasil. Altura: 43 cm. Proveniencia desconocida. (Enterramiento secundario). (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Barbier-Mueller. / - BARRETO, Cristiana (Nunes Galvao de Barros). Investigación: *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga*. Programa de Postgrado en arqueología - Museo de Arqueología e Etnología da Universidade de São Paulo, Línea investigación: Representaciones simbólicas en arqueología. São Paulo, Brasil, 2008. Pág. 88.
- 821-** Urna funeraria policroma (vinculada a un enterramiento secundario). Cultura Marajoara (Tradición Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.), Brasil. Medidas: 86 x 73 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Paraense Emilio Goeldi, Belem, Pará, Brasil. / - AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 196.
- 821 a y b)** Diseño de la pieza dual: a) frente, con diseño principal de un rostro antropomorfo, b) perfil. / Fotografía: Fernando Chaves, 2001. / Exposición temporal "Unknown Amazon", British Museum, Londres, Reino Unido, 2001. / [https://www.britishmuseum.org/explore/online\\_tours/americas/unknown\\_amazon/funerar\\_urn.aspx](https://www.britishmuseum.org/explore/online_tours/americas/unknown_amazon/funerar_urn.aspx)
- 822 (a y b)** Urna funeraria antropomorfa Santa María, dos imágenes de la misma pieza, frente y trasera (NOA), dualidad y simetría. Cultura Santa María (Periodo Tardío o de Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1200 - 1470 d.C.), Noroeste Argentino, NOA. (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografías personales. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo de Antropología de Salta, Salta, Argentina.
- 823-** Urna funeraria antropomorfa Santa María, decorada con diseños saturados y policromía. Cultura Santa María (Periodo Tardío o de Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1200 - 1470 d.C.), Noroeste Argentino, NOA. (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio). / Museo Eric Boman, Santa María, Catamarca, Arg. (Fotografía: folleto del Museo Eric Boman).
- 824-** Urna funeraria policroma Arísté. Estilo Inferno Policromo (1100 - 1600 d.C.). Cultura Arísté (Periodo Medio, Tardío y Colonial, entre el 600 y el 1750 d.C.), Guayanenses Orientales, Baja Amazonia. Imagen completa de la pieza con tapadera, decorada con diseños policromos. Altura: 42 cm. Procedencia: Cueva "Trou Reliquaire", Bahía Oyapock, Guayana Francesa. (Cerámica, recipiente escultórico, Guayana Francesa, Periodo Primigenio). / Fotografía: Stéphen Rostain. / *The Musée des Cultures Guyanaises*, Cayenne, Guayana Francesa / (Artículo). ROSTAIN, Stéphen. *Anacoanda es una palabra amazónica*. [pp. 22 / 29]. Revista: *Anacoanda. Cultura y Arte*. N° 40 Revista Internacional Bimestral, Quito, Ecuador. Pág. 25.
- 824 a y b)** representación dual de un rostro en relieve a ambos lados de la pieza. / Fotografía: Stéphen Rostain, 2004. / *The Musée des Cultures Guyanaises*, Cayenne, Guayana Francesa / <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/viewArticle/880/1241>
- 824 c)** Dibujo en alzado. / Ilustración: Stéphen Rostain. / - AA. VV. *The Handbook of South American Archaeology*. Editado por Helaine Silverman y William H. Isbell. Ed. Springer, Science+Business Media (LLC), Nueva York, EEUU, 2008. Pág. 396. Fig. 16.8.
- 825-** Detalle de una funeraria santamariana, con rasgos antropomorfos y en una de las posturas típicas de esta cultura, sujetando en las manos un pequeño cuenco. Cultura Santa María (Periodo Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1200 - 1470 d.C.), Noroeste Argentino, NOA. (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Arqueológico Condor Huasi, MACH, Belén, Catamarca, Argentina.
- 826-** Urna funeraria con representación incisa bajo sus ojos, denominado este diseño "plañideras. Cultura Candelaria (Periodo Temprano-Medio, Andes Meridionales, 1/100 - 1500 d.C.), Noroeste Argentino, NOA. (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Laura Rueda Fernández. / Museo de Antropología de Salta, Salta, Argentina.
- 827-** Urna funeraria, con diseño principal en relieve representando a un búho o lechuza. Cultura Belén (Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1000 - 1450 d.C.), Noroeste argentino, NOA. (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: Cesión de imagen, Museo Arqueológico Adán Quiroga. / Museo Arqueológico Adán Quiroga, San Fernando del Valle de Catamarca, Catamarca, Argentina.
- 828-** Urna funeraria con restos de niño, excavación arqueológica "Toca da Baixa dos Caboclos", Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil (datada la pieza entre 1500 - 1730 d.C.). Decorada con engobe, dimensiones: 50 x 50 x 27 cm. (Cerámica, recipiente funerario, Brasil, Periodo Primigenio). / Fundação Museu do Homem Americano, São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil (registro: BETA 115612). / - AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 179.
- 829-** Detalle, registro arqueológico de urnas funerarias en cueva Careta (Bajo Amazonas, Maracá, Amapá, Brasil). Cultura Maracá (Periodos: Tardío - Colonial, Baja Amazonia, 1300 - 1600? d.C.), Brasil. Descubierta en la década de los ochenta, s.XX. (Cerámica, recipientes escultóricos, México, Periodo Primigenio). / Fotografía: Janduari Sim&otilde, 2001. / Exposición temporal "Unknown Amazon", British Museum, Londres, Reino Unido, 2001. / [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_image.aspx?image=com9402b.jpg&retpage=22876](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=com9402b.jpg&retpage=22876)
- 830-** Hallazgo arqueológico de urnas funerarias (fechado en el año 2012). Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. (Cerámica, recipientes escultóricos, Colombia, Periodo Primigenio). / <http://www.elheraldo.co/region/encontran-cesmenterio-precolombino-a-orillas-de-un-rio-74798>
- 831-** Urna funeraria representando a un personaje masculino sentado (enterramiento secundario). Tradición Policroma, cultura Caviana (Periodo Tardío, Baja Amazonia, 1000 - 1500 d.C.), Brasil. Altura: 63 cm. (831a) - Vista de perfil. (831b) Vista de frente. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio). / Museo Barbier-mueller (Inv. 534-30). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Fig. 150. (831a) Pág. 386, (831b) Pág. 387.
- 832-** Urna funeraria Quiché (Chajul, Guatemala). Decorada en policromía, dimensiones: 54'4 x 62 x 56'6 cm. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación: Posclásico. (Cerámica, recipiente escultórico, Guatemala, Periodo Primigenio). / National Gallery of Australia, Camberra, Australia (n° accession: NGA 78.1383, Pre-Columbian art). / <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=16606>
- 833-** Urna funeraria Quiché (Altiplano Guatemalteco). Decoración policroma. Cultura Maya (periodos mesoamericanos: Preclásico, Clásico y Posclásico, 2500 a. de C. - 1519 d.C.). Datación de la pieza: Periodo Posclásico. (Cerámica, recipiente escultórico, Guatemala, Periodo Primigenio). / [http://www.mayasautenticos.com/arte\\_maya.htm](http://www.mayasautenticos.com/arte_maya.htm)
- 834-** Grupo de urnas funerarias de la Cultura Tamalameque, imagen antropomorfa en la tapa. Medidas de izq. a dcha: 70'4 x 30'5 cm / 72'7 x 37 cm / 78 x 27 cm / 77'1 x 42 cm. Cultura Tamalameque (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 900 - 1500 d.C.), Cesar, Colombia. (Cerámica, recipientes escultóricos, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo del Oro, Bogotá, Colombia (Regs: C02035 / C02436 / C11124 / C02435). / -BOTERO, Clara Isabel. *Museo del Oro: patrimonio milenario de Colombia*. Ed. Bogotá D.C. / Banco de la República; Fondo de Cultura Económica. México, 2007. Pág. 180.
- 835-** Urna funeraria de la cultura Tairona, con personaje antropomorfo, portando adornos corporales (en el rostro, nariguera y tembetá). Cultura Tairona (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 900 - 1500 d. C.), Noroeste de Colombia. (Cerámica, recipiente escultórico, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo Etnográfico de la Universidad del Magdalena, Santa Marta, Magdalena, Colombia. / <http://www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/articulo-190572.html>
- 836-** Urna funeraria modelada representando en la tapadera a un personaje sedente, decorada con trazos de engobes en blanco y amarillo. Estilo Moskitó, Tradición: Río Magdalena (curso Bajo) - urnas funerarias -, Periodo Tardío. Departamentos: Norte de los Santanderes y Santander, Colombia. Medidas: 74'4 x 32'9 x 26 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Colombia, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (N° de registro: 2009.20.215). / <http://art.thewalters.org/detail/80370/burial-urn-3/>
- 837-** Urna funeraria antropomorfa. Cultura Chimila (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 900 - 1500 d.C.), Colombia. Dimensiones: 49'6 x 26'9 x 27'4 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Colombia, Periodo Primigenio). / The Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, EEUU (N° de accesoión: 2009.20.214). / <http://art.thewalters.org/detail/80369/burial-urn-2/>
- 838-** Urna funeraria globular policroma con representación en relieve de un rostro antropomorfo. Cultura Tolima (Desarrollo Regional, área Noroccidental de Suramérica, 900 d. C. - 1500 d.C.), Colombia. (Cerámica, recipiente escultórico, Colombia, Periodo Primigenio). / Colección Banco de la República, Bogotá, Colombia. / - LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. - *Arte colombiano: 3.500 años de historia*. Colección Banco de la República. Villegas Editores, Bogotá, Colombia, 2001. Pág. 12.
- 839-** Urna funeraria presentando en la tapadera figura antropomorfa, decorada con apliques modelados, incisiones e incrustaciones de concha. Estilo Rio La Miel, Tradición Río Magdalena (Curso medio) - urnas funerarias -. Colombia, Periodo Tardío (990 - 1150 d. C.). Dimensiones: 55'5 x 37'5 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Colombia, Periodo Primigenio). / Museo del Oro, Bogotá, Colombia (n° registro: C00835). / <http://www.banrepultural.org/gold-museum/secondary-burial-incineration-and-the-use-of-funerary-urns-in-the-late-period>
- 840-** Urnas funerarias de la cultura Belén, decoradas con modelado en relieve y pintura de engobe en rojo y negro. Los restos depositados de estas urnas incluyen cenizas, fruto de la incineración de los cadáveres. Altura aproximada: 30 cm. Cultura Belén (Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1000 - 1450 d.C.) NOA, Catamarca, Argentina. (Cerámica, recipientes escultóricos, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Arqueológico Adan Quiroga, Catamarca del Valle, Catamarca, Argentina.
- 841-** Detalle de una urna funeraria policroma de la cultura San José, dimensión aprox. 45 x 75 cm. Cultura San José (Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1000 - 1450 d. C.), NOA, Catamarca, Argentina. (Cerámica, recipiente escultórico, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía: Laura Rueda Fernández. / Museo Eric Boman, Santa María, Catamarca, Argentina.
- 842-** Urnas funerarias con rasgos antropomorfos en relieve y decoradas con profusos diseños. Cultura Santa María (Periodo Tardío o de Desarrollos Regionales, Andes Meridionales, 1200 - 1470 d.C.), Noroeste Argentino, NOA (Provincias argentinas: Catamarca, Tucumán y Salta). (Cerámica, recipientes escultóricos, Argentina, Periodo Primigenio). / Fotografía personal: Laura Rueda Fernández. / Museo de Antropología de Salta, Salta, Argentina.

-843- Urna funeraria de gran dimensión de la agrupación cultural Kofkeche o Vergel, decorada con diseños geométricos sencillos y destinada al enterramiento primario (hallada en la región de Angol en el territorio de la cordillera de Nahuelta). Cultura Vergel o Kofkeche (Periodo Tardío, Andes Meridionales, 1100 - 1550 d.C.), Centro-sur de Chile. (Cerámica, recipiente escultórico, Chile, Periodo Primigenio).

/ Colección Museo Dillman Bullock. Angol, Chile. / -Catálogo: *Chile antes de Chile. Prehistoria*. (Exposición: nov 1997-dic 1998). Museo Chileno de Arte Precolombino, Fundación Familia Larraín Echenique, Santiago de Chile, Chile, 1997. Pág. 64.

-844- Detalle del rostro representado en una urna funeraria de la cultura Vergel, en relieve y decorado con policromía. Cultura Vergel o Kofkeche (Periodo Tardío, Andes Meridionales, 1100 - 1550 d.C.), Centro-sur de Chile. (Cerámica, recipiente escultórico, Chile, Periodo Primigenio).

/ -http://pueblosoriginarios.com/sur/andina/Chil/arqueol/1/arqueol.html

-845- Una funeraria de pequeña dimensión, con carácter antropomorfo y decorada con diseños geométricos en policromía (destinada a la contención de restos secundarios). Cultura Diaguita (Periodo Medio y de Desarrollo Regional, Andes Meridionales, 600 - 1500 d.C.), "Norte Chico", centro-norte de Chile. (Cerámica, recipiente escultórico, Chile, Periodo Primigenio).

/ Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, Chile. / -Catálogo: *Chile antes de Chile. Prehistoria*. (Exposición: nov 1997-dic 1998). Museo Chileno de Arte Precolombino, Fundación Familia Larraín Echenique, Santiago de Chile, Chile, 1997. Pág. 40.

-846- Una funeraria con forma cuadrilobulada (enterramiento secundario). Estilo Joanes Pintado, cultura Marajoara (Tradicón Policroma, Baja Amazonia, 400 - 1400 d.C.), Brasil. Altura 48 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).

/ Museo Barbier-mueller (Inv. 534-31). / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 369, fig. 133.

-847- Una funeraria antropomorfa de la cultura Arísté, estilo Infierno Policromo (fase Arísté Reciente, 1100 - 1600 d.C., Tradición Policroma). Cultura Arísté (Periodo Medio, Tardío y Colonial, entre el 600 y el 1750 d.C.), Guayanas orientales y nororientales de Brasil, Baja Amazonia. (Enterramiento secundario). Altura: 45 cm, o max. 38'5 cm. Procedencia: depósito arqueológico del Monte Curu, próximo al río Cunani, Amapá, Brasil (descubierto por Emilio Goeldi y A. Lima Guades, 1895). (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).

/ Museu Paraense Emilio Goeldi, Pará, Brasil. / (Catálogo - Exhibición) -AA. VV. *Unknown Amazon: culture in nature in ancient Brazil*. Editores: Colin Mc Ewan, Cristiana Barreto and Eduardo Neves. British Museum Press, Londres, Reino Unido, 2001. Pág. 169.

-848- Una funeraria de estética antropomorfa con apertura lateral-posterior. Cultura Aruá (Periodo Tardío y Colonial, Baja Amazonia, 1000 - 1850 d.C.), Brasil. (Enterramiento secundario). Dimensiones: 53 x 31 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).

/ Cid-Collection, Instituto Cultural Banco Santos, Sao Paulo, Brasil. / - AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 192.

-849- Una funeraria representando a un personaje masculino sentado sobre un pequeño banco, decorada con diseños geométricos y ondulantes Tradición Policroma, Cultura Caviana (Periodo Tardío, 1000 - 1500 d.C.), Brasil, Baja Amazonia. (Enterramiento secundario). Altura 55 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).

/ Colección: Geiger, Suiza. / -BARRETO, Cristiana (Nunes Galvao de Barros). Investigación: *Meios místicos de reprodução social: arte e estilo na cerâmica funerária da Amazônia Antiga*. Programa de Pós-graduação em arqueologia - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. - Línea de investigación: Representaciones simbólicas en arqueología. São Paulo, Brasil, 2008. Pág. 79.

-850- Una funeraria representando a una figura femenina sentada sobre un banco. Cultura Maracá (Periodo Tardío y Colonial, 1300-1500? d.C. 1600? d.C.), Brasil, Baja Amazonia. (Enterramiento secundario). Altura: 55 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio-Colonial).

/ Fotografía: Fernando Chaves, 2001. / Exposición temporal "Unknown Amazon", British Museum, Londres, Reino Unido, 2001.

/ -https://www.britishmuseum.org/explore/online\_tours/americas/unknown\_amazon/funeral\_urn\_1.aspx

-851- Una funeraria en la que se representa una imagen zoomorfa, aunque su rostro parece indicar rasgos humanos. . Cultura Maracá (Periodo Tardío y Colonial, Baja Amazonia, 1300-1500? d.C. 1600? d.C.), Brasil. (Enterramiento secundario). Dimensiones: 20 x 35 x 18 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio-Colonial).

/ Museu Paraense Emilio Goeldi, Belem, Pará, Brasil. / - AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 191.

-852- Una funeraria antropomorfa, portando en la parte superior de la tapadera, donde se presenta la cabeza, la figura un ave (Enterramiento secundario). Sub-tradicón Guarita (Tradicón Policroma, Amazonas Central, 700 - 1550 d.C.), Brasil. Procedencia: curso bajo del río Urubú, estado brasileño de Amazonas. Dimensiones: Alt.: 76'5 cm, ø: 43 cm. (Cerámica, recipiente escultórico, Brasil, Periodo Primigenio).

/ Museu Paraense Emilio Goeldi, Belem, Pará, Brasil. / - AA. VV. *Antes: histórias da pré-história*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro / Brasília, Brasil 2003. Pág. 195.

-853- Una funeraria representando a una figura femenina en policromía (enterramiento secundario). Cultura Napo (Tradicón Policroma, Desarrollo Regional, Alta Amazonia, 600/800 - 1550 d.C.), nororiental Ecuador. (Cerámica, recipiente escultórico, Ecuador, Periodo Primigenio).

/ Revista: *Ecuador Terra Incógnita*. Nº 85, septiembre 2013. Ed. Terra Incógnita - Terramagazine Cia., Quito, Ecuador. Pág. 36.

-854- Una funeraria con representación antropomorfa, figura masculina sedente (enterramiento secundario). Cultura Napo (Tradicón Policroma, Desarrollo Regional, Alta Amazonia, 600/800 - 1550 d.C.), nororiental Ecuador. (Cerámica, recipiente escultórico, Ecuador, Periodo Primigenio).

/ Museo de Arte Precolombino "Casa del Alabado", Quito, Ecuador. / http://alabado.org/culturas-precolombinas/cultura-napo/meditaciones-en-la-selva

## 2.2- Periodo Colonial. Invasión y hegemonía de loa europeos en América. [Págs: 547 / 578].

-855- Mapa. Los cuatro viajes de Cristóbal Colón a América.

/ -AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 25.

-856- Ilustración de una escena en la que se representa a un grupo de indígenas "Piñe-Coto" en el río Napo (Amazonas ecuatoriano), s. XVIII.

/ ROSTAIN, Stéphen / de SAULIEU, Geoffroy. -*Antes. Arqueología de la Amazonia ecuatoriana*. Ed.: IFEA IPGH IRD. Quito, Ecuador, 2013. Pág. 121.

-857- Grabado de Johann Theodore de Bry, s. XVI.

/ Copia de la ilustración puesta en un panel informativo referente a la época colonial - fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.

-858- Pieza de cerámica española creada en Talavera de la Reina e importada a Santa Fe la Vieja

(Ciudad de Santa Fe, Argentina), s. XVI-XVII. (Cerámica vidriada, técnica decorativa: Mayolica, Periodo Colonial, pieza importada).

/ Museo Etnográfico y Colonial "Juan de Garay" (Ciudad de Santa Fe, Provincia de Santa Fe, Argentina), exposición "Fragmentos de Historia. La cerámica importada en Santa Fe la Vieja". / -http://museojuandegaray.gov.ar/novedad/18/muestra-fragmentos-de-historia-la-ceramica-importada-en-santa-fe-la-vieja

-859- Recipiente-conopa representando a un toro, pieza pulida y decorada con engobe rojo y negro con diseños florales. Dimensiones: 17 x 23 x 10 cm. (Cerámica decorada con engobe, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú- Virreinato del Río de la Plata, Corona Española-, Bolivia).

/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia (sala: cerámica).

-860- Jarra vidriada (verde transparente -ox. Cu y barniz de plomo-), decorada con diseños en relieve ornamentales y rostro antropomorfo, estilo hispano-indígena. Dimensiones: 33 x 21 cm. (Cerámica Vidriada, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española-, Bolivia).

/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia (sala: cerámica).

-861- Arribalo o urpu cuzqueño decorado con un rostro modelado en relieve y diseños pintados de figuras antropomorfas, zoomorfas y motivos florales. (Cerámica vidriada, técnica decorativa: Mayolica, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española-, Perú).

/ Colección particular / -(Publicación, catálogo-exposición). *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú*. [Curaduría, textos e investigación: Sara Acevedo Basurto]. Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, Lima, Perú, 2004. Pág. 48.

-862- Conopa representando a un León. Mayólica decorada con trazos ondulantes y florales en tonos verdes y morados (Ox. Cu, Ox. Mg). (Cerámica vidriada, técnica decorativa: Mayólica, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española-, Perú).

/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

-863- Pila de agua vendida, s. XVIII - XIX. Dimensiones: 35 x 27 x 15 cm. (Cerámica vidriada, técnica decorativa: Mayólica, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española-, Perú).

/ Colección Inés Acuña. / -(Publicación, catálogo-exposición). *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú*. [Curaduría, textos e investigación: Sara Acevedo Basurto]. Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, Lima, Perú, 2004. Pág. 100.

-864- Urpu cuzqueño con escena en relieve denominada "ofrenda al Inca", s. XVIII. Altura: 44cm, ø: 36 cm. (Cerámica vidriada, técnica decorativa: Mayólica, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española-, Perú).

/ Colección Vivian y Jaime Liébana. / (Publicación, catálogo-exposición). *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú*. [Curaduría, textos e investigación: Sara Acevedo Basurto]. Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, Lima, Perú, 2004. Pág. 114.

-865- Tres piezas vidriadas de estilo Inca-Colonial (época de transición: 1532 - 1600 d.C., de izq. a dcha.: -1) Botella silbadora de doble cuerpo con personaje silbando y con escudo circular en la espalda situada la figura en la parte superior del recipiente (proveniencia: Lambayeque, Perú), dimensiones: 17'7 x 18'9 x 9'7 cm; -2) Recipiente escultórico representando a un personaje sentado con tocado y nariguera, cargando a su espalda a un felino con soga alrededor del cuello (proveniencia: Pacopampa, Valle Virú, La Libertad, Perú), dimensiones: 18'5 x 9'9 x 12'6 cm; -3) Recipiente silbador de doble cuerpo representando en uno de ellos a un personaje de pie con tocado sobre su cabeza (Valle Chao, La Libertad, Perú), dimensiones: 15'2 x 8'8 x 18'3 cm. (Cerámica vidriada, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española-, Perú).

