



# Artifices del Barro

Museo Chileno de Arte Precolombino

SANTIAGO - CHILE

## CONTENIDO

---

Carta del Banco O'Higgins	5
Presentación	7
Espacio y Tiempo en la Tradición	
Alfarera Americana	9
Artífices del Barro	11
Selección, Artífices del Barro	23
Análisis Técnico	75
Glosario	95
Bibliografía	96



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Esta obra  
fue realizada con el auspicio  
del Banco O'Higgins



---

BANCO O'HIGGINS

## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0510

JOVEN MUJER

Area Mesoamericana

Veracruz

Estilo Remojadas. Tradición Nopiloa II.

Período Clásico 600 - 800 d. C.

Alto: 23 cms.

Esta pieza hecha a molde evoca las famosas "caritas sonrientes" características de la cultura Veracruz, pero la imagen reproducida escapa a estos cánones, por la finura del molde y sus aplicaciones. Contiene significativa información cultural, como la práctica de la deformación craneana y mutilación dentaria, elementos valorados estéticamente en tiempos precolombinos. El tocado compuesto por flores de amaranto y las orejeras, serán símbolos de las mujeres nobles en los tiempos aztecas. La placa pectoral que cuelga de su collar muestra el signo de Tlaloc, deidad del agua desde la época clásica en México.

Es sugestivo que la muchacha porte un *tepacate* en uno de sus brazos puesto que, según Sahagún, cuando una niña era consagrada por sus padres al culto "ella misma se iba al templo y llevaba su ofrenda consigo, que era un incensario de barro y copal". El manto o *huipil* finamente decorado tiene entre sus diseños una figura escalerada que se repite en el cuenco en uno de sus lados. A menudo estas figurillas fueron decapitadas y ofrendadas en depósitos rituales.

Por el alusivo gesto de sus manos, esta imagen podría representar a una deidad femenina veracruzana, quizá a *Xochiquetzal*, la compañera de *Xochipilli*, aunque carece de las plumas de quetzal, que son características de la diosa azteca. Sin embargo, algunos investigadores opinan que las figuras sonrientes —más que representar deidades en sí mismas— refieren a la disposición de los dioses puesta en hombres y mujeres que los representaban y vestían sus trajes y símbolos durante los festivales mensuales del antiguo calendario mesoamericano. En estas ceremonias, el buen humor de la "víctima" era esencial. Así, el *ixiptatl*, esta especie de ánimo y apariencia, debía ser feliz, para permitir cantar y bailar. Si la persona perdía este buen humor, se le ofrecía "cierto brebaje y volviase alegre" (Durán 1967:1.267). Esta bebida podría ser *ololuhqui*, hecha con semillas de "Gloriosa mañana" (*Rivea corymbosa*), bebida que produce risa y la acción de levantar los brazos, en un gesto tan encantador como el que observamos en la figura.



# Artifices del Barro

Museo Chileno de Arte Precolombino

---

SANTIAGO - CHILE





---

## BANCO O'HIGGINS

Nuestra Institución ha desarrollado una sólida e interesante política en favor del desarrollo y difusión de nuestro acervo cultural. Este se ha manifestado con mayor intensidad en la presente década, con el decidido apoyo a las actividades que con real acierto realizan el Museo Chileno de Arte Precolombino y el Teatro Municipal de Santiago.

Es así como desde la fundación misma del Museo Chileno de Arte Precolombino hemos colaborado en los planes y programas de esa entidad.

Fruto de ello hemos realizado valiosas ediciones, en conjunto con el Museo Chileno de Arte Precolombino, sobre temas de gran interés científico, histórico y cultural.

Hoy damos a conocer la novena publicación: "Artífices del Barro" en ediciones separadas en castellano e inglés. A ella se unen otras ocho ediciones: "Museo Chileno de Arte Precolombino" (1982); "Platería Araucana" (1983); "Tesoros de San Pedro de Atacama" (1984); "Arica, Diez Mil Años" (1985); "Diaguitas, Pueblos del Norte Verde" (1986); "Hombres del Sur" (1987); "Obras Maestras" (1988); "Arte Mayor de los Andes" (1989).

Junto a esta actividad cultural y desde 1984, el Banco O'Higgins ha comprometido también su esfuerzo, en beneficio de la Corporación Cultural de Santiago, a través del Teatro Municipal. Ello ha permitido brindar en todo su esplendor grandes obras del Ballet y la Opera universal.

Este año, el Banco O'Higgins ofreció tres funciones de gran belleza y espectacularidad: "La Hija del Regimiento", "Espartaco" y una "Gala con Julio Bocca".

Queremos dejar constancia, que nos interesa continuar en esta senda, que valora y dignifica el rol de la empresa privada, en beneficio del enriquecimiento espiritual de nuestro país y la cultura universal.

Gonzalo Menéndez Duque  
Gerente General

Andrónico Luksic Craig  
Presidente del Directorio





## PRESENTACION

Junto al tejido y la cestería, la alfarería constituye una de las industrias de más amplia dispersión entre las sociedades humanas. Su origen está frecuentemente asociado a las primeras actividades agrarias, una cierta complejidad social y asentamientos relativamente estables. Desde un punto de vista amplio, resulta siempre intrigante comprobar cómo el hombre, en lugares y ambientes tan diversos, llegó a la misma invención: la transformación de un material de estado plástico en sólido, pasar del barro a la cerámica.

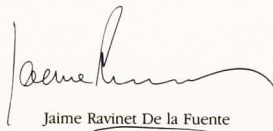
En sus inicios, es probable que este procedimiento fuera una respuesta práctica a necesidades cotidianas. Sin embargo, como en toda actividad humana, desde el principio se manifiesta en la cerámica el afán de expresar o comunicar algo que trasciende el efecto utilitario del objeto, usando de su forma o decoración. Las figurillas femeninas de rasgos sexuales prominentes, están asociadas a las primeras experiencias alfareras de América, tratando de expresar lo que algunos interpretan como la identificación de la fecundidad femenina con fenómenos agrícolas, que en aquel momento se encontraban en proceso de experimentación.

En sus cuatro milenios de desarrollo, los artífices del barro de la América precolombina, dejaron impresas en la alfarería sus ideas, alegrías, creencias y temores; a través de ella podemos atisbar su especial concepción del mundo. Esta es la aventura que proponemos en esta edición.

Gracias al alto patrocinio del Banco O'Higgins, el Museo Chileno de Arte Precolombino cumple con el cometido de difundir el patrimonio cultural prehispánico de nuestro continente.



Sergio Larraín García Moreno  
Presidente  
Fundación Familia Larraín Echenique



Jaime Ravinet De la Fuente  
Alcalde  
Ilustre Municipalidad de Santiago

Santiago, Noviembre de 1990

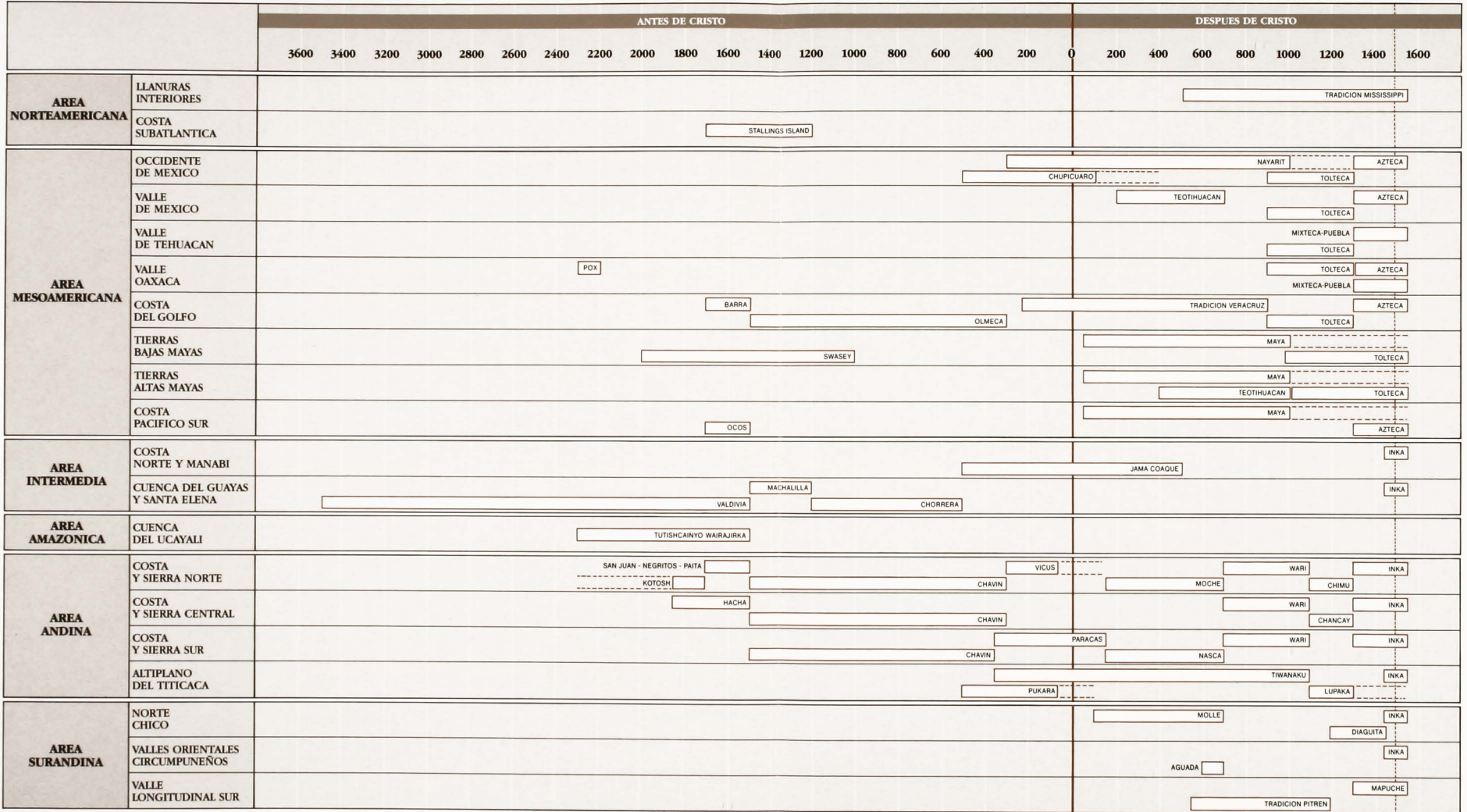
# Museo Chileno de Arte Precolombino



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

**ESPACIO Y TIEMPO  
EN LA TRADICION  
ALFARERA AMERICANA**



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

Victoria Castro\*  
**ARTIFICES DEL BARRO**

---

\* Departamento de Antropología, Universidad de Chile

"Paso entre documentos disfrutados, entre orígenes" (Neruda, Residencia en la Tierra).

### PALABRAS INICIALES

Aún no deja de asombrarnos la magia inicial que significa la transformación de una masa informe de tierra que cobra vida y se convierte en algo diferente, con el solo trabajo de la mano, el sentido y la inteligencia, concebida como sensibilidad y creación.

Pretendemos atisbar algo de la interioridad de las culturas precolombinas a través de esta creación telúrica y generatriz que es la alfarería. No quisiéramos ver estas obras desde tan afuera, pero para acceder al umbral de otra percepción del mundo, de otras sensibilidades y valores —de cosmovisiones y estilos de vida radicalmente distintos al nuestro— es preciso suspender el juicio con que la cultura occidental nos ha acostumbrado a percibir "lo primitivo". Algunos valores de estas sociedades han quedado esbozados en sus artes, y también podemos acercarnos a ellos a través de registros documentales y gráficos del período colonial temprano y del conocimiento de sus descendientes contemporáneos.

Nos asomamos así a un mundo en donde el transcurrir cotidiano está presente en la actividad diaria y doméstica, pero también en el ritual y el mito que reafirma la vida, ambos aspectos conteniendo lo natural y lo sobrenatural. Una sola realidad que se estructura en otros tiempos y que casi nos es ajena. Esta realidad está profundamente arraigada en la religión, que aporta muchos de los contenidos que configuran las artes prehispánicas.

La religión se crea a partir de la concepción que una sociedad tiene sobre la naturaleza, las personas y sus relaciones. Define los estilos de vida de los pueblos, con sus propias significaciones contenidas en símbolos. Estos, al ser dramatizados en mitos y ritos, proveen una síntesis del modo de ser del mundo. En este sentido, un sistema religioso es un racimo de símbolos sagrados, entrelazados en un todo ordenado, que otorga una visión de la realidad propia para cada sociedad (Geertz 1987).

Los símbolos sagrados ponen en escena tanto los valores positivos de una sociedad, como el conflicto entre ellos. En los seres humanos que hicieron los objetos que ilustramos se acepta y afronta la realidad con sus "cargas" negativas y positivas, muchas veces en íntima amalgama. Es posible sentir esta noción a través de los objetos que representan el principio de dualidad, conteniendo elementos opuestos y complementarios al mismo tiempo. En este sentido, la religión es una especie de ciencia práctica, que genera valores a partir de los hechos.

El impulso a dar una forma, sentido y orden a la experiencia, es esencial al ser humano. Por ello, para interpretar el arte de los

pueblos precolombinos, es necesario enfatizar el estudio de sus creencias mediante análisis específicos que tiendan a comprender el material simbólico. Esto significa formular un acercamiento hacia los valores indoamericanos que tome en cuenta la conducta de hombres y mujeres insertos en sociedades reales, en donde lo sagrado —surgido de la naturaleza y la vida cotidiana— se extiende también a otros planos, no por ello menos reales (Geertz 1987).

Desde esta perspectiva, el arte es un complejo proceso en el que toman parte los sentidos, el intelecto y el cuerpo de quienes participan en él. Está hecho para los dioses y para los hombres, para crear ese vínculo de comunicación social que incluye ideas, sentimientos, normas y valores. Ningún aspecto de la vida es ajeno a la dimensión de lo sagrado. Así, los objetos materiales en estas sociedades surgieron de una profunda necesidad y reflejan un ritmo vital.



Para acercarnos al arte americano, debemos trazar al menos un esbozo de vivencias, comprendiendo la religión como un modelo simbólico del cosmos que tiende a reactualizarse continuamente en la práctica diaria de quienes participan en ella. Los símbolos estructuran la vida humana... permiten percibir, comprender, juzgar y manipular el mundo, vale decir, su mundo. Las obras

que veremos están llenas de contenidos cuya coherencia interna surge precisamente del fondo afectivo en el cual se realizan.

Al indígena no le interesan los objetos en sí, sino lo que expresan: su carga positiva y negativa. De ahí la importancia del rito que enfrenta la vida emocional en sus dimensiones más profundas: una realidad comprometida, donde la decisión mágica se afirma y se logra; un sentimiento de unidad de la vida, de unidad de todas las cosas en un universo sacralizado en donde todo es mutuamente dependiente. Así, el arte es una forma de participación religiosa en las fuerzas de la vida y una manera de existir en el mundo (Kusch 1977; Hampate 1976).

Todos los modelos que toman los alfareros para construir su arte provienen de la realidad, lo que nos ayuda a conocer algo de su cultura material, aunque su intención no haya sido mostrar los objetos por sí mismos. Se trata de imágenes de su ambiente natural, empleadas como signos para denotar contenidos propios. El círculo concéntrico en una vasija sin otra deco-

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ARTIFICES DEL BARRO.

ración, por ejemplo, puede querer significar al jaguar, cuyas manchas toman esa forma. Se trata de un arte metafórico y metonímico a la vez (Gündermann 1985), un sistema metalingüístico mediante el cual es posible conceptualizar el mundo (Adorno 1987).

La importancia del dibujo y la pintura en el mundo precolombino queda evidenciada en la obra de Waman Puma de Ayala, quien ofrece un texto complementario en láminas en su larga carta al rey. Lo mismo sucede con los informantes indígenas de Sahagún quienes le pintan su historia. Sin duda que para los indígenas de la época, estos dibujos y pinturas eran legibles con sus significados. Para nosotros, en cambio, actúan como textos cerrados —meros ornamentos de la palabra escrita— a menos que hagamos un esfuerzo por acercarnos a una comprensión global del mundo de quienes los crearon, eludiendo la simple apreciación como productos de un pasado, encerrados en archivos o museos...

Pensamos que a lo más podríamos pretender una mirada oblicua, desde nuestra propia interpretación valorativa. Sin embargo, si pudiéramos clarificar el marco conceptual y cultural en el que se desarrolló la existencia de estos olvidados artesífes, podríamos ampliar las posibilidades de comprensión, conjugando el evasivo mundo de los símbolos con el de su vida social, en apariencia más asequible.

Optamos, entonces, por caminar cerca de los pueblos cuyas obras ilustramos. De este modo, contaremos con algunos elementos que permitan una percepción algo más íntima de la vida precolombina. En este transcurrir, nos encontraremos con los primeros alfareros —gente sencilla en su organización sociopolítica— y también con aquellos que participaban en naciones que configuraron complejos estados imperiales.

### ORIGENES

"Primero sobrevino el escuchar con los dedos, una memoria de los sentidos. Seguir su voluntad llevaba a descubrir una forma de pensar: los senderos de la mente que recorría escuchando el material conducían a un antiguo silencio esperando ser oído" (Cecilia Vicuña 1983).

Durante milenios el hombre trabajó sus símbolos en la piedra, el hueso, el cuero y la madera. En América, la tierra en proceso de domesticación le ofreció además las calabazas, cuyas formas inspiraron sus primeras manipulaciones de la arcilla, hace más de cinco mil años. Las primeras evidencias de alfarería se encuentran en las costas ecuatoriales del Pacífico, y mil años más tarde, esta expresión y tecnología florecía en Mesoamérica y el Area Andina.

Las creaciones más antiguas con arcilla cocida tenían forma de ollas, decoradas mediante incisiones geométricas, revelando

desde ya una artesanía que cultiva una intimidad con la vida, inserta en el arte de comprender la unidad fundamental con la tierra. Estas primeras obras cerámicas se inventaron en pequeños pueblos, donde la gente vivía de la caza y la recolección, con algunas prácticas hortícolas.

Hay quienes proponen que esta invención se produjo tal vez en la región amazónica; otros, en la región costera al norte de Sudamérica. Ambas interpretaciones postulan un origen americano, fruto del conocimiento privilegiado de los nativos por el paisaje en que se desarrollaba su existencia, que les habría llevado a familiarizarse con las gredas, saber escoger las más adecuadas, preparar una buena masa y controlar el fuego para estos fines. La hipótesis de un origen selvático es sugerente, ya que simultáneamente a los comienzos de la cerámica en el Perú, se encuentra la yuca dulce bajo cultivación en la vertiente occidental de los Andes Centrales. Pudiera ser que ambos aportes hayan arribado juntos desde la región del Orinoco —Amazonas puesto que todos los pueblos de costa, sierra y selva practicaban en esos tiempos formas de actividad económica que requerían de una alta movilidad (Lumbreras 1981).

Hay investigadores que postulan, en cambio, un origen alóctono. La similitud de técnicas y motivos entre la cerámica Valdivia, de la costa del actual Ecuador y la de Kyushu, en Japón, les lleva a pensar que los conocimientos alfareros habrían arribado desde aquellas lejanas tierras por vía transpacífica (Meggers 1987). Sin embargo, a quince kilómetros de estas costas —valle adentro— se encuentran cerámicas algo más antiguas que permiten suponer un origen americano para la alfarería Valdivia hacia los años 3500 a. C. Un poco más al norte, hay pueblos que trabajan al mismo tiempo dos técnicas cerámicas: una con desgrasante vegetal, de aspecto primitivo, y otra con antiplástico de arena y decoración incisa y modelada.

Aunque es imposible señalar un lugar de origen para la alfarería americana, diversos conjuntos cerámicos apuntan hacia el Area Intermedia como un espacio en donde esta técnica experimentó primero un desarrollo significativo. Allí se definió una vigorosa tradición que —comenzando con la confección de vasijas toscas de base plana y engobe rojo— se enriquece luego con decoración incisa, dactilar y punteada, junto a una variedad de formas, incluyendo vasijas de base tetrapoda, planas y cónicas. Hacia los años 2500 antes de Cristo, los alfareros de Valdivia hacen uso de la decoración excisa e introducen el motivo de rostros antropomorfos y la confección de figurillas de arcilla (Meggers et al. 1965; Lathrap 1975).

Desde el Area Intermedia, la alfarería pudo extenderse hacia el norte por vía costera, encontrándose en la costa de Georgia y Guerrero (Stallings Island y Pox respectivamente), entre el tercer y el segundo milenio a. C. En el altiplano de México hay una alfarería burda, casi sin decoración, que recuerda bastante en

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ARTIFICES DEL BARRO.

formas a los cuencos de piedra y que podría ser una invención independiente. Sin embargo, en lo que mucho después serán las tierras bajas mayas, la alfarería Swasey presenta finas formas y un alto dominio tecnológico sin relación aparente con ningún otro complejo alfarero americano (Weaver 1981).

Hacia el sur, la alfarería parece derivarse directamente desde la zona ecuatorial, tanto por vía costera como a través de los afluentes del Amazonas. La cerámica más antigua del Perú, con fechas de 2000 a. C., proviene de la ceja de selva en la cuenca del río Ucayali (Wairajirka y Tutishcainyo). Por esa misma época, aparecen las cerámicas San Juan, Negritos y Paita en la costa norte y Hacha en la costa central, incorporando esta última la técnica de la decoración negativa.

Es en el Perú donde esta alfarería inicial se inserta más rápidamente dentro de los cambios radicales que está sufriendo la sociedad arcaica precolombina. Se la encuentra asociada a grupos humanos que practican una agricultura incipiente y —lo que es más indicativo de su integración a un nuevo estilo de vida— erigen las primeras obras de arquitectura monumental.

Es el caso, por ejemplo, de la gente que celebró sus ritos hacia el 1800 a. C. en el centro ceremonial de Kotosh, Huánuco —en la sierra norte del Perú, entre tierras altas y selva— quienes usaban una alfarería semejante a la de la cuenca del Orinoco-Amazonas. Este estilo —llamado Wairajirka— se distingue nitidamente, sin embargo, por la invención del asa puente y de botellas con doble gollete, confeccionadas en grandes cantidades y depositadas como ofrendas funerarias, las que más tarde serán comunes en el Area Andina. También hay cerámicos con soportes trípodes y tetrapodos que posteriormente serían frecuentes en la selva. La decoración está hecha en base a incisiones finas y sugiere una simbología asociada al jaguar, quizá anunciando el complejo formativo de Chavín (1500 - 300 a. C.). Las representaciones van desde el naturalismo —reflejado en monos, camélidos, lechuzas y otras aves— hasta la abstracción, expresada principalmente en imágenes del felino y figuras antropomorfas con atributos de este animal.

Por esta misma época algunos pueblos mesoamericanos tomaron contacto —por vía costera— con los antiguos alfareros del Area Intermedia. En Chiapas (fase Barra) y en La Victoria (Guatemala, fase Ocoés), hay una cerámica que presenta similitudes con los primeros desarrollos alfareros de Panamá, Colombia y Ecuador, decorada por incisiones y pintura, conforme a patrones geométricos.

Una expresión característica del trabajo de los más antiguos alfareros americanos la constituyen las figurillas antropomorfas. Las primeras que se conocen fueron hechas de piedra, pero alrededor del 2300 a. C., la tradición se proyectó a la cerámica, perdurando por siglos en América precolombina. Entre una amplia gama de tipos, una de las de mayor persistencia y

dispersión espacial es la conocida como San Pablo, que corresponde a figuras cuya nariz fue modelada con un tabique, con ojos y cejas incisas definiendo líneas inclinadas. A fines de la cultura Valdivia (Fase Chacras) se dibujan los ojos en formas de granos de café, elemento estilístico que conservan los alfareros de Machalilla, junto con las perforaciones a los lados de la cara o en las orejas. Ya en la cultura Chorrera, contemporánea de Chavín, el arte de las figurillas deriva en la reproducción de pequeñas esculturas huecas que se identifican por un cuidado extremo en la representación de los cabellos o turbantes, el uso del modelado para destacar los rasgos del rostro y las extremidades cortas. Este patrón tiene fuertes similitudes con la tradición de figurillas del formativo en el altiplano de México, lo que refuerza la hipótesis de nexos entre Mesoamérica y la zona ecuatorial, sin negar el aporte de una tradición de figurillas oriunda de estas regiones, la que se inició en tiempos Olmeca, extendiéndose hasta fines del primer milenio de nuestra Era.

