



Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América

Tomo IV: Jornadas XI, XII, XIII y XIV
2015, 2016, 2017 y 2018
«Casa Martín Alonso Pinzón»
Palos de la Frontera

Actas de las Jornadas de Historia sobre el Descubrimiento de América.

Tomo IV: Jornadas XI, XII, XIII y XIV, 2015, 2016, 2017 y 2018. Eduardo García Cruzado (Coordinación).

Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2019. ISBN 978-84-7993-346-3. Enlace: <http://hdl.handle.net/10334/3954>

El arte de los indígenas americanos. Una visión general

Emma Sánchez Montañés

Universidad Complutense de Madrid

El intento de abordar en conjunto el arte antiguo de los indígenas de América es algo presuntuoso y difícilmente abarcable. Estamos hablando de dos inmensos continentes, donde se encuentran ecosistemas de enorme variedad: inmensos desiertos de hielo barridos por el viento; extensas llanuras desarboladas; imponentes y largas costas farragosas; bosques impenetrables; selvas tropicales cruzadas por los ríos más caudalosos del planeta; las cordilleras más altas y más largas con la mayor cantidad de volcanes del mundo. En todos esos ámbitos encontró asiento el ser humano, a ellos se adaptaron y en algunos fueron capaces de desarrollar complejas culturas, auténticos estados antiguos. Y esas culturas tienen una enorme profundidad cronológica, ya que la historia de los pueblos indígenas americanos puede tener más de 30 000 años.

Nos encontramos, por lo tanto, ante gentes que debían moverse por enormes territorios, en algunos casos al compás de los cambios estacionales para recolectar diferentes plantas en el momento óptimo de su cosecha; o para cazar o pescar el mayor número posible de presas en los momentos de mayor concentración de las mismas. En otros casos y generalmente sobre la base del cultivo de plantas autóctonas, a lo que se había llegado tras miles de años de experimentación con las mismas, esas gentes se habían asentado en lugares favorables para el cultivo. Con el correr del tiempo algunos grupos familiares, tal vez los linajes más hábiles, con mayor capacidad de organización, habían llegado a controlar los recursos más significativos y se habían hecho con los puestos de poder. Por fin, en Mesoamérica y los Andes Centrales, y a comienzos de la Era Cristiana, surgieron estados centralizados poderosos.

Y todos ellos produjeron algún tipo de manifestación artística, ya que el arte es algo inherente al ser humano. En algunos casos fueron artes que se realizaron sobre el propio cuerpo, en forma de pinturas, tatuajes y escarificaciones, que indicaban, además de un evidente gusto estético, la pertenencia a determinado grupo social o ceremonial. Todos tendrían danzas, cantos, acompañados de instrumentos de percusión y a veces de viento. Muchos gustaban de escuchar y valoraban la narración de cuentos, leyendas y mitos que, en culturas ágrafas, representaban la base de la transmisión cultural. Y todos desarrollaron también importantes artes plásticas de las que vamos a hablar ahora.

El arte de los pueblos cazadores recolectores

Los primitivos habitantes de América fueron contemporáneos de la última glaciación y convivieron con una megafauna posteriormente extinguida. Eran especialistas en caza mayor y, como sus congéneres del Viejo Mundo paleolítico, dejaron en cuevas y abrigos testimonio de su presencia y tal vez de sus creencias en forma de pinturas y grabados en cuevas y abrigos rocosos. Su presencia se detecta a lo largo de ambos subcontinentes y, en algunas regiones, su forma de vida y su arte rupestre se mantuvieron hasta tiempos relativamente recientes. Extinguidos los animales pelistocénicos, se dedicaron a la caza de los animales «modernos» de su entorno.