/ Museo Larco, Lima, Perú (registro de izq. a dcha.: ML017537, ML017536 y ML010870). Piezas expuestas en sala (vitrina: SEP-V028). / -http://g.co/artproject/tuq

-866- Recipiente escultórico vidriado con representación de felino. Época de transición (1532 - 1600 d.C.), estilo Chimú-Inca-colonial. Dimensiones: 15'6 x 9'8 x 18 cm. (Cerámica vidriada, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española-, Perú).

/ Museo de la Nación, Lima, Perú. / -(catálogo-exposición). *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú*. [Curaduría, textos e investigación: Sara Acevedo Basurto]. Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, Lima, Perú, 2004. Pág. 58.

-867- Recipiente semiglobular con engobe rojo en su parte exterior y bien pulido, decorado con relieves con forma lobular. Registrado en el complejo arqueológico de Panamá Viejo (Panamá), clasificado en el estilo cerámico colonial -Cerámica Roja Fina- (CRF). Medida: 14 cm de ancho. (Cerámica fina pulida con engobe monocromo, Búcaro indiano, Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva Granada, Corona Española-, Panamá).

/ Fotografía: Jean S. Pourcelot. / ROVIRA, Beatriz E. - GAITÁN, Felipe (Artículo). *Los búcaros. De las Indias para el mundo*. Canto Rodado, Revista especializada en patrimonio, nº 5, 2010. Centro de Investigaciones Patrimoniales del Patronato Panamá Viejo - Universidad de Panamá. Pág. 52.

-868- Búcaro-recipiente con forma zoomorfa originario de Tonalá, s. XVII. Dimensiones: 25'5 x 26'5 x 14'7 cm. (Cerámica fina pulida con engobe rojo monocromo, Búcaro indiano, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española-, Tonalá, Jalisco, México).

/ Fotografía: Joaquín Otero Úbeda / Museo de América, Madrid, España (nº inventario: 04273). / -http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion/acceso-a-catalogo2.html

-869- Botella bucariana de Tonalá, s. XVII. Altura: 40 cm; Diámetro máximo: 24'7 cm; ø boca: 3'7 cm. (Cerámica fina pulida con engobe ocre monocromo, Búcaro indiano, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española-, Tonalá, Jalisco, México).

/ Fotografía: Joaquín Otero Úbeda / Museo de América, Madrid, España (nº inventario: 04175).

/ -http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion/acceso-a-catalogo2.html

-870- Recipiente de un asa, Tonalá, s. XVII. Altura: 32'5 cm; diámetro máximo: 15'3 cm; ø boca: 7'1 cm. (Cerámica fina pulida con engobe rojo monocromo, Búcaro indiano, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española-, Tonalá, Jalisco, México).

/ Fotografía: Joaquín Otero Úbeda / Museo de América, Madrid, España (nº inventario: 04647).

/ -http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/coleccion/acceso-a-catalogo2.html

-871 (a y b)- Recipiente abierto (lebrillo), finales del siglo XVII. Realizado a mano, decorado con la técnica de la mayólica donde se representa como diseño central a un personaje a caballo (base blanca de vidriado plúmbico y de estaño y trazos sobrecubierta con pigmento ox. Co), cocido en dos cocciones. (Cerámica vidriada, Mayólica "talavera Poblana", Periodo Colonial, Virreinato de Nueva España, Corona Española- Puebla, México).

/ Denver Art Museum, Denver, Colorado, EEUU. (nº registro: 2001.314). Colección: Spanish Colonial Art. / -http://denverartmuseum.org/collections/spanish-colonial-art

-872- Lebrillo decorado con diseños de inspiración oriental, pieza realizada a finales del s. XVII. Altura: 12'1 cm, ø: 39'1 cm. (Cerámica vidriada, Mayólica "talavera Poblana", Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva España, Corona Española-, Puebla, México).

/ Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pensilvania, EEUU (nº inventario: 1906-165), pieza expuesta en la Galería 272 (Gallery 272, European Art: 1500-1850). / -http://www.philamuseum.org/collections/permanent/39396.html?mulR= 32186688 II

-873- Jarrón con asas con diseños pintados de inspiración oriental, atribuida esta pieza al ceramista Damián Hernández (fechas de actividad documentada: 1607 - 1653 d.C.). Altura: 47 cm. (Cerámica vidriada, Mayólica "talavera Poblana", Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva España, Corona Española- Puebla, México).



/ Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pensilvania, EEUU (nº inventario: 1907-295), pieza expuesta en la Galería 272 (Gallery 272, European Art: 1500-1850) / - <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/39432.html?mulR=507347200> 34

**-874** (a y b)- Tíbor de gran dimensión decorado con base convexa, dos pequeñas asas y tapadera, decorado en policromía sobre engobe crema, s. XVII (año de datación de la pieza: 1701-1733). Parte frontal: presidida en su parte central por la figura un águila bicéfala coronada, bajo éste un cordero y a los laterales dos leones rampantes, sobre estos elementos una figura masculina modelada, repartido el espacio por una triple arcada sustentada por columnas, donde se presentan cabezas de angelotes, completando la decoración figurativa con frutas y otras ornamentaciones fitomorfas. (Denominados por Magalotti "archibúcaros", elaborados especialmente para su exportación a Europa). En el frente posterior del tíbor: no se presentan motivos en relieve, pintada la imagen en policromía de engobes representando un gran ave de alas extendidas sobre un fondo de ornamentación floral. Altura: 104'8 cm, diámetro máx.:68'1 cm; óboca: 42'20 cm. (Cerámica policroma y pulida, Búcaro indiano, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española - Tonalá, Jalisco, México).

/ Fotografías: Gerardo Suter / Museo de América, Madrid, España (nº inventario: 04914). / -AA, VV. *Tonalá: Sol de Barro*. Banca Cremi, De la Fuente ediciones, México D.F., Mx, 1991. Págs. 86-87.

**-875**- Antonio Pimentel (Escultor bogotano, s. XVII-¿?), Autor de las cinco esculturas posicionadas en el frontón sobre el pórtico de la Capilla del Colegio Mayor del Rosario en Bogotá, Colombia). Ubicadas de izq. a dcha.: Santo Tomás de Aquino (1683), Santa Catalina de Siena (1654), Virgen del Rosario con el Niño (1654), Santo Domingo de Guzmán (1654), y Fray Cristóbal de Torres (1695). (Esculturas de barro cocido recubiertas con estuco imitando al mármol, Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva Granada, Corona Española.- Colombia).

**-876**- Altiere relieve representando la imagen de "Nossa Senhora dos Prazeres", s. XVIII, Minas Gerais, Brasil. (Escultura de barro cocido, Periodo Colonial.-Capitanía de Minas Gerais, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ Colección: Paulo Vasconcellos, São Paulo, Brasil. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 71.

**-877**- "Sant' Ana Maestra" autoría de Agostinho da Piedade, barro cocido (con restos de estuco y policromía), datada en 1642, altura: 77 cm. Procedencia y ubicación: "Solar do Unhão", Salvador, Bahía, Brasil. (Escultura cerámica, Periodo Colonial -Capitanía de Bahía de todos los Santos, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 62.

**-878**- Niño Jesús de Olinda, autor: Frei Agostinho da Piedade, fecha: 1640, barro cocido decorado con dorado, altura: 40 cm. Procedencia y ubicación: Monasterio de "São Bento", Olinda, Pernambuco, Brasil. (Escultura cerámica, Periodo Colonial -Capitanía de Pernambuco, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 61.

**-879**- "São Pedro Arrepentido" (San Pedro Arrepentido). Atribuida la obra a Frei Agostinho da Piedade, datación de la pieza: 1640. Barro cocido, altura: 67 cm. Iglesia de "Montesserrate" en Salvador, Bahía, Brasil. (Escultura cerámica, Periodo Colonial -Capitanía de Bahía de todos los Santos, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ Colección: Monasterio de "São Bento", Salvador, Bahía, Brasil. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 67.

**-880**- "São Paulo" (San Pablo), autoría desconocida, datación de la pieza: s. XVI, barro cocido y policromado (poscocción). Pieza procedente de la primera iglesia del Colegio de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. (Escultura cerámica, Tipología: Imaginería, Periodo Colonial -Capitanía de São Vicente, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. / -<http://www.museuartsacra.org.br/pt/museu/obras/exibir/sao-paulo2>

**-881**- "Nossa Senhora com Menino Jesus" (Nuestra Señora con el niño Jesús), autoría desconocida, datación de la pieza: s. XVII, barro cocido y policromado (poscocción), altura: 51 cm. Procedencia: Angra dos Reis, Rio de Janeiro, Brasil. (Escultura cerámica, Tipología: Imaginería, Periodo Colonial -Capitanía de São Vicente, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ Colección particular. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 65.

**-882**- "Nossa Senhora da Piedade" (Nuestra señora de la Piedad), autoría desconocida, datación de la pieza: s. XVIII, barro cocido y policromado (poscocción). Procedencia: Jacaré, São Paulo, Brasil. (Escultura cerámica, Tipología: Imaginería, Periodo Colonial -Capitanía de São Paulo, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. / -<http://www.museuartsacra.org.br/pt/museu/obras/exibir/nossa-senhora-da-piedade3>

**-883**- "São Francisco de Paula" (San Francisco de Paula), autoría desconocida, datación de la pieza: s. XVII, barro cocido y policromado (poscocción). Procedencia: Iglesia Matriz de Santana de Paraiíba, estado de São Paulo, Brasil. (Escultura cerámica, Tipología: Imaginería, Periodo Colonial -Capitanía de São Vicente, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. / -<http://www.museuartsacra.org.br/pt/museu/obras/exibir/sao-francisco-de-paula3>

**-884**- Figura-recipiente de carácter religioso originario de Tonalá (Jalisco, México), s. XVII. Medidas: 41'5 x 23'2 cm. (Cerámica escultórica, pulida y con engobe rojo monocromo, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- Tonalá, Jalisco, México).

/ Fotografía: Joaquín Otero Úbeda / Museo de América, Madrid, España (nº inventario: 04700).

/ <http://www.mecd.gob.es/museos/areas-cultura/acceso-a-catalogo2.html>

**-885**- Figura de ángel de porcelana vestido y decorado con textil y filigranas, perteneciente al conjunto de un pesebre o nacimiento, finales del s. XVII. Convento de San Francisco, Quito (Ecuador). (Cerámica vidriada -Alta Tª-, Periodo Colonial, pieza importada).

/ Colección: Convento de San Francisco, Quito (Ecuador). / -<http://www.artepesebre.com/Boletines/el%20belen%20en%20iberoamerica.htm>

**-886**- Representación de cuatro figurillas con la imagen de Los Reyes Magos acompañados del ángel de la estrella, cerámica vidriada y policromada, s. XVII. Convento de Santa Clara, Quito (Ecuador). (Cerámica escultórica vidriada -figurillas modeladas-, Periodo Colonial -Virreinato del Perú, Corona Española.- Ecuador).

/ Colección: Convento de Santa Clara, Quito (Ecuador). / -<http://www.artepesebre.com/Boletines/el%20belen%20en%20iberoamerica.htm>

**-887**- Ángel (figurilla de nacimiento), s. XVII-XVIII. Medidas: 16'6 x 10 x 9 cm. (Cerámica escultórica, figurilla modelada y moldeada, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- México).

/ Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, estado de México, México (nº inventario: 10-241023).

/ -[http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=235&Itemid=109](http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=235&Itemid=109)

**-888**-Figurilla de nacimiento representando a una mujer haciendo tortillas junto a un metate para hacer la harina de maíz, s. XVII-XVIII. Medidas: 8'4 x 4'2 x 8'7 cm. (Cerámica escultórica, figurilla modelada y moldeada, apreciándose restos de estuco, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- México).

/ Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, estado de México, México (inventario: 10-241013).

/ -[http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=235&Itemid=109](http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=235&Itemid=109)

**-889**- Figurilla masculina con atuendo occidental (contiene de un nacimiento), s. XVII-XVIII. Medidas: 14'1 x 6 x 3'5 cm. (Cerámica escultórica, figurilla modelada, se aprecian restos de estuco, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- México).

/ Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, estado de México, México (nº inventario: 10-241057).

/ -[http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=235&Itemid=109](http://www.virreinato.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=235&Itemid=109)

**-890**-Mural de azulejos con escudo de armas. (Cerámica vidriada, técnica decorativa: mayólica, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú, Corona Española.- Perú).

/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú.

**-891**- Detalle de azulejería importada, primer encargo realizado en 1604 para el claustro de Santo Domingo de Lima (Perú), al maestro Hernando de Valladares con taller en Triana, Sevilla (España). (Cerámica vidriada, técnica: mayólica, Periodo Colonial, azulejería importada).

/ Colección particular / -(Catálogo-exposición). *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú*. [Curaduría, textos e investigación: Sara Acevedo Basurto]. Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, Lima, Perú, 2004. Pág. 65.

**-892**- Cocina recubierta de azulejos y losetas de cerámica. Convento de Santa Rosa, Fundado en 1708, Puebla, (Arquitectura. Cerámica vidriada/sin vidriar, azulejería, técnica: terracotas/ y vidriado: monogramo y mayólica, Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- Puebla, México).

/ Fotografía: Carlos Varillas, 2002. / -AA, VV. *Cerámica y cultura: the story of Spanish and Mexican Mayólica*. [Editado por Robin Farwell Gavin, Donna Pierce y Alfonso Pleguezuelo], University of New México Press, Albuquerque, Nuevo México, EEUU, 2003. Pág. 219

**-893**- Ladrillo de barro rojo con el escudo de armas del Reino de Portugal. Encontrado en una demolición en Campinas, São Paulo (Brasil). (Cerámica colonial, -Capitanía de São Paulo, Corona Portuguesa.- Brasil).

/ Colección Clotilde de Carvalho Machado, Rio de Janeiro, Brasil. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 45.

**-894**- Grupo de ocho azulejos de Puebla decorados con escenas de personajes y motivos florales, inspirados en modelos catalanes, siglo XVII (Loza). Dimensión de cada azulejo: 13 x 13 x 2 cm. (Cerámica vidriada, azulejería, técnica: mayólica "Talavera Poblana", Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- Puebla, México).

/ Museo Franz Mayer, México D.F, México. / -[http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2008/talaveras-de-puebla/Talaveras\\_Mas\\_Imagenes.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/principal/novedades/museos/2008/talaveras-de-puebla/Talaveras_Mas_Imagenes.pdf)

**-895**- Cúpula exterior con azulejos vidriados de la Capilla del Ochoavo, integrada en la Catedral de Puebla (Puebla, México). La edificación de ésta catedral comienza en 1575. (Arquitectura. Cerámica vidriada, azulejería, Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- Puebla, México).

/ Fotografía: Rafael Doniz. / <http://www.mexicodesconocido.com.mx/30-cosas-que-hacer-en-la-ciudad-de-puebla.html>

**-896**- Basílica de la Virgen de la Candelaria de Copacabana (o Nuestra Señora de Copacabana), Copacabana (La Paz, Bolivia). Edificación original de estilo renacentista e influencia mudéjar, s. XVI-XVII. Recubrimiento exterior con azulejos vidriados en tonos verdosos, azulados y ocre. (Arquitectura. Cerámica vidriada, azulejería, Periodo Colonial, -Virreinato del Perú.- Corona Española.- Copacabana, Bolivia).

/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

**-897** (a y b)- Iglesia de San Francisco Acatépec, Cholula (Puebla, México), Edificación Franciscana (estilo barroco -novohispano-), inicio de construcción: 1560, culminación de la obra: 1760 (azulejos procedentes de Puebla, Mx). (897a) Fachada principal; (897b) detalle del flanco izquierdo-central. (Arquitectura. Cerámica vidriada/sin vidriar, azulejería, técnica: terracotas/ y vidriado: monogramo y mayólica "talavera poblana", Periodo Colonial -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- Cholula, Puebla, México).

/ Fotografías: Enrique López-Tamayo Biosca, 2005. / (897a) -<https://www.flickr.com/photos/eltb/4466937221/in/album-72157604467495233/> / (897b) -<http://www.flickr.com/photos/eltb/2402660864/in/album-72157604467495233/>

**-898**- Corredor ubicado junto al patio principal del claustro de la "Manzana de las Luces" (Buenos Aires). Conformada la edificación por ladrillos y cal (paredes, pilares, arquerías y bóvedas de crucería), edificado este complejo por la Compañía de Jesús, s. XVII - XVIII. (Arquitectura en ladrillo caravista, Periodo Colonial, -Virreinato del Río de la Plata, Corona Española.- Buenos Aires, Argentina).

/ <http://www.manzanadelasluces.gov.ar/>

**-899**- Conjunto de tejas vidriadas (mayólica), datadas a inicios del s. XIX, importadas desde Oporto (Portugal) a la colonia portuguesa (Brasil). (Cerámica colonial importada).

/ Colección Nicia Camargo, Sao Paulo, Brasil. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 86.

**-900**- Ruinas del primer templo de la misión Jesuítica de Nio, construido en ladrillo, s. XVIII (probablemente entre 1750 y 1758). (Arquitectura, Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- Pueblo Viejo, Sinaloa, México).

/ -<http://www.turimexico.com/sinaloa/mjesuita.php>

**-901**- Teja de barro cocido con diseño Guarani (s.XVII - s. XVIII), incluida esta pieza en la colección de baldosas, ladrillos y tejas con diseños esgrafiados nativos recabadas en las misiones Jesuitas de Paraguay (San Joaquín, Santísima Trinidad y San José de Caazapa). (Cerámica arquitectónica, Periodo Colonial, -Virreinato del Río de la Plata, Corona Española.- Paraguay).

/ -BLINDER, Olga. *Memoria de un lenguaje visual indígena. Recuperación de dibujos esgrafiados en tejas y ladrillos de las Misiones Jesuíticas y Franciscanas del Paraguay. Siglos XVII y XVIII*. Ed. Jesuitenmission, Nürnberg, Alemania, 2006. Portada.

**-902**- "La Casa de los Azulejos", centro histórico de la Ciudad de México (México). Este palacio se edifica en el s. XVI como residencia de los Condes del Valle de Orizaba, aunque los azulejos exteriores no se instalan hasta el s. XVIII. (Arquitectura. Recubrimiento cerámico, azulejería, loza vidriada, técnica: mayólica "talavera poblana", Periodo Colonial, -Virreinato de Nueva España, Corona Española.- México).

/ Fotografía: Thelmadatter, 2009. / -<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CasaAzulejosDF.JPG>

## 2.3- Naciones Latinoamericanas. Periodos Repúblicos. S. XIX - s.XX y s. XXI. [Págs: 579 / 750].

**-903**- Pastora arrodillada en actitud orante (junto a una orza como símbolo de ofrenda), Cerámica policromada, realizada en México a comienzos del s. XIX. Dimensiones: 22 x 18 x 13 cm. (Escultura cerámica, tipología: figura de nacimiento, arte popular, Periodo Republicano, México).

/ Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, España (inventario: Ce08248).