Aunque el arte cerámico se desarrolló lentamente en el contexto de sociedades aldeanas donde la caza y recolección eran aún fundamentales, lo cierto es que adquirió su verdadera importancia durante el período formativo —remontándose dos mil años antes de Cristo— al difundirse masivamente su producción y uso, ya no sólo como un útil más en la existencia diaria, sino como vehículo y corporización de la visión de mundo de los pueblos precolombinos. Es en esta época cuando se definen claramente las tradiciones de Mesoamérica y de los Andes.



Existen numerosos mitos referidos al origen de la cerámica a lo largo y ancho del continente americano (Levi Strauss 1986). Muchos de ellos provienen de la foresta tropical, lugar de origen de animales míticos como el caimán, los ofidios, el jaguar y el águila —bajo distintas configuraciones— están presentes en la iconografía americana a partir de las primeras civilizaciones de Olmeca, en Mesoamérica y Chavín, en los Andes.

Entre los pueblos americanos, el uso de objetos como la alfarería, está ligado a los modos de producción del arte en su contexto social. Obviamente, la función y significado de la cerámica no fueron las mismas en el marco de una producción



## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ARTIFICES DEL BARRO.

doméstica que en el de una producción semiespecializada a nivel aldeano, o en una sociedad compleja donde existieron trabajadores de tiempo completo, orientados a la demanda regional o al mercado. Las improntas estilísticas en la alfarería reflejan también estas circunstancias y no siempre expresan la cosmovisión o sentido de identidad de sus usuarios. En el caso de las producciones estatales, por ejemplo, no es prudente intentar una identificación étnica a través de la cerámica, puesto que ésta pudo ser usada por sociedades de muy distinto nivel de desarrollo y producida por alfareros que seguían un patrón estilístico estandarizado, bajo supervisión central (Hantman y Plog 1982, Lumbreras 1984).

Gran parte de la alfarería precolombina tuvo un uso doméstico, aunque pudiera también usarse en otras funciones. En muchos grupos aldeanos, por ejemplo, las mismas vasijas que se usaron para comer fueron utilizadas como ofrendas mortuorias. Sin embargo, se confeccionaron también piezas más elaboradas para servir la comida de las clases nobles —llegando a veces a encargarla o importarla especialmente— y aquellas piezas altamente refinadas como las que hoy forman colecciones de museo, fueron exclusivamente confeccionadas para un uso ritual.

### DE LOS ARTIFICES DEL BARRO

Numerosas narraciones indígenas recopiladas tempranamente hacen referencia al oficio del alfarero y sus cualidades, sugiriendo que en muchos casos alfarero y pintor trabajaron juntos, en una secuencia de producción que alcanzaba hasta la persona que obtenía los tintes para la decoración pintada. Sin duda se trataba de un arte complejo, particularmente en sociedades estatales.

Entre los aztecas, el alfarero recibió el nombre de *Zuquichiuqui*. Sahagún, aludiendo a las características de los nacidos bajo los diferentes signos dentro de la concepción astrológica y calendárica de los mexica dice:

"Del undécimo signo llamado *Ce Ozomati* y de su fortuna decían que los que en él nacían eran de buena condición, amigables, amables, regocijados, placenteros, inclinados a música y a oficios mecánicos", que así se llamaba a las artes.

En tiempos de los mexica, el nombre de Tolteca —pueblo del cual creían descender— es elevado a la categoría mítica. Como una forma de destacar la admiración por sus ancestros, comprendían bajo el nombre de *tolteca* a los verdaderos artistas:

"capaz, se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente. El verdadero artista todo lo saca de su corazón: obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento, obra como un tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea, arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten".

Sahagún precisa que se "llamaron toltecas, que es tanto como decir oficiales pulidos y curiosos... y todos ellos eran únicos y primos oficiales, porque eran pintores, lapidarios, carpinteros, albañiles, encaladores, oficiales de pluma, oficiales de la loza... El buen alfarero pone esmero en las cosas, enseña al barro a mentir, dialoga con su propio corazón, hace vivir a las cosas, las crea, todo lo conoce como si fuera un tolteca, hace hábiles sus manos. El mal alfarero: torpe, cojo en su arte, mortecino." Análogas referencias se encuentran en el libro sagrado de los mayas, el Popol Vuh: "Señor de los hermosos platos... de la verde de Jícara, ...el maestro *Toltecat*, que así seréis llamados por vuestras obras".

En los Andes, el Inka mantuvo una increíble cantidad de especialistas, como el *Cauti camayoc* o tintorero, los olleros o ceramistas de obra muy pulida para el Inka y alfareros para trabajos corrientes. El padre Acosta señala que:

"Otros oficios que no son para cosas comunes y ordinarias de la vida humana tenían sus propios y especiales oficiales, como eran plateros y pintores y olleros...". Juan de Velasco, otro cronista, menciona sus nombres: "*Quica camas*, o dibujantes y pintores; en la costa *tanti*, que hacía colores de yerbas; *saño*, olleros..." (Valcarcel 1964). Waman Puma los denomina *Manca llutac*, olleros; *cuscoc*, pintores en paredes, quero o mate; *llinpec*, decorador en lacre... "Los indios de este reino son grandes maestros de arteficio y de oficiales, pintores, ...olleros... y de otros oficios". En la costa, hubo maestros de arte y de ciencia, los *Tachachic runa* y los *Yachacuc runa*, "artista, escolar o aprendiz..."

Entre los especialistas costeños durante el Tawantinsuyu, había pueblos enteros que desempeñaban un solo tipo de trabajo, sin obligación de pagar "tributo" adicional. Es el caso de los pescadores y, en especial, los olleros u otros artesanos que no poseían tierra de labranza, según referían los mismos alfareros de Lambayeque a los encuestadores españoles en 1567. En la necesidad de aumentar la producción alfarera, la administración central del estado Inka llegó a reubicar parcialidades enteras, especializadas en un oficio. Los más solicitados fueron los olleros y los plateros, localizados no solo en Cusco, sino que en todos los lugares donde fuera necesario. Los olleros tenían incluso su propio templo (Rostworowski 1977).

Hubo grandes naciones como los lupaka que mantenían probablemente pueblos especiales de artesanos aún antes de que fueran dominados por el Inka. Se conoce, por ejemplo, de un lugar que era morada de los olleros de todas las parcialidades lupaka. Allí, según documentos del siglo XVI, el Inka habría puesto "cien mitymaes olleros", para "hacer loza de barro que son los que hasta oy an permanecido en el dicho pueblo por el bien comodo que ay en el para hazer la dicha loza" (Murra 1978). En otros escritos de esta época, también ha quedado un

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ARTIFICES DEL BARRO.

registro de las formas comunes que se usaban en tiempos incas, muchas de las cuales se conservan en la población indígena actual (Tello 1978).

Por otra parte, la arqueología ha podido documentar que en tiempos de Teotihuacán, existían ya en México diversos especialistas que laboraban en sitios destinados a ese fin. En esta ciudad se han descubierto más de doscientos talleres alfareros, destinados a la producción en gran escala para satisfacer las necesidades de la urbe (Millón 1982). En Tula, la capital de los toltecas, hubo talleres especializados en cerámica que permitían cubrir las necesidades de vajilla de unas veinte mil familias que vivían en la ciudad, constituyéndose además en una importante fuente de trabajo. La evidencia disponible permite extender esta interpretación a todas las sociedades estatales americanas a partir del siglo tercero antes de nuestra Era, y quizás desde los alrededores del año 1500 a. C.

Los actuales ceramistas del área de los toltecas prehispánicos, se han dedicado a imitar y reproducir con técnicas precolombinas la alfarería tolteca y ofrecen interesantes atisbos de lo que pudo ser esta artesanía en aquellos tiempos. Obtienen la arcilla de dos canteras de las riberas del río Tula, mezclándolas sin antiplástico, para usarlas luego en la confección de vasijas por modelado o molde. Luego de dejarlas secar por un día, las piezas son cuidadosamente alisadas y pulidas, decorándolas antes de proceder a un segundo pulido. Finalmente, después de tres o cuatro días en que la vasija se ha oreado al aire libre, son cocidas en un pozo abierto excavado en el suelo.

Observando el tiempo que estos modernos alfareros usan en la confección y decoración de las vasijas, se ha calculado que un alfarero de tiempo completo podría producir entre 650 a 2500 vasijas anualmente, dependiendo de la cantidad de labor implícita en cada una de ellas. Valiosas inferencias en relación a la vida media de los utensilios de cocina hechos de greda, a la producción anual de cerámicos y a la cantidad de especialistas involucrados para satisfacer las demandas ciudadanas en Tula, permiten sugerir que probablemente un tercio de la población estuvo dedicada a la industria de la alfarería. Aunque el molde fue usado en América desde los tiempos clásicos, la mayoría de la cerámica prehispánica era modelada a mano, puesto que el torno no se conoció antes del contacto europeo.

En la capital tolteca, cada cocina requirió de jarros, utensilios para preparar los alimentos, platos y vasos para las comidas diarias, aunque en algunos casos estos últimos enseres pudieron ser hechos de calabazas. Al igual que entre los moche, chímu e inka de los Andes, las excavaciones han recuperado grandes tinajas para almacenar líquidos y vasijas para guardar granos y otros alimentos. Entre los objetos más comunes para la preparación de la comida de los toltecas, estaban las escudillas grandes o *comales* y los *molcajetes*, cuencos hemisféricos

con soportes tripodes. A veces los *comales* tenían incisiones en forma de cruz que permitían moler algunos ingredientes (Diehl 1983).

Los mayas, como los toltecas, fueron grandes productores de cerámica, tanto para su propio uso como —muy especialmente— para intercambios. Después de acuciosos análisis químicos de las pastas y del reconocimiento de las arcillas, se ha demostrado que diversas cerámicas halladas en las zonas bajas del río Usumacinta y en las costas tropicales de la Bahía de Campeche, pese a compartir características técnicas y estilísticas, fueron hechas en varios centros con arcillas locales. La mayoría parece haber sido confeccionada en los lugares de origen y no fue adquirida en mercados; sin embargo, guardan estrechas semejanzas, puesto que los alfareros estaban inmersos en un mismo conjunto de normas estilísticas. Un caso similar sucede en la zona de Lubaantún, cerca de la costa caribeña de Bélize. En ambas áreas se produjeron tientos de uso doméstico, así como finas vasijas ceremoniales de diseños policromos, las cuales pudieron ser obra de ceramistas y pintores muy especializados, que viajaban de un centro a otro. Junto a la inmensa cantidad de cerámica hecha localmente, se encontraron piezas provenientes de regiones tan lejanas como el valle de Bélize, a más de cien kilómetros de distancia de Lubaantún. Se trata exclusivamente de platos con soporte tripode, de color amarillito arenoso. Lo mismo sucede con la cerámica fina naranja, que puede provenir de Seibal, a ciento cincuenta kilómetros. Estos ejemplos muestran, por una parte, la popularidad del oficio del alfarero, su alta especialización y, al mismo tiempo, el rol que tuvo la cerámica como bien de intercambio (Rands 1974; Gifford 1974; Hammond 1982).



En la sociedad azteca, las artesanías de elite, fueron realizadas por artesanos que pertenecían a gremios hereditarios, conformados por familias de distintos orígenes étnicos y lingüísticos, quienes ocupaban determinados barrios en las ciudades del imperio. Por ejemplo, la cerámica Mixteca-Puebla —que el señor Moctezuma escogiera para el servicio de su mesa, seleccionando sólo aquella

con motivos en rojo y negro— fue confeccionada por indígenas popolocas, mixtecos y mazatecos de Oaxaca. Esta alfarería es considerada la más fina producida en Mesoamérica hasta los tiempos de la conquista, sólo comparable con la de Cholula,

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ARTIFICES DEL BARRO.

que llegó a ser una "moneda" particularmente estable dentro del mercado indígena. Toda la producción de los ceramistas Mixteca-Cholula-Puebla, fue tan elaborada que hoy recibe el nombre de alfarería tipo códice, por su perfecta ejecución y decorado (Gendrop 1970).

### DE LA VIDA DESPUES DE LA MUERTE

"Un mundo que es así, no puede ser pensado si no es con el así de los sentidos, en ese margen de inmediatez sensible que trae consigo la vida cotidiana... Así es el mundo; y entonces, hay un constante temor ante el vuelco o vaivén de ese así del mundo" (Kusch 1977).

En los pueblos americanos, los objetos forman siempre parte de la esfera mortuoria, sea que hayan sido confeccionados específicamente para este efecto, o hayan tenido otros usos antes de la muerte. Ello es así, porque la muerte no es sino un tránsito a otra vida, en la cual el sujeto requerirá de ciertos bienes, absolutamente necesarios para mantener un equilibrio en el paso del ser humano hacia un nuevo umbral.

Si las ofrendas no se realizaran, se produciría un desbalance con los que quedan en el mundo intermedio, el plano de la vida antes de la muerte. Esta práctica aún perdura en las poblaciones nativas de América, herederos de las tradiciones precolombinas. Es necesario entonces, acompañar al difunto con algunos objetos que fueron significativos en su quehacer cotidiano, y recordarlo con distintas ceremonias que involucran la confección y, en algunas ocasiones, quema de objetos, en el transcurso de un año a partir de la muerte. Por cierto, cualquier observador que concorra a una aldea indígena americana en el día cristiano de difuntos, podrá constatar las modalidades que en este sentido adquieren las ceremonias, siempre dentro de un plano de recuerdo y reactualización. Las costumbres prehispánicas son rotundo testimonio de ese plano de vida después de la muerte, documentado en algunos casos mejor que en otros.

Un buen ejemplo se encuentra en el arte del occidente de México, que muchas veces fue analizado como carente de deidades, un arte que retrataba el diario vivir casi como una fotografía. Como estos pueblos no coparticiparon de las formas de representación del altiplano de México hasta después de los años 900 d. C. ni de su desarrollo estatal, se supuso que el naturalismo de sus representaciones, obedecía al carácter sencillo de la vida aldeana. Por cierto que el contexto social y político bajo el que se desenvuelven los pueblos, tiene mucho que ver con sus configuraciones estilísticas. Pero ello no significa que una sociedad casi igualitaria, en donde la diferencia está marcada esencialmente por el prestigio del saber de los más viejos, de la habilidad de los productores o de la

fuerza del chamán, no tenga un sistema de significaciones igualmente complejo.

Recientes estudios etnográficos sobre los huicholes que habitan el ámbito que fuera propio de Nayarit y otras culturas del occidente de México, aportan luces sobre la función que pudo tener la alfarería en las prácticas funerarias compartidas por aquellos pueblos prehispánicos (Furst 1975).

En el arte huichol, la significación de cada motivo está ligado a una cosmovisión que considera un tiempo cíclico en el que la muerte no es el término, sino que un tránsito a otra vida, que se revitaliza con la ceremonia y la ofrenda. Es el paso a otra esfera de la realidad, pero nunca separada del plano de la vida. Son niveles de vida complementarios e interdependientes.

Los huicholes se establecen en caseríos formados por familias extensas, en donde el hombre mayor a menudo es también el chamán. Su compleja religión es panteísta y animística, con muchas deidades, siendo las principales aquellas relacionadas con fenómenos impactantes, como el fuego o el sol (Gran Padre y Padre) y una deidad femenina de la tierra, bajo numerosas manifestaciones. Tanto en la historia oral como en su ritual, el pasado y el presente, su mundo y el de los ancestros, son uno sólo. No existe división entre lo sacro y lo mundano; así, toda la vida es religiosa y tiene su componente sagrado, porque viene de los ancestros. La noción de equilibrio impregna toda su filosofía. Se trata de una unidad entre el ambiente natural y el social; entre la gente y las deidades ancestrales —hombres y mujeres— y entre el mundo de la vida y el de la muerte.

Es por eso que los ritos mortuorios, realizados para los seres humanos y para algunos animales especialmente significativos en su vida, están dirigidos a reestablecer el equilibrio que se rompe momentáneamente con la muerte. La persona que muere debe llevar sus objetos personales y otros confeccionados especialmente para el rito —plumas, calabazas, alimentos, animales— de modo que pueda seleccionar lo que necesita. A través del poder del chamán, será posible que estos objetos viajen en la forma de eligies miniaturas a la aldea de la muerte, lo cual es necesario tanto para comodidad del difunto en su nuevo hogar, como para que no regrese al antiguo. Otras fases de la ceremonia en la que se consume abundante comida y bebida, están dirigidas a la protección de los vivos y a las atenciones que requiere el difunto. En el desarrollo del ritual, es fundamental la ingesta de peyote (*Lophophora williamsii*) puesto que de acuerdo a los mitos ancestrales y gracias al alucinógeno, los participantes de la ceremonia alcanzan el estado de dioses. Se trata de una purificación ritual que en último término hace posible el equilibrio.

Los huicholes tienen una casa muy similar a sus sencillos ranchos, que cumple la función de templo y que, por cierto, es bas-

ARTIFICES DEL BARRO.

tante parecida a las representaciones arquitectónicas de alfarería Nayarit. Allí guardan una serie de objetos, entre los que se incluyen réplicas en miniatura de los asientos que simbolizan el poder de sus deidades originarias, en lo que parece ser continuación de creencias prehispánicas. Es significativo que en la cerámica de Nayarit Meridional y Jalisco se reitera la representación de personajes en pisos de cuatro patas, un elemento desconocido en el resto de Mesoamérica. La música y el baile, fundamentales en la ceremonia de los huicholes, es también un tema recurrente en la alfarería de estas antiguas culturas. En realidad, en todo el arte precolombino del occidente de México hay un sinnúmero de representaciones que evocan las prácticas funerarias y el pensamiento de los actuales huicholes. No es de extrañar entonces, que este arte cerámico sea marcadamente naturalista, pues bien podría corresponder a réplicas de cosas vivientes, propias de la existencia diaria, requeridas por el difunto en su tránsito. Todo el arte multifacético de Colima, Nayarit y Jalisco ha sido conocido como parte de ofrendas fúnebres en una tradición que sólo se interrumpe con la llegada de influencias toltecas, hacia los años 900 d. C.

OTRAS SOCIEDADES... OTROS SIGNIFICADOS

Las artes prehispánicas —inmersas en este mundo sacralizado— se expresan sobre objetos que contienen sus símbolos, bajo distintas configuraciones estilísticas reflejadas en la alfarería, tejidos, obras en metales, piedra, madera y en muchas otras materias primas.

Son símbolos religiosos que formulan una congruencia básica entre un determinado estilo de vida y una metafísica singular, reforzándose mutuamente. De este modo, la religión armoniza las acciones del hombre, dentro de un orden cósmico —de autoridad y realismo indiscutibles— que se proyecta a la experiencia diaria mediante símbolos que provocan en los seres humanos estados anímicos penetrantes y duraderos. Así, el hombre llega a depender de sistemas de símbolos que él mismo crea y sacraliza para existir, evitando el caos y entregando una salida simbólica a las tensiones de la vida emocional y social. Al mismo tiempo, desarrolla un ceremonial estricto para reafirmar constantemente la moral, sacralizando situaciones de tensión y desplazándolas a enemigos simbólicos, legítimos objetos de hostilidad o amor, complementariamente (Geertz 1987).

Las primeras religiones oficiales que tienen una amplia dispersión en América precolombina, son las que se expresan a través de los cánones de los pueblos Olmeca y Chavín. Sus conceptualizaciones originarias se remontan muy atrás en el tiempo y tienen una fuerte base chamánica. En ellas parece jugar un rol fundamental la transformación del chamán en deidades ancestrales, figuradas en poderosos animales de origen selvático, como

la serpiente, el felino, las falcónicas y el caimán. El tránsito por esta transfiguración del chamán se habría logrado por la ingesta de alucinógenos. Existe una buena cantidad de estudios iconográficos que han identificado plantas psicoactivas en la iconografía de varias culturas prehispánicas. Se ha sugerido también

que muchos de los cánones estilísticos tienen su modelo original en la visión o éxtasis chamánico (Reichel Dolmatoff 1978).



Los animales antes mencionados, son elementos de representación recurrente en toda América, pero bajo diferentes configuraciones. Un ejemplo es el arte de Chavín, cuyos cánones fueron desarrollados más vastamente en el grabado en piedra y textiles. Se trata de una forma de representación ceñida al principio de simetría bilateral, conteniendo la noción de dualidad

que impregna la vida andina. Esta norma va unida a reemplazos metafóricos, con diseños figurativos o geométricos, de modo que los cabellos de los personajes, por ejemplo, son reemplazados por serpientes. El movimiento de las líneas en la composición, la simetría al uso de ángulos, han sido interpretados tradicionalmente en Chavín y Tiwanaku como derivados del trabajo de la piedra, aunque Lumbreras (1978) ha planteado una sugerente hipótesis en el sentido de que pudieron ser réplica de diseños surgidos de una matriz textil.

La alfarería Chavín, tiene una apariencia y textura pétrea, de formas macizas y fina en su ejecución. Inaugura la sobriedad monocroma de la costa norte, énfasis característico en la cerámica de estas regiones durante todo el desarrollo prehispánico. Algunos de sus tipos son exclusivamente ceremoniales, como la alfarería Ofrendas, restringida al Templo Antiguo en Chavín de Huantar, localidad situada a medio camino entre la sierra y la selva. Sobria también en sus formas, desarrolla preferentemente botellas de cuello largo y pequeñas escudillas de base plana. Sus diseños se vinculan estrechamente con el Obelisco Tello, un monolito tallado que sintetiza mucho de la cosmovisión Chavín. El espacio finito de la alfarería, no impide variaciones del motivo del caimán y diseños en forma de S, los que pueden representar semillas de *Anadenanthera*, una de las plantas alucinógenas supuestamente usadas por los sacerdotes de Chavín (Mulvany 1984).

### ARTIFICES DEL BARRO.

Más tarde, el tipo Rocas, será uno de los elementos que acompañarán la difusión de la religión Chavín por gran parte del territorio andino. En esta alfarería, los elementos naturales como felinos y aves, son representados por motivos geométricos, mientras que los textiles contienen representaciones más "naturalistas".

Algunas expresiones regionales de la iconografía Chavín, como son las cerámicas Cupisnique y Tembladera, adquieren paulatinamente autonomía, conservando en lo esencial formas y motivos de esta cultura matriz. Los alfareros de Cupisnique inician otra de las tradiciones fuertes de la costa norte —el modelado— sin abandonar los diseños lineales, en especial los que evocan la imagen del felino (Lumbreras 1978).

Esta cosmovisión impactó profundamente el arte de Paracas. Sin embargo, los alfareros sureños hacen uso de formas y técnicas muy diferentes, dando origen a una tradición policroma, que se mantendrá hasta los tiempos de contacto. Alrededor del siglo IV antes de nuestra Era, Paracas se independiza definitivamente de la configuración estilística Chavín, conservando —como todos los pueblos andinos— ciertos temas heredados de esta cultura, tales como los elementos zoomorfos y el "personaje de los dos cetos", que estará presente en toda la iconografía de los Andes.

La gente de Paracas inaugura la cultura Nasca, cuyos alfareros recrearon variedad de formas, motivos y una policromía excepcional. Su cosmovisión, que parece residir en la polaridad agua y tierra, es probablemente razón del énfasis otorgado a los elementos vegetales y animales. En su iconografía aparece reiterativamente un personaje asociado a veces con una lúcumá, una achira, la yuca u otras plantas comestibles. No es raro que haya un énfasis en seres naturales y sobrenaturales relacionados con la agricultura, tratándose de un pueblo que vive de esta actividad en medio de una de las zonas más áridas del planeta (Townsend 1985). Entre los animales, hay una especial predilección por las aves relacionadas con los cultivos, no sólo como depredadoras de las semillas, sino también como agentes de dispersión de las semillas. Tanto en Paracas como en Nasca, se representa con frecuencia a ofidios asociados a una deidad mítica, lo que no es extraño, ya que antiguos relatos consideran a estos animales, las deidades ancestrales del agua y de la tierra.