Una de las regiones especialmente reconocida por este particular tipo de arte es la Patagonia argentina. Allí y desde aproximadamente el 5000 a. C. hasta el 500 d. C., los pueblos que habitaron esta inmensa región cazaban huanacos y ñandúes y dejaron su impronta en las cuevas y abrigos de los imponentes cañones de sus ríos. Es significativo el nombre de río Pinturas, en las estribaciones de los Andes Orientales. Encontramos, por un lado, manifestaciones pictóricas semejantes a las que se encuentran en otras partes del mundo, como improntas de manos, la mayor parte en negativo y también pero con mucha menor frecuencia, improntas de manos en positivo. La mayoría son manos de adultos, pero hay algunos ejemplos infantiles y los lugares en los que aparecen son en muchos casos de difícil acceso. Generalmente se encuentran donde aparecen otros tipos de pinturas, como escenas de caza y animales aislados; en algunos casos se encuentran a centenares, en otros aparecen de modo testimonial.

La etnoarqueología en otros continentes como Australia, menciona un ritual de identificación, una señal de visita, del testimonio personal de acceso a un lugar sagrado.

Otras muchas pinturas y de nuevo al igual que en otras partes del mundo, parecen representar animadas escenas de caza, cambiando en este caso el tipo de presa. Se trata generalmente de guanacos, de siluetas inconfundibles, en animadas y realistas actitudes de movimiento: carrera, salto, junto con representaciones de cazadores muy estilizadas y apenas esbozadas. Podría tratarse de un ritual de magia de apropiación, parte de ceremonias destinadas a facilitar la caza de los animales necesarios para la supervivencia. Esta idea se apoya en la ubicación de este peculiar tipo de arte, en lugares de acceso complicado, y es sugestivo imaginarnos a los shamanes, a los necesarios intermediarios entre el mundo natural y el sobrenatural, necesarios artistas también, pintando en las paredes de esos lugares oscuros y a veces casi inaccesibles, como parte necesaria de sus complejos rituales.

En el otro extremo del mundo americano, otros cazadores también especializados pero cuyas presas eran radicalmente diferentes, dejaron así mismo testimonio de su profundo conocimiento de los animales y de su medio. Los mal llamados esquimales —en Canadá son conocidos hoy como inuit— representan las últimas oleadas de penetración de poblaciones humanas en América desde Siberia. Diferentes culturas arqueológicas se movieron primero desde el oeste, cruzando todo el extremo norte hasta Groenlandia, y se adaptaron a diferentes nichos ecológicos. Entre 500 a. C. y 1000 d. C. los dorset, dejaron una colección de impresionantes y diminutas tallas de marfil y hasta de caribú, muchas en forma de oso polar, otras en forma de rostros misteriosos, tal vez las figuraciones de los seres sobrenaturales y terribles que poblaban el peligroso terreno sobre el que se movían. En el Ártico occidental y entre alrededor de 300 a. C. y 500 d. C., en la denominada cultura *Antiguo Mar de Bering* y procedentes de la isla de San Lorenzo, que actualmente pertenece a Rusia, se encuentran animales, muñecas, puntas de arpones y objetos de formas fantásticas, cubiertos de trazos someramente grabados que se realizaban en marfil de morsa con la ayuda de herramientas de metal. Destacan sobre todo las numerosas muñecas con caras cuidadosamente realizadas, narices muy largas, barbillas estrechas, bocas pequeñas y cejas destacadas. Se han encontrado muchas sin cabeza, pero también cabezas sin cuerpo, por lo que se las ha relacionado con prácticas sha-

mánicas o también con juguetes que se rompían al morir un niño. En el continente destaca el arte en marfil procedente de una serie de enterramientos en Point Hope, Alaska. Son objetos sorprendentes en forma de cadenas, elementos retorcidos y anudados, otros semejantes a peines, de los que se desconoce su función y significado pero de técnica soberbia.

Hacia 1000 d. C. una nueva oleada de gentes se extendieron desde Alaska a lo largo del Ártico canadiense, llegando a Groenlandia hacia el siglo XII d. C. Son los llamados *Thule* por los arqueólogos y su arte se caracteriza por la decoración de instrumentos funcionales con puntos perforados y líneas incisas formando diseños geométricos, o figuras humanas y animales que a veces se representaban en escenas de caza o realizando otras actividades, decoración facilitada por el uso de herramientas de metal. Hay también pequeñas esculturas figurativas, generalmente mujeres de pie, aves acuáticas, algunas con cabezas y torsos de mujer y algunas figurillas de ballenas.