/ -<http://ceres.mcu.es/pages/Main>

- 904- Pastor arrodillado (con cesto a modo de ofrenda). Cerámica policromada, México (pieza datada entre 1800 y 1825). Dimensiones: 23 x 18 x 13 cm. (Escultura cerámica, tipología: figura de nacimiento, arte popular, Periodo Republicano, México).  
/ Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, España (inventario: Ce08249).  
/ -http://ceres.mcu.es/pages/Main
- 905- Copa con mano. Tonalá, México, finales del siglo XIX. Cerámica modelada, policromada sobre engobe de Sayula, bruñida. Dimensiones: 19,5 x 13 cm. (Recipiente escultórico, arte popular, Periodo Republicano, México).  
/ Fotografía: Gerardo Suter. / Museo Nacional de la Cerámica, Tonalá, México / -AA. VV. *Tonalá, Sol de Barro*. Banca Cremi, De la Fuente ediciones, México D.F., México, 1991. Pág. 21.
- 906- Mico. Tonalá, México, finales del s. XIX. Figura hueca moldeada y modelada, policromada sobre engobe de Sayula, bruñida. Dimensiones: 31 x 11,5 cm. (Escultura cerámica, arte popular, Periodo Republicano, México).  
/ Fotografía: Gerardo Suter. / Museo Regional de Guadalaajara, México, (Registro: INAH 4-02584) / -AA. VV. *Tonalá, Sol de Barro*. Banca Cremi, De la Fuente ediciones, México D.F., México, 1991. Pág. 106.
- 907- Toro-conopa. Mayólica, Cuzco, Perú, 1900-1950. Dimensiones: 19 x 11 x 23 cm. (Cerámica escultórica, arte popular, Periodo Republicano, Perú).  
/ Colección Mari Solari, Lima, Perú. / -(Publicación, catálogo-exposición). *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú*. [Curaduría, textos e investigación: Sara Acevedo Basurto]. Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, Lima, Perú, 2004. Pág. 126.
- 908- Antigua "Iglesia de Techo". Cerámica con engobes. Ayacucho, Perú, s. XIX. Este ejemplar es el más antiguo de iglesia de techo conocido, modelada sobre una teja, indicando por ello claramente su uso. (Cerámica escultórica, arte popular, Periodo Republicano, Perú).  
/ Fotografía ~ Colección: Museo de Historia Natural - Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú). / -STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Ed. Eubanco y producción Alianza Editorial S.A., Madrid, España 1981. Pág. 113. Fig. 109.
- 909- Jarra escultórica con la representación de un músico tocando una mandolina. Mayólica, Perú, s. XIX. Dimensiones: 25 x 22 cm. (Cerámica escultórica, arte popular, Periodo Republicano, Perú).  
/ Colección Vivian y Jaime Liebrana, Perú. / -(Publicación, catálogo-exposición). *La loza de la tierra: Cerámica vidriada en el Perú*. [Curaduría, textos e investigación: Sara Acevedo Basurto]. Universidad Ricardo Palma - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICPNA, Lima, Perú, 2004. Pág. 107.
- 910- Figura de personaje con vestimenta típica rural portando un mate (Gaucho). Cerámica, decorada con cubierta de engobes y óxidos. Argentina, datación aproximada: 1890, posible autoría: hermanos Cubero (taller ubicado en la ciudad de Buenos Aires). (Cerámica escultórica, arte popular, Periodo Republicano, Argentina).  
/ Fotografía: Graciela Soccco. / Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo" Luján (donación de Osgo Pirán), provincia de Buenos Aires, Argentina. / -(Artículo) SCOCCO, Graciela. *Artistas en cerámica en el siglo XIX. Los hermanos Cubero*. Algunas notas sobre la historia de la cerámica en la Argentina. Primeras experiencias. Pág. 3.
- 911- Figura de gaucho con látigo y mate. Cerámica modelada y decorada en policromía con engobes y óxidos. Argentina, datación aproximada: 1890, posible autoría: hermanos Cubero (taller ubicado en Buenos Aires). (Cerámica escultórica, arte popular, Periodo Republicano, Argentina).  
/ Fotografía: Graciela Soccco. / Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo" Luján (donación de Osgo Pirán), provincia de Buenos Aires, Argentina. / -(Artículo) SCOCCO, Graciela. *Artistas en cerámica en el siglo XIX. Los hermanos Cubero*. Algunas notas sobre la historia de la cerámica en la Argentina. Primeras experiencias. Pág. 3.
- 912- "Nossa Senhora do Rosário" (Nuestra Señora del Rosario), datada en el s. XIX. Figura de la virgen con niño Jesús en terracota y madera. Procedencia: Amazonas. Dimensiones: 84 x 27 x 27 cm. (Escultura cerámica, tipología: imaginaria, Periodo Imperial, Amazonas, Brasil).  
/ -Colección Particular, São Paulo, Brasil / -Catálogo: AA. VV. *Arte Popular / Popular Arts. Mostra do redescobrimto*. [Curador general: Nelson Aguilar] Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, São Paulo, Brasil, 2000. Pág. 137.
- 913- "São Gonçalo" (San Gonzalo), datación: s. XIX, barro cocido y policromado (poscocción). Procedencia: Jambuí, São Paulo, Brasil. (Escultura cerámica, tipología: imaginaria, Periodo Imperial, São Paulo, Brasil).  
/ Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.  
/ -http://www.museuartsacra.org.br/pt/museu/obras/exibir/sao-goncalo
- 914- "Nossa Senhora Com o Menino" (Nuestra Señora con el Niño), autor: Dito Pituba, s. XIX. Barro cocido. Procedencia: Santa Isabel, São Paulo, Brasil. (Escultura cerámica, tipología: imaginaria, Periodo Imperial, São Paulo, Brasil).  
/ Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.  
/ -http://www.museuartsacra.org.br/pt/museu/obras/exibir/nossa-senhora-com-o-menino
- 915- "Santana Mestre", s. XIX. Barro cocido y policromado (poscocción). Procedencia: São Paulo, Brasil. (Escultura cerámica, tipología: imaginaria, Periodo Imperial, São Paulo, Brasil).  
/ Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.  
/ -http://www.museuartsacra.org.br/pt/museu/obras/exibir/santana-mestra
- 916- Platos de loza fina en los que aparecen imágenes de vistas Rio de Janeiro, a la izquierda el antiguo paseo público y a la derecha Entrada da Barra, importados desde Inglaterra, s. XIX. (Loza fina importada, Periodo Imperial, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).  
/ Colección Eldino da Fonseca Brancante, São Paulo, SP, Brasil / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 108.
- 917- Loza policromada con forma de zapato femenino y detalles en relieve, decorada la pieza probablemente por J. Ortolani en la fábrica de lozas de Colombo (1897 - 1926), situada en Colombo, Curitiba, Paraná, datada la pieza en la primera etapa productiva de la fábrica, a finales del siglo XIX. (Cerámica artística, reproducción, loza blanca decorada en policromía y vidriado, Periodo Republicano, Curitiba, Brasil).  
/ Colección: Hilton Trevisan, Curitiba, Paraná, Brasil. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 105.
- 918- Paul Gauguin (Francia). "Autorretrato", 1889. Altura: 19'5 cm. Recipiente escultórico vidriado con la imagen de su autorretrato (Cerámica escultórica, s. XIX).  
/ Fotografía: PhotPernille Klemp [© Foto: Designmuseum Danmark] / Designmuseum Danmark. (Escultura, Dinamarca. / -http://www.infoceramica.com/2013/07/paul-gauguin/
- 919- Paul Gauguin (Francia). "Oviri", 1894. Gres, dimensiones: 75 x 19 x 27 cm. (Escultura en cerámica, s. XIX).  
/ Fotografía: Hervé Lewandowski [© photo RMN]. / Musée d'Orsay (Museo de Orsay), Paris, Francia.  
http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/escultura/commentaire\_id/oviri-11310.html?tx\_commentaire\_pi15%5BpidL%5D=842&tx\_commentaire\_pi15%5Bfrom%5D=79&chash=19ae9da7af
- 920- Paul Gauguin (Francia). "Hina y Tefatou" (dioses Tahitianos), 1894-95. (Escultura en cerámica, s. XIX).  
/ Designmuseum Danmark, Copenhagen, Dinamarca.  
/ -http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin126.html
- 921- Eliseu Visconti (italo-brasileño). Recipientes de loza vidriada decorados en policromada, estilo art-deco (inicios del s. XX. (Cerámica Artística, s. XX).  
/ Colección Tobias Visconti, Rio de Janeiro, Brasil. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 131.
- 922- Julián de la Herrería (Paraguay). Sin título, 1928. Cerámica vidriada. Dimensiones: 195 x 115 cm. (Mural cerámico, s. XX).  
/ Colección particular (propietario: Jorge Bazán Díaz de Bedoya), Paraguay. / -http://www.portalguarani.com/90\_julian\_andres\_campos\_cervera\_de\_la\_herreria/4523\_murales\_de\_julian\_de\_la\_herreria\_catalogacion\_de\_amalia\_ruiz\_diaz.html
- 923- Antonio Salgado (Ecuador). Platos pintados, 1946. Cerámica vidriada y policromada. Diámetro: 22 cm.  
/ Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, Ecuador (registro: 03-13-08-2356-1). / -(Catálogo: *Alma mía. Simbolismo y modernidad Ecuador, 1900-1930*. [Curaduría y coordinación de la edición: Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales]. Quito Distrito Metropolitano; Fundación Museos de la Ciudad; Centro Cultural Metropolitano; Quito, Ecuador. Pág. 234. (Cerámica artística, Artes decorativas, s. XX).
- 924- "Busto indígena", 1940-1950. Autor: desconocido. Procedencia Ecuador. Cerámica vidriada y policromada. Dimensiones: 40 x 44 x 27 cm.  
/ Colección: Museo Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, Ecuador (registro: 03-13-08-2365-1). / -(Catálogo: *Alma mía. Simbolismo y modernidad Ecuador, 1900-1930*. [Curaduría y coordinación de la edición: Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales]. Quito Distrito Metropolitano; Fundación Museos de la Ciudad; Centro Cultural Metropolitano; Quito, Ecuador. Pág. 236. (Escultura cerámica, Artes decorativas, s. XX).
- 925- Francisco Zúñiga (Costa Rica - México). "Niña sentada", 1951, terracota. Dimensiones: 16 x 10 x 15 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Colección particular / -http://www.mutualart.com/Artwork/Nina-Sentada/F73B7ADABIC766DB
- 926- Teodoro Ramos Blanco (Cuba). "Negrito que ríe", 1944. Terracota. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -http://decojocultura.blogspot.com.es/2009/06/el-hombre-edades-y-formas.html
- 927- Eugenio Rodríguez (Cuba). "Mujer con cinta", terracota pintada. Medidas: 52 x 54 x 48 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Colección Viñas-Gil, La Roda, Albacete, España. / -http://www.cubanartnews.org/es/news/on-cuban-sculpture-spanish-collector-jose-julian-vinas-picazo/3095
- 928- Rita Longa Arostegui (Cuba). "Figura trunca", 1938. Terracota, dimensiones: 56 x 49 x 51 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Museo Nacional Bellas Artes, La Habana, Cuba. / -http://www.tiempo21.cu/2014/04/29/exhiben-en-las-tunas-esculturas-de-grandes-maestros-cubanos/
- 929- María Luisa Tovar (Venezuela). "Cabeza de niña", hacia 1938. Cerámica Vidriada. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Colección particular. / -http://ernestoguevara.blogspot.com.es/2012/08/maria-luisa-tovar-el-descubridor-de-una.html
- 930- Carolina Cárdenas (Colombia). "Mujer botella", 1934. Cerámica vidriada. Dimensiones: 28'4 x 7 x 8'7 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=157902
- 931- Luis Alberto Acuña (Colombia). "La Venus del sombrero", 1943. Terracota. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Imagen del Museo Nacional de Colombia - Juan Camilo Segura. / Colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. / -PADILLA PEÑUELA, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. -Premio ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano 2007- Alcaldía Mayor de Bogotá / Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, Colombia, 2008. Pág. 126.
- 932- Rodrigo Arenas Betancourt (Colombia). "Mujer maya torceando", 1948. Terracota. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Museo de Antioquia, Medellín, Antioquia, Colombia. / -PADILLA PEÑUELA, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. -Premio ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano 2007- Alcaldía Mayor de Bogotá / Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, Colombia, 2008. Pág. 193.
- 933- Marina Núñez del Prado (Bolivia). "Flores de los andes", 1945. Terracota vidriada. Dimensiones: 5'6 x 5'40 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Colección privada. / -http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/marina-nunez-del-prado-flores-de-los-andes.html
- 934- Samuel Román (Chile). "Guitarista", 1925. Terracota. Altura: 70 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Chile.  
/ -http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-40358.html
- 935- Lucio Fontana (italo-argentino). "Banana e Pera" (plátano y pera), 1938. Cerámica engobada y vidriada. Dimensiones: 16'6 x 26 cm. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Fondazione Lucio Fontana / Fondazione Lucio Fontana, Milán, Italia (registro: 38 SC 19). / -http://www.fondazione luciofontana.it/index.php/le-sculture
- 936- Julián de la Herrería (Paraguay). "Ñanduti", 1930. Terracota vidriada. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -PLA, Josefina. *El espíritu del fuego: biografía de Julián de la Herrería*. Imp. Alborada, Asunción, Paraguay, 1977. Anexo fotos.
- 937- Julián de la Herrería (Paraguay). "Pareja de indígenas", terracota y engobe. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Colección Grupo Liebig, Asunción, Paraguay.  
/ -http://grupoliebig.com.py/admin/publics/upload/culturales/seg\_881305750101.jpg
- 938- Hermann Guggari (Paraguay). Busto de Margarita Bibolini, 1952. Terracota y pátina, altura: 40 cm.  
/ Colección Margarita Bibolini, Asunción, Paraguay. / -http://www.portalguarani.com/\_/984\_aproximacion\_de\_la\_obra\_de\_guggari\_por\_javier\_rodiguez\_alcala.html
- 939- Quirino da Silva (Brasil). "Figura", 1925. Cerámica Vidriada. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Colección particular, São Paulo, Brasil. / -BARDI, Pietro Maria. *Arte da cerâmica no Brasil*. Banco Sudameris, São Paulo, Brasil, 1980. Pág. 136
- 940- Victor Brecheret (Brasil). "São Francisco" (San Francisco), 1940. Terracota decorada con trazos de engobe blanco. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil (donación: 2014, Sandra Brecheret Pellegrini). / -http://www.museuartsacra.org.br/es/exposicoes/show/exposicao-virtual-brecheret-sua-visao-do-sagrado
- 941- Artista paraguayo Andrés Campos Cervera (seudónimo en obra cerámica: Julián de la Herrería). Decorando una de sus obras cerámicas en la población valenciana de Manises, España (año: 1922).  
/ -PLA, Josefina. *El espíritu del fuego: biografía de Julián de la Herrería*. Imp. Alborada, Asunción, Paraguay, 1977. Anexo fotos.





- 983-** Lucio Fontana (italo-argentino). De la serie -Concetto spaziale-, 1957. Terracota y engobes, diámetro 45 cm. (Cerámica artística, s. XX).  
/ -http://www.terebess.hu/keramia/fontana.html
- 984-** Lucio Fontana (italo-argentino). De la serie: -Concetto spaziale-, 1960, Terracota engobada. (Cerámica artística, s. XX).  
/ Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, Italia.  
/ -http://www.racine.ra.it/micfaenza/stampa/operemc/31507r.JPG
- 985-** Lucio Fontana (italo-argentino). De la serie -Concetto spaziale-, 1958-1960. Dimensiones: 38 x 28 5 x 28 5 cm. (Cerámica artística, s. XX).  
/ Colección Particular, (archivo-registro: Lucio Fontana n° 376/20, Milán, Italia).  
/ www.phillips.com/detail/LUCIO-FONTANA/UK010509/30?fromSearch=fontana&searchPage=1
- 986-** Lucio Fontana (italo-argentino). De la serie -Concetto spaziale-, 1959-1960. Terracota y engobe en su exterior, altura: 27 cm. ø 22 cm. (Cerámica artística, s. XX).  
/ Fotografía: Fondazione Lucio Fontana / Fondazione Lucio Fontana, Milán, Italia (registro: 524-129). / -http://www.fondazione-luciofontana.it/index.php/features/archivio-fotografico-fondazione
- 987-** Lucio Fontana (italo-argentino). Diseño de dos piezas de porcelana: "Blanco" y "Negro", 1968, de la serie -Concetto Spaziale-, realizadas en la compañía alemana: Rosenthal Porcelain, dedicada al diseño cerámico. Dimensiones: 12 7 x 45 7 cm. (Cerámica artística, s. XX).  
/ Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pensilvania, EEUU, (registro: 2004.20.1 / 2004.20.2). / -http://www.cmoa.org/CollectionDetail.aspx?item=8871&retPomp=Back+to+Results&retUrl=CollectionSearch.aspx%3Fsrch%3DFontana%252c%2BLucio
- 988-** Lucio Fontana (italo-argentino). "Naturá", -Concetto spaziale-, 1959-60. Cerámica vidriada, dimensiones: 40 x 48 cm. (Escultura en cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Fondazione Lucio Fontana / Fondazione Lucio Fontana, Milán, Italia (registro: 59-60 N 31). / -http://www.fondazione-luciofontana.it/index.php/le-nature
- 989-** Lucio Fontana (italo-argentino). Obras en cerámica y bronce, de la serie -Nature-. Exposición retrospectiva: Lucio Fontana, 2014, expuesta en el -Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (MAMVP), París, Francia.  
/ -http://vabien.blogspot.com.es/2014/07/lucio-fontana-retrospective-musee-dart.html
- 990-** "Parque de esculturas: Francisco Brennand", situado en el espón del puerto de Recife (PB), Brasil. Esculturas cerámicas y monumento "Torre Farol" (de 42 8 m. de altura), autoría del artista brasileño Francisco Brennand.  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / "Parque das esculturas: Francisco Brennand", Recife (PB), Brasil.
- 991-** "Oficina Brennand", imagen: "Templo de las esculturas", presentando en el conjunto murales y esculturas cerámicas, y el revestimiento de azulejos, creados por Francisco Brennand. El complejo conserva la estructura arquitectónica de la fábrica original, sobre los muros laterales se disponen sucesivamente como protectores del complejo los "Páscaros Rocca" (uno de los diseños más emblemáticos de F. Brennand), al fondo se sitúa la "Cúpula Azul".  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil.
- 992-** "Oficina Brennand", imagen del "Templo de las esculturas". En primer plano dos "Páscaros Rocca" (de 1980), en segundo plano la edificación denominada "Cúpula Azul" (anteriormente utilizada esta construcción en la antigua fábrica de cerámica, como molino para triturar la arcilla), esta cúpula sustenta la obra "Ovo Primordial" (Huevo Primordial).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil.
- 993-** Francisco Brennand (Brasil). "Parténope", "Leucósia", y "Légia", 2000. (Personajes de la mitología griega). Cerámica vidriada, alta temperatura. (Escultura en cerámica, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil (Situadas estas obras en los jardines del recinto).
- 994-** Francisco Brennand (Brasil). "Columna sem fim" (Columna sin fin), 2006. Obelisco creado como homenaje a la vida, situado en el área exterior de la "Oficina Brennand", junto al "Templo do Sacrificio". Dimensiones: 549 x 70 cm. (Escultura Cerámica, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil.
- 995-** Francisco Brennand (Brasil). "Halia" (Detalle), 1978. (Personaje de la mitología griega). Cerámica vidriada, alta temperatura. Dimensiones: 77 x 44 cm. (Escultura Cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Rômulo Fialdini. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil. / (Catálogo). *Brennand. Esculturas 1974 / 1998*. Pinaoteca do Estado de São Paulo [curador, edición y textos del catálogo: Olivio Tavares de Araújo], (exposición: 22/9 - 15/12, 1998). Pinaoteca, São Paulo, Brasil, 1998.
- 996-** Francisco Brennand (Brasil). "Dioniso" (Dioniso), 1986. Cerámica vidriada, alta temperatura. Dimensiones: 70 x 24 cm. (Escultura Cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Rômulo Fialdini. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil. / (Catálogo). *Brennand. Esculturas 1974 / 1998*. Pinaoteca do Estado de São Paulo [curador, edición y textos del catálogo: Olivio Tavares de Araújo], (exposición: 22/9 - 15/12, 1998). Pinaoteca, São Paulo, Brasil, 1998.
- 997-** Francisco Brennand (Brasil). "Ines de Castro" (detalle), 1994 (personaje histórico). Cerámica vidriada, alta temperatura. Dimensiones: 114 x 36 cm. (Escultura Cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Rômulo Fialdini. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil. / (Catálogo). *Brennand. Esculturas 1974 / 1998*. Pinaoteca do Estado de São Paulo [curador, edición y textos del catálogo: Olivio Tavares de Araújo], (exposición: 22/9 - 15/12, 1998). Pinaoteca, São Paulo, Brasil, 1998.
- 998-** Francisco Brennand (Brasil). "Ser" 1980. Cerámica vidriada, alta temperatura. Dimensiones: 73 x 34 cm. (Escultura Cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Orlando Azevedo. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil. / BERTOLI, Marisa, y CARNEIRO LEÃO, André. *Brennand-Esculturas: O Homem e a Natureza*. CATÁLOGO - exposición: Museu Oscar Niemeyer - MON - (17 dic. 2004 - 27 Marzo 2005); curadoría: Emanuel Araújo. Ed. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná, Brasil, 2004. Pág. 238.
- 999-** Francisco Brennand (Brasil). "Leda e o Cisne" (Leda y el Cisne), 1980. Cerámica vidriada, alta temperatura. Altura: 182 cm. (Escultura Cerámica, s. XX).  
/ Fotografía: Breno Laprovitera. / Taller-Museo "Oficina Brennand", Recife, Pernambuco, Brasil. / (Catálogo). *Brennand. No acerto com o mundo*. Lugar do Desenho - Fundação Júlio Resende, (exposición: 13/10 - 2/12, 2001). Valbom, Gondomar, Portugal, 2001.
- 1000-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). "Nganga", 1984. Escultura-relieve realizada con tierra y aglutinante sobre madera (dos partes). Dimensión total: 185 x 80 x 6 4 cm. (Escultura, s. XX).  
/ -Galerie Lelong - (New York - Paris) "The Estate of Ana Mendieta Collection". / (Imagen cortesía -Galerie Lelong / Legado de Ana Mendieta-) -http://www.aarome.org/people/alumni/sof/news/sof-news-july-%26-august-2013
- 1001-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). De la serie -Siluetas-, sin título, 1976, México. Silueta excavada en la arena de la playa, sobre la que deposita pigmento rojo, lugar: Bahía La Ventosa, Oaxaca, México. Formato original: secuencia de diapositivas en color (35 mm). (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX).  
/ -https://pimientosyotomates.wordpress.com/tag/ana-mendieta/
- 1002-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). De la serie -Siluetas-, del grupo "Fetish Series" (Fetiches), sin título, 1977. Tierra y pigmento rojo. Formato: Fotografía Color. (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX)  
/ -http://www.replica21.com/archivo/articulos/m\_n/037\_mosquera\_mendieta.html
- 1003-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). De la serie -Siluetas-, del grupo "Fetish Series", sin título, 1977. Barro y madera. Formato: Fotografía color. (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX)  
/ -http://arth207-spring.tumblr.com/post/51628142680/ana-mendieta-untitled-from-fetish-series
- 1004-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). De la serie -Siluetas-, Iowa, 1978 (sin título). Barro y vegetación. Formato: Fotografía color (medidas: 25 4 x 20 3 cm). (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX).  
/ Fotografía: Galerie Lelong - Legado de Ana Mendieta. / -Galerie Lelong - "The Estate of Ana Mendieta Collection", Nueva York, EEUU. / (Imagen cortesía -Galerie Lelong / Legado de Ana Mendieta-). -MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona, 1996. Pág. 125. Fig. 177. (cat. 14).
- 1005-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). Sin título, México, 1973-1977. Arcilla seca modelada sobre roca. Formato: Fotografía color (Lámina 177). (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX).  
/ -Galerie Lelong - "The Estate of Ana Mendieta Collection", Nueva York, EEUU. / (Imagen cortesía -Galerie Lelong / Legado de Ana Mendieta-). -MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona, 1996. Pág. 99. Fig. 154. (cat. 56).
- 1006-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). De la serie -Siluetas-, sin título, 1979, Iowa, EEUU. Silueta de barro, lodo y vegetación. Formato: Fotografía color (Lámina 154). (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX).  
/ -Galerie Lelong - "The Estate of Ana Mendieta Collection", Nueva York, EEUU. / (Imagen cortesía -Galerie Lelong / Legado de Ana Mendieta-). -MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona, 1996. Pág. 99. Fig. 154. (cat. 56).
- 1007-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). Sin título, 1980, Montaña de San Felipe, La Ventosa, Oaxaca, México. Lecho escavado en arcilla. Formato: Fotografía color (Lámina 186). (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX).  
/ -Galerie Lelong - "The Estate of Ana Mendieta Collection", Nueva York, EEUU. / (Imagen cortesía -Galerie Lelong / Legado de Ana Mendieta-). -MOURE, Gloria. *Ana Mendieta*. Polígrafa, Barcelona, 1996. Pág. 137. Fig. 186. (cat. 65).
- 1008-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). De la serie: "Rupestrian Sculptures" (esculturas rupestres), 1981; a la izquierda de la imagen: "Guabancex" (Diosa del Viento / Goddess of Wind) y a la derecha: "Itiba Cahubaba" (Vieja Madre Sangre / Old Mother Blood). Tallada estas representaciones (junto a otras nueve imágenes) en las paredes de la cueva del Águila, situada en el parque de Jaruco, La Habana, Cuba. Formato: Fotografía B/N. (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX).  
/ Fotografía: Galerie Lelong - Legado de Ana Mendieta. / (MENDIETA, ANA). *Ana Mendieta: A book of works*. [Editado por Bonnie Clearwater]. Grassfield Press, Miami, FL, EEUU, 1993. Pág. 10. Fig. 4.
- 1009-** Ana Mendieta (cubana-estadounidense). "Isla", 1981. Formato: Fotografía B/N. (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX)  
/ -http://serurbano.wordpress.com/2009/04/03/ana-mendieta/
- 1010** (a y b) -Ana Mendieta (cubana-estadounidense). De la serie "Sandwomen" (Mujeres de arena), 1983 (dos imágenes de la obra, de cinco de ella). Formato: Fotografía a las sales de plata, B/N. (medidas: 25 x 20 cm). (Arte conceptual, -Land Art-, s. XX).  
/ Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona -MACBA-, España. Fondo de la colección: Depósito Colección privada (Registro: 2712). / -http://www.macba.cat/es/sandwomen-2712
- 1011-** Ceileida Tostes (Brasil). Performance: "Passegem", 1979. Acción registrada en fotografía (secuencia en color). La acción reúne a dos ayudantes con túnicas blancas y la propia artista; ésta desnuda, se recubre el cuerpo de barro líquido y posteriormente se introduce en un recipiente de barro ovoidal (en posición fetal), las dos "sacerdotisas" van modelando la forma hasta cerrarla por completo. Ceileida permanece un tiempo en el interior, e inesperadamente hace tambalear el recipiente, cayendo al suelo y resurgiendo nuevamente su cuerpo hacia el exterior. Performance realizada por la artista en tres ocasiones: en 1979 (sin espectadores) y 1981, en su apartamento de Botafogo (Rio de Janeiro, RJ, Brasil), y ante el público, en el año 1992, en la -I Bienal: Barro América- en Caracas, Venezuela (titulada en castellano: "Fertilidad y Nacimiento"). (Asu vez, como obra póstuma en recuerdo a la artista la acción "Fertilidad y Nacimiento" se resea con otros actores en la -II Bienal: Barro de América- en 1996, en Maracaibo, Venezuela). (Arte conceptual, performance, s. XX).  
/ Fotografías: Henry Stahl. / (Investigación): MARTÍNS SILVA, Raquel. *O Relicário de Ceileida Tostes*. Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea - CPDOC -, Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais -PPHPBC-, Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais, Rio de Janeiro, Brasil, 2006. Pág. 43.
- 1012-** Ceileida Tostes (Brasil). "arqueologias", 70'. Piezas de cerámica de diferente dimensión. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ Colección Casa Candina (Cerámica contemporánea - colección internacional), Bogotá, Venezuela.  
/ -http://www.casacandina.org/es/coleccion.html
- 1013-** Ceileida Tostes (Brasil). Pieza de la obra "Aldeia funarus rufus" 1981 (Escultura barro, s. XX)  
/ Fotografía: Acervo Isabel Hennig (cartel de la exposición: Aldeia funarus rufus). / (Artículo). -HENNING, Isabel. *Ceileida Tostes e a narrativa do feminino*. Pág. 20.
- 1014-** Ceileida Tostes (Brasil). "Aldeia funarus rufus", (versión: 1992). Instalación: 46 piezas de barro sin cocer y de cerámica, incluyendo piezas realizadas por la artista y otros nidos construidos por el pájaro "João do barro". Creada esta instalación para la -I Bienal de Barro de América-, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber de Caracas, Venezuela. Dimensiones: 300 x 300 x 80 cm. Las diferentes versiones de esta obra se presentan en diversas ocasiones y muestras en ciudades de Brasil y en el extranjero, como en la exposición itinerante e internacional: "Des Architectures de terre ou l'Avenir d'une tradition millénaire" convocada en 1982 por el Centro Georges Pompidou de París (exposición que se presenta en Brasil en el año 1984, en los museos de arte moderno: MAM-RJ y MAM-SP); en la I y II edición de la bienal venezolana -Barro de América-, o en su exposición retrospectiva: "Tempo de trábalo" 1990, expuesta en la escuela "Parque Lage" -EAV-, en Rio de Janeiro, Brasil. (Instalación, s. XX).  
/ Fotografía: Acervo Suzete Muzeraqui. / Colección: Asociación de amigos del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (RJ, Brasil). / LONTRA COSTA, Marcus - SILVA, Raquel (coordinadores edición), AQUILA, Luiz (consultoría). *Ceileida Tostes*. Premio al proyecto: -Procuratura de Estímulo à Artes Visuais 2010-. Rio Janeiro: ed. Aeroplano, 2014. Págs. 138-139.
- 1015-** Ceileida Tostes (Brasil). De la serie "Rodas" (ruedas), 1983. Cerámica y cemento. Dimensiones variables. Exposición: "Coleção Paço Imperial" (colección: Palacio Imperial), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. (Instalación, s. XX).  
/ Fotografía: Sonia Peyrotton / -http://www.supergiba.com/supergiba-no-instagram/2012-04-26-15-59-24/
- 1016-** Imagen de un niño colaborando en el proyecto: "Gesto Arcaico", 1990 - 1991 (realizando una pieza de barro; denominadas por la artista "Amassadinhos"). Instalación expuesta en la -21ª Bienal Internacional de São Paulo-, São Paulo, Brasil.  
/ Fotografía: Henri Sthal / (Catálogo). -STOCKLER, Jorge Eduardo - GALVAO, Joao Candido. *21ª Bienal Internacional de São Paulo: Catálogo geral = General catalogue / Bienal Internacional de São Paulo*. (21. 1991. São Paulo). Ed. Fundação Bienal de São Paulo; Editora Marca D'Água, São Paulo, Brasil, 1991. Pág. 37.