La música en esta sociedad, fue sin duda una actividad de especialistas. Parece ser que el pueblo de Nasca inventó los tambores de cerámica, algunos de los cuales alcanzan hasta un metro de alto. Un arte alfarero casi ingenieril, si consideramos que debieron prestar atención a la resistencia de los materiales, para que pudiera soportar la tensión de una membrana. Al hacerlos, la cerámica era preparada dejando un sector de la superficie sin engobe, a fin de facilitar la adhesión de la membrana. Hay también representaciones de otros instrumentos membranófonos

como la *tynya*, similar a un pequeño bombo, que puede ser percutido con una sola mano, lo que permitía al músico utilizar al mismo tiempo otro instrumento, como la *antara* o flauta de pan. Este aerófono, se confeccionó en cerámica y frecuentemente tiene sonidos diatónicos e intervalos menores al semitono. La construcción de las *antara*, denota tanta dedicación como la de los timbales. El estudio de sus fragmentos, permite apreciar que el primer paso en la factura consistía en construir cada tubo, los cuales eran agrupados y luego cubiertos con una fina capa de arcilla, sobre la que se aplicaba la decoración (Gjono 1975).

Cada período del desarrollo Nasca privilegia ciertas formas, motivos y usos del color. Los ceramios más antiguos tienen diseños naturalistas, delimitando la vasija por zonas, con líneas de color oscuro —rojo, naranja, amarillo gris y marrón— extendiendo su gama hasta siete tonalidades en una sola vasija. Los diseños favoritos son las serpientes bicéfalas, colibríes, pelicanos, peces, frutos y series de cabezas trofeo. Hay pocos elementos geométricos y consisten en líneas quebradas en zigzag, escalerados y rombos. Un poco más tarde, se populariza una representación de cabezas con rayos, peces naturalistas y rostros repetidos alrededor de la vasija.

Después, en la época considerada clásica, se amplía la gama de colores, enfatizando el uso del rojo y el violeta. Predominan en la iconografía seres sobrenaturales, especialmente el felino o nutria de aguas, portando cabezas trofeo que terminan en gran cantidad de tentáculos, prácticamente sin dejar espacios libres en el cerámico. A fines de este período, la alfarería de Nasca, siempre conservando su extraordinaria policromía y finura, empieza a incorporar motivos propios de la iconografía de tierras altas, contenida en las culturas Wari de Ayacucho y Tiwanaku del altiplano del Titicaca.

Tiwanaku tiene antecedentes históricos en la cultura Pukara, cercana al lago Titicaca y replica formalmente el esquema estructural andino presente en Chavín, configurando los elementos en forma diferente. Aunque hace uso nuevamente del patrón de simetría bilateral, su estilo tiene un énfasis marcado en las líneas rectas, conservando la famosa tríada de felinos, falcóvidas y ofidios, e incorporando al camélido casi como un elemento de simetría. Temas pan-andinos previos como el personaje de los cetos y el sacrificador —probablemente chamanes— son reiteradamente repetidos en todas las materias primas que usan los artesanos de esta cultura.

Tiwanaku y la cultura hermana de Wari, en la sierra central peruana, tuvieron en sus momentos tempranos un cambio de plano iconográfico que pretendió establecer una rígida jerarquía de las deidades con el objeto de preparar la expansión estatal (Isbell y Cook 1987). Mientras Tiwanaku se expandía hacia el sur, Wari desplegaba una iconografía similar por la sierra y toda

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ARTIFICES DEL BARRO...

la costa de los Andes Centrales, dando especial énfasis a su expresión cerámica. A través de la alfarería Wari podemos percibir la compleja red de interrelaciones que tejían la trama política y cultural de ese entonces.

Su primera manifestación, en la zona de Ayacucho, la constituyen grandes urnas de uso exclusivamente ceremonial. Sus motivos reproducen aquellos de la portada monolítica de Tiwanaku, particularmente la deidad masculina de los dos cetos, la figura principal de la Puerta del Sol. Otras urnas recrean variaciones de las figuras antropomorfas aladas que acompañan a este personaje en la portada, pero en esta cerámica llevan un penacho de plumas con apéndices de falcónidas o cabezas de pez. Las figuras aparecen en actitud de caminar, correr o flotar. Este estilo cerámico se encuentra poco más tarde en los valles costeros de Ica y Nasca, siempre en depósitos de ofrendas.



Junto a cerámicas de función evidentemente ceremonial, se manifiestan durante todo el desarrollo de la cultura Wari otros estilos cerámicos de uso más amplio, que incorporan elementos tradicionales de las diferentes regiones sobre las que se expandió su influencia, y al mismo tiempo adoptan y simplifican motivos de la iconografía de esta expansiva civilización.

El personaje de los dos cetos sigue siendo uno de los temas representados más comúnmente, pero se lo acompaña más tarde con mazorca de maíz. En otras ocasiones se lo alhaja con un vestuario que evoca lo femenino. Posteriormente surgen en Ayacucho, núcleo originario de la cultura Wari, estilos que adoptan elementos periféricos o derivados.

El mayor desarrollo expansivo de la cultura Wari está asociado a los estilos de arte Viñaque, Atarco y Pachacamac, que, aunque representan desarrollos relativamente autónomos, configuran en conjunto el Grupo Wari o Tiwanaku costeño. Estos tres estilos conservan rasgos de la alfarería ceremonial de la primera época, a la que integran características de las tradiciones de sus respectivas áreas de origen. Cada estilo se diferencia, además, por la especialización en distintos temas compuestos por motivos mitológicos. Los diseños representados en la alfarería, se hacen extensivos ahora a los textiles, arte plumario y ornamentos de oro, concha y turquesa.

Viñaque tiene su origen en la sierra de Ayacucho. Sus diseños antropomorfos, fitomorfos y zoomorfos están recreados dentro de una norma que recuerda al estilo Tiwanaku y, lejanamente, a la tradición Nasca. La alfarería es fina y policroma y entre sus formas se incluyen vasos pequeños de lados casi verticales, vasos cubiletes modelados, escudillas, cántaros antropomorfos y botellas silbato, que Wari parece aportar a los chimú. La forma más común es la "taza lira", pequeña y de base plana. La mayoría de los temas representados son derivaciones modificadas de la iconografía temprana de las grandes urnas funerarias. Uno de los diseños más frecuentes es la representación de una cabeza mítica con la cara de frente; también el motivo de una cabeza de perfil con atributos felínicos, adornada con un tocado de plumas. El diseño de la cara bipartida verticalmente, es común en la alfarería y los textiles. Otros motivos son la representación de cráneos pintados, cabezas humanas y de felino de perfil. En los motivos geométricos, destacan los elementos en forma de "S", cruces verticales o diagonales en blanco cuyo centro es negro, y varias combinaciones de puntos. La difusión del estilo Viñaque, alcanza hasta Cajamarca en la sierra norte y refleja la expansión imperial de Wari.

Atarco, parece tener su origen en la costa sur, en el área de Nasca y comparte muchos rasgos con los estilos Viñaque y Pachacamac. Su forma más difundida es una vasija de cuerpo ovalado con dos golletes divergentes y asa puente. La mayoría de los diseños Atarco son temas míticos derivados de los estilos ceremoniales, siendo especialmente reiterativa la representación de un personaje alado de perfil, con cuerpo en posición erecta y con un bastón o cetro.

El estilo Pachacamac, originario de la costa central, incluye una compleja mezcla de elementos de diferentes tradiciones modificados por patrones locales. Por ejemplo, hay cántaros y botellas con cuello egipto, vasijas de doble vertedera con cuerpo modelado en la que se representa la cabeza mítica de un felino o de una falcónida. También es común la representación de animales como delfines, peces míticos con cabezas felinas y grandes conchas (Menzel 1968 ; Lumbreras 1974).

A través de quinientos años, Wari produjo una uniformidad estilística, prácticamente en toda la costa y valles del Perú, desde Cajamarca y Lambayeque por el norte, hasta Moquegua por el sur. Uno de sus grandes legados fue el concepto de urbanismo, que los chimú han expresado magistralmente en Chan Chan.

Así como la gente sureña fue la artífice del dibujo policromado, en la costa norte reina el modelado sobre una base pictórica restringida. Los moche, contemporáneos de la gente de Nasca y Tiwanaku, crean una alfarería muy expresiva, que se ciñe a ciertos patrones simbólicos rígidos, pese a que su marcada tenden-

### ARTIFICES DEL BARRO.

cia al naturalismo nos condiciona, muchas veces, a no ver más que lo obvio (Lumbieras 1969; 1978).

Las dimensiones de las piezas cerámicas Moche fluctúan siempre entre los cinco y los veinte centímetros, procurando reflejar proporciones naturales, lo que podría haber sido un atributo importante para el transporte de la alfarería de un valle a otro. En la perspectiva hay una distorsión intencional; generalmente se presentan la cabeza de perfil y los cuerpos de frente. Para lograr la profundidad de campo, disponen figuras más pequeñas en la sección superior de la escena o dividen la representación en dos o más paneles horizontales (Donnan 1978). Lo que este investigador denomina la pose y acción, es otra de las condiciones que emplea el artista moche: con las flexiones de las piernas denotaron actitudes de correr, caminar, saltar, danzar, sin cambiar la pose del resto del cuerpo; del mismo modo, la posición de brazos y manos es indicativa de acciones como lanzar o empuñar. En contraste con esta convencionalización, la representación de las especies vegetales y animales, parece guardar estrecha relación con su modelo natural.

La sociedad Moche fue sin duda altamente estratificada y su producción, tanto por modelado como por molde, alcanzó niveles cuantitativos impresionantes. También es impresionante la variedad de motivos representados a través de sus diferentes fases. La figura humana se privilegia tanto en la representación natural como sobrenatural. Hay un sinnúmero de escenas que representan actividades en todos los rangos, cualidades y sexos.

La mayoría de los motivos zoomorfos y fitomorfos naturalistas que fueron convertidos en pequeñas esculturas de arcilla por los alfareros moche, se han encontrado en las excavaciones de los sitios habitacionales de esta cultura y corresponden al habitat natural de las plantas y animales. Hay por supuesto, excepciones y entre ellas la más significativa es la figura del mono. Esta especie aparece frecuentemente representada en las vasijas con asa estribo en sus golletes y modelados, contrastando con la representación lineal que aparece en el cuerpo de la vasija y que despliega escenas míticas, la mayoría de las cuales se asocian con el tema de la muerte. Estas escenas no son modeladas, sino que están ejecutadas sobre una base crema, dibujando el tema con una pintura negra aplicada con finos pinceles.

Hay uno de los personajes míticos que parece representar la deidad principal Moche, *Ai-Apaec*. Se trata de un ser antropomorfo, a menudo con atributos felínicos denotados en su boca con colmillos entrecruzados o bien con un felino como tocado, acompañado en muchas ocasiones de una serpiente. Esta deidad prototípica es el más claro nexo con su heredera, la cultura Chimú, a pesar de la ruptura que parece producirse por un tiempo en la costa norte, debido a la intrusión de Wari. De algún modo, *Ai-Apaec* es también el legendario *Naymlap*, héroe mítico civilizador según la tradición Chimí.

Los alfareros chimú, continuaron con mucho de la tradición Moche pero configurando también sus propios cánones estilísticos. La cerámica más antigua, se caracteriza por vasijas negras y rojas, con predominio de ésta última y prácticamente toda es hecha a molde. Aunque no hay duda alguna de su parentesco con los patrones Moche, el hecho de recibir influencias de culturas serranas y costeñas define un nuevo estilo.

Más tarde, la cerámica de la costa norte define dos tradiciones estilísticas muy marcadas: el estilo Chimú norteño o Lambayeque y el Chimú sur. El primero, utiliza profusamente la decoración estampada y como elemento iconográfico distintivo, representa el ojo en forma exageradamente almadrada. El Chimú sureño en cambio, continúa con la tradición más temprana de cerámicas rojas y negras y se caracteriza por la difusión de un subestilo alfarero llamado Chimú popular, que tiene como característica una botella de cuerpo globular y asa estribo que en la mayoría de los casos tiene un mono modelado en la unión del asa con la vertedera. Es también frecuente la decoración en bandas grabadas que se repiten con diseños de aves, siendo el mismo motivo representado en los frisos de barro de Chan Chán, su gran ciudad, en murales, textiles y metales.

Muchos temas del arte Moche continúan: llamas, perros, hombres llevando camélidos sobre sus espaldas, ciervos, aves de mar, lechuzas, serpientes bicéfalas, peces y escenas marinas. Es especialmente representativa la imagen de un ser humano sobre una embarcación de fibras vegetales conocida como "caballito", rodeado de muchas aves y peces. El motivo de la deidad de los dos cetos, *Ai-Apaec*, es frecuente, y a menudo aparece asociado a una mazorca de maíz. La vasija silbato se populariza hasta tiempos coloniales, porque a pesar de haber sido conquistados por el Inka, los chimú no pierden su propia idiosincrasia.

Estos y otros elementos, fueron reactualizados por los inka, en esta aventura andina del barro, tan palpable y real. En términos generales, el arte incaico es sobrio, serio, formal, sobresaliente. Repite motivos sencillos, con mucho énfasis en patrones geométricos que se representan en cerámica, madera y tapicería. Los motivos más frecuentes son plantas, hojas, flores, insectos, camélidos y un felino que se parece mucho al puma. Las representaciones de divinidades son muy convencionalizadas y alcanzan niveles abstractos en la geometría. Dice Santa Cruz Pachakuti Yupanque, cronista indio, que al dios *Viracocha* se lo representaba en la forma de un óvalo (1927).

Dentro del vasto territorio del Tawantinsuyu, la factura de más amplia distribución fue la alfarería. Entre las decoraciones hay una que se caracteriza por el predominio del motivo de "los helechos", llamado así por su semejanza con esta planta; la otra vertiente decorativa privilegia las figuras de triángulos o rombos negros, dispuestos habitualmente en líneas horizontales. La for-

### ARTIFICES DEL BARRO.

ma más típica es el aríbalo, pero también son comunes los platos extendidos que a menudo tienen un asa casi vertical u horizontal, y en el lado opuesto una cabeza de animal o un apéndice en forma de arco. Los colores más usados por los ceramistas inka son el negro, el blanco y el rojo. Aunque no es lo característico, hay pequeñas piezas escultóricas naturalistas, sin duda un producto marcado por sus relaciones con el reino de Chimor, quienes fueron subyugados diplomáticamente, estableciendo vínculos de parentesco a nivel de los linajes reales.

Las formas oficiales del Tawantinsuyu y muy especialmente el aríbalo, fue reproducido localmente a lo largo de todo el Imperio, produciéndose variantes en la pasta y la decoración, pero nunca en la forma.

### PALABRAS FINALES

**"Recuperar la memoria es recuperar la unidad"** (Cecilia Vicuña 1983).

Ver, puede ser una primera forma de comprender. Y quizá ello permita entender algo de los seres humanos, en los microfenómenos que hacen la historia. Intentar pensar el pasado como un segmento de nuestra historia, es vincular las obras con vidas, es hacerlas presentes para ir construyendo nuestra propia historia.

El ámbito por el que transitamos es exótico por lo desconocido, aunque —por cierto— algo implícitamente afectivo se desliza por nosotros aún como espectadores. Algo que nos es propio y ajeno al mismo tiempo.



Hasta ahora hemos mantenido frente a las obras del mundo precolombino una visión romántica, como de algo pasado, estático y puro, sin poder integrar algo de su interioridad, restituyéndole su valor dentro de la comprensión de América. Si pudiéramos lograr algún acercamiento, tal vez saldríamos de la periferia de Occidente, sin negarlo porque también es parte de nuestra realidad. Quizá podríamos construir una formulación propia en el reconocimiento de nuestra heterogeneidad cultural, otorgándole un sentido positivo (Kusch 1977).

En este acercamiento, comprenderíamos que el mundo que alcanzamos a atisbar a través de las obras de la gente precolombina, es producto de hombres y mujeres que tuvieron una filosofía diferente, pero que son —como nosotros— parte de un mismo y único género humano. Debemos buscar la igualdad en la diferencia, intentando descubrir al otro, pues tratamos con obras de hombres, no de seres míticos. Como la totalidad de las costumbres de un pueblo siempre forman un sistema, la idea es acercarnos un poco a un pensamiento a través de sus propios modelos reales. Aunque estos restos sean imágenes surgidas del mito, la magia, el ritual y el saber empírico, no por ello son menos reales (Todorov 1987).

Hemos percibido que el complejo de símbolos considerados por un pueblo como sagrados, varía extensamente. Considerar a unos y otros —a nosotros y a ellos— como seres capaces de simbolizar, conceptualizar, en fin, buscar significaciones, abre una perspectiva para comprender las relaciones que hay entre la religión y los valores, entre las ideas, el aquí, el ahora y el después. Comprender que la riqueza de los pueblos reside en su raíz multifacética es un camino que debemos atrevernos a andar si queremos redescubrir a América.



**SELECCION**  
**Artífices del Barro**

0123

**FIGURILLA FEMENINA**

Area Intermedia  
Cultura Valdivia, Fase 3  
2300 a 2200 a. C.  
Alto: 13,5 cms.

La gente de esta cultura fueron los primeros ceramistas americanos hace unos 5000 años. Pero no fue sino hasta alrededor de los años 2300 a. C. cuando empezaron a fabricar figurillas femeninas, las más antiguas de piedra y luego de barro. Así fundan una tradición en torno a este motivo, que será un rasgo particularmente distintivo de algunas culturas prehispánicas, desde Mesoamérica hasta los Andes Meridionales.

Esta figurina podría corresponder a una de las tantas variantes, a veces sencillas y otras muy ornamentadas, que tienen como elementos comunes un dejo de expresividad en sus rostros y un marcado naturalismo para denotar el sexo femenino. Sus ojos en forma de granos de café y las incisiones verticales sobre las mejillas son rasgos característicos que permiten adscribir esta pieza a la tradición Chacras. No es frecuente representar a mujeres en estado de embarazo manifiesto o a punto de dar a luz, como vemos en esta excepcional pieza. En general, estas figuras han sido interpretadas como objetos relacionados con la fertilidad y la salud, los cuales serían desechados una vez obtenida la mejoría del paciente. Ello podría explicar la gran cantidad de figurillas fragmentadas que se encuentran en los sitios de la cultura Valdivia. Esta práctica en rituales de curaciones, ha sido documentada etnográficamente en varias tribus centroamericanas. Otro aspecto vinculado al simbolismo que sugieren estas figurinas, se asocia a los relatos míticos —especialmente del ámbito amazónico— en los cuales los orígenes de la alfarería están siempre referidos a la mujer.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

1018

OLLA

Area Norteamericana

Tradición Mississippi Medio, Fase Barton

1200 - 1400 d. C.

Alto: 8,7 cms.

Las grandes llanuras y el oriente de norteamérica son, desde el punto de vista arqueológico, un mosaico de expresiones locales.

El concepto de cultura Mississippi es bastante amplio y faltan estudios de síntesis que permitan su caracterización general y el conocimiento de sus variantes regionales. Se considera que comienza hacia los años 500 d. C. y perdura hasta alrededor de los años 1500 d. C., teniendo como elemento común, la construcción de montículos con templos. La vida transcurre en aldeas, ligada a actividades agrícolas, de caza menor y recolección. Entre los años 700 al 1000 d. C., la Tradición Mississippi Medio, originaria del oriente, difundió sus rasgos hacia el suroeste y el medio-oeste de Estados Unidos, siendo un elemento compartido por los alfareros el empleo de conchas como desgrasante, como parece ser también el caso de esta olla. Los pueblos agricultores que participan de esta tradición se asientan en las extensas llanuras del centro del continente. La cerámica más representativa es habitualmente sin pintura; los trabajos de arcilla son en colores naturales, marrón gris o negro y sus formas más características son las de jarro, cuenco, botella, plato, copa y algunas con carácter escultórico que representan figuras humanas, pájaros y anfibios. La mayor parte de la cerámica encontrada es de cocina y sin decoración, y en ocasiones se dibujan motivos geométricos por técnicas de grabado, inciso o punteado como triángulos, espirales y meandros. Aunque escasa, hay alfarería con pintura negativa.

En la sencillez de esta olla, distinguimos un diseño geométrico, compuesto por cinco triángulos, que simétricamente se repite en el otro lado de la vasija.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

0007

**BOTELLA ASA ESTRIBO FITOMORFA**

Area Andina

Chavín

900 - 700 a. C.

Alto: 22 cms.

Parece que el asa en forma de estribo fue una invención de la cultura ecuatorial Machalilla y que desde allí se difundió hacia el sur enraizándose en la cerámica Cupisnique, en la costa norte del Perú. Este elemento es hecho propio por los alfareros Chavín, quienes lo incorporan masivamente en la cerámica de estilo Rocas.

Las excavaciones practicadas en el sitio de Chavín de Huantar por el arqueólogo peruano Luis Guillermo Lumbreras, han establecido la presencia de esta alfarería, asociada a las últimas ocupaciones del Templo Antiguo y muy particularmente al Templo Nuevo. Esta cerámica y los tejidos chavinenses, parecen ser los más fuertes difusores de su compleja iconografía por los Andes Centrales, a partir de los años 700 d. C.

Dentro de las especies vegetales recreadas por los alfareros de Chavín, la chirimoya es sin duda una de las más reiterativas. Como otros elementos de la iconografía de este pueblo —el felino, el caimán, el ofidio y la falcónida— ella también es originaria del ámbito oriental de los Andes y quizá si estuvo relacionada a alguno de los tantos mitos de origen.

Aunque no tenemos modo de acercarnos a la significación de este motivo en la ideología de esta sociedad, es ilustrativo recordar uno de los relatos recopilados en tiempos coloniales. Relata Calancha que el Dios Pachacamac sembró los dientes de su medio-hermano, al que había matado en un acto de celos y de ellos nació el maíz, cuyas semillas se asemejan a los dientes. Luego sembró las costillas y otros huesos, de las cuales salieron la yuca y otros tubérculos. De la carne salieron los pepinos, pacaes y los demás frutos y árboles. Desde entonces, los hombres dejaron de conocer el hambre y no padecieron de otra carencia.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0294

### **BOTELLA POLICROMA: FIGURA BIFRONTE**

Area Andina

Paracas

300 a. C. - 200 d. C.

Alto: 27,5 cms.

La vasija reproduce muy bien la iconografía, el color y el juego de líneas utilizado por los tejedores de Paracas. En ella, los campos están delimitados por líneas incisas y presenta pintura post-cocción. La faz que ilustra la imagen, representa a una mujer de fina nariz con pintura facial. Sus manos terminan en lo que, más que garras, parecen afiladas uñas postizas.

La faz de la parte posterior de esta pieza representa a un personaje de apariencia masculina, con idéntico tocado. De sus ojos concéntricos sale un apéndice continuo, como lágrima o pintura facial. Su rostro es plano como una máscara y su boca abierta muestra en forma pareja los dientes en alternancia de colores rojo-café sin colmillos, como en el acto de apretar los dientes. Desde su cuello salen cuatro ofidios, dos a los lados de color rojo –que miran hacia afuera– y dos de color verde al centro, mirándose uno al otro. No hay duda de que esta vasija contiene un complejo sistema de significación en torno a los principios andinos de dualidad.

Los documentos sobre extirpación de idolatrías en Ancash y Cajatambo, zona central del Perú, contienen los mejores ejemplos sobre parejas de huacas de ambos sexos. Sin olvidar que los contenidos cambian según los designios de la historia, la estructura básica de alusión a objetos sacros se ha mantenido por siglos en andinoamérica. Ramos Gavilán relata que en 1619, un cura encontró cerca del Titicaca "un ídolo de piedra de tres varas de alto que tenía esculpido dos rostros, uno de varón y otro de mujer, con dos culebras que le subían de los pies, teniendo un sapo por tocado... veneraban a esta huaca como dios de las comidas".

También existe una deidad andina llamada *Anan Maqlla*, considerada como una de las huacas más antiguas, cuyo nombre corresponde al de una divinidad hermafrodita. Su campo de acción es el firmamento, de acuerdo a las tradiciones de Huarochiri en Perú central.

Cualquiera sea el oculto significado de la imagen representada por los artifices de Paracas, hay en ella de todos modos un concepto de parentesco, de intimidad, de complementariedad y de sujeción.





## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0088

### FIGURA ICTIOMORFA

Area Andina

Inka

1470 - 1532 d. C.

Largo (incompleta): 38,6 cms.