En la costa del mar Bering, pueblos también de origen paleoesquimal pero de lengua yupiq, desarrollaron un impresionante arte en forma de máscaras de madera. Se utilizaban —y se utilizan— en danzas y ceremonias y representan toda una serie de seres sobrenaturales en un estilo casi surrealista. Son una mezcla de rostros de apariencia antropomorfa, de animales variados, entremezclados con diseños esquemáticos y objetos varios que muestran un sorprendente mundo cargado de imaginación.

Algo más al sur, y ya en la costa del Pacífico Norte, desde el sureste de Alaska hasta el norte de California, toda una serie de pueblos se organizaron eficientemente para poder pescar en enormes cantidades un recurso muy abundante pero agudamente estacional: hasta cinco especies de salmones y otros peces anádromos. Aunque nunca fueron productores de alimentos tuvieron sociedades complejas, organizadas en estrictas clases sociales: nobles, plebeyos y esclavos, generalmente procedentes de botín de guerras. La organización política tenía como base poblados permanentes, conformados por grandes casas comunales ocupadas por un linaje familiar, linaje noble, que daba su nombre a la vivienda y en la que podían convivir hasta 400 personas. Esas grandes casas, hechas de una estructura de enormes troncos de los grandes árboles procedentes de los frondosos bosques que cubren la franja costera, cubiertas de tablones, tenían fachadas pintadas o figuras talladas a través de las que se accedía al interior de las mismas. Esas representaciones se referían a los emblemas, generalmente

de carácter animal, que eran los símbolos de los diferentes segmentos sociales: linajes, clanes, mitades y que solamente los jefes tenían derecho a portar como elemento de legitimación visible de su diferenciación social.

Una de las formas más llamativas de ostentar el arte tradicional eran los mal llamados *potlaches*, en realidad fiestas que iban señalando el ciclo vital de los jefes o que conmemoraban victorias sobre los enemigos. En dichas fiestas, los miembros de la nobleza, con complejas máscaras de madera y ataviados con el correspondiente vestuario, representaban los mitos de origen de su linaje e iniciaban a los jóvenes para su ingreso en diferentes sociedades secretas. La calidad y complejidad de esas máscaras, obra de artistas especializados, aumentó en el momento del contacto con el mundo occidental y se ha mantenido hasta la actualidad. Otro tipo de manifestación artística tenía que ver con la disposición de los cadáveres, de nuevo de los nobles, muchas veces en forma de grandes figuras que sostenían la caja que guardaba los restos del difunto. Esas figuras, junto con los postes que sostenían las vigas cumbre de las viviendas y que a veces se tallaban con las figuras emblema de los propietarios, darían origen, ya en el siglo XIX, a los conocidos postes heráldicos que se han convertido hoy en el símbolo de los pueblos tradicionales de la costa del Pacífico norte. Una serie de animales y otros seres sobrenaturales de carácter antropomorfo, se encajan estáticamente unos sobre otros y hoy como ayer exhiben los emblemas de los diferentes grupos familiares.

El arte en las sociedades tribales

Hay tipos peculiares de arte que no suelen mencionarse en los manuales tradicionales. Realizados en materiales perecederos, sus realizadoras, generalmente mujeres, no eran especialistas a tiempo completo; simplemente adornaban ropas magníficamente realizadas o embellecían objetos de uso cotidiano pero ejecutados con una técnica maestra. En este último caso hablamos de la técnica y el arte de la cestería, muy común en la mayor parte de los pueblos de América, aunque casi desaparecida y relegada a objetos meramente utilitarios con la aparición de la cerámica.

En muchas regiones de América del Norte no se conoció la cerámica hasta la época del Contacto, por lo que el magnífico trabajo de sus cesteras se man-

tuvo hasta tiempos históricos y continuó hasta nuestros días por la demanda exterior. Una de esas regiones destacadas es California. En una región privilegiada, en la que sus pobladores no necesitaron la agricultura debido a la variedad y riqueza de sus recursos; los antiguos californianos se asentaron en poblados permanentes, en viviendas realizadas con un material muy abundante, los tules. Con esas mismas fibras vegetales y otras muchas, las mujeres elaboraron cestos maravillosos con diferentes técnicas. Algunos eran tan tupidos que les permitían cocinar en ellos introduciendo piedras calentadas al fuego. Aunque su función fuera utilitaria todos exhibían preciosos diseños decorativos, realizados a la par del tejido del cesto. Otros cestos, verdaderos alardes de técnica, se decoraban con plumas de colores, conchas y abalorios.