- 1068- Pascale Lehmann (Chile). Sin título, 2013. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.pascalelehmann.cl/esculturas/ano-2012/
- 1069- María Riviello López (Argentina). "Desviación anunciada", 2010. (Instalación cerámica y otros materiales, proyecto audiovisual, s. XXI).  
/ -http://www.revistaceramica.com.ar/artistas\_artesanos/MariaR\_Lopez.html# Obras
- 1070- Graciela Olio (Argentina). Del proyecto "múltiplo de sapa", -Territorio Artificial-, 2007. Exposición: Museo MACLA (La Plata, Buenos Aires, Argentina). Reproducción por moldes, piezas con diferentes decoraciones (terracota y gres con vidriados, engobes, pigmentos, lustres y lámina de oro), dimensiones variables. (Instalación, s. XXI).  
/ -http://www.gracielaolio.com.ar/
- 1071- Silvia Zotta (Argentina). Mayólica policromada, 2005. Instalación. Premio Faenza 2005, Italia. (Instalación, s. XXI).  
/ -http://www.silviazotta.com/index/miscellaneous
- 1072- Rosana Bortolin (Brasil). "Sacrum Profanum", 2010. (Escultura-instalación cerámica, s. XXI).  
/ Fotografía cedida por la artista.
- 1073- Adán Paredes (México). "Mientras la pelota se va, se va y se va...", 2009. Obra instalada en la Academia de Béisbol de Oaxaca, Oaxaca, México. (Escultura-instalación, cerámica, s. XXI).  
/ -http://ciudadania-express.com/wp-content/uploads/2009/11/adanparedesinsta2.jpg
- 1074- Cesar Cornejo (Perú). "Menhir II", 2008. Ladrillos de cerámica y cemento. Dimensiones: 41'65 x 7'62 x 7'62 cm. Ubicación permanente: Parque de APEC, realizada para -Busan Biennial 2008-, Busan, Corea del sur. (Escultura-instalación, s. XXI).  
/ -http://cesarcornejo.com/pages/menhirs.html
- 1075- Cesar Cornejo (Perú). Detalle de la instalación: "museumorphosis", 2009. La obra se compone de dos partes: una, numerosas chabolas en miniatura realizadas con pequeños ladrillos, y tejados simulando uraltia en barro crudo, proyectando sobre ellos una gran imagen del Museo Guggenheim de Bilbao; la otra parte de la instalación consta de una fotografía transformada del Museo Guggenheim de Nueva York. Exposición colectiva: "Preemptive Resistances: Reversed Strategies", -Westport Arts Center- (WAC), Westport, Connecticut, EEUU. (Instalación con barro crudo, s. XXI).  
/ -http://cesarcornejo.com/pages/museumorphosis\_installation.html
- 1076- Angel Noriella (Cuba). "Estiba # 3" 2003. Gres. Dimensiones: 37 x 22'5 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -Revista: *American Ceramics*, 151. Volumen 16, nº 1, 2006. Pág. 63.
- 1077- Norma Grimberg (Brasil). "Vertical flauta". Cerámica, estructura móvil (acero). Dimensiones variables. (Escultura cerámica, s. XXI).  
http://normagrimberg.com.br/obras/esculturas/escultura/vertical-flauta
- 1078- Norma Grimberg (Brasil). "Humanoides". Dimensiones variables. (Instalación con piezas de cerámica, s. XXI).  
/ -http://normagrimberg.com.br/obras/esculturas/escultura/humanoides-3
- 1079- Keka Ruiz Tagle (Chile). "Conversación". Gres. Medidas: 37 x 56 x 73 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://kekaruiztagle.cl/conversacion-2/
- 1080- Valéria Nascimento (Brasil). "Dark Water". Porcelana teñida. Dimensiones: 60 x 120 cm. (Mural cerámico, s. XXI).  
/ -http://www.valerianascimento.com/
- 1081- Cecilia Ordóñez (Colombia). "Luces y Sombras", 2006. Gres. Dimensiones: 152 x 72 x 6 cm. (Mural cerámico, s. XXI).  
/ www.ceciliaordonez.com/website/index.php?option=com\_content&task=view&id=17&Itemid=30
- 1082- Carol Young (Uruguay - Colombia). "Memoria", 2013. Obra compuesta por 130 elementos de cerámica laminados. (Instalación, s. XXI).  
/ (Fotografía cortesía: Brad Graduate Center Gallery, Nueva York, EEUU); -http://universes-in-universe.org/esp/magazine/articles/2014/waterweavers/photos/carol\_young
- 1083- Fernando Hinostrza (Chile). "Hombresperros". (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.culturallasscondes.cl/home/curado-de-espano
- 1084- Isabel Cisneros (Venezuela). "Draco", 2006. Porcelana modelada, ensamblada con acero, posición variable. Dimensión: 200cm x Ø 14cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.isabelcisneros.com/Isabel/Gallery/Pages/Clay.html
- 1085- Ejtí Stih, (Bolivia). "Jaulas", 2013. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -https://www.facebook.com/pages/Ejtí-Stih/532393733472642?ref=photo&sk=potos
- 1086- Reinaldo Sanguino (Venezuela). En detalle, pieza cerámica de la serie -Gods & Designers-, 2007/2010. (Escultura-instalación, s. XXI).  
/ -http://www.deanproject.com/reinaldo\_sanguino.html
- 1087- Lisbet M. Fernández (Cuba). "Escóndete, escóndete", 2004. (Escultura-instalación, cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.lisbetfernandez.com/es/obras
- 1088- Jeannine Marchand (Puerto Rico). De la serie -Folds-, 2014. (Instalación, cerámica, s. XXI).  
/ -http://jeanninemarchand.com/jeanninemarchand.com/jeannine\_Marchand.html
- 1089- Milena Muzquiz (México). "Euphrosyne Doxiadis", 2013. Cerámica vidriada, dimensiones: 33 x 50'8 x 20'3 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://louiscomfortiffanyfoundation.org/artists\_2013/artist.php?key= Milena-Muzquiz
- 1090- Isabel Izquierdo (Chile). Sin título, 2001. Dimensiones: 25 x 9 x 19 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -AA. VV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 178.
- 1091- Susana Arias (Panamá). "Burning Trees", 2012. Cerámica esmaltada sobre estructura de acero. Dimensiones: 165 x 30'48 x 15'24 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.susanaarias.com/Sculture.htm
- 1092- Miriam Medrez (México). De la serie -Porcelana-, 2008. Pieza de gran formato. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.miriammedrez.com/index.html
- 1093- José Ignacio Vélez (Colombia). "Los árboles imaginados", 2013. Instalación de cerámica, piezas de gran dimensión en cerámica y barro, dimensiones variables. Sede: Museo de Arte Moderno de Medellín -MAMM- (Sala: proyectos especiales), Colombia. (Instalación, s. XXI).  
/ -http://joseignaciovelezpuerta.blogspot.com.es/2013/09/el-arbol-es-el-centro-del-universo.html
- 1094- Alfredo Eandrade (Argentina). "Vasos comunicantes", 2010. Instalación completa: 70 piezas de cerámica, decoradas con transferencias de titulares de periódicos; ubicadas sobre una mesa de dimensión desproporcionada. Dimensiones de la obra: 160 x 90 x 80 cm. (Instalación con piezas cerámicas, s. XXI).  
/ -http://www.alfredoandrade.com.ar/es/web/ceramica/vasos-comunicantes/
- 1095- Maribel Portela (México). "Cazadores y Recolectores", 2003. (Escultura-instalación, s. XXI).  
/ -https://www.facebook.com/MaribelPortelaEsculturas/photos/pb.579843778706066.-2207520000.1437308045.594771887213255/?type=3&theater
- 1096- Margarita Caballero (Perú) "De vuelta". Grupo de piezas antropomorfas de cerámica. (Escultura-instalación, s. XXI).  
/ -http://www.caretas.com.pe/1999/1595/secciones/cultural.phtml
- 1097- Ximena Garrido-Lecca (Perú). "Destilaciones", 2014. Recipientes de cerámica, tubos de cobre, base de hierro, MDF y arcilla. Dimensiones: 170 x 310 x 200 cm. Esta instalación escultórica se exhibe junto a la video-creación: "Aceite de Piedra", 2014 (dos canales de video, duración: 11:54 min). (Instalación, s. XXI).  
/ -http://ximenagarridolecca.com/destilaciones-2014/
- 1098- Carlota Petrolini (Argentina). De la serie -Bichajes-. (Escultura cerámica, s. XX).  
/ -http://www.revistaceramica.com.ar/
- 1099- María Emilia Cunliffe (Perú). "Sin título" de la serie -70% H2O-, 2005. Resina y cerámica (figura). Dimensión: Ø 40 cm. (Escultura, técnica mixta, s. XXI).  
/ -http://www.galeriaforum.net/content/content.php?pidAnio= 2005&pidExposicion=12
- 1100- Cristóbal Ochoa (Venezuela). Cerámica vidriada y madera pintada. (Escultura, s. XXI).  
/ -http://cristobalochoa.com/works.html
- 1101- Manuela Viera-Gallo (Chile). "Domestic Violence", 2009 (serie). Instalación: cuerda del algodón y trozos de vajilla rota (cerámica), dimensiones de la instalación: 180 x 180 cm. Pieza de la colección: "Trebisbes Castle", Praga, República Checa. (Instalación, s. XXI).  
/ -http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-40162.html# galeria
- 1102- Irma García Blanco (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). Figura de mujer (mercadora) portando dos "Nahuales". Dimensiones: 52 x 22 x 18 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -www.elinterior.com/gallery\_pages/Teodora\_Blanco\_Family.htm
- 1103- Luiz Antônio da Silva (Caruaru, Pernambuco, Brasil). "Procesión de cristo", 2008. Cerámica decorada con pintura post-cocción. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iurbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1104- José Verissimo da Silva (Garanhuns, Pernambuco, Brasil). Figura femenina. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.galeriapontes.com.br/esculturas\_detalle.aspx?id= 87
- 1105- Soledad Zapata (Quinchamalí, Biobío, Ñuble, Chillán, Chile). Alcancía sobre la que se sitúa una pareja (sin datación de fecha). Arcilla modelada y ahumada, decoración superficial con pigmento. Altura: 18'6 cm, Ø 19'7 cm. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ Colección: Museo de Arte Popular chileno (MAPA), Santiago de Chile, Chile.  
/ -http://www.mapa.uchile.cl/exposiciones/archivos/imagenes/2011/tesoros\_chilenos/img5g.jpg
- 1106- Mamerto Sánchez Cárdenas (Quinaua, Huamanga, Ayacucho, Perú). "Músico", 2009. Cerámica modelada y decorada con engobes y bruido. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iurbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1107- María Magdalena Manzanares (La Arada, Goascorán, Valle, Honduras). "Nena - Cugulas", 2010. Cerámica realizada con la técnica del paletado y modelado, y decorada con la técnica del negativo y bruido. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iurbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1108- Óscar Uriel Rodríguez Avilés (La Chamba, Tolima, Colombia). "Olla gallina", 2007. Cerámica modelada (a través de rollos y pastillaje), bruida la pieza, y ahumada con estiércol. Exposición (septiembre, 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iurbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1109- Adriano Batista (Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). Figura zoomorfa, "Conejo". Cerámica con engobe. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.iande.art.br/figurativa/fantastica/jqtcaraicoelho041115b.htm
- 1110- Sil - Maria Luciene da Silva Siqueira- (Capela, Alagoas, Brasil). Representación de escena rural. Dimensiones: 110 x 50 x 50 cm. (Escultura cerámica, arte popular, s. XXI).  
/ -http://www.galeriapontes.com.br/esculturas\_detalle.aspx?id= 11
- 1111- Oriol de la Torre y Leonor Zamorano (La Habana, Cuba). "Grupo de músicos", 2011. Personajes realizados con técnica mixta: manos y cara modelados en barro, vestidos con textiles e instrumentos de madera. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iurbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1112- Figurilla de un jinete a caballo (Cochabamba, Bolivia). Autor: desconocido, sin data. Arcilla modelada, cerámica con vidriado. Dimensiones: 13'2 x 10'7 x 5'4 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Museo de Arte Popular chileno (MAPA), Santiago de Chile, Chile. / -http://www.mapa.uchile.cl/exposiciones/archivos/imagenes.jpg
- 1113- Rosalina Mercado (Ilobasco, departamento de Cabañas, El Salvador). "Domingo de Ramos". Escena: plataforma de barro sobre la que se distribuyen diferentes edificaciones rurales y pequeñas figurillas de cerámica representando una procesión de gente. Decoración con pintura, post-cocción. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Federico Trujillo. / - BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio. *Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay*. Iniciativa: Pro Arte Popular, Ed. Rubén H. Dimas, San Salvador, El Salvador, 2003. Pág. 103.
- 1114- Taller: Rodo Padilla (Thalepaque, Jalisco, México). "Temprano al mercado", 2014. Cerámica de alta temperatura, modelada y vidriada (pieza perteneciente a la serie escultórica en cerámica de -Ediciones limitadas-). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ -http://www.rodopadilla.com/figuras/index/3