En la decoración pictórica que acompaña a las formas más difundidas de la alfarería cusqueña, como aríbalos y platos, no es extraño el tema del pez. Sin embargo, la representación escultórica de este motivo en cerámica es escasa. Los inkas prefirieron como materia prima para la pequeña escultura la piedra o los metales.

En una sociedad estatal como la Inka, las artes están vinculadas a artifices escogidos, sea dentro de la población dominante o de la población dominada. Sabido es que este Imperio mantuvo pueblos de olleros —entre otros especialistas— y que los gobernantes recibieron dones o exigieron el cumplimiento de encargos específicos.

La pieza que se ilustra correspondería a una *paccha*, recipiente de piedra o cerámica vinculado con el culto al agua —de antigua raigambre pan-andina— y que tiene notable importancia en los pueblos Chimú e Inka. Estos receptáculos sagrados se llenaban con chicha o agua, vertiéndola al pie del ídolo o en la tierra, para otorgarle poder productor. Era un símbolo de la deidad femenina de la Luna y por esta razón, cuando se ofendaba a las lagunas, era una joven y hermosa muchacha la que iniciaba el derramamiento del agua o la chicha de la *paccha*, inaugurando el ceremonial.

Este ejemplar es una *paccha* Inka de inspiración Chimú. El orificio en la boca del pez sirve para que el objeto tome el líquido al ser sumergido, el que posteriormente fluye de la boca misma. Hubo un dominio técnico que permitió controlar, a través de las diferentes formas de estas piezas y del tamaño de sus orificios, la velocidad y dirección del agua.

Existen *pacchas* inkas confeccionadas por lo general en madera y piedra. Las formas son variadas, incluyendo la vasija compuesta múltiple con varios orificios y, entre las figurativas, la *paccha* del felino y del pez, a menudo con el recipiente incluido.

Los cánones Chimú e Inka para la representación de motivos omitomorfos y zoomorfos, siguen un patrón que respeta el naturalismo y la pureza de líneas. Es probable que este pez pueda correlacionarse con una especie determinada, posiblemente de agua dulce, puesto que el culto al agua se remite a lagunas y manantiales.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

1000  
**FIGURA ZOOMORFA: CAMELIDO**  
Area Andina  
Tiwanaku  
400 - 600 d. C.  
Alto: 17,2 cms.

Dentro de los motivos del arte Tiwanaku, el camélido ocupa un lugar tan importante como el felino, la falcónida y el ofidio.

Esta representación es un excelente ejemplo del énfasis en la simetría bilateral de los diseños, uno de los cánones formales más reiterativos de la clásica cultura altiplánica. En esta figura se presentan regularmente los mismos elementos por ambos lados. El motivo del camélido se repite incansablemente en todas las materias que usa como soporte el artista indígena y en la región de San Pedro de Atacama, también se los representa dentro de los objetos del complejo alucinógeno, que son característicos del momento de interrelación de ambas culturas. Tiwanaku ejerció una fuerte influencia cultural en los territorios del norte árido de Chile y hoy en día aún es posible reconocer una esfera de interacción religiosa entre los indígenas que ocupan el ámbito sur andino, desde Cusco hasta el noroeste argentino.

La pieza puede ser interpretada como la imagen de una llama, porque es el único camélido que soporta la talega y su carga. Sin embargo, preferimos considerarla en su género, porque hemos recopilado un relato etnográfico en el norte de Chile que sugiere la posibilidad de su relación con la vicuña. Según este "...la vicuña estaba echada con su carguita de plata, encinchada con una culebra... vino un ave, para bajar la carga y echarla sobre su hombro". El relato alude a la vicuña y al ave, como animales que trasladan la riqueza de los cerros tutelares masculinos (*mallku*) a las deidades femeninas (*mallku talla*).

También en los Andes Centrales, se ha recopilado el mito de *Yákana*, llama mítica generatriz de su especie y que se mueve en el cielo, donde se puede observar su figura en noches despejadas, amamantando una cría. El hombre andino reconoce en ella a la constelación de la llama.

De cualquier forma, para un pueblo situado en el hábitat natural de domesticación de estos animales y en donde la riqueza se medía por la posesión de sus camélidos, no es de extrañar que puedan existir innumerables razones para sacralizarlos.



**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

0045

**BOTELLA SILBATO ASA PUENTE**

Area Intermedia

Chorrera

1300 - 550 a. C.

Alto: 17,5 cms.

En el dominio de las formas y su función, la mayor innovación en Chorrera es la conversión de la botella de doble vertedera y asa puente en una botella con un cuello, asa puente y silbato. Los tonos de los silbatos de las botellas Chorrera fueron cuidadosamente regulados, al punto que hay casos en que ha sido posible identificar la especie del ave representada y su canto, imitado perfectamente por el silbato.

Los sonidos que emiten las vasijas silbatos se producen al moverse el líquido dentro de sus recipientes. La variación de sonido cambia radicalmente si se usan solas o con agua y muchas de ellas fueron confeccionadas para que sonaran sólo con líquido, produciendo trinos y gorjeos. El sonido también es afectado por el tamaño de los cuerpos de la vasija; un cuerpo pequeño, requiere movimientos de vaivén rápidos que produce ritmo de sonidos cortos; por el contrario, si la cámara de aire del vaso es de gran tamaño, es posible producir un sonido prolongado, especialmente en las de doble cuerpo comunicadas por un conducto. Así, los músicos de Chorrera, pudieron controlar los sonidos de estas vasijas, logrando variedad de cantos. Además de inventar estos complejos instrumentos los artesanos del barro introducen en la cultura Chorrera el concepto de policromía, innovando también con la técnica de la pintura iridiscente que se logra con arcillas de alto contenido de hierro. Toda la alfarería de Chorrera está marcada por el naturalismo y por un fuerte énfasis en la representación de la fauna.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0288

### **BOTELLA ASA PUENTE POLICROMA**

Area Andina

Nasca

200 - 600 d. C.

Alto: 20 cms.

Desde el punto de vista de la policromía, no existe en los Andes una alfarería más rica que la cerámica Nasca. Sus pintores, llegaron a usar doce colores y tonos en una misma vasija. La gente Nasca se desprende suavemente de los cánones estéticos de Paracas conservando muchas de las antiguas deidades bajo otra configuración estilística. Privilegian la pintura sobre la escultura, reemplazando la incisión de Paracas por la delimitación de los campos de color usando líneas negras. En las formas, conservan por siglos la típica asa puente de los paracas, quienes la heredaron de las gentes selváticas de Wairajirka, que la inventaron hacia el 2000 a. C. Al principio, como en la vasija ilustrada, se mantienen los dos golletes cercanos, verticales y cortos; cuatro siglos después, el asa puente se abre y el cuerpo globular de los inicios toma una forma ovoide.

En la amplia gama de representaciones Nasca, los elementos fitomorfos y zoomorfos son preferidos. Dentro de los motivos faunísticos hay peces, ofidios, insectos y aves. Entre éstas, el colibrí es muy frecuente y a veces se los pinta succionando flores, como el que observamos. El colorido y brillantez de las plumas de esta ave, tuvieron mucho valor entre los tejedores y los especialistas en el arte de las plumas, quienes las incorporaron en los vestuarios de personajes importantes.

En la actualidad, en la costa norte del Perú, se concibe el picaflor como dotado de poderes sobrenaturales. Debido a su habilidad para succionar, el picaflor es asociado con la idea de remover objetos extraños introducidos por hechiceros, en el cuerpo de las personas. Tal vez para los hombres y mujeres de Nasca estuviera asociado a la agricultura, que tanto les costó desarrollar, por las difíciles condiciones de extrema aridez de su territorio. En los famosos geoglifos de la Pampa del Ingenio, en donde también está representado el picaflor, el pico de esta ave termina en un grupo de líneas que señalan la bajada del sol el 21 de Diciembre. Los actuales habitantes de Nasca, creen que las gigantescas representaciones de aves son propiciatorias de la llegada del agua, tan necesaria en esta región.





**Museo Chileno**  
**de Arte Precolombino**

---

0013  
**BOTELLA ASA ESTRIBO**  
Area Andina  
Moche  
200 a. C. - 150 d. C.  
Alto: 20 cms.

Esta botella Moche Temprano representa una serpiente con rasgos felínicos, como puede observarse en su boca provista de dientes, grandes colmillos y bigotes. Este tema es herencia de Chavín, al igual que el grueso reborde del gollere del asa estribo, que luego se transforma en un cuello cada vez más fino.

En el arte de Chavín y Tiwanaku, existe una estrecha vinculación entre la serpiente y el felino, especialmente en el personaje de los dos cetros. También es frecuente esta asociación entre los Moche —particularmente en sus fases más antiguas— pero bajo una configuración más naturalista. Existe una leyenda andina que señala que en el mundo de Adentro o *Ukupacha*, andan dos gigantescas culebras, una con una sola cabeza, *Yacu Mama* que es la madre de las plantas. Cuando estas serpientes aparecen en la superficie de la tierra —este mundo o *Kay Pacha*— se convierten en inmenso río o *Yacu Mama* o en gigantesco árbol o *Sacha Mama*; el primero repta y el otro camina verticalmente. De pronto, ascienden al firmamento y entonces *Yacu Mama* se convierte en el rayo o relámpago y *Sacha Mama* en el arcoiris. Como seres meteorológicos son objetos de culto, representándoseles muchas veces con cabeza de felino.

En la actualidad, la práctica del curanderismo está vigente en la costa norte del Perú, especialmente en el valle de Trujillo, núcleo de la cultura Moche. Los curanderos usan una "mesa ritual" en la que disponen una serie de objetos, entre ellos una serpiente que representa un concepto de balance. Conciben a la serpiente como un mediador entre fuerzas opuestas, que se activan por la mesa.

En la mitología andina, la serpiente del rayo —*Illapa*— es positiva cuando envía al agua, pero si cae a la tierra y fecunda a una mujer o a los animales, procrea seres deformes, los que sugierentemente son ampliamente representados en las esculturas cerámicas Moche. Asimismo, en la iconografía de este pueblo los seres con colmillos —que pueden en ocasiones representar chamanes— usan a menudo ornamentos de serpientes en las orejas o en el cinto.



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

0442

**BOTELLA ASA ESTRIBO ZOOMORFA**

Area Andina

Vicús

500 a. C. - 0

Alto: 22,5 cms.

El pueblo de Vicús vivió entre el desierto de Sechura y los contrafuertes andinos, en el norte del Perú. Sus representaciones cerámicas –de gran riqueza plástica, modeladas y sin mucho interés en los detalles técnicos– recrean especialmente motivos zoomorfos, entre los cuales el felino constituye uno de los temas predilectos. Uno de los aspectos más característicos de esta cerámica es la alteración de las proporciones anatómicas y la exageración de los rasgos, especialmente en la Fase Vicús-Vicús, a la cual pertenece esta vasija. Comparte un aire de familia con Moche Temprano y con la cerámica Salinar de la costa norte, que se desarrollara entre los años 200 a. C. a 200 d. C. En este sentido, la imagen que observamos evoca a *Ai-Apaec*, deidad Moche, aunque bajo un sello totalmente Vicús. En opinión de otros autores sin embargo, se parecería más a la imagen felínica de Chavín, conocida como la deidad de las cejas prominentes. En todo caso hace parte, sin duda, de la estructura mítica en torno al felino, cuyas consideraciones son múltiples, ya se trate de la transformación del chamán en felino, del felino portador de frutos o del felino del firmamento, cada uno con sus variantes particulares, entre muchas otras opciones.

Esta pieza tiene la singularidad de situarse en dos posiciones; sentado y de vientre, siempre apoyado en sus garras. En la nuca exhibe un reborde, que exagera el volumen de la cabeza y el asa estribo sale desde la mitad de la espalda. Sus genitales se ven también por la parte posterior.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

1481

### JARRO MONOCROMO: METAWE

Area Surandina

Pitrén

600 - 1500 d. C.

Alto: 11,5 cms.

Este *metawe* participa de la tradición alfarera definida en el sur de Chile a partir de la cultura Pitrén, pueblo antecesor de los mapuche.

El cacique Pascual Coña, refiriéndose a la vida y costumbres del pueblo mapuche en el siglo XIX, relata que sólo algunas mujeres eran diestras para la alfarería: "Al ejercer su arte usaba la alfarera greda y cierta piedra, llamada *ücu*. La greda se secaba al sol, la piedra se trituraba repetidas veces hasta que quedara bien pulverizada; luego se la pasaba por un cedazo. Hecho esto, se mojaba la greda con agua y se la amasaba esmeradamente. En cuanto la masa estaba blanda y plástica, se la mezclaba con el polvo cernido de *ücu*, procurando que los dos materiales se mezclaran perfectamente... Primero se formaba con ese barro de greda y *ücu* el asiento redondo del vaso por hacer, dejándolo extendido sobre un plato. Luego se tomaba otro puñado de la masa preparada y se la transformaba en tira o *piulo*. Cuando ese *piulo* había alcanzado el largo suficiente, se lo depositaba sobre el asiento redondo siguiendo la circunferencia de éste; allí se apretaba con los dedos el *piulo* sobrepuesto. En seguida se sacaba un segundo puñado del material disponible, se lo estiraba en *piulo* y se lo colocaba encima de la tira anteriormente puesta; contra ésta se lo estrechaba y se allanaba afuera y adentro... Como eran muy baquianas en su arte, se hacían muchas formas diferentes. Al terminar ponían las orejas o asas. Si el artefacto era un jarro, le ajustaban las orejas características de jarro; si era olla, la proveían con el asa especial a cada lado; si era el cántaro llamado *quintahuen* le dejaban además dos cuellos unidos por un asa; al cántaro *huishuis* le formaban dos barrigas; al cántaro *quetro* le daban forma de pato *quetro* y le ponían tetitas en el pecho. El jarro *meshen* no tenía asas; le armaban un enredado de *voqui*, para poder manejarlo amarraban en este armazón una correa o un trenzado, con que lo colgaban cuando querían buscar agua. El vaso hecho lo templaban en el fuego; lo rodeaban de llamas hasta que se pusiese candente..."

Un cántaro pequeño llamado *charri*, muy similar al que se ilustra, se usa hoy en la ceremonia anual del *pintevun* en la región del Alto Bío - Bío, para servir caldo o *mudai*.



---

Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

1598  
JARRO POLICROMO ZOOMORFO  
Area Surandina  
Diaguita  
1320 - 1470 d. C.  
Alto: 22,5 cms.

Diestros alfareros, los diaguitas produjeron por modelado una inmensa cantidad de piezas, ciñéndose a cánones formales fuertemente estandarizados, durante los varios siglos que habitaron el Norte Chico de Chile. En este lapso fueron al mismo tiempo introduciendo cambios, que han permitido a los arqueólogos dividir sus manifestaciones alfareras en varias fases. Si se han conservado muchas de estas piezas enteras, es porque formaron parte de ricas ofrendas mortuorias.

Durante la Fase Clásica, los diaguitas ocupan los valles y la costa desde Copiapó hasta el valle de Aconcagua, pero sus objetos se encuentran también más al sur. En este tiempo, la cerámica presenta la mayor variedad de diseños, aunque el aspecto de elección de las pastas y las técnicas de cocción es bastante deficiente en comparación con la excelencia alcanzada en engobes y decoración.

La vasija sugiere la representación de un felino, aunque faltan por erosión algunos elementos para definirlo, como el hocico. El asa puente, fue un atributo importante dentro de la cerámica de la cultura El Molle, cuyo pueblo vivió en esta región, a partir de la era cristiana y hasta los años 800 d. C. Aunque lamentablemente, la población nativa del Norte Chico y Chile central, desapareció o se mestizó rápidamente, lo que produjo la ausencia de información respecto de los pueblos prehispanos, el arte diaguita es una fuente de inspiración permanente para los alfareros chilenos de hoy.





## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0843

### VASO: REPRESENTACION EN RELIEVE

Area Mesoamericana

Maya

400 - 700 d. C.

Alto: 22 cms.

Durante milenios, existieron intensas vinculaciones entre los pueblos del altiplano mexicano y las tierras mayas, como refleja la iconografía de esta vasija. La espiral rectilínea y el escalonado en la sección superior del vaso son motivos propios de Teotihuacán, como lo es la representación de *Tlaloc*, en la cara opuesta a la que muestra la fotografía. Esta deidad teotihuacana de la lluvia se representa como la serpiente emplumada, con atributos de felino y falcónida. La cola recuerda al caimán, que simbolizaba la dualidad tierra y agua. El Popol Vuh, libro sagrado de los maya, dice "Verdaderamente *Gucumatz* era prodigioso. Siete días subía al cielo y siete días caminaba para descender...; siete días se convertía en culebra y verdaderamente se volvía serpiente; siete días se convertía en águila, siete días se convertía en tigre: verdaderamente su apariencia era de águila y tigre". *Gucumatz*, es la versión maya de *Quetzalcoatl*.

En la faz que observamos, en cambio, el tema está íntimamente ligado a la mitología Maya. El señor hincado, con un tocado de *Tlaloc*, aparece en estrecha unión con el *kiej* o venado, habitante de los bosques del Petén. "Los Progenitores dijeron: tú, venado, dormirás en la vega de los ríos y en los barrancos. Aquí estarás entre la maleza, entre las hierbas; en el bosque os multiplicareis, en cuatro pies andareis y os sostendréis". Un relato posterior señala: "Nosotros nos volvemos a nuestro pueblo, ya está en su sitio Nuestro Señor de los Venados, manifiesto está en el cielo. Vamos a emprender el regreso, hemos cumplido nuestra misión, nuestros días están terminados. Pensad pues en nosotros, no nos borréis, ni nos olvidéis. Volveréis a ver vuestros hogares y vuestras montañas, establecéos allí". Entre los mayas, el Señor o Dueño de los Venados es un símbolo de desaparición o despedida.

También el venado aparece como un símbolo asociado a *Tohil*, el gran civilizador a quienes los quiché identificaban con *Quetzalcoatl*, ambos dioses de la lluvia. *Tohil* dijo a los sacerdotes: "Venid a darnos un poco de vuestra sangre, tened compasión de nosotros; quedaos con el pelo de los venados y guardaos de aquellos cuyas miradas nos han engañado... el venado será nuestro símbolo que manifestareis ante las tribus... sólo la sangre de los venados y de las aves podemos ofrecerles".



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0994

### REPRESENTACION DE RONDA DE DANZANTES

Area Mesoamericana

Nayarit

300 a. C. - 900 d. C.

Alto: 14 cms.

Esta ronda, puede representar la unión de un grupo de personas en una plaza circular, llena de luminosidad. La imagen sugiere el arte amoroso de amasar el barro, en un ámbito de cotidianidad. Este pueblo, nos hace sentir de una manera muy genérica el denominativo de artífices del barro; ellos hacen una cerámica escultórica destinada a ofrendas fúnebres, pero paradójicamente, llena de vida. Un arte a la medida de los hombres, vital humanizado y tierno. Los cuerpos desnudos, el modelado a mano, el detalle en los adornos, le otorgan casi un aspecto lúdico. El sentido gregario, en torno a acciones comunes, está siempre presente.

La ronda está compuesta por nueve personas, alternadamente un hombre y una mujer, cerrándose en dos mujeres. Al centro, nuevamente un hombre y una mujer, géneros recurrentes en el arte del occidente de México. Sin embargo es especialmente aquí en Nayarit, en donde hay una representación más paritaria de ambos sexos.

El aire de familia que presenta todo el arte del barro en el occidente de México, el énfasis en el modelado y en la técnica del pastillaje, la presencia de formas y técnicas pictóricas comunes con ámbitos sureños, sugieren la posibilidad de contactos entre Mesoamérica y los Andes Septentrionales que se remontan al segundo milenio a. C.

Los nexos entre ambas áreas son más sugestivos aún, si se considera que en las tumbas de Nayarit, junto con la cerámica, aparecen conchas de *Strombus*, un elemento ceremonial usado por los antiguos americanos y que se encuentra presente en los sitios arqueológicos de carácter sagrado desde California hasta el centro de Chile. Algunas de las formas cerámicas, especialmente las figurillas y jarros, e implementos de piedra evocan ligeramente algunos rasgos iniciales de la tradición del suroeste del actual territorio de Estados Unidos.

El aire de ingenuidad de estas esculturas contrasta fuertemente con la sobriedad adusta del arte de los pueblos de México Central, sometidos a la autoridad de poderosos gobiernos estatales.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0017  
**VASO RETRATO**  
Area Andina  
Moche  
300 - 450 d. C.  
Alto: 27,6 cms.

La mayoría de la cerámica Moche es de tipo escultórica y entre los temas frecuentes se encuentran los llamados "wakos retratos". Se cree que estas piezas representan a dirigentes y gente del pueblo, que cumplieron funciones sociales específicas y alcanzaron posiciones míticas después de su muerte corporal. Las diferencias de jerarquía o situación social, están principalmente denotadas en la pintura facial, peinado y turbantes, así como en los detalles de orejeras y narigueras.

Algunos rostros, se hallan repetidos en varios valles, y a veces en todo el territorio ocupado por esta nación, por lo que se ha supuesto que corresponderían a gobernantes principales. Algunas series sugieren incluso la representación de un mismo individuo en diferentes momentos de su vida. La pintura facial roja ha sido interpretada como signo de la sangre, conforme a la práctica de algunos pueblos nativos que se embadurnan el rostro con este elemento, en la creencia de alimentar así el principio vital de la existencia. Los diseños de la pintura facial se repiten a menudo en orejeras, escudos y mazas, lo que induce a pensar en una asociación del signo con linajes o castas.

La efigie que observamos, se destaca en particular por la perfección de las líneas entre la frente, las cejas, la demarcación alrededor de los ojos, sus líneas de expresión que salen desde las puntas de los ojos hacia las mejillas y en la nariz, desdibujándose hacia la boca. La pintura facial de sus mejillas está enmarcada por las cintas del turbante que en la región frontal, forman una cruz en diagonal. El color rojo de las mejillas traspasa las cintas que parecen conformar el turbante y alcanza hasta las orejas. En la parte posterior de este vaso retrato se observan las dos cintas que circundan la cabeza, afirmando el cabello o una tela cortada en la típica forma de representar los cabellos Moche, hasta cerca de la altura de los hombros y en forma trapezoidal.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0278

### **BOTELLA ASA ESTRIBO**

Area Andina

Moche

450 - 600 d. C.

Alto: 20 cms.

Prácticamente todas las vasijas Moche pintadas con línea fina, ofrecen un tema asociado a la guerra y a la muerte. En el caso de la escena ilustrada falta, sin embargo, uno de los elementos claves de esas representaciones: un vaso sostenido por uno de los actores. Asimismo, los tocados de los personajes son bastante únicos, pudiendo reconocerse varios elementos que caracterizan la iconografía de este pueblo. El tocado del individuo del lado izquierdo incluye a una especie de pato asociado comúnmente a lo que parece ser una flor o un sol de mar. El tocado del ser de la derecha, recuerda a la barracuda. Los dos, portan un *tumi* o cuchillo ceremonial en sus manos opuestas y entre ambos seres se ha representado una embarcación. En la parte inferior de la vasija se distingue un símbolo del mar. La escena parece situarse en un contexto marino e involucra a deidades míticas en un enfrentamiento sacrificial.

Los vestuarios de estos seres no son comunes a las representaciones de guerreros y se asemejan más a los trajes de los señores Moche cuando van a la caza del venado. La parte posterior de esta vasija, reproduce a estos personajes, agregando a las alas del ser de la izquierda, líneas curvas que evocan plumas de falcónida; su tocado representa, en lugar de un pato, un probable cánido.

Para los curanderos contemporáneos de Trujillo, el águila es símbolo de inteligencia personal y visión. En sus canciones, la asocian con la capacidad del alma para desplazarse por el aire en el vuelo mágico experimentado durante el trance de éxtasis producido por el cactus San Pedro. Calancha relata similares experiencias de chamanes costeños durante el siglo XVII. Algunos "guerreros-águilas" de representaciones Moche, podrían simbolizar entonces el éxtasis del vuelo mágico.

La imagen naturalista del mono en el asa de esta botella no es extraña, ya que en toda la mitología andina este animal aparece relacionado a la vida y a la muerte. En vasijas de este tipo suele ser representado junto al *ulluchu*, fruto mítico asociado a mazas y escudos, en estrecha relación con el tema del combate ritual.





## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0051

### VASO CON REPRESENTACION PICTORICA

Area Mesoamericana

Maya

300 - 900 d. C.