Al otro lado de las montañas Rocosas, en la vasta región de las Grandes Llanuras, después de 1750, el caballo español, procedente de las haciendas establecidas al norte del río Grande, había transformado las culturas tradicionales hasta el punto de que algunas de ellas abandonaron sus campos de cultivo y se convirtieron en cazadores especializados de bisontes. Se trata de la cultura de los jinetes históricos. Las mujeres empleaban una buena parte de su tiempo en curtir y elaborar los vestidos a partir de suaves cueros de venado. Pero además los «bordaban» profusamente utilizando púas de puerco espín aplastadas y teñidas. Era un trabajo laborioso, difícil y tan apreciado, que las bordadoras más afamadas constituían una especie de sociedad reconocida y admirada. Con el tiempo las púas serían sustituidas por los abalorios de cristal obtenidos por comercio, pero la maravilla del antiguo trabajo, hoy recuperado, se ha conservado por medio de ejemplares en museos.

En otras regiones, de ecosistemas absolutamente diferentes como es la inmensa cuenca amazónica, pueblos organizados también en sociedades tribales, viviendo de la agricultura y de la pesca, desarrollaron así mismo un impresionante arte dedicado al adorno personal pero que también señalaba diferencias de rango. Tocados, diademas, pendientes, se elaboraban con las plumas multicolores de las aves de la selva, configurando tanto por la elección de determinados colores como por las peculiares formas de esos adornos, un arte claramente identitario.

También en América del Sur y en un medio ambiente tropical en la costa central de Ecuador, agricultores tribales habitantes de poblados de grandes casas comunales, experimentaban con una técnica que acabaría desplazando a

otras y que daría lugar a una de las manifestaciones artísticas más característicamente americana: la cerámica. Nos referimos a la cultura Valdivia, situada cronológicamente en el período Formativo temprano ecuatoriano, hacia 3200 a. C. Los artistas de Valdivia no realizaron solamente vasijas, de gran calidad, de formas variadas, perfectamente terminadas, engobadas, pulidas y generalmente decoradas por modificación de la superficie. También y por primera vez en América, hacia 2300 a. C., modelaron la arcilla en forma de pequeñas figuras humanas, dando origen al llamado arte de las figurillas que posteriormente se desarrollaría en muchas culturas americanas en una impresionante variedad de tipos y estilos. Esas figurillas de Valdivia, modeladas a a partir de un rollo de arcilla doblado, engobadas en rojo y pulidas, representan por lo general mujercitas desprovistas de ropa pero con grandes y complicados peinados. Su función es todavía un misterio.

El arte en las sociedades de jefaturas

Continuando en Ecuador, el período Formativo Tardío se encuentra capitalizado por el horizonte Chorrera, una amalgama de grupos que explotaron la costa y parte de la sierra de Ecuador entre 1300 y 300 a. C. Sus asentamientos más complejos, una agricultura más desarrollada y la aparición de lo que los arqueólogos denominan distintivos de rango o indicadores de diferenciación de carácter social, como orejeras y cuentas de collar de diferentes formas de cerámica y también de concha, ónice y cristal de roca, revelan una sociedad más compleja y un arte realizado por especialistas. Una de las artes más notables de Chorrera es su cerámica, de gran calidad técnica y estética, cuyas formas y algunos elementos iconográficos están anticipando ya el posterior desarrollo de ese arte en los Andes Centrales, como el convertir el cuerpo de la vasija en la efigie de un animal o un ser humano. La fauna representada es variada: murciélagos, serpientes, aves, sapos, lagartos, pero también hay vegetales, frutas, incluso casas y embarcaciones, lo que proporciona un repertorio con cierto valor etnográfico. Las figurillas de Chorrera son también muy características: de gran tamaño, huecas, representan generalmente hombres con rasgos faciales finos y bien modelados, sin vestidos, pero con una abundante decoración corporal, tanto grabada como pintada, con unos grandes tocados en forma de casco.