- 1115- Saúl Valero (Ráquira, Boyacá, Colombia). "Plaza de toros", 2007. Cerámica modelada y decorada con pintura post-cocción. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iturbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1116- Virginia Yegros (Tobati -compañía 21 de Julio-, Cordillera, Paraguay). "Mujeres", 2010. Cerámica levantada con la técnica de rollos y modelada, decorada con esgrafiado, engobes y bruido. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iturbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI)  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1117- Marcia, Victoria y Mary Vásquez Roldán (Guaranda/Quito, Ecuador). "Mujeres Bordando", 2014. Piezas de cerámica popular decoradas con pintura post-cocción, expuestas en la muestra "barro mestizo: arte, memoria y tradición" en el Museo de Arte Colonial de Quito (Quito, Ecuador).  
/ -http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101766534-1/home/goRegional
- 1118- Recipiente efigie -Tijón zoomorfo-. (Amazonia, oriente de Ecuador). Cerámica decorada en policromía con engobes y bruido. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - VINCENTELLI, Moira. *Women Potters, Transforming Traditions*. Editorial A and C Black, Londres, Inglaterra. 2003. Pág. 164.
- 1119- Indígena Zápara sosteniendo una cerámica tradicional (distribución en el territorio de las comunidades zapara: Amazonas ecuatoriano y peruano). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: Peter Oxford. / - AA. VV. *Los Andes: Patrimonio vivo / Living heritage*. Ed. UNESCO. Quito, Ecuador, 2005. Pág. 357.
- 1120- Figura antropomorfa de pie con serpiente enroscada. Etnia Shiwiar (Amazonia ecuatoriana). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://encompass.eku.edu/art\_fsresearch/4/
- 1121- Concepción Roque Chambi (Checca Pupuja, Azangaro, Puno, Perú). Modelado de un "torito de Puracá". (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ - AA. VV. *Del Amaru al Toro*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, Perú, 2009. // (1153a) pág. 52, (1153b) pág. 55.
- 1122- Figurilla zoomorfa, "cerdo" de la agrupación indígena Chipaya (etnia Uru) (cuenca del río Lauca, departamento de Oruro, altiplano, suroccidente de Bolivia). Cerámica con aplique textil (lana). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia.
- 1123- Etnia Weenhayek (municipios-distritos: Villamontes y Yacuiba, Gran Chaco -Chaco Boreal-, Tarija, Bolivia). Pequeña muñeca de cerámica con vestimenta textil. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: L. Rueda. / Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), La Paz, Bolivia.
- 1124- Tres figurillas esquemáticas de barro crudo representando la imagen femenina, etnia Nivaklé (Gran Chaco, -deptos. Boquerón y Presidente Hayes-, Suroeste de Paraguay), decoradas con lana. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ -https://cayinoclim.files.wordpress.com/2013/02/27-juguetes-barro-001.jpg
- 1125- Laura Centeno (Comunidad de la etnia Chiriguano-Chané: Tuyunti, Salta, Argentina). "Figura femenina", circa. 1960. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - Colección Particular. / - MORDO, Carlos. *La herencia olvidada. Arte indígena de la Argentina*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina, 2001. Pág. 210.
- 1126- Mujer de la etnia Chané modelando una figura de barro (Aguaray, Salta, Argentina). (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - AA. VV. *Arts of the Amazon*. [Editado por Barbara Braun]. Ed. Thames and Hudson, Londres, UK, 1995. Pág. 26. Fig. 34.
- 1128- Cocción e impregnado con resina protectora en una pieza de la etnia Asurini (área: río Xingu, Pará, Brasil). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: Renato Deralore. / - (Catalogo - exposición): POLO MÚLLER, Regina. *Ritual da imagen. Arte Asurini do Xingu*. Museu do Índio - FUNAI, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2009. Pág. 76.  
/ - AA. VV. *Arte popular de América*. [Editora Marta Ribalta, fotografías: Francesc Català -Roca]. Ed. Bulme, Barcelona, 1981. Pág. 296. Fig. 971.
- 1129 (a y b)- Hiwi -Guahibo- (sabanas del río Orinoco y región amazónica de Venezuela, suroeste), (1129a y 1129b) Recipiente -efigie Hiwi. Barro cocido, tinte vegetal. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - Orinoco-Venezuela : indian life in the Amazonian region [coordinador y editor: Kelsy Koch; textos: Lelia Delgado]. Colección: Orinoco. Fundación Cisneros; Caracas, Venezuela, 2005. // (foto: 1129a) Pág. 34. Fig. 18. // (foto: 1129b) Pág. 28. Fig. 14.
- 1130- Mujer de la etnia Yanomami realizando una pieza cerámica con forma antropomorfa al estilo tradicional (Amazonia colombiana). (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Foto: A. Seiler-Baldinger. / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombiana*. Museo Barbier-mueller Art Precolomb, Barcelona. Ed. Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 217.
- 1131- etnia guahiba (Vichada, este de Colombia, -área amazónica-). Vasija cerámica guahibo con forma de ave, en barro natural decorada con diseños geométricos con engobe y bruido. Expedición: Gerardo Reichel-Dolmatoff (fecha ingreso colección ICANH: 1943). (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Col.: Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH-, Bogotá, Colombia (Código: E-83-VI-523). / -https://coleccionetnograficainah.wordpress.com/2012/10/04/vasija-guahibo/
- 1132- Piezas de cerámica actuales, denominadas tipo "chokó" (etnia Embera-Chamí, área centro-occidental de Colombia). Destinadas a la elaboración de cerveza de maíz. Producido este estilo de piezas desde la década de los años ochenta del s. XX. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ - (Catálogo): CARDALE SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 254. Fig. VI.50.
- 1133- Otilia Sucre manipulando una pieza cerámica, denominada "Chokó" (Etnia Embera-Chamí, comunidad: La Betulia, departamento de Caldas, Colombia.), (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ - (Catálogo): CARDALE SCHRIMPF, Marianne - BRAY, Warwick (editores). *Calima and Malagana: art and archaeology in southwestern Colombia*. Pro Calima Foundation. Bogotá, Colombia, 2005. Pág. 255. Fig. VI.51.
- 1134- Etnia Purepecha (Ocumicho, Charapan, Michoacán, México). "Motociclista con calavera". Altura: 27 cm. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía: David Larendr. / - SAYER, Chloë *Arts and Crafts of Mexico*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1990. Pág. 78. Fig. 76.
- 1135- Figurilla denominada "tangu-yú" de origen y representación indígena (Tehuantepec, Oaxaca, México). (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - TORRE, Francisco de la. *Arte popular mexicano*. Ed. Trillas, Ciudad de México, México, 1994. Pág. 97. Fig. 3.6.
- 1136- Comunidad: Santa María Tetecla (Veracruz, México). Figurilla de mujer (con posible finalidad de ser utilizada en la festividad del día de muertos). Alt. 17 cm. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía: David Larendr. / - SAYER, Chloë *Arts and Crafts of Mexico*. Ed. Thames and Hudson, Londres, Inglaterra, 1990. Pág. 75. Fig. 66.
- 1137- Pedro Avilés Ciriaco (San Agustín Oapan, Guerrero, México). Grupo étnico: Nahua. "Monas Reinas". Cerámica y engobes. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - (Catalogo - exposición): *México artesanía. Identidades mexicanas*. Tabacalera; Tabapress, Madrid, España, 1992. Pág. 106.
- 1138- Indígena Lacandón portando dos figuras de cerámica (Chiapas, México). (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía: Fototeca de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología de México -MNA-. / -http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/piezas-del-mes/antiores/efigies-lacandonasbr-del-barro-sagrado-a-la-escultura-ludica-y-comercial.html
- 1139- Mujeres de la etnia Tzeltal (maya) decorando una pieza zoomorfa de cerámica en la que se representa a un jaguar (Amatenango del Valle, Chiapas, México). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.academictoursoaxaca.com/tours/chiapas.php
- 1140- Modesta Fernández Mata (Metepec, estado de México, México), candelabro escultórico representando a un "árbol de la vida", 1960s. Decoración: guesso y anilinas (post-cocción). Dimensiones: 107 x 76 x 20 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www.deserttraders.com/keyword/8624b/1/763401018.aprT# !j= 763401018&k= aprT
- 1141- Herón Martínez Mendoza (Acatlán de Osorio, Puebla, México). Representación escultórica de un ser mitológico, en barro natural, decorado con engobes y pulido, formato grande. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www.heronmartinez.com/Welcom.html
- 1142- Angélica Delfina Vázquez Cruz (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). Escultura cerámica de gran formato con referencia al "día de los muertos". (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://sic.gob.mx/ficha.php?table= artista&table id= 3980#
- 1143- Carlomagno Pedro Martínez (San Bartolo Coyotepec, Oaxaca, México). "Torito III: la familia", 1996. Barro modelado, cocción reductora. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C., Ciudad de México, México. / - *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex*. Fomento Cultural Banamex A.C., Ciudad de México, México, 2003. Pág. 119.
- 1144- Josefina Aguilar Alcántara (Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México). Representación escultórica de Frida Khalo como figura principal, sobre la que se disponen otras imágenes, como aves tropicales y reinterpretaciones de la obra pictórica de esta artista (policromía y decoración, post-cocción). (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.fofa.us/folk-art/ceramics/painted-red-the-aguilar-family-ocotlan-de-morelos/
- 1145- Timoteo Aguilar (Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México). "Funeral", 1958. Diecinueve figurillas de barro, decoradas con engobes y pintura post-cocción. Exposición: "Tesoros escondidos / Hidden Treasures from the Mexican collections", en el -Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology-. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley, California, EEUU (registro: 3-15760/73b // L2011.0701.035-048a) (George M. y Mary L. Foster, 1958).  
/ -http://hearstmuseum.berkeley.edu/exhibitions/mexico2/gallery10\_1.html
- 1146- Nave espacial con mariachis, c.1960-70 (Jalisco, México). Modelado y decoración con pintura post-cocción. Exposición: The Spirited Folk Arts of México (Junio-noviembre 2011), Museo -San Francisco International Airport- SFO (San Francisco, California, EEUU). (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley, California, EEUU (registro: JP-1 // L2011.0701.161). / -http://www.lysfo.com/museum/exhibitions/3743/detail?num= 3
- 1147- Candelario Medrano (Santa Cruz de las Huertas, Jalisco, México). Figura escultórica de un león decorado con anilinas (postcocción). (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Museo de Arte Popular -Folk Art Museum (San Miguel de Allende, Guanajuato, México). / -http://www.museodeartepopular.com/candelario-medrano.htm
- 1148- Alberto Bautista Gómez (Amatenango del Valle, Chiapas, México). "Tigre", 1994. Barro moldeado, modelado, engobado y bruido. (Cerámica indígena-popular, s. XX).  
/ Colección del autor / - *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex*. Fomento Cultural Banamex A.C., Ciudad de México, México, 2003. Pág. 35.
- 1149- Ana Solís Camilo (San Agustín Oapan, Guerrero, México), grupo étnico: Nahua. Imagen de personaje femenino portando agua sobre un burro, cerámica escultórica decorada con engobes. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - AA. VV. *Arte popular de México: 30 años de reconocimiento al arte popular mexicano*. Textos: Ana Teresa Aranda Orozco. FONART, México D.F., México, 2006. Pág. 120.
- 1150- Figurilla del grupo indígena Lacandón en la que se representa a un hombre viejo y vestido a modo del atavío tradicional (Selva Lacandona, Chiapas, México). Barro cocido y enlacado, recubierto la pieza con tela de algodón tejido. Medidas: 11 x 16'4 cm. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía: Archivo Digital Museo Nacional de Antropología de México -MNA-. / -http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/piezas-del-mes/antiores/efigies-lacandonasbr-del-barro-sagrado-a-la-escultura-ludica-y-comercial.html
- 1151- Felipa Hernández Barragán (Tlayacapan, Morelos, México). Etnia Náhua - Xochimilca. "Cuadrilla para cura ritual". Cerámica modelada, decorada con pintura post-cocción y brillante. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - AA. VV. *Revelaciones del arte popular mexicano*. Ed. Artes de México, México D.F, México, 2004. Pág. 39.
- 1152- Reproducciones actuales de recipientes escultóricos de la cultura primigenia marajoara (Icoaraci, Pará, Brasil). Altura aprox: 27 cm. (Cerámica escultórica, arte popular, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 1153- João Carlos da Silva -João de Alagoas- (Capela, Alagoas, Brasil). "Boi do bumba". Modelado, relieve y bajo relieve en cerámica, decorada con engobes, las imágenes que rodean al buey representan tradiciones populares. (Escultura cerámica, arte popular, s. XXI).  
/ Reproducción fotográfica: Galeria -M'Boitata-, Belo Horizonte, MG, Brasil. / -http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/2010/11/joao-das-alagoas.html
- 1154- Autoría: Asociación de Artesanos de Cariri Occidental -ARCA- (Serra Branca, Cariri Occidental, Paraíba, Brasil). Recipiente antropomorfo tradicional con forma de mujer. Manufacturado con torno manual, modelado y decoración con engobe. (Recipiente escultórico de cerámica, arte popular, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Casa do Artista Popular, João Pessoa, Paraíba, Brasil.
- 1155- Nuca o "Mestre Nuca" -Manoel Borges da Silva- (Tracunhaém, Pernambuco, Brasil). "Leão" (León). Imagen en detalle de la cabeza de una pieza zoomorfa de cuerpo entero, de medio formato. (Escultura cerámica, arte popular, s. XX).  
/ http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/search/label/Mestre%20Nuca%20de%20Tracunhaem%20C3%A9m

-1156- Irineia -Irineia Rosa Nunes da Silva- (Quilombola do Muquem, União dos Palmares, Alagoas, Brasil). "Mujer con niños" (Mujer con niños), 2009. Medidas: 55 x 28 x 18 cm. Exposición: Galeria Pontes (São Paulo, SP, Brasil). (Escultura cerámica, arte popular, s. XXI).  
/ -http://www.galeriapontes.com.br/esculturas\_detalle.aspx?id= 3

-1157- João Borges (Timon, Maranhão, Brasil). "Os Brincos Pra Sair" (los pendientes para salir). Pieza modelada. (Escultura en cerámica, arte popular, s. XXI).  
/ -http://www.joaoborges.com/aparen/index.html

-1158- Representación de un personaje popular bahiano (Salvador de Bahía, Bahía, Brasil). Autor: desconocido. (Escultura en cerámica, arte popular, s. XX).  
/ - AA. VV. *Artistas da Cerâmica Brasileira*. Ed. Volkswagen do Brasil, S.A. São Paulo, Brasil, 1985. Pág. 198.

-1159- Recipientes con forma femenina, decorados con motivos tradicionales (Maragogipinho, Bahía, Brasil). Cerámica engobada. (Recipientes escultóricos de cerámica, arte popular, s. XX).  
/ - AA. VV. *Artistas da Cerâmica Brasileira*. Ed. Volkswagen do Brasil, S.A. São Paulo, Brasil, 1985. Pág. 186.

-1160- Detimar Vieira (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil). "Nacimiento". Cerámica modelada en barro natural, decorada con algunos trazos de engobe. (Escultura en cerámica, arte popular, s. XX).  
/ -DANTAS, Cristina / WERNECK, Antonio Carlos. *Artesãos do Brasil / Artisans of Brasil*. Ed. Abril, São Paulo, 2002. Pág. 37.

-1161- Noemisa Batista (Ribeirão do Capivara, Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). "Casamento" (boda), década: 1970. Cerámica engobada. (Escultura cerámica, arte popular, s. XX).  
/ -http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/2011/02/noemisa.html

-1162- Representación de un pavo real (Taubaté, Valle de Paraíba, São Paulo, Brasil). Figurilla cerámica decorada post-cocción con pintura comercial. (Cerámica escultórica, arte popular, s. XXI).  
/ Fotografía: Carlos Kípnis e Ivan Sayeg, 2004. / Colección: Sérgio Roizenblit (São Paulo, SP, Brasil). / -http://www.terrapaulista.org.br/arte/artesano/caracteristicas/caracteristicas01.asp

-1163- "Toritos de Pucará" posicionados en el tejado de una casa (Puno, Perú). Cerámica en color natural y engobes. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www.inognidove.it/titicaica/travel/pucara2.shtm

-1164- Jinete a caballo (Santiago de Pupuja, Puno, Perú). Escultura cerámica decorada con engobe (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).

-1165- Leoncio Tineo Ochoa (Huamanga, Ayacucho, Perú). "La Piedad". Cerámica modelada y decorada con engobes. Dimensiones aproximadas: 31 x 17 x 17 cm. (Cerámica popular, s. XX).

-1166- Gedion Fernández Nolasco (Quina, Ayacucho, Perú). Residencia actual: Lima (Perú). Agrupación de seis músicos tocando diferentes instrumentos, decorados con engobes, basándose en el trazo de los diseños tradicionales ayacuchanos. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://lamula.pe20120811exposicion-%E2%80%99Chistorias-de-quinta-40-años-de-un-artífice-del-barro-y-la-arcilla%E2%80%9D-en-el-ccc-en-limavtrobles

-1167- Edilberto Mérida Rodríguez (Cuzco, Cuzco, Perú). Diferentes piezas escultóricas, izquierda "Madre con hijo", en el centro "Hombre", y a la derecha: "Presidente Belarde", 1967. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo de Arte Popular (Instituto Americano de Arte), Cuzco, Cuzco Perú.

-1168- Sabino Tupa Llavilla (Cuzco, Cuzco, Perú). "José", 1997. Personaje de nacimiento andino (feria del Santurantukuy). Cerámica policroma. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Museo del Instituto Americano de Arte Cuzco, Cuzco, Perú. / Imagen postal.

-1169- Representación de dos mujeres en postura de baile, ataviadas con traje regional (Chulucanas, Piura, Perú). Cerámica decorada con engobe (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://infoexportperu.blogspot.com.es/2010/09/ceramica-de-chulucanas.html

## Capítulo tres: LATINOAMÉRICA s.XXI.

### EJEMPLOS DE LA INTENSIDAD EN LA ESCULTURA CON BARRO Y CERÁMICA EN LA ACTUALIDAD.

#### 3.1-Autores contemporáneos, s. XXI. La intensidad de la cerámica y el barro en el arte latinoamericano. [Págs: 755 / 781].

-1180- Alejandro Santiago (México). "2501 migrantes", 2007. Forum de Monterrey. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.alejandrosantiago.com.mx/migrantes/galeria.html

-1181- Alejandro Santiago (México). Exhibición de la colección de piezas "2501 migrantes" en las calles de Oaxaca (Oaxaca, México). Diciembre 2011. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ Fotografía: Archivo/Cuartoscuro. / -http://aristeguinoticias.com/2307/kiotok/re cuerden-a-alejandrosantiago-el-escultor-de-los-migrantes/# &panel1-6

-1182- Alejandro Santiago (México). "2501 migrantes", Dimensiones variables (detalle). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -Revista: *American Ceramics*, 151, volumen 15, nº 1, 2006. Pág. 40.

-1183- Alejandro Santiago (México). "Sin título", 2005, (detalle) pieza integrante de la obra "2501 migrantes". Dimensiones: 122 x 46 x 30 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -Revista: *American Ceramics*, 151, volumen 15, nº 1, 2006. Pág. 39.

-1184- Alejandro Santiago (México). Exhibición de la colección de piezas "2501 migrantes" en las calles de Oaxaca (Oaxaca, México). (Diciembre, 2011). (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -https://casantica.com/blog/exposicion-2501-migrantes-en-el-maco/?lang= es

-1185- Claudia Álvarez (México). "Girls Fighting", 2012, serie -Pendencia-. Cerámica decorada con engobes y vidriados. Medidas: 68'6 x 91'4 x 48'3 cm. (Instalación, escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://claudiaalvarez.org/?p= 643# 1

-1186- Claudia Álvarez (México). "Lucha Boys", 2012. De la serie -El Chupón-. Cerámica y técnica mixta. Dimensiones: 85'1 x 35'6 x 27'9 y 78'7 x 30 x 27'9 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://claudiaalvarez.org/?p= 839# 6

-1187- Claudia Álvarez (México). Instalación: "Falling Rope of Silence", 2005. Cerámica, cuerda y madera. Dimensiones: 35'6 x 101'6 x 127 cm. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://claudiaalvarez.org/?p= 566# 4.

-1188- Claudia Álvarez (México). Instalación: "The Bruised Sky", 2005. Cerámica y elementos naturales. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://claudiaalvarez.org/?p= 939# 2

-1189- Claudia Álvarez (México). "Flower girl", 2011. Cerámica y técnica mixta. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.infoceramica.com/2013/07/claudia-alvarez/# galeria

-1170- La ceramista Rita decorando una *mokawa* (cerámica destinada a contener chicha). Etnia Kichwa (Sarayaku, Provincia de Ucayali, depto. de Loreto, Perú). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: Esteffany Bravo S. / -https://lalineadefuego.files.wordpress.com/2017/02/foto-1.jpg

-1171- Margarita Tarino en el proceso inicial de generar una pieza de barro, en segundo plano piezas en distintas fases del proceso (sin decorar, o aplicado el engobe final y bruñidas). Etnia Awajún (región del Cenepa, departamento de Amazonas, Perú). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://impactionoticias.pe/muestra-ceramica-del-pueblo-awajun-se-presenta-en-el-museo-nacional-de-la-cultura-peruana/

-1172- Piezas tradicionales de la etnia Awajún, denominada la pieza de la parte superior: *Amámuk*, y abajo: *Pinigs* (decoradas en tricomía con diseños geométricos). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: Rif Spahni / -https://www.servindi.org/24/11/2016/libro-nugkui-y-las-mujeres-ceramistas-del-ccnepa

-1173- La ceramista Aurora conformando una tinaja chichera o *mokawa*, junto a otras compañeras. Comunidad Nativa Kechwa Wayku (Lamas, departamento de San Martín, Perú). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: Manuel Méndez Guerrero / -MÉNDEZ GUERRERO, Manuel. *El arte de la cerámica lamista, manual práctico*. Comunidad Nativa Kechwa Wayku (Lamas, Perú). Ed. Asociación Exterior XXI, Madrid, España, 2009. Pág. 42.

-1174 (a y b)- Hueveras de cerámica con forma de gallina. Comunidad Nativa Kechwa Wayku (Lamas, Perú). (1174a) Altura: 19 cm, (1174b) Alt.: 11 cm. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: Manuel Méndez Guerrero / -MÉNDEZ GUERRERO, Manuel. *El arte de la cerámica lamista, manual práctico*. Comunidad Nativa Kechwa Wayku (Lamas, Perú). Ed. Asociación Exterior XXI, Madrid, España, 2009. Pág. 14.

-1175- Representación nativa de una "vasija retrato", cargando sobre ella un recipiente (pose tradicional), la base del rostro está pintada con engobe rojo, y detalles en blanco y negro, mientras que en el resto de la pieza su decoración posee una base blanca, con los detalles pintados en negro y rojo. Etnia Quechua (municipio: Chazuta, depto. San Martín, Perú). (Cerámica indígena, s. XXI).

/ -BARTRA DEL CASTILLO, Juana y NARVÁEZ VARGAS, Luis Alfredo. *Chazuta: arte ancestral / ancestral art*. Gobierno Regional San Martín, Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo: Municipalidad de Chazuta, Centro Cultural Wasichay; Chazuta, San Martín, Perú, 2012. Pág. 101.

-1176- Figurilla de un coati. Etnia Quechua (municipio de Chazuta, departamento de San Martín, Perú). (Cerámica indígena, s. XXI).

/ -BARTRA DEL CASTILLO, Juana y NARVÁEZ VARGAS, Luis Alfredo. *Chazuta: arte ancestral / ancestral art*. Gobierno Regional San Martín, Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo: Municipalidad de Chazuta, Centro Cultural Wasichay; Chazuta, San Martín, Perú, 2012. Pág. 98.

-1177- Representación de un pez. Etnia Quechua (municipio de Chazuta, departamento de San Martín, Perú). (Cerámica indígena, s. XXI).

/ -BARTRA DEL CASTILLO, Juana y NARVÁEZ VARGAS, Luis Alfredo. *Chazuta: arte ancestral / ancestral art*. Gobierno Regional San Martín, Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo: Centro Cultural Wasichay; Chazuta, San Martín, Perú, 2012. Pág. 99.

-1178- Etnia Shipibo-Conibo (Amazonas, Ucayali, centro-oriente Peruano). Pareja de recipientes antropomorfos (imagen femenina y masculina), pieza de delante: "Joni shomos", comunidad Shipibo, pieza posterior, "Joni shomos", comunidad Shetebo. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).

-1179- Mujer shipibo aplicando en una pieza de cerámica tradicional, resina natural en su última fase del proceso, post-cocción, (etnia Shipibo-Conibo, selva amazónica, centro-oriente Peruano). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: A. y P. Mathé. / - AA. VV. *Artes rituales del Nuevo Continente. América precolombina*. Museo Barbier-mueller Art Precolombi, Barcelona. Editorial Skira, Milán, Italia, 1997. Pág. 229.

-1190- Claudia Álvarez (México). "Mirarla (Con Jumper)", 2011. Cerámica (detalle de la pieza). Dimensiones: 93'9 x 27'9 x 22'9 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).