Alto: 23,6 cms.

La iconografía de estas cerámicas policromas mayas ha sido muy estudiada ya que junto, a la litoescultura, constituyen un verdadero texto escrito. El segmento superior de estas vasijas suele contener glifos que titulan la escena representada, pero estos signos no hacen sino enunciar un conjunto de símbolos que exceden una comprensión inmediata. Las representaciones pictóricas de esta naturaleza, se inscriben dentro del arte funerario maya y a menudo aluden a episodios míticos relacionados con la vida después de la muerte. Otras veces, sin embargo, las escenas se refieren a hechos y personajes reales, de modo que los límites entre la historia oficial y el mito —entre el arte público y el privado— se vuelven flexibles. Algunos muestran rituales, incluyendo a danzantes y víctimas, así como la absorción de alucinógenos. Es probable que los vasos, los códices y los murales fueran pintados por un sólo tipo de especialistas, dada su uniformidad estilística; incluso algunas vasijas, presentan líneas que sugieren separaciones, como páginas de un libro.

La escena de este vaso muestra a cuatro jóvenes en un contexto de guerra o caza ritual, con algunos trazos que evocan la piel del jaguar o *chacbolay*. En la mitología maya, *Hunahpú* es el cazador con cerbatanas y también el Cazador Universal, que trae alimento a los hombres. El número y edad de los personajes remite a relatos mitológicos contenidos en el libro sagrado... "Estos son los nombres de los primeros hombres que fueron creados y formados: el primer hombre fue Balam Quitzé, el segundo Balam Acab, el tercero Mahucutah y el cuarto Iqui Balam... no tuvieron madre, no tuvieron padre. Solamente se les llamaba varones... Y como tenían la apariencia de hombres, hombres fueron; hablaron, conversaron, vieron y oyeron, anduvieron, agarraban las cosas; eran hombres buenos y hermosos y su figura era figura de varón... Acabaron de conocerlo todo y examinaron los cuatro rincones y los cuatro puntos de la bóveda del cielo y de la faz de la tierra... estos cuatro fueron los progenitores de nosotros la gente del Quiché". En el Popol Vuh, hay numerosas alusiones míticas al número cuatro y también a dos pares de jóvenes, descendientes de una serie de mellizos.



0328

**FIGURA ANTROPOMORFA: MUSICO**

Area Intermedia

Jama Coaque

500 a. C. - 500 d. C.

Alto: 44 cms.

Muchos de los temas escultóricos de esta cultura, la mayoría de arcilla, insinúan fuertes lazos con Mesoamérica, especialmente con la tradición de Monte Albán, del valle de Oaxaca. Estos contactos con el altiplano central y quizá con el occidente de México y la herencia recibida del pueblo de Chorrera, hacen de Jama Coaque una expresión única en los Andes.

Sabemos que desde tiempos Chorrera, las aves dentro de la iconografía ecuatoriana ocupan un sitio importante; pero es con las culturas de los Desarrollos Regionales, en donde estas especies adquieren una recurrencia marcada. Generalmente se las representa formando parte del tocado. En el caso de esta imagen, no hacen sino realzar la condición del personaje. Tanto estos elementos, como las orejeras, que quizá evocan a un pez, una nariguera, la *antara*, y en realidad toda la composición se repiten en forma muy normada en esculturas de arcilla de este pueblo, así es que probablemente representan a una deidad o personaje mítico.

La música fue fundamental en la vida de los antiguos americanos. La flauta de pan estuvo muy definida en los Andes y se han recuperado ejemplares de hueso, cerámica, cañas y de metal. Se conocen *antaras* de greda que tienen entre 3 a 14 tubos, en tanto que las de caña pueden llegar a tener hasta veinticuatro tubos. La embocadura suele ser ovalada o elipsoidal y el interior del tubo es perfectamente cilíndrico. Entre los Moche, la *antara* fue utilizada en pares, tal como parece ser el caso del músico de Jama Coaque. Es probable que los ecuatorianos tuvieran una escala musical similar a la de sus vecinos sureños, que es diatónica sin semitonos. En el caso de los Moche, los ejemplares de doble hilera, como el que se ilustra, obedecen a un sistema de construcción del instrumento, siendo la segunda hilera el soporte y la primera, la reproductora de sonido.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

2399

### RECIPIENTE GLOBULAR POLICROMO

Area Surandina

Aguada

650 - 850 d. C.

Alto: 34 cms.

Como parte del mundo andino meridional, Aguada ejemplifica algunos conceptos básicos que actúan en estas sociedades, como son la dualidad y, en lo formal, la simetría bilateral. Este cerámico excepcional revela el predominio de los elementos figurativos sobre los geométricos y la profusión de motivos fantásticos, característica de la cultura en que fue creada. Estos elementos simbólicos se mantienen durante más de dos siglos en la historia de este pueblo, que anduvo entre las regiones de Catamarca y Tucumán, alcanzando hasta San Pedro de Atacama.

La deidad del felino impregna su vida religiosa; un felino cuyos atributos naturales se mezclan con rasgos humanos, de mamíferos y aves dando origen a extrañas criaturas. Es característica la simbiosis con ofidios, produciendo a una figura de cuerpo serpentiforme, más parecida a un "dragón" que a un felino. Muchas veces la figura felínica se dibuja con manos, patas, labios y lengua, terminadas en cabezas de fantásticos "dragones"; otras veces la cola termina en una cabeza de fauces amenazadoras, con dientes aserrados.

También hay figuras ofídicas simples o complejas, algunas con dos cabezas, otro viejo motivo en el arte pan-andino. Entre las representaciones fantásticas, la más reiterativa es la imagen de un felino con cabeza humana que se reproduce en la cerámica grabada y en la pintura. Hay variantes de la figura draconiforme, bicéfalas o multicéfalas, en las que la imagen principal se transforma en la figura alargada de un ofidio.

Pese a que dentro del hábitat de Aguada no se conoce ninguna especie de mono, estos animales también figuran en su iconografía.

El arte de Aguada, se distingue por el equilibrio de las formas, el balance de sus proporciones, las variantes existentes dentro de los cánones establecidos y la combinación de colores, características magníficamente representadas en la vasija que se ilustra.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0555

### **BOTELLA ASA ESTRIBO POLICROMA**

Area Mesoamericana

Chupicuaro

500 a. C. - 0

Alto: 20,5 cms.

La alfarería de Chupicuaro, parece estar relacionada con Sudamérica, especialmente con cerámicas de los Andes Septentrionales. La forma de vasija efígie y el asa estribo insinúan fuertemente este vínculo, porque estos elementos no aparecen en la tradición mesoamericana que configura la cultura Olmeca.

El sitio de Chupicuaro se encuentra en el valle del río Lerma, en la zona norte del estado de Guanajuato. Existen miles de cerámicos distribuidos en los museos del mundo, luego que se realizaran trabajos de rescate en este lugar, antes de que la zona fuera cubierta por un lago artificial. La gente de este pueblo, ofreció figurillas de alfarería y pequeños objetos sobre los muertos y ocasionalmente sepultaron perros, algunos con ofrendas. Los Chupicuaro, establecieron relaciones con el valle de México, Tlaxcala y Morelos hasta donde llega esta cerámica policroma, posiblemente a través de redes de intercambio. Sus alfareros legaron una tradición estilística que se reconoce en cerámicas del occidente, norte y centro de México. Después del Preclásico Tardío, no se supo más de este pueblo, pero sus patrones geométricos se mantuvieron en la región septentrional hasta tiempos postclásicos.

El signo que tiene pintado en la cara el personaje que se ilustra, ha sido interpretado como un diseño que representaría las sombras que proyecta un instrumento en forma de trapecio, que habría sido utilizado por los astrónomos mesoamericanos por lo menos a partir del período Preclásico Tardío. El mismo diseño, se ha identificado en algunos objetos de Teotihuacán, en una imagen de la deidad maya de la agricultura, en un glifo de Palenque y en otra vasija Chupicuaro.





## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0613 - 0614  
**INCENSARIO POLICROMO**  
Area Mesoamericana  
Teotihuacán  
300 - 600 d. C.  
Alto: 60 cms.

Los incensarios de la Mesoamérica clásica comparten un conjunto de convenciones formales, de diseño, materia y decoración. Estos objetos se componen de tres o dos cuerpos, sirviendo el depósito central para poner las brasas. En aquellos incensarios compuestos por una máscara, el humo sale por los ojos de la imagen, mientras que en aquellos no figurativos, lo hace por un orificio que habitualmente está en la cúspide. La decoración más usual es la pintura blanca aplicada en seco, aunque en algunas piezas las paredes fueron trabajadas a la manera de nido de abejas o recubiertas con aplicaciones. Entre éstas, es común una mariposa y la flor de cuatro pétalos, a menudo rodeada de plumas. Estas piezas fueron rara vez pulidas, pero las secciones figurativas solían recubrirse de frágiles colores aplicados después de la cocción.

Los incensarios o sus partes eran utilizados como ofrendas durante la construcción de un edificio, enterrados o incorporados entre los muros. En Tetitla, por ejemplo, se encontraron 36 incensarios dispuestos como ofrendas. Algunas están constituidas por piezas de braseros y restos de hogueras, masas de carbones, mica o caracoles, como en el patio de entrada de Tetitla. Sin embargo, estos objetos nunca formaron parte de ofertorios fúnebres.

*Tlaloc* es el nombre nahuatl de la deidad Azteca de la lluvia, que está representada por ojos rodeados de anillos, un bigote en el labio superior y largos colmillos. La máscara central en esta pieza corresponde a la versión de esta divinidad en el estilo del mural del patio de Tlalocan, en Tepantitla, y el *Tlaloc* de jade de Tetitla. En los tres casos tiene un "marco tocado" amplio, que representaría el templo en el cual se aloja la imagen de la deidad. Este incensario contiene la gama más completa de colores usados para representar a *Tlaloc* en Teotihuacán. Sahagún relata "que él daba las lluvias para que regasen la tierra, mediante la cual la lluvia se criaban todas las yerbas, árboles y frutas y mantenimientos. También tenían que él enviaba el granizo y los relámpagos y rayos, y las tempestades del agua, y los peligros de los ríos y de la mar..."



Museo Chileno  
de Arte Precolombino

---

0663  
ESTATUA DE XIPE-TOTEC  
Area Mesoamericana  
Tolteca  
900 - 1200 d. C.  
Alto: 109 cms.

En Teotihuacán y en Monte Albán, se rendía culto a *Xipe-Totec* "nuestro señor el desollado", dios de la primavera, la fecundidad y la perpetua renovación de la tierra. A veces, se lo representaba revestido de una piel humana, símbolo de la renovación de la naturaleza, divinidad protectora de los orfebres y dios de los guerreros sacrificados. En otras ocasiones, se lo esculpía bajo una piel de jaguar, de ofidio o de mono, como en el caso de esta escultura.

Relata Sahagún que en tiempos aztecas "...atribuían a este dios estas enfermedades que se siguen: primeramente las viruelas; también las apostemas que se hacen en el cuerpo y la sarna; también las enfermedades de los ojos... todos los que eran enfermos de algunas de las enfermedades dichas, hacían voto a este dios de vestir su pellejo cuando se hiciese su fiesta, la cual se llama *tlacaxipehualiztli*, que quiere decir desollamiento de hombres; en esta fiesta hacían como un juego de cañas, de manera que un bando era de la parte de este dios o imagen del dios *Toltec*, y estos todos iban vestidos de pellejos de hombres que habían muerto y desollado en aquella fiesta, todos recientes y sangrientos y corriendo sangre; los del bando contrario eran los soldados valientes y osados, personas belicosas y esforzadas que no tenían en nada la muerte: osados, atrevidos que de su voluntad salían a combatirse con los otros. Allí los unos con los otros se ejercitaban en el ejercicio de la guerra; perseguían los unos a los otros hasta su puesto, y de allí volvían huyendo hasta su propio puesto; acabado este juego aquellos que llevaban vestidos los pellejos de los hombres, que eran de la parte de este dios *Toltec*, ibanse por todo el pueblo, y entraban en las casas, demandando que les diesen alguna limosna por amor de aquel dios. En las casas donde entraban los hacían sentar sobre unos hacedillos de hojas de *tzapotes* y echábanlos al cuello unos sartaes de mazorcas de maíz, y otros sartaes de flores, que iban desde el cuello hacia los sobacos, y les ponían guimaldas y les daban de beber pulcre, que es su vino..."

"...La imagen de este Dios es a manera de un hombre desnudo, que tiene el un lado teñido de amarillo, y el otro de leonado... tiene vestido un cuero de hombre; tiene los cabellos trenzados en dos partes y unas orejeras de oro..."



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0568

VASO "PLUMBATE"

Area Mesoamericana

Tolteca

Cerámica "plumbate" Tohil

900 - 1200 d. C.

Alto: 23 cms.

El nombre de esta cerámica, se debe a sus tonalidades gris acero, que se obtuvo utilizando un engobe con altos contenidos de fierro y aluminio. Esta alfarería, realizada en gran variedad de colores, como verde oliva, gris, naranja y marrón, debe su dureza, al uso de partículas de roca cristalina utilizada como desgrasante, en Tohil.

Recientes análisis cronológicos confirman que el "plumbate" más antiguo, aparece en la zona litoral este de Soconusco en el Pacífico, a unos 45 kms. al sur de Izapa. La decoración incisa, fina y abstracta, parece ser privativa del grupo de artesanos especializados de Tohil, del período Postclásico Temprano. La otra variedad de cerámica "plumbate" es originaria de El Baúl y Kaminaljuyú, se conoce como San Juan y es del Período Clásico Tardío. En conjunto, toda la cerámica "plumbate" es un buen marcador cronológico, revela especialización y particularmente alude a redes comerciales de larga distancia durante el Clásico Tardío y el Postclásico Temprano.

Aunque en Tula, la capital Tolteca, se encuentra cerámica importada como la Papagayo policroma de origen centroamericano, la de Veracruz central y la alfarería Huasteca de la costa norte del Golfo, el objeto más importante de comercio fue la cerámica Tohil "plumbate". En Tula, hay más que la de tipos locales y casi todas son vasos. Esta alfarería fue popular a través de Mesoamérica por varios siglos y los pochteca tolteca indudablemente controlaron su distribución en las regiones septentrional y occidental. Probablemente junto con la cerámica "plumbate", se importó obsidiana, conchas, cacao y las plumas de quetzal verde tan preciadas por los seguidores de *Quetzalcoatl*, las que pudieron provenir solamente de Guatemala, el único hábitat conocido de esa ave. La lámina ilustra una pieza excepcional, por la fineza de la forma, decoración y acabado de superficie, que no es frecuente dentro de la enorme cantidad de alfarería "plumbate" que se conoce, la mayoría de carácter utilitario, de formas más bien globulares y que se supone se usó para almacenar y transportar semillas de cacao, desde las tierras bajas mayas hasta el altiplano central. El motivo decorativo, que semeja una pluma, se repite tres veces en la pieza.



## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0324  
**CANTARO POLICROMO ANTROPOMORFO**

Area Andina  
Chancay  
1100 - 1470 d. C.  
Alto: 48 cms.

La alfarería Chancay se concentra en los valles de Chancay, Ancón y Rimac. Es una cerámica con influencias norperuanas, especialmente de la cultura Chimú. Son excepcionales los trabajos científicos sobre esta expresión cultural, ya que esta área ha sufrido una intensa destrucción por buscadores de antigüedades. El estilo cerámico Chancay tiene ciertos cánones de representación, que se pueden observar en la lámina. Por ejemplo, en el caso de estos vasos efigie, la forma de representar el tercio superior del cuerpo, la pintura facial, la posición sedente y el pequeño tiesto en sus manos. Estos vasos se encuentran entre los más populares de Chancay. Los huaqueros les han dado el nombre de "Chino", por la pintura que prolonga hacia arriba sus ojos. Probablemente la tendencia a alargar el ojo, sea una inspiración del arte Chimú Lambayeque. Se encuentran piezas Chimú en territorio de los Chancay, probablemente producto de intercambio. Hay muchas representaciones de este tipo, que siendo similares no son idénticas; la proporción de idénticos es de 6 en 100 ejemplares.

Los alfareros de Chancay crearon una considerable variedad de motivos y formas. En las representaciones figurativas predominan hombres y animales que tienden al naturalismo. De la fauna, representaron más de 20 especies: aves, peces, monos, llenos de gracia y con algo de fino humor; las decoraciones geométricas son elegantes, con equilibrio y ritmo. En general no se conocen expresiones "terroríficas" de seres sobrenaturales. Otros tipos de vasijas son cántaros esféricos. Estos alfareros trabajaron con y sin molde; es un arte sin barroquismos, bastante sencillo.

Llama la atención que otro de los temas importantes dentro de la alfarería Chancay sean los "Cuchimilcos". Corresponden a figurillas generalmente femeninas desnudas o con pintura corporal. Habitualmente tienen los brazos levantados y cortos.





## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

0549

### BOTELLA FITOMORFA: CALABAZA

Area Andina  
Chimú - Inka  
1470 - 1532 d. C.  
Alto: 21,4 cms.

La cultura Chimú, que ocupó la costa y valles, desde Lambayeque hasta cerca de Lima, define sus cánones hacia los años 1200 d. C., y presenta un parentesco innegable tanto en la iconografía como en los relatos míticos con sus predecesores Moche. Más tarde, gracias a arreglos políticos con los señores del Cusco, logra mantener su idiosincracia hasta los momentos del contacto hispano. En esta vasija, podemos reconocer de algún modo, a las tres culturas prehispánicas mencionadas.

Se trata de una *paccha* típicamente Chimú, tanto por su motivo fitomorfo, como por la fina técnica de molde a presión trabajada principalmente por los alfareros de Lambayeque. Sin embargo, el cuello de la vasija es típicamente incaico. La connotación de *paccha* es evidente por la forma del extremo del fruto, que recuerda la cabeza de un ofidio, signo de agua. La representación podría interpretarse como una calabaza, fruto cuyas semillas eran consumidas como alimento y que fue usada también como recipiente. Sin embargo, la calabaza nunca fue representada en el arte Moche con el largo cuello en forma de coma ni líneas verticales. La planta que sí fue ejecutada bajo esta forma es el *ulluchu*. Buscando un modelo natural, se ha supuesto que este motivo corresponde a una forma de papaya silvestre, *Carica candicans*. Según el cronista Cobo, "...el árbol echa algunas ramas a la redonda, es de menor hoja y la fruta del tamaño de limones reales, muy olorosa y de mejor sabor... Con la leche que sale de la papaya verde, se curan los empeines y sama, porque quema como solimán". Otra información sugerente es entregada por Joan Cabezas, hacia los años 1550: "e pasambas y es buena fruta, e los árboles en que nasce son grandes; hobos, amero... ni tiene mucha semejanza de pepinos, puesto que son así prolongados, e tienen unos trechos o división e tres o cuatro rayas entre hueco e hueco, e las pepitas menudas e pónenlos de rama; e la hoja es como de berenjena, algo menor, e huelen tan bien o mejor que las piñas de aliso, cetro de las destas indias, nabos naturales de la sierra..."





Varinia Varela  
**ANALISIS TECNICO**

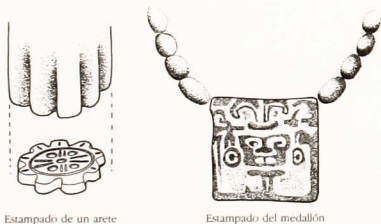
0510  
JOVEN MUJER\*  
Veracruz

Dimensiones: Alto: 231 mm.; Espesor pared: 6 mm.

**Materias Primas:** Arcilla colada de grano muy fino color café luminoso (7.5 YR 6/4). Pigmentos de colores café muy pálido (entre 10 YR 8/3 y 7/3) y negro descolorido.

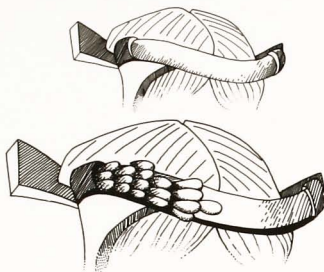
**Descripción Tecnológica:** La representación refleja en su manufactura una gran depuración de la práctica del moldeado y un despliegue de técnicas decorativas.

La forma general se obtuvo a partir de un molde cóncavo de dos cuerpos cuyas juntas verticales se distinguen en el ángulo de la figura y el otro a la dorsal. Sin embargo, en ninguno de ellos se incorporaron los antebrazos y manos de la mujer, los cuales corresponden a adiciones adheridas luego de extraída la pieza del molde. De este modo se aplicaron los antebrazos y las manos, modelados y sólidos, y a éstos los anillos y pulseras, con técnica de pastillaje utilizando pequeñas bolitas de arcilla. El collar y el medallón forman parte del molde, pero éste último presenta un motivo estampado logrado por presión de un sello plano. Igual tratamiento de estampado reciben los aretes que, recortados en nueve puntas, fueron aplicados sobre la superficie moldeada. Por la parte dorsal el único aditamento lo constituyen las varas del deformador que fueron modeladas como dos placas rectangulares.



El cintillo que recubre la frente de la mujer por encima de la banda del deformador (parte del molde) es una cuidadosa realización en técnica de pastillaje. La base de este cintillo es un rodete de arcilla al cual se le fueron uniendo una a una las pequeñas porciones en forma de "lágrima" que representan las flores de amaranto. La última aplicación debió ser el recipiente que sostiene la figura sobre su brazo izquierdo.

La textura del cabello se obtuvo mediante finas incisiones lineales y paralelas sobre la superficie aún plástica.



Cintillo y aplicaciones

Sin duda, la figura fue concebida para ser vista de frente, lo cual se corrobora al distinguir que la aplicación de los pigmentos se hizo sólo en la parte frontal. En la aplicación se diferencia entre un engobe café muy pálido y un pigmento más diluido de color negro, que generalmente se superpone al engobe, exceptuando en el pelo donde recubre las incisiones. Los trazos del negro sobre el engobe son de línea fina y dibujan motivos geométricos y antropomorfos como es el caso del *huipil* (pintura pre-cocción).



La superficie es alisada y la cocción es oxidante regular y completa, seguramente a alta temperatura. Los orificios que se distinguen en los brazos y la abertura de la boca permitieron la salida de vapores durante la cocción.

ANÁLISIS TÉCNICO.

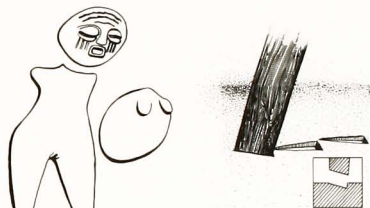
0123

### FIGURILLA FEMENINA

Cultura Valdivia, Fase 3

**Dimensiones:** Alto: 134 mm.; Ancho: 65 mm.; Espesor máximo: 52 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano mediano color café a gris café (7.5 YR 5/2 y 10 YR 5/2 respectivamente).



Incisiones en la frente

**Descripción Tecnológica:** La representación en arcilla de esta figura femenina desnuda tiene dos características principales que son sobresalientes e interesantes de detallar. Una de ellas se refiere a la expresión del rostro que se logró manejando técnicas plásticas elementales de decoración. Así, los ojos y la boca son adheridas por medio de pastillaje diferenciándose de la nariz en forma de "T", la que fue lograda por digitación de la superficie blanda. Sin embargo, los diferentes tipos de incisiones son los que determinaron el

carácter final de la expresión. Las incisiones de la frente —que en términos generales corresponden a tres líneas curvas paralelas de diferentes longitudes— se realizaron presionando un instrumento delgado, tal vez de punta biselada, al menos 14 veces y en trazos segmentados, cuando la arcilla aún estaba en estado plástico. Las incisiones paralelas y verticales sobre las mejillas —tres a cada lado— fueron producidas desplazando material en un trazo continuo cuando la arcilla estuvo un poco más seca.

Otra de las características notables corresponde al abultado vientre de la figurilla, semejando el estado de gravidez, el cual corresponde a una esfera sólida de pasta, con pastillaje para denotar los pechos. Esta fue adherida al cuerpo ya modelado en tronco y extremidades, eliminando las juntas y alisándolas prolijamente. Resultado similar se obtuvo al unir la cabeza. El tronco y las extremidades fueron realizados por modelado sólido a partir de una sola masa de arcilla, representando esquemáticamente los brazos por conos redondeados, sin insinuaciones de manos ni dedos. Las extremidades se prolongaron extendiendo y digitando la masa. La representación de la vulva, hendidura mucho más gruesa que las incisiones anteriores, parece ser más bien un modelado ayudado por un instrumento que mantuviera abiertas las paredes mientras se digitaba para dar forma.