Tras el período de aparente unificación cultural y artística que significó el período Formativo, nos encontramos en los Andes Septentrionales ante un proceso de regionalización que recibe diversos nombres y que puede situarse de modo general entre 300 a. C. y 500-1000 d. C. La dependencia de la agricultura es ahora total, siendo los cultivos dominantes la patata en las tierras altas, el maíz a menor altura y la mandioca en las regiones tropicales. La población, que ha aumentado considerablemente, se asienta en aldeas y poblados, y aparecen también centros ceremoniales, tanto en relación directa con esos poblados como en lugares aislados. Construcciones características del período son las *tolas*, montículos artificiales de tamaños y formas variadas que a veces aparecen alrededor de espacios vacíos, a modo de plazas. Generalmente son la base de las viviendas más significadas o de templos, y también se utilizaron como lugares de entierro. La variedad de prácticas funerarias es muy grande, con acusadas diferencias de prestigio evidenciadas por los tipos de enterramientos y por la cantidad y calidad de los ajuares funerarios. Las unidades sociopolíticas se centraban en esos poblados que dominaban regiones determinadas bajo el mando de un cacique, pero no hay evidencias, por el momento, de unidades territoriales mayores. La especialización artística, que se había iniciado en las últimas fases del Formativo, culmina con la aparición de auténticos artistas profesionales. Esos artistas, dominadores de una refinada y sofisticada técnica, estarán al servicio de los caciques y especialistas religiosos. Es una etapa de florecimiento artístico en la que metalurgia alcanza un elevado nivel de desarrollo, centrándose sobre todo en el trabajo del oro y especialmente de la *tumbaga* —aleación de cobre y oro—, pero también se encuentra una importante escultura en piedra y sobre todo una espléndida cerámica, entre la que destaca la de carácter formal y plástico; gran parte de esas obras de arte se destinarán a formar parte de elaborados ajuares funerarios.

En lo que hoy es Colombia se asiste, durante las primeras fases del período de Desarrollos Regionales, a una progresiva aparición de la diferenciación social, que se refleja en los diferentes sistemas de enterramientos. Destaca el parque arqueológico de San Agustín localizado en un impresionante paraje en el sur de los Andes colombianos. Es un sitio de enterramiento con tipos de tumbas muy diversos que probablemente se relacionan con la categoría social de los enterrados. Asociadas con los enterramientos se encuentran una serie de esculturas monumentales, realmente relieves tallados en torno a un bloque, ubica-

das solas o en grupos, en el interior de cámaras o en campo abierto, en lo alto de cerros, talladas en bloques monolíticos de dacita, basalto o andesita y que pueden alcanzar varias toneladas de peso. Todas estuvieron policromadas y en algunas se conservan restos de pintura negra, roja, blanca y amarilla. El interés principal radica en las enormes cabezas, con una boca muy elaborada y un gran tocado, esbozándose apenas el resto del cuerpo. Los ejemplares más característicos y conocidos representan una especie de monstruo-jaguar, con ojos rasgados en forma de «D» acostada, ancha nariz y gran boca entreabierta con grandes colmillos. Generalmente se relaciona la figura del jaguar con prácticas shamánicas, pero también con la personificación de la fertilidad, como un principio general de procreación y destrucción, en el que se incluye el crecimiento cíclico de animales y plantas, de estaciones y cosechas.

Pero el arte antiguo colombiano es sobre todo famoso por la cantidad y calidad de su orfebrería, objetos de adorno corporal realizados sobre todo en tumbaga —aleación de cobre y oro— procedentes de tumbas prácticamente saqueadas en su totalidad, de los que el Museo del Oro del Banco de la República es una impresionante muestra. Aunque ya va siendo conocida y revisada, hasta hace poco la historia cultural del pasado colombiano era en realidad la de sus estilos orfebres.