-1191- Osmany Betancourt (Cuba). "Imagen de un destino", 2008. Pasta roja con chamota, madera y metal. Dimensiones: 210 x 190 x 120 cm. Premio Especial en la IX edición de la Bienal de la Habana, 2008. Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana (La Habana, Cuba). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.osmanybetancourt.com/ceramic

-1192- Osmany Betancourt (Cuba). Cerámica y material reciclado. "La comparsa", 2009. Exposición individual: Galería Collage Habana (La Habana, Cuba). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.osmanybetancourt.com/la-comparsa

-1193 (a y b)- Osmany Betancourt (Cuba). "Consuma sin límites", 2003. -(1193a) (Tres piezas) Terracota, engobes y vidriado. Dimensiones: 370 x 150 x 110 cm. (1193b) Detalle: "Consuma sin límites". (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.osmanybetancourt.com/materia-suficiente

-1194- Osmany Betancourt (Cuba). Detalle de la obra: "Ofrenda", 2001. Cerámica vidriada. Dimensiones: 210 x 50 x 75 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.osmanybetancourt.com/ceramic

-1195- Osmany Betancourt (Cuba). Monumento escultórico. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.ecured.cu/index.php/Osmany\_Betancourt\_Falc%C3%B3n

-1196- Cristina Córdova (estadounidense-puertorriqueña). "El rey", 2010. Detalle de la obra realizada en cerámica, incluyendo en la vestimenta de la figura completa material reciclado (latas y madera). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://cristinacordova.com/gallery

-1197- Cristina Córdova (estadounidense-puertorriqueña). "Correría", 2006. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://cristinacordova.com/gallery

-1198- Cristina Córdova (estadounidense-puertorriqueña). Detalle de parte de la obra "Preludios y Partidas". Dimensión de gran formato, instalación en muro o pared, composición de la obra: dos figuras antropomorfas (hombre y mujer) de cerámica y estructura de hierro y resina para las 5 piezas abstractas que acompañan (2 de ellas sirven como apoyo a las piezas cerámicas). Obra expuesta entre 2010-2012 (como parte del proyecto -Ten Ten Ten- en el exterior del museo "Mint Museum / Craft + Design", actualmente su exhibición se ubica en la -colección permanente- (Charlotte, Mecklenburg, Carolina del Norte, EEUU). (Instalación escultórica con cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.cristinacordova.com/gallery

- 1199- Cristina Córdova (estadounidense-puertorriqueña). "Despojos", 2010. Cerámica y metal. Dimensiones: 33 x 35'6 x 15'2 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -https://craftcouncil.org/magazine/article/body-elouquent# &gid= 1&pid= 3
- 1200- Cristina Córdova (estadounidense-puertorriqueña). "Guardián", 2007. Figura de gran dimensión. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.cristinacordova.com/gallery
- 1201- Cristina Córdova (estadounidense-puertorriqueña). "Lid (Battle)". Cerámica y metal. Dimensiones variables. (Instalación escultórica con cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.virginiaagrooftoundation.org/artists/2010/69/
- 1202- Susana Espinosa (argentina-puertorriqueña). Rostro (detalle). Escultura cerámica, decorada con óxidos y esmaltes. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ Revista: *American Ceramics*, 151, volumen 15, n° 1, 2006. Pág. 77.
- 1203- Susana Espinosa (argentina-puertorriqueña). "Torso azul" 2002. Escultura cerámica, decorada con óxidos y esmaltes. Medidas: 45'7 x 40'6 x 30'5 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://mapr.org/es/museo/proa/artista/espinosa-susana
- 1204- Susana Espinosa (argentina-puertorriqueña). "Serie de los jinetes", 2003. Escultura cerámica, decorada con óxidos y esmaltes. 31'75 x 27'9 x 11'4 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://mapr.org/es/museo/proa/artista/espinosa-susana
- 1205- Susana Espinosa (argentina-puertorriqueña). "Personal. I, II, III (tríptico)", 1997. Tres piezas decoradas con óxidos y esmaltes. Dimensiones: 71'1 x 12'7 x 12'7 - 55'8 x 15'25 x 12'7 y 47'6 x 8'3 x 13'3 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://mapr.org/es/museo/proa/artista/espinosa-susana
- 1206- Diana Farfán (Colombia). "Balancing Act", 2013, de la serie -Zooicity-. Gres vidriado. Dimensiones: 46 x 41 x 22 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.dianafarfan.com/Galleries/Zooicity/album.php
- 1207- Diana Farfán (Colombia). "The Mayor of Toy Republic", 2011; de la serie -The Toy Republic-. Gres vidriado, acero, técnica mixta. Dimensiones: 152 x 32 x 34 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.dianafarfan.com/Galleries/ToyRepublic/album.php
- 1208- Diana Farfán (Colombia). "Transfusion", 2007; de la serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Gres, acero, técnica mixta. Medidas: 89 x 66 x 48 cm. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.dianafarfan.com/Galleries/Marionettes/album.php
- 1209- Diana Farfán (Colombia). "Staring at Myself", 2009; serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Porcelana vidriada y técnica mixta. Dimensiones: 58 x 25 x 20 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.dianafarfan.com/Galleries/Marionettes/album.php
- 1210- Diana Farfán (Colombia). "What You Don't See, Can't Hurt You", 2008, de la serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Gres vidriado, acero, técnica mixta. Dimensiones: 84 x 46 x 46 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.dianafarfan.com/Galleries/Marionettes/album.php
- 1211- Diana Farfán (Colombia). "Colombian Circus", 2011; de la serie -Marionettes, Puppets and Dolls-. Gres vidriado, acero, técnica mixta. Medidas: 29 x 18 x 23 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.dianafarfan.com/Galleries/Marionettes/album.php
- 1212- Edith García (mexicana-estadounidense). Detalle de la instalación "Constant Same Forever", 2013, de la serie -Constant, Same and Forever-. Piezas escultóricas en cerámica y collages de láminas de porcelana decorados con tintas, pigmento rojo y grafito. Dimensiones: 270 x 160 x 90 cm. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.nenadot.com/installation\_cs.html
- 1213- Edith García (mexicana-estadounidense). "In-between", 2012, de la serie -Absence + Presence-. Gres. Medidas: 30 x 12 x 10 cm. Serie realizada en el Royal College of Art, Londres, Inglaterra. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.nenadot.com/sculpture\_absence\_presence.html
- 1214- Edith García (mexicana-estadounidense). "Heroes", 2013, de la serie -Constant, Same and Forever-. Instalación: piezas escultóricas en cerámica, decoradas con vidriado, pigmento rojo y tintas. Dimensiones: 250 x 180 x 50 cm. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.nenadot.com/sculpture\_cs.html
- 1215- Edith García (mexicana-estadounidense). "Diminished" (menguado), de la serie -Otra Vez-. Gres vidriado, dimensiones: 34 x 61 x 28 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.nenadot.com/sculpture\_otra\_vez.html
- 1216- Edith García (mexicana-estadounidense). "Attached", de la serie -Otra Vez-. Gres vidriado, dimensiones: 6 x 21 x 12 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.nenadot.com/sculpture\_otra\_vez.html
- 1217- Edith García (mexicana-estadounidense). "Fearless", 2006, de la serie -Displaced-. Dimensión aprox. de cada pieza: 15 x 33 x 10 cm. Figuras escultóricas creadas por molde, colada de gres, vidriado y colada de silicona. (-Displaced Series- fue creada por la artista en el Northern Clay Center, MN, durante la beca obtenida McKnight Artist; exhibición McKnight Artist exhibition, 2006). (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.nenadot.com/sculpture\_displaced.html
- 1218- Benjamin Lira (Chile). Conjunto de obras de la serie -Cabezas-. Dimensiones variables, gran formato. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.blira.cl/web/?page\_id= 296
- 1219- Benjamin Lira (Chile). "Cabeza 94", 2009 (detalle). Gres vidriado. Dimensiones: 81 x 44 x 61'5 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.blira.cl/web/?page\_id= 296
- 1220- Benjamin Lira (Chile). Cabeza de gres esgrafiada (detalle). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.blira.com/expo.php?carpeta= expo&foto= 1&cant= 12&cant1= 9&seg= si
- 1221- Benjamin Lira (Chile). "Cabeza n° 95", 2010. Gres con diferentes vidriados (horno de gas, cocción reductora). Dimensiones: 75 x 47 x 63 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.blira.cl/web/?page\_id= 296
- 1222- Benjamin Lira (Chile). "Cabeza n° 77". Gres vidriado. Dimensiones: 77 x 52 x 66 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.blira.com/expo.php?carpeta= expo&foto= 1&cant= 12&cant1= 9&seg= si
- 1223- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Híbrido" 2011. Cerámica, látex y materiales variados. Dimensiones: 50 x 40 x 23 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriaelmuseo.com/archives/603/
- 1224- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Mómia - polka dots". Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 111 x 43'5 x 26 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriaelmuseo.com/archives/603/
- 1225- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Orgánica", Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 112 x 22 x 23 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriaelmuseo.com/archives/603/
- 1226- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Chinese opera cat", 2013. Cerámica, tejido y otros materiales. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.marianamonteagudo.net/70114/570284/gallery/fake-idols-2011
- 1227- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Africa 1", 2006. Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 78 x 26 x 24 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.marianamonteagudo.net/70114/573224/gallery/early-works-1998
- 1228- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Puerco espin", 2006. Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 40 x 22 x 18 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriaelmuseo.com/archives/603/
- 1229- Mariana Monteagudo (Venezuela). Detalle, primer plano de la obra: "Googly con vestido blanco" 2008. Materiales diversos. Dimensiones: 130 x 20 x 20 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ Artículo sobre la obra de M. Monteagudo. Revista: Plan Magazine (Agosto-septiembre 2009). Bélgica. Pág. 13. / -https://www.facebook.com/photo.php?fbid= 2165425730000&set= a.216542556996.117282.1077349254&type= 3&theater
- 1230- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Doble roji". Cerámica y materiales diversos. Dimensiones: 56 x 47 x 23 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriaelmuseo.com/archives/603/
- 1231- Mariana Monteagudo (Venezuela). Exhibición (detalle) de diferentes obras de la artista realizadas entre 2007 - 2009. Materiales diversos. Gran formato. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://artodyssey1.blogspot.com.es/2013/05/mariana-monteagudo.html
- 1232- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Mómia", 2001. Cerámica, venda, técnica mixta. Dimensiones: 111 x 45 x 25 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.marianamonteagudo.net/70114/573224/gallery/early-works-1998
- 1233- Kukuli Velarde (Perú). Conjunto de piezas de la serie -Isichapuitu-. Instalación (1997 - 2002). Dimensiones variables. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic\_Work/Pages/ISICHAPUITU.html# 0
- 1234- Kukuli Velarde (Perú). "La Purificada", 2015, de la serie -Corpus-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic\_Work/Pages/CORPUS\_files/Media/DSC\_0041/DSC\_0041.jpg?disposition= download
- 1235- Kukuli Velarde (Perú). Video-instalación, 1993, detalle de una de las obras del conjunto. Exposición: -Alinamex: cultura Latina- (Ciudad de México, México). (Video-instalación, s. XX).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/
- 1236- Kukuli Velarde (Perú). Conjunto de piezas de la serie -Amor puro / Pure Love-, 1998. Cerámica, pan de oro y pintura acrílica. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/
- 1237- Kukuli Velarde (Perú). "The first time", 1993, de la serie -Homage to my heart-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/
- 1238- Kukuli Velarde (Perú). "Native Hysterie Macuarra. Mixteca, Perú, AD 1250-1500; Vulnerable, defenseless. A fascinating prey. She gets scared easy", 2006. Serie: -Saquéame, papi / Plunder me, baby-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic\_Work/Pages/PLUNDER\_ME\_BABY\_files/Media/DSCN0387/DSCN0387.jpg?disposition= download
- 1239- Kukuli Velarde (Perú). "Najallota Insolente; Maya, México, 750 BC; Playfully disobedient. Does not believe in hierarchies, la hija de la gran...", 2006. De la serie: -Saquéame, papi / Plunder me, baby-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. Dimensiones: 71'1 x 50'8 x 30'5 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic\_Work/Pages/PLUNDER\_ME\_BABY\_files/Media/DSCN0374/DSCN0374.jpg?disposition= download
- 1240- Kukuli Velarde (Perú). De la serie -Isichapuitu-, "Mariposeándose". Barro de colada blanco y negro. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic\_Work/Pages/ISICHAPUITU.html# 24
- 1241- Vilma Villaverde (Argentina). Mujer recostada, de la serie -obras con sanitarios-. Modelado, decoración con engobes y vidriado, inserta en un lavabo industrial. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://vilma.villaverde.com.ar/Web2\_sanitarios/index\_sanitarios.htm
- 1242- Vilma Villaverde (Argentina). "Obsesión por el ciclismo", 2000. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un lavabo industrial con pie. Dimensiones: 130 x 90 x 60 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://vilma.villaverde.com.ar/Web2\_sanitarios/obsesion\_por\_el\_ciclismo.htm
- 1243- Vilma Villaverde (Argentina). "Gymnast", 2002. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un pie de lavabo industrial Otra premiada en certamen Mino (Japón) con el Premio del Jurado -en 2001. Dimensiones: 285 x 65 x 115 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://vilma.villaverde.com.ar/Web2\_sanitarios/Gimnasta.htm
- 1244- Vilma Villaverde (Argentina). "Maitena". Cerámica modelada, decorada con engobes. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://psocael.uwm.edu/event/vilma-villaverde-argentine-ceramic-sculptor-slide-lecture/
- 1245- Vilma Villaverde (Argentina). Niña-mujer recostada con las manos alzadas, de la serie -obras con sanitarios-. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un water industrial. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.yonhappnews.co.kr/bulletin/2012/07/16/020000000AKR20120716115200052.HTML
- 1246- Vilma Villaverde (Argentina). "Mona Roca", 1990. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en un urinario industrial. Dimensiones: 85 x 50 x 55 cm. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://vilma.villaverde.com.ar/Web2\_sanitarios/Mona\_Roca.htm
- 1247- Vilma Villaverde (Argentina). "Musica", de la serie -obras con sanitarios-. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado, inserta en una cisterna industrial. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://vilma.villaverde.com.ar/Web2\_sanitarios/index\_sanitarios.htm
- 1248- Vilma Villaverde (Argentina). Mujer ofreciendo su mano. Cerámica modelada, decorada con engobes y vidriado. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.revistaceramica.com.ar/noticias/%20anteriores/noticias\_enero2011.html
- 1249- Gerardo Azcúñaga (México). "Dentro del ojo de pescado", 1996. Pelo humano sobre técnica mixta y cerámica. Dimensiones: 155 x 197 x 153 cm. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -Colección Acervo Patrimonial de la SHCP (Ciudad de México, México). / Catálogo: *Gerardo Azcúñaga*. (Texto: Eduardo Ramírez) Lecturas Universitarias Nuestro Arte. Colección 75 aniversario. Universidad Autónoma de Nuevo Leon, Monterrey, México. Pág. 17.
- 1250- Gerardo Azcúñaga (México). "Claustro", 2002. Gres y cabello humano. Dimensiones: 32 x 45 x 40 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ www.artesvisualesnuevoleon.org/artes/mtds,40/mecat,85/art,2/ver.galeria/obra,4mt\_idioma,es-mx
- 1251- Gerardo Azcúñaga (México). "Sobre Fuego", 1990. Gres y madera. Dimensiones: 46 x 29 x 29 cm. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -Colección Enrique Martínez Ágredo / -http://www.scribd.com/doc/3139554/Nuestro-Arte-Gerardo-Azcunaga
- 1252- Gerardo Azcúñaga (México). "Prisión", 2004. Gres y madera. Dimensiones: 53 x 55 x 52 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -Colección del autor. / Catálogo: *Gerardo Azcúñaga*. (Eduardo Ramírez) Lecturas Universitarias Nuestro Arte. Col. 75 aniversario. Univ. Autónoma de Nuevo Leon, Monterrey, México. Pág. 18.
- 1253- Gerardo Azcúñaga (México). De la serie -Claustros-, 2001. Gres y cabello humano, dimensiones: 21 x 36 x 32 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.artesvisualesnuevoleon.org/artes/mtds,40/mecat,85/art,2/ver.galeria/obra,2/mt\_idioma,es-mx



- 1254- Carlos Runcie Tanaka (Perú). "Desplazamientos" 2005. Instalación (cerámica, papel, video), integrada en la exposición: -Contradicciones y Convivencias-, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.carlosruncietanaka.com/exposiciones/COLECTIVAS/Contradicciones3.htm
- 1255- Carlos Runcie Tanaka (Perú). "Interiores (Espejos de tierra para Celeda)", 1995. Fotografía de parte de la instalación (detalle): barro cocido, vidrio, madera, cangrejos y materiales orgánicos. Dimensiones variables. Muestra: -II bienal Barro de América 1995/1996- (Venezuela). Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela. (Instalación, cerámica escultórica, s. XX).  
/ -GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofía Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 112.
- 1256- Carlos Runcie Tanaka (Perú). "KAWA / HUAYCO / RIO". 2009. Exposición: *I Trienal de Chile*, Santiago de Chile, Chile. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.carlosruncietanaka.com/exposiciones/BIENALES/Trienal1.html
- 1257- Carlos Runcie Tanaka (Perú). "Sin título" 1987. Intervención en el paisaje con piezas cerámicas, desierto al sur de Lima, ubicación: Panamericana Sur (km: 40), Punta Hermosa, Lima, Perú. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.carlosruncietanaka.com/exposiciones/INDIVIDUALES/Trilce1.htm
- 1258- Carlos Runcie Tanaka (Perú). "La espera", instalación, 1997 (cerámica gres, metal, vidrio, cable de acero, fotocopias). Dimensión de cada pieza: 70 x 32 x 22 cm. Exposición: *ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, Madrid, España. (Instalación, cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.carlosruncietanaka.com/exposiciones/BIENALES/Arco%20la%20espera1.htm#
- 1259- Eduardo Andaluz (Argentina). Obra perteneciente a la serie -Yelmos-, 2004. Tierras cocidas, óxidos y engobes. Dimensiones: 29 x 25 x 25 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.eduardoandaluz.com/obra/serie-yelmos.html
- 1260- Eduardo Andaluz (Argentina). Obra de la serie -Pórticos-, 1989. Tierras cocidas, óxidos y engobes. Dimensiones: 70 x 37 x 14 cm. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.eduardoandaluz.com/obra/serie-porotics.html
- 1261- Eduardo Andaluz (Argentina). Obra de la serie -Yelmos-, 2004. Tierras cocidas, óxidos y engobes. Dimensiones: 19 x 53 x 19 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.eduardoandaluz.com/obra/serie-yelmos.html
- 1262- Eduardo Andaluz (Argentina). Obra de la serie -Orgánica-, 1980. Cerámica vidriada. Dimensiones: 34 x 64 x 24 cm. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.eduardoandaluz.com/obra/serie-organica.html
- 1263- Eduardo Andaluz (Argentina). Obra de la serie -Orgánica-, 1981. Cerámica vidriada. Dimensiones: 57 x 18 x 15 cm. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.eduardoandaluz.com/obra/serie-organica.html
- 1264- Ruth Krauskopf (Chile). Sin título. Gres chamotado. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.huarahuara.cl/ruth.php
- 1265- Ruth Krauskopf (Chile). Sin título, 2006. Gres chamotado. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.huarahuara.cl/ruth.php
- 1266- Ruth Krauskopf (Chile). Sin título, 2006. Gres chamotado. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.huarahuara.cl/ruth.php
- 1267- Ruth Krauskopf (Chile). Sin título, 2014. Gres chamotado. Realizada esta pieza para la exposición colectiva: "Blancoesteka", expuesta en la Corporación Cultural de Las Condes (Santiago de Chile, Chile). (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.infoceramica.com/2014/11/exposicion-blancoesteka-chile/
- 1268- Ruth Krauskopf (Chile). Sin título, 2006. Gres chamotado. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.huarahuara.cl/ruth.php
- 1269- Cecile Molina Machargo (Puerto Rico). Composición en arco de la serie -ciclos oseos-, formato medio (decoración post-cocción con pintura industrial). (Cerámica escultórica, s. XXI).
- 1270- Cecile Molina (Puerto Rico). Obra "Éntrea y ósea" situada en la parte delantera de la imagen y en segundo término "Ciclo". Las obras cuelgan del techo, dando la impresión de flotar en el espacio. Exposición: galería Yemayá, 2008, Puerto Rico. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriayemaya.com/main/LoadContent.do?id= 26
- 1271- Cecile Molina (Puerto Rico). "Ciclos y Tuetanos" 2004. Pieza cerámica con base de metal. Dimensiones: 71'1 x 61 x 10'2 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ Colección: Familia Millie Diaz (Puerto Rico). / -https://myspace.com/cecilemolina/mixes/classic-clay-sculptures-522661/photo/253547430
- 1272- Cecile Molina (Puerto Rico). "Esseere Antroposeo", 2008. Pieza cerámica decorada con pintura industrial (post-cocción). Dimensiones: 91'4 x 61 x 12'7 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -https://myspace.com/cecilemolina/mixes/classic-clay-sculptures-522661/photo/253547408
- 1273- Cecile Molina (Puerto Rico). "Oasis Antroposeo II", 2004. Escultura cerámica decorada con vidrio de barro. Dimensiones: 45'7 x 35'6 x 7'6 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ Colección: Arq. Raul Rivera (Puerto Rico). / -https://myspace.com/cecilemolina/mixes/classic-clay-sculptures-522661/photo/253547410
- 1274- Cecile Molina (Puerto Rico). "Floración Antroposea", 2010. Escultura cerámica decorada post-cocción con pintura industrial. Medidas: 20'3 x 27'9 x 10'2 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -https://julieta2012dotorg.wordpress.com/2013/05/06/6216-visitas-lecturas-a-barandilla-y-banderilla/
- 1275- Rosario Guillermo (México). "Nuestra Santísima Señora De La Probidad", 1996. Cerámica y madera. Dimensiones: 203 x 75 x 30 cm. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.rosarioguillermo.com/
- 1276- Rosario Guillermo (México). "De Lo Cotidiano". Cerámica y madera. Dimensiones: 195 x 40 x 43 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.rosarioguillermo.com/
- 1277- Rosario Guillermo (México). "Bahakistan", 2010. Cerámica. Dimensiones: 190 x 60 x 60 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.rosarioguillermo.com/
- 1278- Rosario Guillermo (México). "Fósil 4", medidas: 75x40x20cm (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.rosarioguillermo.com/
- 1279- Rosario Guillermo (México). "Coaticue", 2003. Parque escultórico Guldagergaard (Guldagergaard, Skaelskor, Dinamarca). Medidas: 500 x 100 x 80 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.rosarioguillermo.com/index.php?id= 53
- 1280- Rosario Guillermo (México). Exposición: "Tierra Ardiente", 2012. Museo SHCP (Secretaría de Hacienda y Crédito Público), antiguo Palacio del Arzobispado, Ciudad de México, México. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -Fotografía: Yanin Ramirez. / -http://www.mex4you.biz/evento.php?n= 732
- 1281- Rosario Guillermo (México). "Torso". Cerámica y madera. Dimensiones: 90 x 50 x 30 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.rosarioguillermo.com/
- 1282- Martha Pachón (Colombia). "Mantles". Porcelana teñida con pigmentos, hilo de acero y luz-instalación eléctrica. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.mprodriguez.com/# !/?page\_id= 81
- 1283- Martha Pachón (Colombia). Diferentes piezas de la serie -Objects of seduction-. Porcelana teñida con pigmentos. Medidas aprox. de cada pieza: 22x15x14 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.mprodriguez.com/# !/?p= 191
- 1284- Martha Pachón (Colombia). "Sein-oursin". Primer premio, XVIII Concurso Internacional de Cerámica, Valladolid. Porcelana. Dimensiones: 30 x 50 x 35 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.mprodriguez.com/# !/?p= 190
- 1285- Martha Pachón (Colombia). Piezas de la serie -Objects of seduction-. Porcelana teñida con pigmentos. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.mprodriguez.com/# !/?p= 193
- 1286- Martha Pachón (Colombia). "Spin-golosa", 2014. Porcelana teñida con pigmentos. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.infoceramica.com/2015/02/martha-pachon/
- 1287- Paloma Torres (México). "Instalación Urbana", 2007. Barro Zacatecas y engobes / Bronce. 250 cm altura máx. (Instalación, cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.palomatorres.com.mx/
- 1288- Paloma Torres (México). Piezas expuestas en la exhibición "Horizontes fragmentados" (detalle). Museo Amparo, México. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.museoamparo.com/Exposiciones/Paloma%20Torres/Paloma%20Torres%20Horizontes%20fragmentados.html
- 1289- Paloma Torres (México). "Esferas instalación". 1998. Barro Zacatecas, engobes y cable de acero. Dimensiones: 35 x 25 cm (30 piezas). Exposición "Horizontes fragmentados" (detalle). Museo Amparo, México. (Instalación, cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.museoamparo.com/Exposiciones/Paloma%20Torres/Museografía%209.html
- 1290- Paloma Torres (México). Muro con Directrices. Barro de Zacatecas y hierro. Dimensiones: 300 x 120 x 295 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.artejoven.com/ficha\_artista.php?id\_artista= 7
- 1291- Paloma Torres (México). Exposición "Horizontes fragmentados" (detalle). Museo Amparo, México. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.museoamparo.com/Exposiciones/Paloma%20Torres/Paloma%20Torres%20Horizontes%20fragmentados.html
- 1292- Cleone Augusto (Brasil). "Sin título", 2002. Arcilla sin cocer. Dimensiones: 220 x 220 x 120 cm. Exposición colectiva (abril 2002): Centro Cultural São Paulo - Paraisópolis, SP, Brasil. (Instalación, barro crudo, s. XXI).  
/ Fotografía: cesión de artista
- 1293- Cleone Augusto (Brasil). "Busca", 1997. Aproximadamente 3000 piezas de barro, dimensiones variables. Exposición: Galería Espaço Cultural, Univercidade - Humaitá, RJ, Brasil. (Instalación, barro crudo y cerámica, s. XXI).  
/ Fotografía: cesión de artista
- 1294- Cleone Augusto (Brasil). "Sin título", 2005. Arcilla cruda. Dimensiones: 530 x 230 x 180 cm. Exposición individual (Abril 2005): -Acessos Possiveis-, EAV Parque Lage - Jardim Botânico, RJ, Brasil. (Instalación, barro crudo, s. XXI).  
/ Fotografía: cesión de artista
- 1295- Cleone Augusto (Brasil). "Sin Título", 2000. Arcilla Cruda. Medidas: 220 x 180 x 170 cm. Exposición Individual (mayo 2000): Galería: Cândido Mendes, Ipanema, RJ, Brasil. (Instalación, barro crudo, s. XXI). / Fotografía: cesión de artista
- 1296- Cleone Augusto (Brasil). "Proceso", 2005. Barro crudo y tejido. Dimensiones: 400 x 120 x 5 cm. Exhibición colectiva (noviembre 2005) -Acessos Possiveis-, EAV Parque Lage - Jardim Botânico, RJ, Brasil. (Performance-instalación, barro crudo, s. XXI).  
/ Fotografías: cesión de la artista.
- 1297- Rimer Cardillo (Uruguay). "Gardiner Woodpecker with Paraguay River" de la serie -Tattooed Bird Boxes-. Objeto único: Caja de madera de nogal y arce, cerámica, fieltro, plancha de latón de grabado y aguafuerte. Dimensiones: caja abierta, 5'7 x 27'9 x 44'4 cm; caja cerrada, 10'2 x 22'8 x 27'9 cm. (Pieza artística, cerámica y otros materiales, s. XXI).  
/ -http://www.rimercardillo.com/media/revision/media/pg1c.htm
- 1298- Rimer Cardillo (Uruguay). "Voces de la tierra", 1995. Instalación: formas geométricas construidas con ladrillos estampados (serigrafía de imágenes). Dimensiones variables. Exposición: -II bienal Barro de América-, 1996 (Caracas, Venezuela). (Instalación, cerámica, s. XX).  
/ - GUEVARA, Roberto. Catálogo: *II bienal, Barro de América. 1995-1996. Núcleo 1: Encuentros contemporáneos. Museo de arte contemporáneo de Caracas Sofía Imber*. Ed. Consejo Nacional de la cultura -CONAN-, Caracas, Venezuela, 1995. Pág. 60.
- 1299- Rimer Cardillo (Uruguay). "Dogs and Pheasants", 1997-98. Instalación compuesta por 15 piezas de cerámica de 56x61x8 cm, y xilografía sobre lienzo de 366x 213 cm. Exposición: Araucaria / Bronx Museum of the Arts, Nueva York, EEUU. (Instalación con piezas cerámicas, s. XX).  
/ -http://www.rimercardillo.com/bronx/araimg2c.htm
- 1300- Rimer Cardillo (Uruguay). "Cupi degli Uccelli" y "Reflections", 2001. Instalación: XLIX Bienal de Venecia (Venecia, Italia). Montículo recubierto de piezas de cerámica de dimensiones 170 x 366 cm, y 666 espejos. (Instalación, tierra y cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.rimercardillo.com/venice\_biennale/venice\_img12c.htm
- 1301- Rimer Cardillo (Uruguay). "Cupi de La Loggia", 2006. Instalación permanente: Centro D'Arte La Loggia, Florencia, Italia. Piezas de Cerámica, mortero con pigmento de color y piedra. Altura: 2'5 m, ø 7 m. (Instalación con piezas de cerámica, tierra y otros materiales, s. XXI).  
/ -http://www.rimercardillo.com/loggia/loggia\_pg1g.htm
- 1302- Rimer Cardillo (Uruguay). "Ancestro con fósiles", 1991. Tierra, carbón, arena, ceniza, cerámica. Diámetro mayor 1'80 m. x ø menor 6'74 m. Salón Municipal de Exposiciones, Montevideo (Uruguay). (Instalación, tierra y cerámica, s. XX).  
/ -http://www.rimercardillo.com/tate\_fieldworks/tatefieldworks.htm
- 1303- Anna Maria Maiolino (Italo-brasileña). Diferentes escenas de la instalación: "Here & There", expuesta en la bienal internacional "Documento 13", 2012, Karlsruhepark (Frankfurt, Alemania). Barro crudo y elementos cotidianos de una casa (ubicación: salón de estar, cocina y habitación). (Instalación, barro crudo, s. XXI).  
/ -http://fireplacechats.wordpress.com/2012/07/28/
- 1304- Anna Maria Maiolino (Italo-brasileña). Instalación: "Among Many", 2005. Pinaoteca do Estado de Sao Paulo, Brasil (exhibición retrospectiva). (Instalación, barro crudo, s. XXI).  
/ Fotografía: Isabella Matheus / -http://arttattler.com/archivemariamamaiolino.html
- 1305- Anna Maria Maiolino (Italo-brasileña). "Continuous", 2010, instalación con barro crudo, incluida en la exhibición retrospectiva de la artista en el Camden Arts Center., 2010, Londres, Inglaterra. (Instalación, barro crudo, s. XXI).  
/ Fotografía: Todd Haiman.  
/ -http://www.toddhaimanlandscapedesign.com/blog/2010/08/landscape-design-as-sculpture.html
- 1306- Anna Maria Maiolino (Italo-brasileña). Instalación: "Territories of Immanence", 2006. Retrospectiva: Miami Art Central -MAC- (Miami, Florida, EEUU). (Barro crudo, s. XXI).  
/ Fotografía: Oriol Tarridas. / -http://arttattler.com/archivemariamamaiolino.html
- 1307- Adrián Villar Rojas (Argentina). "Return the world (the bone)", 2012, barro sin cocer, cemento, madera y metal. Dimensiones variables.  
/ -http://www.kurimanzutto.com/artists/adrin-villar-rojas
- 1308- Adrián Villar Rojas (Argentina). "El momento más hermoso de la guerra", 2009. Escultura: barro (sin cocer), plastilina, estopa y madera. Dimensiones: 600 x 2500 x 500 cm. (Fotografías digitales: dimensiones variables).  
/ -http://www.kurimanzutto.com/artists/adrin-villar-rojas