El tratamiento general de la superficie es el de un alisado bien logrado con aisladas huellas de pulimento, tal vez de algún instrumento alisador. La cocción es oxidante tendiendo a regular.

1018

### OLLA\*

Mississippi

**Dimensiones:** Alto: 87 mm.; Espesor pared: 5 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de muy grueso a fino de color gris café luminoso a café grisáceo (10 YR 6/2 a 5/2 respectivamente).

**Descripción Tecnológica:** La técnica utilizada en la elaboración de esta pequeña olla es el modelado directo a partir de una porción de arcilla y el uso del enrollamiento anular, para la elevación de las paredes, en las que se distinguen al menos dos bandas superpuestas. A partir del labio se insertaron dos asas laterales dispuestas verticalmente sobre el cuerpo y formadas por pequeños rodetes cuyos extremos fueron simplemente adheridos sobre la superficie de la va-



## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

sija. La única técnica decorativa utilizada aquí es el inciso grueso realizado mediante un instrumento en punta o en doble bisel. Los motivos rectilíneos en zig-zag se ejecutaron sobre la superficie aún blanda y con una cierta presión, lo que determinó que el trazo se demarcara interiormente en forma negativa, dejando protuberan-

cias lineales en algunos sectores. La superficie está alisada y debió cocerse en atmósfera oxidante. Las manchas oscuras que exhibe la superficie corresponden a un recubrimiento parcial en base a hollín, producido seguramente por el uso.

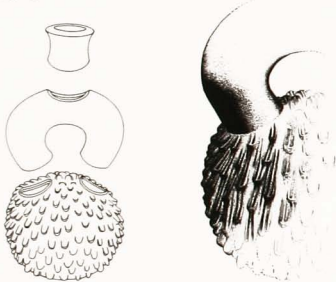
0007

### BOTELLA ASA ESTRIBO FITOMORFA\*

Chavín

**Dimensiones:** Alto: 221 mm.; Espesor pared: 4 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano fino de color rojo a rojo amarillento (2.5 YR 5/6 y 5 YR 4/2 respectivamente). Engobe de grafito de color café grisáceo oscuro (10 YR 4/2) a gris muy oscuro (10 YR 3/1).



**Descripción Tecnológica:** Esta pieza modelada fue manufacturada en tres secciones: el cuerpo de forma globular y base plana, el asa estribo redondeada y el gollete de lados cóncavos con reborde recto en la boca.

Aquí, la técnica plástica de la decoración cobra gran énfasis, puesto que se ha cubierto todo el cuerpo con numerosas protuberancias adheridas por pastillaje. Estas se distribuyen en alineamientos horizontales intercalados en los diámetros mayores del cuerpo, los que a su vez son concéntricos alrededor de la base y del asa. Sobre las protuberancias —de aproximadamente 1 cm. de diámetro y aplastadas levemente en una misma dirección— se hicieron gruesas incisiones cuando la pasta estaba aún bastante húmeda. Estas incisiones fueron acompañadas del arrastre de material superficial en disposiciones verticales y discontinuas las que, junto a las protuberancias, generan una rica textura con apreciables variaciones en el relieve. La superficie del asa, gollete y base recibieron un tratamiento diferente, consistente en un fino pulido. Previo al pulimento, la superficie fue recubierta con un pigmento mate de grafito, una forma mineral del carbón que se crea principalmente por el metamorfismo de depósitos carbonosos y es encontrado en rocas metamórficas o zonas de contacto metamórfico (Shepard, A. 1954). Una vez cocida, la superficie de la pieza adquiere un color del gris al negro con un lustre metálico en los sectores pulidos.

0294

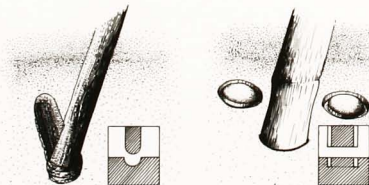
### BOTELLA POLICROMA: FIGURA BIFRONTE

Paracas

**Dimensiones:** Alto: 275 mm.; Espesor pared: 4 mm.

**Materias Primas:** Arcilla ahumada de color negro. Pigmentos negro rojizo (5 R 2.5/1), verde oliva (5 Y 5/3), gris muy oscuro (5 Y 3/1), café amarillento oscuro (10 YR 4/4), café (7.5 YR 5/4), café rojizo oscuro (2.5 YR 2.5/4), gris verdoso oscuro y amarillo caféso.

**Descripción Tecnológica:** La estructura general de esta botella fue manufacturada con la técnica de modelado directo, y para la configuración de los cuerpos y cabezas ofidicas se usaron pequeñas porciones de masa adheridas sobre la pared, alisando cuidadosamente las juntas. Previo a la cocción se realizaron dos





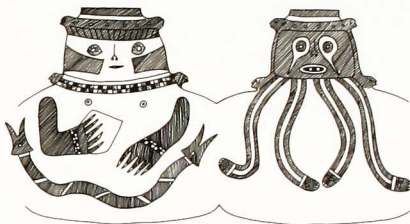
## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

tipos de incisiones, una de las cuales corresponde al trazo continuo usado para delinear el contorno general de las figuras, el que debió realizarse sobre una superficie a "dureza de cuero" y con ayuda de un instrumento fino de punta redondeada que presionó el material hacia el interior de la pared constituyendo el zurco que delimita los espacios de color. La otra forma de incisión se logró hundiendo un instrumento de sección circular y hueco (caña, hueso) sobre la superficie aún fresca, dejando una impronta circular en sectores como los ojos y cuerpos de los ofidios, y pupilas y pezones de los personajes. Las áreas que no llevan pigmento —como el cuello y la base— fueron pulidos con un instrumento duro.

Posteriormente, la pieza fue sometida a cocción e introducida en atmósfera saturada en monóxido de carbono, ahumándose la superficie. El tratamiento de pintura post-cocción que recibió esta pieza, junto a todas las incisiones que delimitan los campos de color, constituyen rasgos distintivos de este tipo de cerámica. Los ocho pigmentos usados tienen una base común de una sustancia de grano grueso a la que probablemente se agregara algún fijador, tal vez resina, lo que les da mayor permanencia que otros pig-

mentos post-cocción altamente fugitivos. El modo de desprendimiento de estos pigmentos evidencian su espesor y dureza ya que se descascaron en trozos en forma similar a una costra calcárea.



0088

### FIGURA ICTIOMORFA

Inka

**Dimensiones:** Largo: 386 mm. (incompleta); Espesor pared: 5 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de mediano a fino y de color café rojizo (2.5 YR 4/4). Pigmento de color gris muy oscuro (5 YR 3/1).

**Descripción Tecnológica:** Esta forma de pez fue modelada usando la técnica de enrollamiento anular, donde diversas placas fueron superpuestas en forma de anillo y adheridas una con otra para dar extensión y continuidad a las paredes. Una vez conformado el cuerpo, se añadieron a la superficie algunos aditamentos modelados y sólidos, como es el caso de las 6 aletas, dispuestas tres en la fracción ventral y tres en la dorsal. Los detalles que exhibe la figura en los ojos y el reborde de la boca también son aplicaciones modeladas: la primera, una placa circular y la segunda, un delgado

rodete. El círculo de la pupila fue realizado mediante un inciso presionando un instrumento hueco y de sección circular. Los incisos que se aprecian en los detalles de los dientes, branquias y aletas laterales se realizaron con un instrumento de punta roma y con la superficie a "dureza de cuero". El material de la superficie fue removido, en el caso de las incisiones de la boca, mientras que en otros casos fue más bien presionado hacia el interior de la pared. La aplicación de pigmento se realizó en base a un engobe de color gris muy oscuro, revistiendo la cabeza y la parte dorsal. La totalidad de la superficie es pulida con un instrumento duro en sentido longitudinal a la pieza, como lo evidencian las estrías presentes. La cocción es oxidante y regular.

1000

### FIGURA ZOOMORFA: CAMELIDO

Tiwanaku

**Dimensiones:** Alto: 172 mm.

**Materias Primas:** Arcilla color café rojizo (5 YR 5/4) con visibles granos de mica dorada. Pigmentos de colores rojo (2.5 YR 4/6), gris oscuro (10 YR 4/1) y café muy pálido (10 YR 7/3).

**Descripción Tecnológica:** Existen dudas con respecto al método de manufactura de esta pieza. La regularidad de los contornos y la aparente simetría de sus lados sugieren el uso de moldes, pero no hay vestigios externos de un probable punto de unión entre ellos, y

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

no nos ha sido posible examinar el interior de la pieza (el único orificio que conecta el exterior con el interior hueco corresponde a la boca del animal). La técnica decorativa consistió en aplicar pigmentos directamente sobre una base común arcillosa (engobe)

con ayuda de pinceles, previo a la cocción. Posteriormente la superficie fue cuidadosamente pulida y sometida a cocción oxidante y regular.

0045

### BOTELLA SILBATO ASA PUENTE

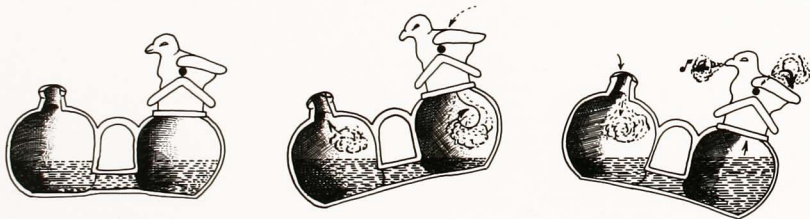
Chorrera

**Dimensiones:** Alto: 176 mm.; Largo: 245 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme tamaño mediano a fino y de color café rojizo (5 YR 5/4). Pigmento de color rojo (10 R 4/6).

**Descripción Tecnológica:** Este recipiente de forma compleja con doble cuerpo fue fabricado por el modelado directo e independiente de ciertos elementos que posteriormente fueron unidos para conformar el producto final. Es así como los dos cuerpos globulares están unidos por un asa puente hecha de una placa alargada y adherida sobre las paredes reforzando sus juntas con pequeñas porciones de masa, que fueron posteriormente alisadas. En la parte inferior, los cuerpos se encuentran también conectados interiormente por medio de un tubo unido de igual manera, que permite el paso del líquido introducido de un contenedor al otro. Parte importante del mecanismo del silbato se halla

en el ave modelada, cuyos orificios laterales permiten la salida del aire comprimido, definiendo un sonido preciso. La peculiar técnica decorativa —conocida como "pintura iridiscente"— ha dado motivo para estudios experimentales. Ella se obtiene mediante un fino engobe rojo muy diluido que contiene óxido de hierro y es aplicado previo a la cocción. Las finas partículas de óxido darían la característica lustrosa a la superficie cocida. Luego de esta primera cocción debió aplicarse material resistente en los sectores que se deseaba dejar sin color, luego de lo cual la pieza habría sido introducida en una atmósfera saturada en monóxido de carbono, ahumando las áreas no protegidas. Se ha observado experimentalmente que en estas condiciones el tizne tiende a traspasar el engobe rojo acumulándose inmediatamente sobre la pasta (R. Sonin cf. Lathrap 1975:53).



0288

### BOTELLA ASA PUENTE POLICROMA

Nasca

**Dimensiones:** Alto: 200 mm.; Espesor pared: 4 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de color café (7.5 YR 5/4). Pigmentos de color café muy pálido (10 YR 7/3) como color de fondo, café grisáceo (10 YR 5/2), rojo amarillento (5 YR 5/6), café rojizo (5 YR 4/4), rojo oscuro (10 R 3/6), café muy oscuro y negro.

**Descripción Tecnológica:** Ante la imposibilidad de examinar el interior de esta pieza, la determinación de la técnica de manufactura utilizada en ella fue parcial: se reconoció en las paredes del cuerpo la técnica de enrollamiento pero no se pudo distinguir entre el modo anular y el espiralado. No se obtuvieron

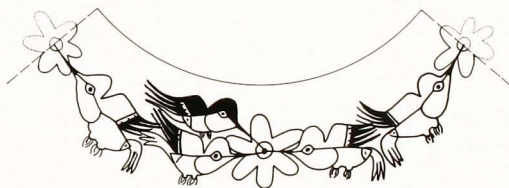
ANÁLISIS TÉCNICO.

resultados positivos al intentar resolver la forma de inserción de los dos golletes, cuyas juntas se hallan cuidadosamente terminadas con ayuda de un instrumento alisador. Sin embargo, se conoce un estudio preliminar con exámenes radiográficos en este tipo de botellas —con la misma asignación cultural— donde se informa de la recurrencia del modo de inserción en que los golletes atraviesan la pared del cuerpo de la vasija (Digby, A. 1978: 434). Lo último que debió incorporarse a la forma general es el asa puente, cuyos extremos son adheridos a los golletes, ocupando un ancho mayor al diámetro de estos últimos.

La técnica decorativa consiste, en términos generales, en la aplicación de pigmentos pre-cocción sobre un grueso engobe café muy pálido que constituye un color de fondo, contrastando con el rojo oscuro de los golletes y asa puente, y el café muy oscuro de la base. La policromía se completa con el diseño naturalista (omito y fitomorfo) que rodea el contorno máximo del cuerpo, sobre el

engobe café pálido. Es en este diseño donde se conjugan el pintado negativo con el positivo y la peculiar forma de “pre-dibujar” con campos llenos de color que fueron posteriormente demarcados con una línea negra acentuando el carácter figurativo. La fluidez y continuidad del trazo negro, que en algunos sectores tiene un ancho menor a 1 mm., evidencian el uso de pinceles finos para su ejecución. Los ojos de las aves, el núcleo de las flores y la parte media de las alas están pintadas en negativo, quedando el color de fondo libre e integrándose como elementos a los motivos finales.

La superficie es muy pulida y no registra huellas de instrumento duro, sugiriendo el uso de algún material suave (piel, tela, algodón). La cocción es oxidante y tendiendo a regular.



Aplicación de color en campo lleno y delineado de contornos

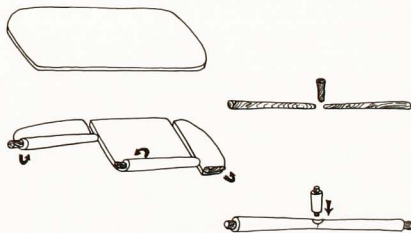
0013

**BOTELLA ASA ESTRIBO**  
Moche

**Dimensiones:** Alto: 200 mm.; Espesor pared: 4 a 5 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano mediano a fino de color rojo luminoso (2.5 YR 6/6). Pigmento de color café muy pálido (10 YR 8/3). Dos trozos de concha perla.

**Descripción Tecnológica:** La compleja forma de este recipiente fue conformada por modelado directo. La superficie externa del cuerpo fue perfectamente alisada y no evidencia ninguna interrupción que pudiera indicar la unión de trozos de masa. Quizás el modelado del cuerpo se llevó a cabo utilizando una sola placa. La que —enrollada— formó un gran tubo hueco que luego fue cuidadosamente flectado para dar la posición final del cuerpo del ofidio. Sobre un extremo del tubo se cerraron las paredes para constituir la cola y sobre el otro se modeló la cabeza completando sus rasgos con incisiones gruesas realizadas con un instrumento de punta redondeada. Sobre el cuerpo ondulante se incorporó el asa estribo, modelada mediante un procedimiento similar, alisando las



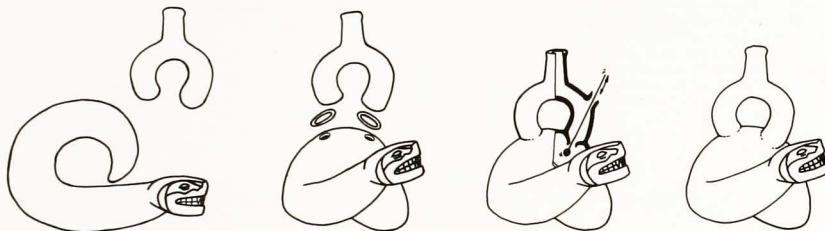
Uso de placas en la confección del asa estribo

ANÁLISIS TÉCNICO.

junturas perfectamente. Finalmente, una de las paredes del asa debió ser abierta, con el fin de introducir una delgada varilla que permitiera remover el exceso de masa en el punto de unión, permitiendo así el paso de líquido entre el asa y el cuerpo del recipiente.

Una vez completa, se aplicó a la figura un grueso engobe, poco resistente y de color café muy pálido, dibujando dos líneas que siguen las ondulaciones del cuerpo y varios círculos concéntricos que denotan las manchas del ofidio. Este pigmento debió aplicarse

con un pincel duro como lo prueban las finas huellas que exhibe la superficie en los sectores donde el pigmento se ha desprendido. Posteriormente, toda la superficie de la vasija fue pulida con un instrumento suave y cocida en atmósfera oxidante regular. El último tratamiento realizado a la pieza, fue la incorporación de dos trozos de concha perla limados en forma biconvexa que se pegaron sobre la superficie hundida de los ojos del ofidio.



0442

**BOTELLA ASA ESTRIBO ZOOMORFA\***

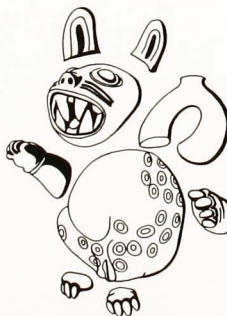
Vicús

**Dimensiones:** Alto: 225 mm.; Espesor pared: 6 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano mediano a grueso de color café rojizo (5 YR 4/3 en la superficie) y revestimiento carbonoso de color negro.

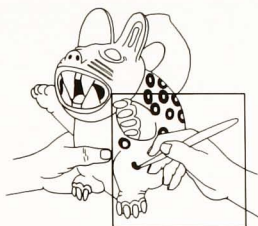
**Descripción Tecnológica:** Esta pieza fue manufacturada primordialmente en base a modelado hueco, y puede ser descrita descomponiendo la forma global en tres fracciones: a) el recipiente o parte principal del cerámico; b) el asa estribo con su corto gollete; y c) los aditamentos y figuras aplicadas.

La parte del cuerpo fue modelada considerando los contornos de las extremidades posteriores a las que le fueron adheridas las patas con garras salientes, ambos de cuerpos sólidos, y de igual modo las extremidades anteriores. El asa estribo —modelada como un tubo curvado— no presenta unión con el gollete, de modo que el gollete pudo construirse perforando la pared superior y levantando la masa sobrante para configurarlo. Resulta así, ser el único orificio que conecta el interior hueco de la pieza con el exterior. También debió adherirse antes de la cabeza aprovechando el boquete del



## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.



1481

### JARRO MONOCROMO: METAWE

Pitrén

**Dimensiones:** Alto: 115 mm.; Espesor pared: 6 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de muy grueso a fino de color café pálido (10 YR 6/3), 6 hojas y material adherente.

**Descripción Tecnológica:** La técnica de manufactura aplicada aquí es el modelado a partir de una bola de arcilla ahuecada y usada como base fija. Posteriormente, para elevar las paredes del cuerpo y estrecharlas en el cuello se usó el enrollamiento anular. El asa, que constituye el único aditamento, está configurada por una porción de masa o rodete aplanado que fue incorporada verticalmente por el sistema de remache, como lo evidencian las protuberancias dejadas al interior. El remache se logró por la perforación de las paredes del cuello, según sea el caso, introduciendo en los orificios los extremos del asa preformada y disimulando las juntas mediante el alisado.

La superficie está pulida en todo su exterior, mientras que la cara interior sólo fue pulida en el sector del cuello. Una vez cocida en atmósfera oxidante se pegaron 6 hojas alargadas de diferentes tamaños, todas dispuestas en la superficie exterior y cercanas al asa, lo que hace difícil pensar en un accidente casual. Luego, la

cuello para asegurar la completa adhesión del asa por el interior y dejar libres los conductos hacia el recipiente. La precisión de los ángulos que se aprecian en las garras, dientes y colmillos, sugiere el uso de instrumentos finos. Las incisiones gruesas que delimitan los ojos y representan los bigotes fueron realizadas sobre la superficie plástica antes de la cocción. Se suman otras pequeñas porciones modeladas y adheridas como las orejas, la cola y órganos sexuales.

Como acabado de superficie se define un pulimento disparejo y estriado que evidencia marcadas huellas de un instrumento pulidor duro sobre la superficie todavía húmeda.

La cocción se realizó en atmósfera oxidante irregular y posterior a ella se aplicó la técnica de pintura negativa. Los motivos geométricos de círculos concéntricos que abarcan gran parte del cuerpo junto con el sector del tórax, fueron áreas protegidas con una sustancia densa y resistente (ej: arcilla, pasta de ceniza) antes de que la pieza fuera introducida en una atmósfera saturada de humo. Los gases carbonosos cubren y colorean la superficie del cerámico, ennegreciéndolo. Luego es removido el material resistente, dejando libre la superficie y mostrando el color original de la arcilla cocida.

pieza fue introducida en una atmósfera saturada en monóxido de carbono de modo de oscurecer la superficie. En este caso las hojas sirvieron como material resistente para lograr una variante de la técnica negativa, tal es así que al desprenderse dejaron la impronta con el área libre de monóxido y del color natural de la arcilla cocida. Los tonos más grises que adquirieron algunas improntas sugieren una menor firmeza en la adherencia de las hojas,



## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

situación que se acentúa en los sectores de la nervadura central que, por su diferencia de grosor, permitieron la entrada de monóxido, coloreándose así sobre la superficie. La diferencia de

tonos no está limitada a las improntas, sino que caracteriza el total de la superficie, lo que es resultado de un ahumado parcial e irregular.

1598

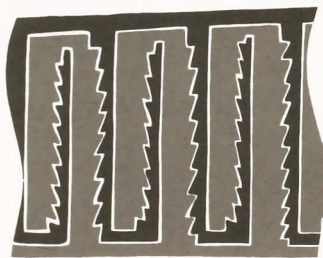
### JARRO POLICROMO ZOOMORFO\*

Diaguíta

**Dimensiones:** Alto: 225 mm.; Espesor pared: 6 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de tamaño muy grueso a grueso y de color café rojizo (5 YR 4/4). Pigmentos de colores gris muy oscuro (5 YR 3/1), café pálido a muy pálido (10 YR 6/3 y 7/3 respectivamente), y rojo oscuro (10 R 3/6).

**Descripción Tecnológica:** La técnica de manufactura utilizada en la confección de este recipiente consistió en el modelado directo a partir de una porción de masa ahuecada, elevando las paredes por medio de enrollamiento anular e incorporando placas de arcilla al momento de cerrar la forma del cuerpo. En el sector superior de la vasija se agregaron dos formas cilíndricas, la mayor de las cuales constituyó el cuello, mientras que la otra se modeló para darle una apariencia de cabeza zoomorfa, cerrando su abertura con una placa de arcilla. Las porciones sólidas que configuraron las orejas y el hocico (faltante) fueron aplicadas por medio de pastillaje. Un rodete aplanado sirvió de asa puente, uniendo sus extremos a las superficies externas de las dos formas cilíndricas y reforzando las juntas con pequeñas porciones de masa fuertemente alisadas. Antes de la aplicación del pigmento, la superficie total fue alisada con un instrumento duro que dejó estrías principalmente en la parte superior de la pieza y que niveló regularmente los gruesos granos de la pasta. La aplicación de pigmento se llevó a cabo en tres etapas: la primera corresponde a un grueso engobe de color rojo oscuro, seguramente pintado con un pincel ancho y que constituyó el color de fondo; sobre el rojo oscuro se superponen motivos aserrados y escalerados hechos con un pigmento más diluido y parcialmente fugitivo de color gris muy oscuro; finalmente se superpuso otro grueso engobe de color café pálido a



muy pálido que separa los campos llenos dejados por los otros dos pigmentos, mediante líneas rectas y delgadas.

El tratamiento de superficie final debió ser el pulimento logrado mediante un instrumento suave (tela, piel) y la cocción fue de tipo oxidante y regular.

0843

### VASO: REPRESENTACION EN RELIEVE\*

Maya

**Dimensiones:** Alto: 220 mm.; Espesor pared: 4,5 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano fino de color entre café luminoso y amarillo rojizo (7.5 YR 6/4 y 6/6 respectivamente). Revestimiento (?) blanco.