-1309 (a, b y c)- Adrián Villar Rojas (Argentina). Exposición: "Today we reboot the planet" 2013 (Galería: kurimanzutto, México). (1309a) Barro crudo, cemento, madera y metal. Dimensión variable. (1309 b y c)- Sala interior y entrada, instalación III: técnicas mixtas. Dimensiones variables.  
/ -http://www.kurimanzutto.com/artists/adrian-villar-rojas

-1310- Adrián Villar Rojas (Argentina). Pieza (detalle) de la serie -Los teatros de Saturno-, 2014. Mesa de madera (reciclado), yeso, arcilla y pigmentos. Medidas de la obra: 103'5 x 242'5 x 62'2 cm.  
/ -http://www.kurimanzutto.com/artists/adrian-villar-rojas

-1311- Adrián Villar Rojas (Argentina). Instalación: Obra incluida en la exhibición: -La inocencia de los animales-, 2013. Barro crudo, cemento, madera y metal. Dimensiones variables. EXPO 1 (MoMA Ps1, Nueva York, EEUU).

/ Fotografía: Matthew Septimus. / -http://es.artedialdia.com/International/Contenidos/Exhibiciones\_en Museos/Adrian\_Villar\_Rojas\_Las\_ruinas\_del\_tiempo

-1312- Marta Palau (española-mexicana). Pieza de gres chamotado, acoplada a la obra palos de madera y cuerda. (Cerámica escultórica, s. XX).  
/ -http://www.martapalau.com/situ\_e/obra.aspx

-1313- Marta Palau (española-mexicana). Misma obra que la foto n°: 120 (detalle). "Naualli mano poderosa", 2005. Realizada con barro de Oaxaca, tierra negra, ramas de madera y henequén (Galería Art&Idea, 2005). (Instalación con barro crudo, s. XXI).  
/ -http://www.martapalau.com/situ\_e/selecta\_pieza.aspx?ID= 280

-1314- Marta Palau (española-mexicana). Detalle de la instalación: "GUAMA, los cinco sellos. Circulo ritual-ofrenda", 1991. Exposición: Espacio Alternativo para las Artes. Materiales: tierra, adobe, papel amatil, xocostli y madera; dimensión: ø 350 cm. (Instalación con barro crudo, s. XX).  
/ -http://www.martapalau.com/situ\_e/obra.aspx

-1315- Marta Palau (española-mexicana). "Nómadas II (1998)", instalación formada por un pie de barro de grandes dimensiones, rodeado de 250 piezas de cerámica con forma de pie de menor tamaño. Dimensiones variables / pie grande: 120 x 280 x 80 cm, pies pequeños: aprox. 14 x 28 x 7 cm. Imagen de la obra expuesta en la muestra retrospectiva "Marta Palau: Tránsitos de Naualli" (dic. 2014 - feb. 2015), ubicada en la Sala de Exposiciones La Lonja (Zaragoza, Aragón, España). (Instalación, cerámica, s. XXI).  
/ -http://diario.ociourbanozaragoza.es/2015/02/18/marta-palau-transitos-de-naualli/

-1316- Marta Palau (española-mexicana). "Naualli las cautivas", 1996. Tierra, guajes, papel amate y caparzones de armadillo. Medida aprox. de cada pieza: 220 x 40 cm. (Instalación, s. XX).  
/ Fotografía: Museo del Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México, México). / -http://www.arts-history.mx/semanario/especial.php?id\_notia= 03012013142950

### 3.2- Arte indígena y popular en Latinoamérica, s. XXI. Representación escultórica en cerámica. [Págs: 783 / 802].

-1317- Ocumicho, Charapan, Michoacán, México. Ser sobrenatural o dragón con forma de perro, portando sobre su lomo a tres diablillos y una figura humana, en la parte delantera dos figuras desnudas, posiblemente representando la imagen de "Adán y Eva", rodeada por llamas de fuego que también salen de la boca del ser. Cerámica figurativa (pintura post-cocción). (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía colección: Don Lewis. / -http://www.collectorsweekly.com/articles/the-curious-tale-of-mexicos-most-peculiar-pottery/

-1318- Representación de un diablillo tumbado, etnia purépecha (Ocumicho, Charapan, Michoacán, México). Pieza modelada y decorada con pintura post-cocción. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.mexicodesconocido.com.mx/ocumicho-donde-al-diablo-se-le-moldea-michoacan.html

-1319- Esperanza Felipe Mulato (Ocumicho, Charapan, Michoacán, México), etnia Purépecha. "Revolucionarios", 2010. Ocho piezas de barro policromado, dimensiones variables. -1° premio- XXXV Edición Gran Premio Nacional de Arte Popular Bicentenario 2010 "Categoría: Alfarería y Cerámica Bicentenario, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.fonart.gob.mx/XXXVgranpremio-nacional-ArtePopular/2010

-1320- Escena de un diablillo sobre un avión, y otro en la parte inferior (Ocumicho, Charapan, Michoacán, México), etnia Purépecha. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ - VICENTELLI, Moira. *Women Potters, Transforming Traditions*. Ed. A&C Black, Londres, Inglaterra, 2003. Pág. 138.

-1321- Pareja de diablillo (leyendo) y mujer cargando a un bebé en la cama, etnia purépecha (Ocumicho, Charapan, Michoacán, México). Pieza modelada y decorada con pintura post-cocción. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.mexicodesconocido.com.mx/ocumicho-donde-al-diablo-se-le-moldea-michoacan.html

-1322- Alfonso Castillo Orta y Martha Hernández de Castillo (Izúcar de Matamoros, Puebla). Cerámica escultórica policromada. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.mexicoartshow.com/castillo-tree2-large.jpg

-1323- Joel Enrique Montoya Vázquez (Metepc, estado de México, México). Detalle de la pieza, cerámica vidriada. (2° premio, Premio Nacional de la Cerámica, 2012). (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.premionacionaldelaceramica.com/img/2012/ceramica-tradicional-vidriado/2

-1324- Herón Martínez Mendoza (Acatlán, Puebla, México). Datación de la obra: 1964. Cerámica decorada con engobe blanco y pinturas acrílicas. Dimensiones: 102 x 81 x 20 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www.deserttraders.com/keyword/8631b/1/763401041\_Bhchez#i=763401041&k=Bhchez&lb= 1&s= X2

-1325- Tiburcio Soteno (Metepc, estado de México, México). Detalle de la pieza: Homenaje a Frida Kalo. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Movil/Noticia.jsfnoticiald= 2582

-1326- Homenaje: Devenir histórico de los pueblos indígenas mexicanos (Metepc, estado de México, México). Cerámica policromada y hierro. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México, México). Ubicación Actual: Sala pueblos indios. / -http://www.inah.gob.mx/paseos/arbodelavidal/Arbol\_de\_la\_vida.html

-1327- Autor desconocido (Metepc, estado de México). Dimensiones: 72'4 x 106 x 16 cm. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.elinterior.com/gallery\_pages/Metepc\_Trees\_of\_Life.html

-1328- Teodora Blanco (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). Figurillas "nahuales" de terracota. Dimensiones variadas. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www.kritikaonline.net/p= 3481

-1329- Fernando Félix Peguero García (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). "La Boda del Charro y la Catrina", 2009. Diferentes figuras, dimensiones variables. (1° Premio en cerámica en el certamen-FOFA's initial young artists-, 2009, Friends of Oaxacan Folk Art). (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.fofa.us/folk-art/ceramics/terracotta/the-blanco-family-santa-maria-atzompa/

-1330- Irma García blanco posando junto a dos piezas de gran formato de su autoría. (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). (Cerámica popular, s. XXI).  
http://www.veniceclayartists.com/mexican-folk-pottery-tradition/

-1331- Irma García Blanco (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). "Vendedora", 1996. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex / -Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano. Colección Fomento Cultural Banamex. [Autora: Coord: Cándida Fernández de Calderón]. Ciudad de México, México, 2003. Pág. 83.

-1332- Rosario Vázquez (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). Figurilla de una sirena. Altura: 16'5 cm. (Cerámica popular, s. XXI).  
http://www.vivaaxacafolkart.com/ceramics/ceramic\_pages,020bce.html

-1333- Figura femenina de una "Mona", c. 1950-60s. (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley, California, EEUU. / - www.flysfso.com/web/page/sfo\_museum/exhibitions/international\_terminal\_exhibitions/mexican\_folk\_art/08.html# top

-1334- Angélica Vasquez Cruz (Santa María Atzompa, Oaxaca, México). Representación de un pesebre navideño superpuesto sobre la imagen de un ángel, o figura femenina alada, cerámica decorada con engobes. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www.fofa.us/folk-art/ceramics/terracotta/the-vasquez-family-santa-maria-atzompa-2-1-1-2-angelica-vasquez-cruz-2-3/

-1335- Cerámica hondureña de etnia Lenca decorando diferentes recipientes escultóricos con forma de gallo con pintura acrílica (decoración de las piezas: post-cocción). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://lanoticia.hn/wp-content/uploads/2014/12/ruta-lenca.jpg

-1336- Porrón con forma de gallo realizado por Úrsula Sánchez de Orellana (etnia Lenca) (La Campa, departamento de Lempira, Honduras). Barro modelado y pulido. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: M. Méndez / -MÉNDEZ GUERRERO, Manuel. *El arte de la alfarería Lenca-manual práctico-. La Campa, Lempira, Honduras*. Ed. Asociación Exterior XXI, Madrid, España, 2008. Pág. 63.

-1337- El joven Max Efraín Santos Pérez muestra una de sus creaciones zoomorfas con forma de caimán (etnia Lenca) (La Campa, Lempira, Honduras). Cerámica escultórica, decorada con pintura post-cocción. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Fotografía: M. Méndez / -MÉNDEZ GUERRERO, Manuel. *El arte de la alfarería Lenca-manual práctico-. La Campa, Lempira, Honduras*. Ed. Asociación Exterior XXI, Madrid, España, 2008. Pág. 80.

-1338- Mujer Lenca vendiendo cerámica tradicional en el mercado de la ciudad de Gracias (departamento de Lempira, Honduras). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -https://junioresc15.files.wordpress.com/2015/05/wp-id-artesanas-elaboradas-por-mujeres-lencas-gracias-lempira\_honduras1.jpg

-1339- Ceramista lenca decorando una pieza aún sin cocer, en el momento en el que aplica el diseño con barbotina espesa (técnica del negativo), la cual a su paso por la cocción se desprenderá y dejará a la vista el color natural del barro, en contraste con el tono ennegrecido de la pieza (al cocerse en hornada reductora). (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.elmundo.es/metropoli/2005/06/14/arte/1118763862.html

-1340- Representación Lenca (Occidente de Honduras - Oriente de El Salvador). Jarrón en el que se representa a un geco (reptil) y otros motivos florales, recurrentes estos motivos modernos en la representación con la técnica del negativo. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.elheraldo.hn/entretenimiento/989471-466/un-recorrido-por-las-artesanas-C3%Ada-lenca

-1341- Cerámica nativa de la etnia Lenca (Occidente de Honduras). Representación contemporánea de un angelito decorado con la técnica cerámica del negativo. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://hundart.com/la-galeria/angel-lenca/

-1342- Venta de diferentes piezas de cerámica lenca (decoradas con la técnica del negativo), Honduras. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.hondurastips.hn/2014/06/02/artesanas-de-honduras-entran-al-comercio-justo-en-florida/

-1343- María Dominga Herrera (Ilobasco, Cabañas, El Salvador). Miniatura sorpresa, en la que se esconden una pareja de bailarines, vestidos con traje tradicional. Barro modelado, vidriado y cocido, decorados los detalles más minuciosos con pintura (post-cocción). (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Federico Trujillo. / - BELLO-SUAZO COBAR, Gregorio. *Ilobasco: barro eterno / Ilobasco: eternal clay*. Iniciativa: Pro Arte Popular, Ed. Rubén H. Dimas, San Salvador, El Salvador, 2003. Pág. 109.

-1344- Miniatura sorpresa, escena de nacimiento cubierta por la imagen de una iglesia (Ilobasco, Cabañas, El Salvador). Dimensiones: 5 x 5 x 7 cm. Barro modelado, cocido y pintado en post-cocción. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www.artepopulardelmundo.es/catalogo/categoria/belenes/1942-nacimiento-en-miniatura-cubierto-por-iglesia/

-1345- Escena representando "Procesión del Vía Crucis (Viernes Santo)", con figuras y detalles del lugar realizados en cerámica (Ilobasco, Cabañas, El Salvador). Decoración: post-cocción. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -Museo de Artes y Tradiciones Populares de El Salvador (San Salvador, El Salvador) / -Fotografía: Carlos Rodríguez Mata (CAMAR027). / -https://www.flickr.com/photos/camaro27/4403404983/

-1346- Detalle de una escena donde se representa a un grupo de mujeres vestidas de blanco que conforman parte del desfile, obra completa: "Procesión del Santo Entierro (Viernes Santo)", (Ilobasco, Cabañas, El Salvador). Decoración: post-cocción. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -Museo de Artes y Tradiciones Populares de El Salvador (San Salvador, El Salvador) / -Fotografía: Carlos Rodríguez Mata (CAMAR027). / -https://www.flickr.com/photos/camaro27/4404170664/

-1347- Cecilia Vargas Muñoz (Pitalito, Huila, Colombia). Detalle de la parte superior y delantera de una "Chiva" o autobús colectivo huilense, ubicando en él a diferentes pasajeros, animales y frutas y otras cargas, donde se puede también apreciar el nombre de "Expreso Macondo". Modelado en barro y decorado post-cocción. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/cecilia-vargas-identidad-nacional-hecha-en-barro 828

-1348- Figuras caracterizando la escena de barqueros en canoa con carga repleta de pescado y frutas, y la representación de dos "Arcas de Noé" (Pitalito, Huila, Colombia). Piezas cerámicas policromas decoradas post-cocción. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://mafestore.net/mafe/Catalogo.html# 86

-1349- Pablo José Vargas Muñoz (Pitalito, Huila, Colombia). Figuras de cerámica (en barro natural), mujer con caballo y hombre tocando el acordeón. Altura aproximada de las piezas: 30 cm. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/C\_sector/medalla-a-la-maestria-artesanal-tradicional-2011\_1378

-1350- Reproducción cerámica de la imagen de diferentes automóviles y "Chivas" o autobuses colectivos, decorados con vivos colores (post-cocción). Lugar de origen: Pitalito, Huila, Colombia. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Productos/chiva-pitalito\_286