**Descripción Tecnológica:** La pieza fue elaborada a partir de un molde vertical de 2 cuerpos que —a diferencia de los moldes

comúnmente conocidos— incorporaba la decoración a la forma general. Así definido, el molde original debió tener en sus paredes internas el diseño figurativo que aquí se despliega, ejecutado en negativo mediante excavaos e incisos. Al hacer uso de este tipo de molde en la reproducción del vaso se va imprimiendo sobre las paredes blandas de este último el diseño en positivo. El "revestimiento" blanquecino que se aprecia en los sectores más

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

hundidos de la decoración podría estar evidenciando el uso de algún material de grano muy fino, tal vez seco y polvoriento (quizás caolín o ceniza) que se aplicó para facilitar la separación de las paredes después de la impresión. Las uniones del modelado son tratadas muy prolijamente y por el interior de la pieza son prácticamente invisibles. La extracción del molde parece haberse llevado a cabo luego de haber unido las juntas internamente, ya que no hay antecedentes bibliográficos ni estudios previos que respalden el probable uso de molde por vaciado. Por el exterior, las juntas son más visibles, especialmente una que afecta al diseño

decorativo en una banda longitudinal de no más de 2 cms. Aquí se realizaron algunos alisados en los diferentes relieves, atenuando sus alturas. Sin embargo, no hubo preocupación por retocar los diseños afectados, especialmente en los incisos.

Ambas superficies, exterior e interior, están pulidas con un instrumento blando que no deja estrías macroscópicas ni estudios previos que respalden el probable uso de molde por vaciado. Por el exterior, las juntas son más visibles, especialmente una que afecta al diseño



0994

### REPRESENTACION DE RONDA DE DANZANTES\*

Nayarit

**Dimensiones:** Alto: 142 mm.; Diámetro máximo: 191 mm.; Espesor base: 3 a 8 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano fino de color café amarillento luminoso (10 YR 6/4). Pigmento de color amarillento cafésoso (10 YR 6/6).

**Descripción Tecnológica:** Cada una de las figuras de este conjunto fue manufacturada individualmente por modelado directo utilizando rodetes de arcilla para la forma general y pastillaje e incisiones para los detalles. El patrón específico seguido en todas ellas corresponde a un rodete que configura las extremidades

inferiores y parte del tronco al ser doblado en forma de "U" invertida. A esta porción se adhirió otro rodete que, extendido, forma las extremidades superiores y el tórax. Un tercer rodete más corto da forma a la cabeza. La nariz, orejas, brazaletes, tocado (?) y rasgos sexuales son pequeñas porciones de masa en rodetes delgados y bolas que son adheridas a la superficie por simple presión. Esto debió hacerse en un momento en que la arcilla estuvo suficientemente húmeda para permitir una buena adherencia entre las partes, aunque ésta pudo ser también humedecida especialmente para tal efecto. Otra incorporación corresponde al vientre abultado de las figuras femeninas donde las

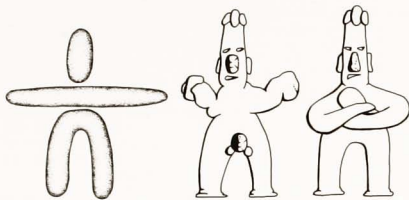
## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

uniones fueron disimuladas alisándolas. Los rasgos de los ojos y boca son incisiones anchas, ejecutadas por presión y sobre la superficie fresca como lo evidencia la forma que adquiere la hendidura y sus bordes.

Las figuras fueron entrelazadas una a una por medio de los brazos cuando la arcilla se encontraba aún en estado plástico, reforzando los sectores de unión por medio de presión digital. Los pies son anexados a la base fija fortaleciendo la unión con trozos pequeños de masa alrededor de las piernas, y la base —una placa de circunferencia irregular— debió obtenerse a través de aplanar una bola de arcilla.

La superficie general de la pieza no tiene más alisado que el que se le puede dar en la confección del rodete y la subsiguiente digitación. La cocción es oxidante irregular y algunos sectores evidencian la aplicación de un pigmento amarillo cafésoso post-cocción altamente fugitivo.



Rodetes usados en forma base y aplicaciones en figura masculina y femenina

0017

### VASO RETRATO\*

Moche

**Dimensiones:** Alto: 276 mm.; Espesor pared: 4 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de tamaño mediano a fino (con inclusiones de mica) y de color café rojizo (5 YR 5/4). Pigmentos de colores rojo oscuro (2.5 YR 3/6) y café muy pálido (10 YR 3/6).

**Descripción Tecnológica:** La técnica de manufactura aplicada aquí combina el uso de un molde vertical cóncavo de dos cuerpos con la aplicación de porciones modeladas para completar la forma general. La nariz —completamente hueca— comprende una de estas aplicaciones, tal como la nariguera, las orejeras y el apéndice que sale del tocado, todas ellas adheridas y sus puntos de unión alisados muy cuidadosamente. Las huellas de las juntas dejadas por el molde se visualizan claramente en el sector del cuello, pero

se hacen imperceptibles hacia la cabeza, porción donde además se inserta el asa estribo. La unión del gollete en el asa hace que se estreche en forma muy considerable el interior hueco de la misma.

Los pigmentos fueron aplicados como engobe y con técnica positiva recubriendo superficies específicas y logrando campos de color a veces aislados, seguramente ayudados por el uso de pinceles. Posterior a la aplicación del pigmento, la superficie fue pulida con un instrumento duro que dejó huellas claras de su frotación. La cocción fue en atmósfera oxidante y regular.



ANÁLISIS TÉCNICO.

0278

**BOTELLA ASA ESTRIBO\***

Moche

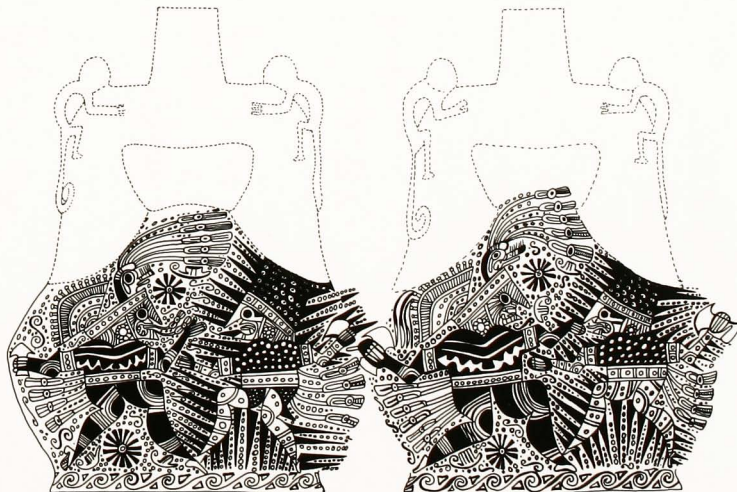
**Dimensiones:** Alto: 200 mm.; Diámetro máximo: 119 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de tamaño mediano a fino, de color café (10 YR 5/3). Pigmentos de color café pálido a muy pálido (10 YR 6/3 a 7/3), y un color variable entre gris muy oscuro a variedades de café rojizo oscuro (5 YR 3/1 a 3/2 y 3/3 respectivamente).

**Descripción Tecnológica:** La forma compuesta del cuerpo de esta botella asa estribo se obtuvo a partir de un molde vertical presumiblemente de un cuerpo, permitido por la simetría de la pieza. Las juntas verticales dejadas por el molde se distinguen claramente desde la base hasta la inserción del asa como leves protuberancias continuas y longitudinales. Existen dudas sobre la autenticidad del asa.

Previo a la cocción se aplicó pigmento sobre la superficie en dos etapas: una aplicando el color que sirvió de fondo que consiste en

un grueso engobe de café pálido a muy pálido en todo el cuerpo con excepción de la base, y que en algunos sectores tendió a resquebrajarse. Sobre él se pintó con un pigmento más diluido de color gris oscuro a café rojizo oscuro un diseño figurativo en línea fina. Los delgados trazos de color evidencian la utilización de finos pinceles con gran destreza manual, recubriendo la totalidad de la superficie y llenando todos los espacios libres entre los 4 personajes principales con pequeñas y numerosas formas subcirculares. Con posterioridad a la aplicación del pigmento, las paredes coloreadas fueron pulidas cuidadosamente. La diferencia de tonos que presentan los pigmentos reflejan variación de la temperatura durante la cocción en los distintos sectores de la pieza. La cocción es de tipo oxidante e irregular.



ANÁLISIS TÉCNICO.

0051

VASO CON REPRESENTACION PICTORICA\*

Maya

**Dimensiones:** Alto: 236 mm.; Espesor pared: 5 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de grueso a fino de color café muy pálido (10 YR 7/3). Pigmentos de color rojo amarillento (5 YR 5/6), rojo oscuro (7.5 R 3/8) y negro.

**Descripción Tecnológica:** Este vaso de paredes levemente inclinadas hacia un costado fue elaborado aplicando una técnica conocida como "falso torno". Este método de manufactura consiste en extender y elevar las paredes de la pieza a partir de un trozo de masa apoyado en una superficie, sobre la que se imprime un movimiento de rotación. Las huellas concéntricas que se reconocen en la pared interior del vaso evidencian el recurso tecnológico antes descrito. Una vez desprendida la base de la vasija

de la superficie de apoyo, se recubrió toda la pieza con un grueso engobe de color rojo amarillento que sirvió de color de fondo para la representación escénica dibujada posteriormente. Los cuatro personajes que configuran gran parte del diseño decorativo fueron dibujados con un trazo que evidencia uso de pincel y con un pigmento negro. Posteriormente se agregó un pigmento rojo oscuro aplicado en ciertos sectores de modo irregular, incluyendo algunas superposiciones con el delineado negro. La totalidad de la superficie pulida exhibe huellas de un instrumento pulidor duro, especialmente por la cara interna. El tipo de cocción es oxidante, regular y al parecer completa.



0328

FIGURA ANTROPOMORFA: MUSICO\*

Jama Coaque

**Dimensiones:** Alto: 440 mm.; Espesor pared: 8 a 15 mm. (en las piezas).

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de tamaño grueso a mediano, de color que varía entre el café amarillento luminoso al café pálido (10 YR 6/4 a 6/3 respectivamente).

**Descripción Tecnológica:** La forma preliminar de esta pieza fue lograda a partir de un molde cóncavo de dos cuerpos cuyas juntas verticales se distinguen a los costados del personaje. La planta de los pies son las áreas libres que conectan el exterior con el interior hueco de la pieza y que permiten ver la digitación

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

realizada al presionar la masa sobre el molde. Son numerosas las aplicaciones adheridas sobre la superficie moldeada, empezando por los brazos del personaje que son de estructura sólida, modelados y que se unieron perfectamente sobre las juntas dejadas por el molde. Cada una de las pulseras, consisten en dos delgados rodetes doblados y paralelos que se adhirieron superficialmente. La nariguera, adorno labial y las extensiones del tocado que recubren las orejas también corresponden a modelados sólidos aplicados posteriormente. Los demás aditamentos como la flauta de pan, los largos aretes, las tres placas que sobresalen detrás de la figura e incluso las aves que adornan el tocado muestran una diferencia técnica con respecto a las otras aplicaciones. Estos se ejecutaron en moldes extendidos donde la

decoración geométrica impresa abarca principalmente los elementos más redondeados y que tienen mayor volumen. Algunas incisiones no formaron parte de los moldes y se realizaron luego de haber despegado las placas. La forma general de adherir estos aditamentos a la superficie fue reforzando las uniones con porciones de pasta y emparejándolas, en el caso de la flauta de pan se recurrió a un apéndice que la une al cuerpo del personaje.

La superficie total de la pieza es alisada y la cocción es oxidante e incompleta con presencia de núcleo con márgenes difusos de tonalidades grises.

2399

### RECIPIENTE GLOBULAR POLICROMO

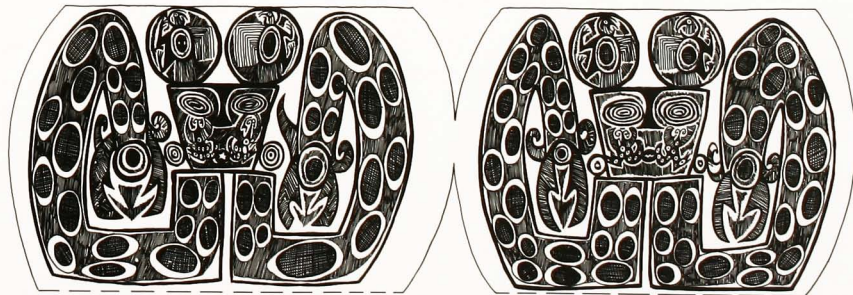
Aguada

**Dimensiones:** Alto: 340 mm.; Espesor pared: 9 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano fino que incluye inclusiones de mica y de color rojo (2.5 YR 5/6). Pigmentos de colores negro y rojo débil (5 R 4/3).

**Descripción Tecnológica:** Para confeccionar esta vasija globular de gran tamaño, se hizo uso de la técnica de enrollamiento anular, complementada con placas para definir los sectores de mayor diámetro. Debido al gran diámetro que alcanza el cuerpo, la incorporación de los rodetes y placas debió hacerse a un ritmo muy mesurado, cuidando de mantener la humedad de las paredes para lograr una buena adhesión, y evitando a la vez que éstas

colapsaran por exceso de agua en la masa. Sobre el diámetro mayor, se adhirieron dos asas laterales dispuestas horizontalmente y reforzadas con porciones de arcilla a partir de una placa rectangular. Posteriormente la superficie fue pulida y sobre ella se aplicaron los pigmentos. El complejo diseño figurativo, abarcó gran parte de la superficie de la vasija utilizando finos trazos, especialmente en los reticulados, y otros más gruesos para delimitar las figuras. El tipo de cocción es oxidante y regular.



ANÁLISIS TÉCNICO.

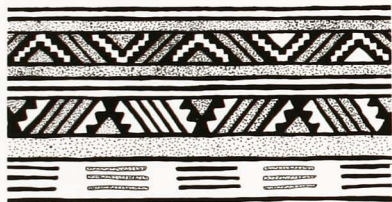
0555

**BOTELLA ASA ESTRIBO POLICROMA\***  
Chupicuaro

**Dimensiones:** Alto: 205 mm.; Espesor pared: aprox. 7 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de mediano a fino y de color café (10 YR 5/3). Pigmentos de colores café pálido (10 YR 6/3), rojo oscuro (7.5 R 3/8) y negro.

**Descripción Tecnológica:** El modelado de esta botella se llevó a cabo en tres fracciones. El cuerpo subglobular fue realizado por modelado directo, seguramente a partir de una porción de masa ahuecada; el asa estribo se obtuvo a partir de un tubo recto modelado y flectado posteriormente —como evidencia la acumu-



Detalle del diseño pintado sobre el cuerpo

0613-0614

**INCENSARIO POLICROMO\***  
Teotihuacán

**Dimensiones:** Alto total: 600 mm.; Alto base: 133 mm.; Espesor pared: 6 a 14 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano no uniforme de tamaño grueso a fino y de color café (10 YR 5/3). Pigmentos de colores gris verdoso luminoso a gris luminoso (5 GY 7/1 a 5 Y 7/1), amarillo pálido (2.5 Y 8/4), amarillo cafésoso (dudas de autenticidad), blanco y verde grisáceo (entre 5 G 5/2 y 4/2). Placas de mica, y material adherente.

**Descripción Tecnológica:** Esta pieza está constituida de dos partes independientes. La inferior o base es un cono truncado modelado con técnica de enrollamiento anular y con una banda saliente que forma un reborde sobrepuesto al diámetro del cono. Por el interior se disimula la juntura no teniendo solución de continuidad aparente. La superficie es apenas alisada y la cocción, oxidante a baja temperatura, características comunes al almacén superior.

lación de masa sobre la parte más restringida— el cual fue adherido al cuerpo, reforzando y alisando las juntas. La tercera fracción está representada por el gollote, sobre cuya superficie se aplicaron pequeñas porciones de masa las que, modeladas y alisadas, configuraron un rostro antropomorfo. Se realizaron anchas incisiones con un instrumento plano en los ojos y en la boca, y para los orificios de la nariz y orejas se necesitó de un instrumento fino de sección circular.

Anterior a la cocción se aplicaron los tres pigmentos a modo de engobe y mediante el uso de pinceles. Se distinguió como primera aplicación el engobe café pálido predibujando los rombos del asa, un sector del rostro y las bandas en el cuerpo. Con el pigmento rojo se completan todas las áreas restantes sin pintar con excepción de la base, y se superpone al primer engobe en la última banda decorada. Con excepción de esta última banda, todos los demás campos de color se delimitan con un trazo de engobe negro el que también se aplica al centro de los rombos, como elementos en la banda antes mencionada y completando motivos escalados.

La superficie total fue pulida con un instrumento duro que deja estrías visibles, sometiendo finalmente la pieza a una cocción oxidante y regular.

Para objetivos del análisis, consideraremos la parte superior como dividida en cuatro fracciones:

La tapa (A), de forma subcónica y lados ligeramente cóncavos, fue elaborada con la misma técnica de la base, y se incorporaron dos asas recordadas, de forma subtrapezoidal y planas reforzando las juntas con trozos de masa. El corte con instrumento de hoja se evidencia por las características grietas que deja el recorrido del filo sobre los bordes. Esta situación también se repite en el hueco donde se levanta la chimenea, se reconó una porción elíptica de la tapa sobre la cual se añadió el cañón sobrepuesto, la forma original de refuerzo no se pudo determinar debido a las restauraciones.

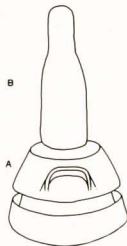
La chimenea (B) parece haber sido manufacturada en base a una placa enrollada y unida en un solo sector, sin embargo no hay certeza de su autenticidad debido a las restauraciones que presenta incluyendo una que se realizó antes de la cocción.

ANÁLISIS TÉCNICO.

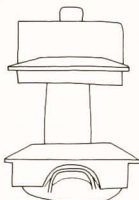
Los soportes transversales son placas rectangulares alisadas cuyas uniones con la base y chimenea se encuentran todas restauradas y hay motivos para dudar de su autenticidad.

El conjunto de pequeñas placas y signos fue realizado en base a moldes extendidos de distintas formas: cuatro de ellos semejan representaciones de plumas en diferentes módulos y tamaños; tres corresponden a círculos concéntricos de distinto diámetro; dos de estos signos consisten en hexágonos de distinto diámetro; dos corresponden a un óvalo con cruz central y los restantes corresponden a un óvalo con interior vacío donde se pegó una plancha de mica, un cuadrado con relieve, una aplicación "en raci-

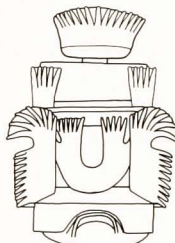
mo"; una placa en forma de mariposa y, finalmente, la máscara misma. Lo peculiar de todas estas placas es que fueron elaboradas y cocidas independientemente de la forma mayor. Al igual que el pigmento, éstas se aplicaron posteriormente utilizando un material adherente muy duro y pastoso semejante a un cemento. El tratamiento de esta pieza fue concluido con la aplicación de los pigmentos, todos ellos altamente fugitivos.



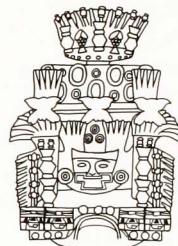
Base y parte superior



Parte superior y soportes transversales



Aplicación de placas estructurales



Aplicación de placas ornamentales

0663

ESTATUA DE XIPE-TOTEC\*

Tolteca

Dimensiones: Alto: 1090 mm.; Ancho: 480 mm.; Espesor paredes: 5 a 40 mm.

Materias Primas: Arcilla de grano no uniforme, de tamaño principalmente fino-mediano y color café; Pigmento de color rojo descolorido.

Descripción Tecnológica: La creación y confección de esta gran escultura requirió de destreza manual y sofisticados conocimientos técnicos. Fue modelada directamente por partes, sin ayuda de molde. La gran mayoría del cuerpo es hueco y completamente intercomunicado por el interior, con excepción de las manos, adornos aplicados, y las tres cuartas partes de los pies. En el sector comprendido entre la cintura y las rodillas, aproximadamente, se reconoció la técnica de enrollamiento anular a partir de grandes rodetes cuyas juntas interiores no fueron prolijamente terminadas. Los pies y pantorrillas fueron modeladas en forma independiente y luego incorporadas a la parte superior.



Vista en corte de la inserción del brazo

## Museo Chileno de Arte Precolombino

---

### ANÁLISIS TÉCNICO.

En el sector torácico el modelado es más cuidadoso y las paredes más delgadas y regulares. En la unión de los brazos con el cuerpo se recurrió a la superposición de placas de arcilla, reforzando este punto que coincide con la unión entre el cuello y el tronco de la figura. Los adornos del faldellín y otras aplicaciones modeladas como son las manos y pies del simio y la representación de las costuras de su piel, fueron añadidas posteriormente. Estas últimas se realizaron a partir de rodets trenzados y torcidos, unidos luego sobre

la superficie de la figura. Se completan detalles con incisiones precocción, gruesas y hundidas en el caso de las mejillas y otras más finas en los pies y manos, junto con la aplicación de un pigmento poco resistente sobre las manos, pies, y cuello del personaje. La cocción obtenida es oxidante, irregular e incompleta con presencia de grueso núcleo de tonalidades grises. Las perforaciones de la cabeza, brazos, palma de las manos, entre piernas y planta de los pies permitieron la salida de vapores y gases durante la cocción.

0568

VASO "PLUMBATE"\*

Tólteca

**Dimensiones:** Alto: 230 mm.; Espesor pared: 4 mm. aprox.

**Materias Primas:** Arcilla de grano fino de color café pálido (10 YR 6/3) y engobe que permite dos colores, rojo amarillento (5 YR 5/6) y gris manchado (aprox. 5 Y 5/1).

**Descripción Tecnológica:** Según la información obtenida a partir de fuentes bibliográficas, dentro de la cerámica denominada "plumbate" y entre los tipos tempranos y tardíos que guardan gran similitud en la técnica de manufactura, se conoció el uso conjunto de moldes verticales y horizontales. Sin embargo en la pieza estudiada no se pudo identificar con certeza dicha técnica u otra debido a las múltiples restauraciones a que fue sometida antes de pertenecer a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino.

No obstante se distinguieron las técnicas decorativas aplicadas, como aquellas incisiones que configuran los tres motivos geométricos delineados en su contorno. Estas incisiones de trazo continuo y las pequeñas dispuestas como apéndices de las líneas exteriores de los motivos, se realizaron con la arcilla a "dureza de cuero" y con un instrumento agudo. Pero la particularidad

principal de este vaso es su engobe coloreado, de brillos metálicos que fue aplicado como un baño y posterior a las incisiones antes señaladas. Este tipo de engobe que es definido como un semivitrificado debe esta característica a su composición mineralógica rica en óxido de hierro, aluminio y silicato. El óxido de hierro, al entrar en el proceso físico-químico de la reducción y pasar al estado ferroso, constituye un fuerte fundente que colorea los tonos grises de la superficie, obteniendo mayor dureza y vitrificación. Las diferencias entre los colores grises y naranjas que se perciben en las paredes evidencian poco control de la temperatura durante la cocción. Así, los tonos naranjos que son los mayoritarios revelan sectores de la superficie donde la temperatura fue más baja, prácticamente no vitrificados y de menor dureza. El alto contenido de aluminio también ayudó a determinar la dureza del engobe fusionado. Sin embargo, entre la superficie gris hay pequeñas manchas subcirculars levantadas con un núcleo que corresponde a granos más gruesos (quizás impurezas) y quebrajan el área circundante.

0324

CANTARO POLICROMO ANTROPOMORFO\*

Chancay

**Dimensiones:** Alto: 480 mm.; Espesor pared: 8 mm.

**Materias Primas:** Arcilla de grano tendiendo a uniforme de tamaño principalmente grueso a mediano y de color que varía entre rosado y café rojizo luminoso (5 YR 7/4 y 6/4 respectivamente). Pigmentos de color amarillo pálido-blanco (2.5 Y 7/4 y 8/2 respectivamente), negro rojizo-gris oscuro rojizo (5 R 2.5/1 y 3/1), y café rojizo (entre 2.5 YR 5/4 y 4/4).