- 1351- Cecília Vargas Muñoz (Pitalito, Huila, Colombia). "Chiva" huilense, repleto de pasajeros y mercancías. Cerámica modelada, decoración: post-cocción. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://tertulialaembarrada.blogspot.com.es/2010/12/buenas-noticias.html
- 1352- Figuras de cerámica individuales de gran dimensión, representando las piezas a personas quejas de un nacimiento (religión cristiana), autoría de Javier Sierra, situado junto a las piezas (Ráquira, Boyacá, Colombia). Medida de las piezas en posición alzada: aprox. 140 cm. (Cerámica mestiza, s. XX).  
/ DUNCAN, Ronald J. *The ceramics of Ráquira, Colombia: gender, work, and economic change*. University of Florida: University Press of Florida, Gainesville, Florida, EEUU, 1998. Pág. 103.
- 1353- Rosa Maria Jerez posando junto a sus piezas (Ráquira, Boyacá, Colombia).  
/ Fotografía: Javier Casella. / -http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/los-regalos-para-el-papa-francisco-i\_4190
- 1354- Rosa Maria Jerez (Ráquira, Boyacá, Colombia). "Virgen", 2007. Cerámica modelada y decorada con engobes. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iturbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica mestiza, s. XXI).  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro/
- 1355- Saúl Valero (Ráquira, Boyacá, Colombia). "Plaza de toros". Escena conformada por múltiples figurillas de cerámica modelada, decoración: pintura post-cocción. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-raquira-artesanos-de-tradicion\_6179
- 1356- Vitalino Pereira dos Santos, o «Mestre Vitalino» (Caruaru, Pernambuco, Brasil). "Emboscada". Escena de dos "Cangaceiros" asaltando a un jinete a caballo, cerámica modelada y policromada. (Cerámica popular, s. XX).  
/ fotografía: Soraia Carls - Evandro Carneiro Leilões.  
/ -http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/search/label/Mestre%20Vitalino
- 1357- Vitalino Pereira dos Santos, o «Mestre Vitalino» (Caruaru, Pernambuco, Brasil). "Vitalino y sus hijos haciendo figuras", Sin datación. Cerámica policromada. Dimensiones: 32 x 27 x 30 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, São Paulo, Brasil. / -Catálogo: AA. VV. *Arte Popular / Popular Arts. Mostra do redescobrimto*. [Curador general: Nelson Aguiar] Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Artes Visuais, São Paulo, Brasil, 2000. Pág. 181.
- 1358- José Antonio da Silva, o «Zé Caboclo» (Caruaru, Pernambuco, Brasil). "Dentista". Cerámica modelada y policromada. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: Museu de Historia e Artes do Estado do RJ, Rio de Janeiro, Brasil. / -http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/search/label/Z%C3%A9%20Caboclo
- 1359- Manuel Galdino de Freitas, o «Mestre Galdino» (Caruaru, Pernambuco, Brasil). "Personaje sobre bucy", modelado, barro natural. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Colección: J. V. de Bouque / -AA. VV. *Artistas da Cerâmica Brasileira*. Ed. Volkswagen do Brasil, S.A. São Paulo, Brasil, 1985.
- 1360- Manuel Eudócio Rodrigues, o «Mestre Eudócio» (Caruaru, Pernambuco, Brasil). "Comida familiar". Barro decorado con pintura policroma post-cocción. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.galeriapontes.com.br/esculturas\_detalhes.aspx?id=138
- 1361- Manuel Eudócio Rodrigues, o «Mestre Eudócio» (Caruaru, Pernambuco, Brasil). Representación del personaje popular "Dona Joana" (incluida esta figura en el conjunto de "bumbameu-boi"). Barro modelado y policromado. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ Colección personal del autor. / -http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/2010/11/manuel-eudocio.html
- 1362- Elias Rodrigues dos Santos, «Elias Vitalino» (Caruaru, Pernambuco, Brasil). Personaje nordestino: "Lampiao". Modelado, barro natural. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ Colección: Museu de Arte Popular do Recife (MAP), Recife, Pernambuco, Brasil. / -http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/search/label/Elias%20Vitalino
- 1363- Adolescente de la etnia karajá (con diseños faciales tradicionales). (Noroeste Brasileño).  
/ Fotografía: Vladimir Kozak - Museu Paranaense - s.d.  
/ -http://www.povosindigenas.org.br/pt/povo/karaja/373
- 1364- Etnia Karajá (Noroeste Brasileño). Mujer karajá decorando un recipiente de barro.  
/ Fotografía: Vladimir Kozak - Museu Paranaense - s.d.  
/ -http://www.povosindigenas.org.br/pt/povo/karaja/369
- 1365- Etnia Karajá (Noroeste Brasileño). Cesta tradicional con figurillas destinadas a las niñas karajás como un presente familiar. (Cerámica indígena, representación escultórica, s. XXI).  
/ FERREIRA LIMA FILHO, Manuel. *Bonecas cerâmicas ritxokô: arte e ofício do povo karajá*. (Catálogo) Sala do Artista Popular; n. 165, exposición: 25 enero - 27 febrero 2011, Museu de Folclore Edison Carneiro, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP, IPHAN / Ministério da Cultura; Rio de Janeiro, RJ, 2011. Pág. 22.
- 1366- Etnia Karajá (Noroeste Brasileño). Escena de representación ritual. Cuatro figurillas antropomorfas modeladas sobre plataforma (decoración post-cocción). (Cerámica indígena, representación escultórica, s. XX).  
/ -AA. VV. *Arts of the Amazon*. [Editora: Barbara Braun]. Londres: Thames and Hudson, 1995, p. 4.
- 1367- Etnia Karajá (Noroeste Brasileño). Pareja de figurillas de barro (representación tradicional). (Cerámica indígena, representación escultórica, s. XX).  
/ Fotografía: Maikon Rangel. / Museu do Índio Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil. / -http://povosindigenasb.blogspot.com.es/2014/03/bonecas-karaja-antigas.html
- 1368- Etnia Karajá (Noroeste Brasileño). Escena de caza. (Cerámica indígena, representación escultórica, s. XX).  
/ -AAV. *Arts of the Amazon* [Editora: Barbara Braun]. Londres: Thames and Hudson, 1995. Pág. 5.
- 1369- Figura "litxokô". Autora: Xurêia, etnia Karajá (Santa Isabel, Araguaia, Goiás, Brasil). Cerámica modelada y decorada post-cocción. Dimensiones: 14'8 x 11 cm. (Cerámica indígena, representación escultórica, s. XX).  
/ Museu Nacional RJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
/ -http://www.museunacional.ufjr.br/guia/MN/Guia/paginas/1/4etno.htm
- 1370- "Moringa Antropomorfa", s. XIX (Minas Gerais, Brasil). Recipiente con forma de mujer. (Cerámica popular, s. XIX).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 77.
- 1371- Noemias Batista (Ribeirão do Capivara, Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). "Auto-retrato", representando el último paso del proceso cerámico, la cocción, datación: inicios de la década de 1980. Cerámica con engobe. Dimensiones: 18'5 x 21'5 x 17 cm.  
/ Catálogo: AA. VV. *Arte Popular / Popular Arts. Mostra do redescobrimto*. [Curador general: Nelson Aguiar] Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Artes Visuais, São Paulo, Brasil, 2000. Pág. 195.
- 1372- Isabel Mendes da Cunha (Santana do Araçuaí, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). "Casais de novios" (pareja de novios), realización de la obra: década de los años 70'. Piezas expuestas en el "Museu de Artesanato do Vale do Jequitinhonha", Minas Novas-MG. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Lalada Dalglis (2003). / -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 98.
- 1373- Maria Jose Alvez Chaves (San Antônio, Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). "Moringa Antropomorfa", 1997. Cerámica con engobe. Altura: 57 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 202.
- 1374- Zezinha - Maria José Gomes da Silva- (Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). Pieza representando a una mujer amantando, decorada en policromía con engobes y detalles con pintura post-cocción.  
/ Fotografía: André Correa. / -http://artepopularbrasil.blogspot.com.es/search/label/Zezinha
- 1375- Natália y Ana do Baú (Minas Novas, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). "Bonecas" (muñecas), década de 1970. Cerámica engobada; alt.: 30 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 164.
- 1376- Aparecida Gomes Xabier (Campo Alegre, Vale do Jequitinhonha, MG, Brasil). "Boneca com galinhas" (muñeca con gallinas), 2003. Cerámica con engobe. Alt.: 41 cm. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 130.
- 1377- Ulisses Pereira Chaves (San Antônio, Carai, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, Brasil). "Rosto" (rostro), 1997. Cerámica con engobe. Altura: 29 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ -DALGLISH, Lalada. *Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha*. Ed. UNESP, São Paulo, Brasil 2008. Pág. 164.
- 1378- Mercedes Noguera (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). Cantarilla de dos caños o botija escultórica, representando la imagen femenina, 1960-1970. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Ruiz Nestosa (1979). / Colección: Centro de Arte Visuales - Museo del Barro, Asunción, Paraguay. / PLÁ, Josefina. *La cerámica popular paraguaya*. Centro de Arte Visuales / Museo del Barro, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Indígena y Popular, Asunción, Paraguay, 1994, Pág. 76.
- 1379- Blanca Efigenia Noguera (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). Figura femenina representando la actividad de coser a máquina, 1991. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Jorge Sáenz. / Colección: Centro de Arte Visuales - Museo del Barro, Asunción, Paraguay. / PLÁ, Josefina. *La cerámica popular paraguaya*. Centro de Arte Visuales / Museo del Barro, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Indígena y Popular, Asunción, Paraguay, 1994, Pág. 77.
- 1380- Felipa Guaiguará (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). Detalle de una figura que representa a una vendedora de pescado, 1993. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Jorge Sáenz. / Colección: Centro de Arte Visuales - Museo del Barro, Asunción, Paraguay. / PLÁ, Josefina. *La cerámica popular paraguaya*. Centro de Arte Visuales / Museo del Barro, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Indígena y Popular, Asunción, Paraguay, 1994, Pág. 76.
- 1381- Mercedes Noguera (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). Jarra con rostro antropomorfo, 1950-1960. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Ruiz Nestosa (1979). / Colección: Centro de Arte Visuales - Museo del Barro, Asunción, Paraguay. / PLÁ, Josefina. *La cerámica popular paraguaya*. Centro de Arte Visuales / Museo del Barro, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Indígena y Popular, Asunción, Paraguay, 1994, Pág. 39.
- 1382- Mercedes Noguera (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). Figura femenina, 1993. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía: Jorge Sáenz. / Colección: Centro de Arte Visuales - Museo del Barro, Asunción, Paraguay. / PLÁ, Josefina. *La cerámica popular paraguaya*. Centro de Arte Visuales / Museo del Barro, Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Indígena y Popular, Asunción, Paraguay, 1994, Pág. 76.
- 1383- Virginia Yegros (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). Cabeza femenina decorada con aplique textil, 2010. Pieza incluida en la exposición conjunta de las artistas paraguayas: Virginia Yegros y Lucy Yegros: "Las dos Yegros", ciclo -Muestras Bicentenario-, Centro Cultural del Lago, Areguá, Paraguay (mayo 2011). (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.portalguarani.com/1999\_virginia\_yegros/7199\_las\_dos\_yegros\_2011\_obras\_de\_virginia\_y\_lucy\_yegros.html
- 1384- Ediltrudis Noguera (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). Recipientes escultóricos antropomorfos (hombre y mujer) y zoomorfos (caballos) de gran dimensión, en proceso o ya cocidos, situados en el taller de la autora. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.portalguarani.com/1089\_ediltrudis\_noguera/10141\_caballo\_2009\_ceramica\_de\_ediltrudis\_noguera.html
- 1385- Ediltrudis Noguera (Tobati -compañía 21 de Julio-, La Cordillera, Paraguay). "Mujeres", 2010. Cerámica levantada con la técnica de rollos, modelada y decorada por bruido y ahumado con hojas engobes. Exposición (septiembre de 2015): "La expresión del barro a través de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica", exhibida esta muestra en el Palacio de Cultura Banamex - Palacio de Iturbide, en Ciudad de México (México); organizada por Fomento Cultural Banamex (curadora: Cándida Fernández de Calderón), en colaboración con la Comisión de Cultura del Senado de la República, en conmemoración de la reunión del Parlamento Latinoamericano (Parlatino). (Cerámica popular, s. XXI).  
/ Colección: Fomento Cultural Banamex, A.C.  
/ -http://www.fomentoculturalbanamex.org/gmapi/la-coleccion/barro
- 1386- Conopa andina, "Toro de Huamanga" (Quinua, Ayacucho, Perú). Autor: desconocido. Cerámica modelada y decorada con engobe. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).
- 1387- "Iglesia de Techo", década de 1940 (Quinua, Ayacucho, Perú). Autor: desconocido. Cerámica modelada y pintada con tres colores de engobe. Dimensiones: 62'5 x 35 x 23 cm. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).
- 1388- Gedion Fernández Nolasco (Quinua, Ayacucho, Perú). Residencia actual: Lima (Perú). Representación escultórica de un músico, detalle de la parte superior, figura de gran dimensión. Cerámica decorada con engobes. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.artesaniasdelperu.gob.pe/directorio/DetalleIndistinguido.aspx?id=0
- 1389- "Wasijas-músicos" (sin datación) (Quinua, Ayacucho, Perú). Arcilla modelada y policromada. Dimensiones: referencia, músico con tambor: 32'8 x 9'7 x 8'6 cm, medidas similares en las demás piezas.  
/ Colección: Museo de Arte Popular chileno (MAPA), Santiago de Chile, Chile (registro: 4788 / 4789 / 4790 / 4791 / 4792 4793). / -http://www.mapa.uchile.cl/colecciones/index.php



- 1390- Virgilio Oré Chávez (Quinua, Ayacucho, Perú). "Domingo de ramos". Escena escultórica representando la entrada de Jesucristo en Jerusalén, con personajes y atrezzo de características regionales (Cerámica popular, s. XX).  
/ -http://www4.congreso.gob.pe/galeriadearte/exposicion4/13.htm
- 1391- "Nacimiento" (Ayacucho, Perú). Escena modelada, decorada con engobes y pintura post-cocción. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.artesanasdelperu.gob.pe/multimedia/galeria/artesanas.aspx
- 1392- Grupo étnico: Shipibo-Conibo (Amazonas, Ucayali, Perú). Recipiente antropomorfo de cerámica (detalle). "Joni shomo", comunidad Conibo. Diseño decorado con engobes, brillo aplicado post-cocción con resina natural. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).
- 1393- Grupo étnico: Shipibo-Conibo (Amazonas, Bajo Ucayali, Perú). Recipiente escultórico con forma femenina, decoración con engobes y brillo con resina natural. Dimensiones: 69'5 x 40 x 34'7 cm. (Cerámica indígena, s. XX).  
/ Fotografía - Colección: Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú). / -STASTNY, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Ed. Edbanco y producción Alianza Editorial S.A., Madrid, España 1981. Pág. 129. Fig. 132.
- 1394- Grupo étnico: Shipibo-Conibo (Amazonas, Ucayali, Perú). Recipiente antropomorfo, "Mahuetá". Dimensiones: 75 x 65 cm. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Catalogo: "Non Ashe". *Nuestra cultura. Cerámica Shipiba - Coniba del Perú*. Exposición (del 29 de noviembre de 2006 al 19 de enero de 2007), Centro de Artesanía de Aragón, Zaragoza, España.
- 1395- Grupo étnico: Shipibo-Conibo (Amazonas, Ucayali, Perú). "Joni Chomo", conjunto de dos recipientes escultóricos representando a un hombre y una mujer. Dimensiones aprox: 65 x 35 cm. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ Catalogo: "Non Ashe". *Nuestra cultura. Cerámica Shipiba - Coniba del Perú*. Exposición (del 29 de noviembre de 2006 al 19 de enero de 2007), Centro de Artesanía de Aragón, Zaragoza, España.
- 1396- Grupo étnico: Shipibo-Conibo (Amazonas, Ucayali, Perú). Mujer Shipibo aplicando la decoración tradicional con engobes sobre una pieza cerámica de gran tamaño.  
/ -http://www.amazonhandicrafts.com/index-1.htm
- 1397 (a, b, y c)- Grupo étnico: Shipibo-Conibo (Amazonas, Ucayali, Perú). Secuencia de tres imágenes (última fase del proceso). (1397 a)- cocción de la pieza en una pira; (1397 b)- grupo aplicando sobre el exterior de la pieza ya cocida la capa protectora de resina vegetal caliente (brillo), (1397 c)- aplicación de la resina en el interior de la pieza.  
/ Catalogo: "Non Ashe". *Nuestra cultura. Cerámica Shipiba - Coniba del Perú*. Exposición (del 29 de noviembre de 2006 al 19 de enero de 2007), Centro de Artesanía de Aragón, Zaragoza, España.
- 1398 (a y b)- La ceramista Gloria de la etnia conibo-shipibo realizando una forma antropomorfa de pequeña dimensión (San Francisco de Yarinacocha, Pucallpa, Ucayali, Perú).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 1399- La ceramista Gloria de la etnia conibo-shipibo decorando un recipiente con rostro antropomorfo con diseños tradicionales (San Francisco de Yarinacocha, Pucallpa, Ucayali, Perú).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.
- 1400- Homo shipibo-conibo (San Francisco de Yarinacocha, Pucallpa, Ucayali, Perú).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández.

## - Contraportada

Fotografías: Columna exterior a la izquierda:

- Recipiente ceremonial representando a una figura de cabeza antropomorfa y cuerpo de felino y cola serpentiforme. Cultura/ estilo Viru (Horizonte Temprano, Andes Centrales, 800-200 a. de C.), Sitio: Nievería, Valle de Nasca, Costa Norte, Perú. Medida: 38'5 x 45 x 23'5 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML040402), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V012, código de ubicación: SEP-V012-001) (número registro nacional: 0000057870). / web: Google Art Project / -http://g.co/artproject/46e7
- Javier Marín (México). "Solo Luz", 1995 (detalle). Barros de Zacatecas y Oaxaca con engobes, medidas 153 x 59 x 58 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -Revista: *American Ceramics*, 151, volumen 15, nº 1, 2006. Pág. 12.
- Figura primigenia representando a un «Árbol de la vida». Cultura del Occidente de México, sin especificar (Formativo Tardío - Clásico, Mesoamérica, 200 a. de C. - 600/800 d.C.). Altura: 28 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Museum of Natural History Library [nº 3651(2)] / HOAG MULRYAN, Lenore. *Ceramic tres of life, popular art from Mexico*. Ucla Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, EEUU, 2003. Pág. 34.

Fotografías superiores. Por encima de la línea anaranjada, de derecha a izquierda, y de arriba a abajo:

- Belen Parada (Venezuela). Conjunto de diferentes piezas de cerámica con forma cuadrúpeda de dimensiones variables. (Escultura contemporánea, s. XXI).  
/ Colección: Banco Mercantil / http://museoaaa.org/vzla/?p= 234
- Etnia Shipibo-Conibo, comunidad: Pueblo Nuevo (selva amazónica, centro-oriente Peruano). Pareja de recipientes antropomorfos (imagen femenina y masculina). Dimensiones aproximadas: 65 x 35 cm. (Cerámica indígena, s. XXI).  
/ -http://www.ceramicaverde.com
- Ruth Krauskopf (Chile). "Cabeza". Gres refractario, modelado y esgrafiado. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -http://www.huarahuara.cl/ruth.php
- Mariana Monteagudo (Venezuela). "Verdugo 2". Cerámica y materiales variados. Dimensiones: 94 x 23 x 23 cm. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ -http://www.galeriaelmuseo.com/archives/603/
- Conopa andina, "Toro de Huamanga" (Quinua, Ayacucho, Perú). Autor: desconocido. Cerámica modelada y decorada con engobe. (Cerámica popular, s. XX).  
/ Fotografía personal. Autora: Laura Rueda Fernández. / Museo Nacional de la Cultura Peruana (Lima, Perú).
- Figurilla femenina, "venus" de Valdivia (datación de la pieza: 2600-1500 a. de C.). Cultura Valdivia (Formativo Temprano, Área Noroccidental de Suramérica, 4400 - 1450 a. de C.). Lugar de procedencia: Guayas, Ecuador. Medidas: 8'9 x 2'4 x 1'9 cm. (Escultura cerámica, Formativo, Ecuador, Periodo Primigenio).  
/ Fotografía: Brooklyn Museum / Brooklyn Museum, Nueva York, EEUU (nº de registro: 76.166.42) (Location -galleries-: Art of the Americas, 5th Floor). / -https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/102870

Fotografías inferiores. Por debajo de la línea anaranjada, tres columnas, de arriba abajo, y de derecha a izquierda:

- Trinidad Correa (Chile). "Pareja", 2002. Gres, cocion reductora, dimensión de cada pieza: 5 x 4 x 50 cm. (Escultura cerámica, s. XXI).  
/ -AAVV. *Palabras de tierra / Words of Clay*. Ed. Grijalbo, Santiago de Chile, Chile, 2005. Pág. 48.
- Búicaro o recipiente para el agua, con forma de pato (Tonál, Jalisco, México); fecha aproximada de su realización: 1880 - 1915. En la parte superior del cuerpo de la figura se sitúa un hueco por donde se llena el agua, y en la cabeza, su pico tiene una hueco para la salida. Exposición: "Tesoros escondidos / Hidden Treasures from the mexican collections", en el -Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology-. (Cerámica popular, s. XIX-XX).  
/ -Fotografía: Therese Babineau / Colección: Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, Berkeley, California, EEUU. / -http://hearstmuseum.berkeley.edu/exhibitions/mexico2/gallery10\_1.html
- Botella silbadora de doble cuerpo con asa puente cintada, representando a un personaje con gorro y túnica que carga un felino en la espalda. Cultura/ estilo Chimú-Inca (Horizonte Tardío, Andes Centrales, 1430 - 1532 d.C.). Sitio: Chope Alto / Salamanca, Costa Norte, Perú. Dimensiones: 16'2 x 19'3 x 9'4 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Larco, Lima, Perú (registro: ML027726), pieza expuesta en sala (vitrina: SEP-V012, código de ubicación: 248-005-011) (número registro nacional: 0000042495). / web: Google Art Project / -http://g.co/artproject/bms8
- Figura zoomorfa con cuerpo de reptil y tres cabezas de saurio o serpiente (decoración: postcocción). Etnia Kichwa (Amazonia ecuatoriana, zona alta de la Provincia de Napo, Sucumbios), Ecuador. (Cerámica indígena, s. XXI). / -http://encompass.eku.edu/art\_fsresearch/4/
- "El Columpio". Dos Figurillas antropomorfas (posibles infantes) representando una escena lúdica; a su vez, la escultura presenta un silbato en su parte posterior, reforzando la relación de la música, la danza y el juego. Posible cultura: Veracruz Central (datación de la pieza: 300 - 900 d. C., Periodo Clásico Tardío, Mesoamérica), Golfo de México, México. Decorada la pieza con pintura negra postcocción (petróleo crudo: chapapote). Dimensiones: 13'5 x 22 x 16 cm. (Cerámica escultórica, México, Periodo Primigenio).  
/ Colección Museo de Antropología de Xalapa - Universidad Veracruzana. / -Museo de Antropología de Xalapa, Xalapa, Veracruz, México (registro pieza: 14900) (ubicación: Sala 3). / -https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2009/06/11/culturadiario/CULT-01.html
- Kukuli Velarde (Perú). Detalle de la obra: "Santiago" de la serie -Corpus-. Cerámica decorada con pintura post-cocción. Expo colectiva (artista invitada): Bienal Internacional de Cerámica de Gyeonggi 2013 -GICB-, Icheon, Corea del Sur. (Cerámica escultórica, s. XXI).  
/ Fotografía: GICB. / -http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic\_Work/Pages/CORPUS\_files/Media/IMG\_3482%20%20copy/IMG\_3482%20%20copy.jpg?disposition= download
- Representación de una Orca (recipiente de doble vertedor). Cultura Nazca (Periodo Intermedio Temprano, 1 - 700 d.C., Andes Centrales), Perú. Dimensión max.: 35 cm. (Cerámica escultórica, Perú, Periodo Primigenio).  
/ Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima, Perú (número registro nacional: 01.000350.001). / -www.maaahp.cultura.pe/exposiciones/coleccionces/ceramica
- Cobaya. Autor: Nicolás Ortiz (Mata Ortiz, Chihuahua, México). Exposición itinerante: "Mata Ortiz Pottery: A Forty-Year Phenomenon", organizada por el Museo de cerámica -American Museum of Ceramic Art- (AMOCA), Pomona, California, EEUU. (Cerámica popular, s. XXI).  
/ -http://www.amoca.org/exhibitions/travelingexhibitions