**Descripción Tecnológica:** Aparentemente esta pieza obtuvo su forma primordial a partir de un molde cóncavo y vertical de dos cuerpos cuyas juntas no se han podido identificar con certeza. La

regularidad del grosor de las paredes y el buen alisado que presenta interiormente, hacen pensar en que el moldeado se llevó a cabo partiendo de una gran plancha lisa de arcilla, que fue presionada sobre la superficie cóncava del molde. Posteriormente le fueron agregadas algunas porciones modeladas tal como los apéndices de la corona que corresponden a pequeñas plaquitas alargadas, rectangulares y con tres recortes en forma de V sobre el borde. Las orejeras –también modeladas y huecas– se unen a la figura por medio de una banda de arcilla sobrepuesta a su sección media y cuyos extremos se adhieren definitivamente a la pared. Una apreciable porción de masa refuerza la unión y sostiene con

## Museo Chileno de Arte Precolombino

### ANÁLISIS TÉCNICO.

mayor superficie la orejera. Los pies, así como las manos, son también pequeños aditamentos modelados y sólidos.

Previo a la cocción y aplicación de engobe se realizaron incisiones anchas con un instrumento de punta redondeada, haciendo el reticulado del pecho y la demarcación de los dedos de los pies.

Posteriormente, se aplicó el engobe blanco como un baño comprometiendo todo el exterior y el interior solo en la porción del cuello. Sobre este engobe se pintó con un pigmento de color negro el sector abdominal del personaje, el pelo, la decoración facial y aquellas sobre las muñecas. El pigmento café rojizo se dispuso en los brazos, piernas y gran parte de la espalda, las

imperfecciones como el desplazamiento de gotas que este pigmento presenta en la parte frontal de la figura sugieren que durante su aplicación la vasija debió estar en posición horizontal.

La superficie total es alisada excepto algunas huellas de pulimento que se presentan sobre el pigmento café rojizo quizás para otorgarle mayor resistencia. La cocción es oxidante y regular, y la base oscura evidencia poca circulación de oxígeno tal vez por el contacto con el suelo, combustible u otra superficie.

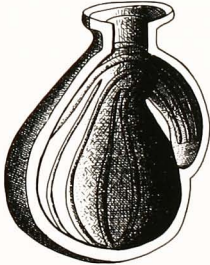
0549

### BOTELLA FITOMORFA: CALABAZA

Chimú - Inka

Dimensiones: Alto: 214 mm.; Espesor pared: 6 mm.

Materias Primas: Arcilla de grano y color no determinables (la integridad de la pieza impide tales observaciones, a menos que se realizaran cortes o rayaduras superficiales).



Reconstrucción tentativa de uno de los cuerpos del molde

**Descripción Tecnológica:** Esta figura fitomorfa fue elaborada en base a un molde cóncavo y vertical de dos cuerpos. Al igual que en la pieza 0843, proveniente de Mesoamérica, los motivos decorativos se obtuvieron a partir de la impresión del molde original que incorporaba en sus paredes el diseño en negativo de la textura superficial del fruto. Cada cuerpo del molde debió tener 6 bandas en bajo relieve y 7 áreas en sobre relieve con las pequeñas semiesferas dispuestas sin orden aparente. Las juntas del molde se distinguen sobre una banda en sobrerrelieve en la forma de leves protuberancias longitudinales, las que fueron parcialmente alisadas. Luego de unirse las dos caras, la superficie fue pulida mediante un instrumento duro, el cual dejó huellas sobre la superficie humedecida, logrando así lo que se ha definido como falso engobe. Con posterioridad a la cocción, la pieza se introdujo en una atmósfera saturada en monóxido de carbono, que produjo el ennegrecimiento casi completo de su superficie.

• Piezas Restauradas





## GLOSARIO DE TERMINOS USADOS EN TECNOLOGIA CERAMICA

**Arcilla:** Sustancia mineral con estructura cristalina en forma de láminas, que corresponde a silicatos de aluminio hidratados.

**Antiplástico o desgrasante:** Sustancia no plástica que se agrega intencionalmente a la pasta o que está contenida naturalmente en la arcilla.

**Pasta:** Mezcla resultante de la incorporación de agua a la arcilla y antiplásticos (también puede denominarse masa una vez que está en condiciones de ser trabajada).

**Modelado directo:** Técnica primordial de manufactura que consiste en obtener la forma deseada de una figura o vasija manipulando y digitando la arcilla. Se le denomina sólido cuando la figura resultante es de cuerpo macizo, y hueco, en caso contrario.

**Rodete:** Rollo de masa elemental usado tanto en la técnica de enrollamiento, como para distintas aplicaciones.

**Placa:** Cualquier trozo de pasta aplanado, que se adhiere para dar altura a las paredes de una vasija o para configurar alguna forma específica.

**Enrollamiento anular:** Técnica de manufactura que consiste en ir superponiendo rodetes de pasta, dispuestos como anillos, emparejándolos y luego uniéndolos con las manos.

**Enrollamiento espiralado:** Técnica de manufactura que consiste en ir superponiendo rollos de pasta en espiral, uniéndolos luego con las manos.

**Moldeado:** Técnica de manufactura en la que se utilizan moldes para reproducir varios objetos idénticos. Pueden estar compuestos por uno o más cuerpos.

**Digitación:** Acción de presionar la pasta con los dedos en distintos sectores de una vasija para obtener resultados como mejor adherencia, emparejamiento de la superficie, etc.

**Falso torno:** Técnica de manufactura que consiste en ir obteniendo la forma de la vasija usando como base una superficie, a la cual se le puede imprimir movimiento de rotación, al mismo tiempo que se va modelando.

**Asa puente:** Tipo de asa que consiste en una proyección de ésta que una dos góletes de una misma pieza, o un gólete y una parte modelada semejando un puente.

**Asa estribo:** Tipo de asa que consiste en un tubo en forma de arco y un cuello o gólete con vertedero dispuesto en la parte superior y central al arco.

**Tetrápoda:** Se refiere a la base de una vasija que descansa sobre 4 apéndices o pies.

**Acabado de superficie:** Aspecto resultante de la aplicación o ausencia de distintas técnicas de tratamiento de la superficie de la pieza cerámica.

**Pulimento:** Técnica de acabado de superficie que consiste en frotar la superficie de una vasija previamente alisada, obteniendo brillo.

**Alisado:** Técnica aplicada sobre la superficie de una vasija con objeto de nivelar sus irregularidades.

**Estriado:** Resultado obtenido por medio de diversos instrumentos, que dejan huellas lineales sobre la superficie de la vasija.

**Punteado:** Técnica decorativa aplicada sobre la superficie de una vasija aún en estado plástico, que consiste en ir imprimiendo un instrumento aguzado repetidas veces, dejando huellas en forma de puntos.

**Decoración dactilar:** Técnica decorativa que consiste en presionar la yema de los dedos sobre la superficie plástica de una vasija para imprimirle textura.

**Inciso:** Técnica decorativa que consiste en ejecutar diseños sobre la pasta aún blanda o a dureza de cuero, por medio de un instrumento aguzado que desplaza y hunde material dejando surcos.

**Exciso:** Técnica decorativa que consiste en la extracción de material arcilloso para realizar diseños sobre la superficie aún plástica. Se refiere a sacados mas profundos y anchos que el inciso.

**Grabado:** Técnica decorativa que consiste en ejecutar diseños sobre la pasta dura de la pieza seca o cocida, ayudado por algún instrumento filoso. Resultan trazos ásperos y de contornos irregulares.

**Estampado:** Técnica decorativa general que se emplea para imprimir diseños sobre la superficie todavía maleable; puede ser por medio de la aplicación de sellos o moldes.

**Pastillaje:** El sistema de pastillaje consiste en ir aplicando pequeñas porciones de pasta sobre la superficie; la forma más común es en pequeños rodetes.

**Aplicaciones o aditamentos:** Cualquier porción de pasta fijada sobre la superficie de una vasija, sean éstas asas, elementos para la decoración o para configurar su forma final.

**Engobe:** Arcilla diluida en agua y a veces mezclada con pigmento de distinto color que se aplica sobre la superficie de la vasija.

**Pigmento:** Compuestos minerales de diferentes colores que son usados para recubrir y decorar la superficie de las vasijas.

**Pintura fugitiva:** Término que se aplica a aquellos pigmentos poco resistentes al paso del tiempo, al agua, o roce, y que generalmente se aplican después de la cocción.

**Pintura negativa:** Este concepto se refiere a la relación entre la figura pintada y el fondo en el cual se pintó. Existen al menos dos variantes de este tipo de pintura: a) el que se logra pintando el

# Museo Chileno de Arte Precolombino

## GLOSARIO...

fondo alrededor de la figura dejando a ésta en el color original de la superficie de la vasija. b) el que se logra pintando la figura con un material protector temporario, sobre el que se aplica un revestimiento de diferente color y posteriormente quitando el material protector para dejar la figura con el color de la superficie de la vasija.

**Técnica negativa:** Concepto más amplio que incluye la forma b) de pintura negativa, en el que el revestimiento que se aplica puede no ser siempre un engobe o pigmento preparado, sino que incluye además el ahumado. El material resistente puede ser cera, pasta de cenizas, arcilla, hojas, etc.

**Pintura iridiscente:** Fino engobe de color rojo muy diluído que contiene partículas muy finas de óxido de hierro que le otorga un característico brillo metálico.

**Plumbate:** Engobe de tonalidades grises y naranjas, semidriado, que debe esta característica a su composición mineralógica rica en óxido de hierro, aluminio y silicato.

**Cocción oxidante:** Cocción realizada en una atmósfera con circulación de aire de modo que permite la completa o parcial combustión y oxidación de los minerales y materiales contenidos en la pasta.

**Núcleo:** Parte central de la pared de las vasijas que queda comprendida entre las dos superficies.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, R.  
1987 "Sobre el lenguaje pictórico y la tipología cultural en una crónica andina", *Chungará* 18, Universidad de Tarapacá, Arica.
- ALCINA, J.  
1965 *Manual de Arqueología Americana*. Aguilar Ediciones, Madrid.
- AMPUERO, G.  
1978 *Cultura Diaguita*. Ministerio de Educación, Santiago.
- ANONIMO  
1952 *Popol Vuh*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BENNETT, W.  
1954 *Ancient Arts of the Andes*. The Museum of Modern Art, New York.
- BENSON, E.  
1975 "Death-associated figures on Mochica iconography", *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*. Benson (Ed.) Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.
- BERENGUER, J. y J.L. MARTINEZ  
1986 "El río Lou, el arte rupestre de Taura y el mito de Yakana", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1, Santiago.
- BERLO, J.C.  
1982 "Artistic specialization at Teotihuacán: the ceramic incense burner", *Pre-Columbian Art History: Selected Reading*. Cordy-Collins (Ed.) Peek Publications, Palo Alto.
- CARRION, R.  
1955 "El culto al agua en el antiguo Perú", *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología*, III(2), Lima.
- CASTRO, V.  
1986 "An approach to the Andean ethnozoology. Toconoco", *Cultural Attitudes to Animals, including Birds, Fish and Invertebrates* vol. II. The World Archaeological Congress, Allen & Unwin, Southampton.
- COE, M.  
1975 "Death and the ancient Maya", *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*. Benson (Ed.) Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.
- 1982 *Old Gods and Young Heroes. The Pearlman Collection of Maya Ceramics*. The Israel Museum, The Maremont Pavilion of Ethnical Arts, Jerusalem.
- CORDY - COLLINS, A.  
1977 "The moon is a boat: a study in iconographic methodology", *Pre-Columbian Art and Iconography*. Cordy-Collins y Stern (Eds.) Peek Publications, Palo Alto.
- COUCH, C.  
1988 *Pre-Columbian Art from the Ernest Erickson Collection*. American Museum of Natural History, New York.
- CRESPO, H. y J. VARGAS (Eds.)  
1985 *Arte Precolombino de Ecuador*. Salvat Editores, Quito.
- CULBERT, P.  
1983 "Mesoamérica", *Ancient South Americans*. Jennings (Ed.) Freeman & Co., San Francisco.
- CULPEPPER, S.  
1971 "Veracruz ceramic techniques", *Ancient Arts of Veracruz*. The Ethnical Arts Council, Los Angeles.
- DIEHL, R.  
1983 *Tula: The Toltec Capital of Ancient México*. Thames and Hudson, London.
- DIGBY, A.  
1974 "Crossed trapezes: a pre-Columbian astronomical instrument", *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*. Hammond (Ed.) University of Texas Press, Austin.
- 1978 "Examen radiográfico de las técnicas alfareras", *Tecnología Andina*. Ravines (Ed.) Instituto de Estudios Peruanos - Instituto de Investigación Tecnológica, Industrial y de Normas Técnicas. pp. 433-438, Lima.
- DONNAN, C.  
1978 *Moche Art of Perú*. Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- DURAN, D.  
1967 (1581) *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. Ed. Porrúa, México.
- EVANS, C. y B. MEGGERS  
1982 "Técnicas decorativas diagnósticas y variantes regionales Chorrera, un análisis preliminar", *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericanas*. Escuela Politécnica del Ecuador, Guayaquil.

# Museo Chileno de Arte Precolombino

## BIBLIOGRAFÍA.

- FELDMAN, R. y M.MOSELEY  
1983 "The Northern Andes", *Ancient South Americans*. Jennings (Ed.) Freeman & Co., San Francisco.
- FIELD, F.  
1967 *Thoughts on the Meanings and Use of Pre-Hispanic Mexican Selloos*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 3, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.
- FORD, J.  
1969 *A Comparison of Formative Cultures in the Americas*. Smithsonian Institution Press, Washington, DC.
- FURST, P.  
1974 "Morning Glory and Mother Goddess at Tepintla, Teotihuacán: iconography and analogy in pre-Columbian art", *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*. Hammond (Ed.) University of Texas Press, Austin.  
1975 "House of Darkness and House of Light: sacred functions of West Mexican funerary art", *Death and the Afterlife in Pre Columbian America*. Benson (Ed.) Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.
- GEERTZ, C.  
1987 *La Interpretación de las Culturas*. Gedisa Editorial, Barcelona.
- GENDROP, P.  
1970 *Arte Prehispánico en Mesoamérica*. Ed. Trillas, México.
- GIFFORD, J.  
1974 "Recent thought concerning the interpretation of Maya prehistory", *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*. Hammond (Ed.) University of Texas Press, Austin.
- GIONO, G.  
1975 "Una aproximación al patrimonio musical de dos culturas peruanas: Nasca y Mochica", *Antiquitas* 20-21, Buenos Aires.
- GONZALEZ, A.R.  
1977 *Arte Precolombino de la Argentina*. Filmidiciones Valero, Buenos Aires.
- GRIFFIN, J.  
1983 "The Midlands", *Ancient North Americans*. Jennings (Ed.) Freeman & Co., San Francisco.
- GUNDERMANN, H.  
1985 "El sacrificio en el ritual magueco: un intento analítico", *Chungará* 15, Universidad de Tarapacá, Arica.
- HAMMOND, N.  
1982 *Ancient Maya Civilization*. Rutgers, New Jersey.
- HAMPATE, D.  
1976 "African art: where the hand has ears", *UNESCO Courier* Paris.
- HANTMAN, J. y S. FLOG  
1982 "The relationship of stylistic similarity to patterns of material exchange", *Contexts for Prehistoric Exchange*. Ericson y Earle (Eds.) Academic Press, New York.
- HEYDEN, D.  
1971 "A new interpretation of the smiling figures", *Ancient Art of Veracruz*. The Ethnic Arts Council, Los Angeles.
- HORCKHEIMER, H.  
1970 "Chanay Prehispánico: diversidad y belleza", *Cien Años de Arqueología en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos, Ediciones de Petróleos del Perú, Lima.  
1973 *Alimentación y Obtención de Alimentos en el Perú Prehispánico*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- ISEBELL, W. y A. COOK  
1987 "Ideological origins of an Andean conquest state", *Archaeology* 40 (4), New York.
- JIMENEZ B., A.  
1986 "Introducción a la Cultura Nazca", *Colección Arte y Tesoros del Perú. Culturas Precolombinas*. Nazca, Lima.
- KROEBER, A.L.  
1953 *Paracas Gavernas and Chavin*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol. 40 (8), Berkeley.  
1956 *Towards a Definition of the Nazca Style*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, vol.43 (44), Berkeley.
- KUSCH, R.  
1977 *El Pensamiento Indígena y Popular en América*. Hachette, Buenos Aires.
- LARCO HOYLE, R.  
1965 *La Cerámica de Vicús*. Santiago Valverde, Lima.
- LATHRAP, D.  
1970 *The Upper Amazon*. Thames and Hudson, Southampton.  
1975 *El Ecuador Antiguo - Cultura, Cerámica y Creatividad, 3000-300 a. C.* Field Museum of Natural History - Museos del Banco Central del Ecuador, Quito-Guayaquil.
- LEON PORTILLA, M.  
1961 *Los Antiguos Mexicanos a Través de sus Crónicas y Cantares*. Fondo de Cultura Económica, México.
- LEVI-STRAUSS, C.  
1986 *La Alfarera Celosa*. Paidós Studio, Barcelona.
- LUMBRERAS, L.  
1969 *De los Pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú*. Moncloa Campodónico Eds., Lima.  
1974 *Las Fundaciones de Huamanga*. Ed. Nueva Educación, Lima.  
1978 *Arte Precolombino: II Parte*. Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.  
1981 *Arqueología de la América Andina*. Ed. Milla Batres, Lima.  
1984 "La cerámica como indicador de culturas", *Gaceta Arqueológica Andina* 12. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.
- Mc BRIDE, H.  
1971 "Figure Types of Central and Southern Veracruz", *Ancient Art of Veracruz*. The Ethnic Arts Council, Los Angeles.
- Mc CLELLAND, D.  
1977 "The Ullucchu", *Pre-Columbian Art and Iconography*. Gordy-Gollins y Stern (Eds.) PEVKS Publications, Palo Alto.
- MEGGERS, B., C. EVANS y E. ESTRADA  
1965 "Early Formative period of coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla phases", *Smithsonian Contributions to Anthropology* 1, Washington, DC.
- MEGGERS, B.  
1987 "El origen transpacífico de la cerámica Valdivia: una reevaluación", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 2, Santiago.
- MENZEL, D.  
1968 *La Cultura Wari*. Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza, Lima.
- MILLON, R.  
1982 "Teotihuacán: city, state and civilization", suplemento al *Handbook of Middle American Indians* Archaeology. Sabloff (Ed.) University of Texas, Austin.
- MOESBACH, E.  
1930 *Vida y Costumbres de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX*. Imprenta Cervantes, Santiago.
- MULLER, J.  
1983 "The Southeast", *Ancient North Americans*. Jennings (Ed.) Freeman y Co., San Francisco.
- MULDANY, E.  
1984 "Motivos fitomórficos de alucinógenos en Chavín", *Chungará* 12, Universidad de Tarapacá, Arica.
- MURRA, J.  
1978 "Los olleros del Inka: hacia una historia y arqueología del Qollasuyo", *Historia: Problemas y Promesas. Homenaje a Jorge Basadre*, Lima.

# Museo Chileno de Arte Precolombino

## BIBLIOGRAFÍA.

- NEFF, H. y R. BISHOP  
1988 "Plumbate origins and development", *American Antiquity* vol. 53 (3), Menasha.
- NERUDA, P.  
1982 *Residencia en la Tierra*. Ediciones Orbis, Barcelona.
- NICHOLSON, H.  
1971 "The iconography of Classic Central Veracruz ceramic sculptures", *Ancient Art of Veracruz*. The Ethnic Arts Council, Los Angeles.
- PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, J.  
1927 (1613) *Relación de Antigüedades deste Reyno del Pirú*. Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú, Imprenta y Librería San Martín, Lima.
- PASZTORY, E.  
1974 *The Iconography of the Teotihuacán Tlaloc*. Dumbarton Oaks Studies in Pre-Columbian Art and Iconography 15, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, DC.
- 1977 "The Gods of Teotihuacán: a synthetic approach in Teotihuacán iconography", *Pre-Columbian Art History*. Cordy-Collins and Stern (Eds.) Peek Publications, Palo Alto.
- PEREZ DE ARCE, J.  
1986 "Clasificación de vasos silbato americanos", *Ms in lit.* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- PORRAS, P. y L. PIANA  
1976 *Ecuador Prehispánico*. Instituto Geográfico Militar, Quito.
- RANDS, R.  
1974 "The ceramic sequence at Palenque, Chiapas", *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*. Hammond (Ed.) University of Texas Press, Austin.
- RAMOS GAVILAN, A.  
1976 (1621) *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. Publicaciones Culturales, La Paz.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.  
1978 *El Chamán y el Jaguar*. Siglo XXI Editores, México.
- ROSTWOROWSKI, M.  
1977 "Pescañeros, artesanos y mercaderes costeños en el Perú prehispánico", *Étnica y Sociedad*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- 1983 *Estructuras Andinas del Poder*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SAHAGUN, B.  
1946 (1561) *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Ed. Nueva España, México.
- SEJOURNEE, L.  
1966 *Arqueología de Teotihuacán. La Cerámica*. Fondo de Cultura Económica, México.
- SHEPARD, A.  
1954 *Ceramics for the Archaeologist*. Carnegie Institute of Washington. Publicación 609, Washington, DC.
- SOLAR, L., M.E. SAGREDO y MV. CARVAJAL  
1990 "Xipe-Totec: restauración y puesta en valor de una escultura Tolteca", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4 (en prensa), Santiago.
- TELLO, J.  
1978 "Tecnología y morfología alfarera y la cerámica Mochica", *Tecnología Andina*. Ravines (Ed.) Instituto de Estudios Peruanos - Instituto de Investigación Tecnológica, Industrial y de Normas Técnicas. pp. 415-432, Lima.
- TELLO, J. y T. MEJIA XESSPE  
1979 *Paracas: II Parte, Cavernas y Necrópolis*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- TODOROV, T.  
1987 *La Conquista de América*. Siglo XXI Editores, México.
- TORNSENDE, P.  
1985 "Deciphering the Nazca world: ceramic images from ancient Perú", *Museum Studies* 2(2). The Art Institute of Chicago, Chicago.
- VALCARCEL, L.  
1959 "Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina", *Revista del Museo Nacional* 28, Lima.
- 1964 *Historia del Perú Antiguo*. Editorial Juan Mejía Baca, Lima.
- VICUÑA, C.  
1983 *Precario/Precarius*. Tanam Press, New York.
- VON WINNING, H.  
1971 "Rituals depicted on Veracruz pottery", *Ancient Art of Veracruz*. The Ethnic Arts Council, Los Angeles.
- 1982 "A procession of God-bears: notes on the iconography of classic Veracruz mold-impressed pottery", *Pre-Columbian Art History: Selected Readings*. Cordy-Collins (Ed.) Peek Publications, Palo Alto.
- WAMAN PUMA DE AYALA, F.  
1981 (1615) *Nueva Coronica y Buen Gobierno*. Murra y Adorno (Eds.) Siglo XXI Editores, México.
- WASSEN, H.  
1989 "El 'ullichu' en la iconografía y ceremonias de sangre moche: la búsqueda de su identificación", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3, Santiago.
- WEAVER, M.  
1981 *The Maya, the Aztecs and their Predecessors*. Seminar Press, New York.



Arte, Diseño y Producción

**ENGRAMA**

Santiago - Chile

Trabajo Editorial:  
FRANCISCO MENA

Investigación:  
VICTORIA CASTRO, VARINIA VARELA

Fotografías:  
FERNANDO MALDONADO

Dibujos:  
JONAS ASTUDILLO, JOSE PEREZ DE ARCE

Impresión:  
OGRAMA

**EDICIONES BANCO O'HIGGINS  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO**

---

Fruto de un esfuerzo conjunto de ambas Instituciones se han editado los siguientes libros:

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1982).
- Platería Araucana (1983).
- Tesoros de San Pedro de Atacama (1984).
- Arica, Diez Mil Años (1985).
- Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986).
- Hombres del Sur (1987).
- Obras Maestras (1988).
- Arte Mayor de los Andes (1989).
- Artífices del Barro (1990).

ISBN: 956-243-017-K

1ª Edición  
Noviembre de 1990  
Santiago de Chile





Museo Chileno  
de Arte Precolombino



---

BANCO O'HIGGINS