Calima, cuyos adornos muestran algunas semejanzas con ejemplares antiguos peruanos, destaca por el gran tamaño y el carácter macizo de una serie de pectorales y diademas cuya técnica favorita de tratamiento fue el repujado. En Sinú, en las tierras bajas del litoral atlántico occidental, dominan las representaciones de animales, buena muestra de la variada fauna de la región y con enorme detallismo. En el estilo tolima son muy característicos unos colgantes o placas antropomorfas con proyecciones laterales a modo de brazos y piernas rectanguloides y planos y un apéndice como cola en forma de media luna. Pero tal vez el culmen del arte de la orfebrería se encuentre en el estilo quimbaya, una de cuyas mejores colecciones se encuentra en el Museo de América de Madrid, donada por el gobierno colombiano con motivo de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América. La colección, fechada entre 400 y 500 d. C. y procedente de dos tumbas del departamento de El Quindío, muestra una variedad de técnicas asombrosa: fundición en molde abierto para pequeños objetos macizos, fundición a la cera perdida para ejemplares huecos, repujado, martillado y laminado. Otras técnicas secundarias que también em-

plearon, sobre todo, para decoración, fueron el hilo fundido, la falsa filigrana, el recortado, el calado, la incisión, la aplicación engarzada y el engastado. El estilo quimbaya es muy característico y reconocible por la suavidad de sus contornos, por sus amplias superficies resplandecientes de oro bruñido, y por sus peculiares representaciones. Entre éstas destacan las figuras humanas, de gran realismo, que probablemente representan personajes de rango. Son hombres y mujeres, sentados o de pie, desnudos, pero con una gran variedad de adornos, de formas diversas. Muchas tienen en las manos unos elementos rematados por espirales, tal vez distintivos de poder, mientras que otras sostienen los utensilios para el consumo de coca. Esos utensilios se encuentran también a tamaño natural: son los *poporos* o recipientes para guardar la cal necesaria para la masticación de la coca. Las formas más frecuentes son calabazas, copia quizás de los poporos de ese material, pero las hay también de vegetales, zoomorfos y antropomorfos. El equipo se completa con el bastoncillo que se introducía en el poporo, una especie de grueso alfiler rematado con figurillas de forma diversa.

Dentro de lo que es hoy Ecuador, destaca la existencia de una serie de centros ceremoniales que funcionaron también como lugares de actividad económica y artística, y centros de producción de un importante arte cerámico y metalúrgico en algunos casos.

La zona costera del extremo norte de Ecuador y de la costa sur de Colombia, costa baja y húmeda en la que desembocan anchos ríos, a trechos cubierta de manglares y con una vegetación densa y semitropical, es una misma región cultural a la que se denomina Tumaco Tolita y cuyo desarrollo se sitúa entre 500 a. C. y 500 d. C. Allí existió el más importante centro ceremonial de la época, situado en la isla de La Tolita, en la desembocadura del río Santiago. Es una importante región metalúrgica, en la que se trabajó el oro, el cobre y el platino, única región en América en utilizarlo. La mayor parte de las piezas de orfebrería Tumaco Tolita se realizan a partir de láminas martilladas, pero dominaron también todas las técnicas metalúrgicas conocidas en ese momento. Destacan de un modo especial las figurillas de cerámica, tanto por su asombrosa cantidad como sobre todo por la gran variedad de tipos, escenas, vestidos, adornos, en forma de una increíble colección de personajes y situaciones y en algunos casos escenas complejas. De arcilla fina de color gris claro, estuvieron pintadas pero hoy la decoración ha desaparecido. Al principio la elaboración fue manual y cuidadosa, pero en épocas tardías el empleo intensivo del molde abocó a una producción en serie.

Son precisamente las figurillas las que, en diversos tipos y estilos, caracterizan el arte de esta época principalmente en la región costera de Ecuador. Al sur de La Tolita, en el norte de la provincia de Manabí, Jama-Coaque parece pertenecer al mismo complejo cultural que Tumaco-Tolita o encontrarse bajo su órbita de influencia. Sus figurillas se hacían con molde, con típicos ojos en forma de «D» acostada. Dominan las representaciones de personajes con complejos atavíos que parecen representar sacerdotes o caciques, aislados o adosados a un recipiente.

En la costa central, la llamada cultura Bahía se desarrolló en un ecosistema muy favorable, sin las condiciones húmedas de norte y las semiáridas de más al sur. Tal vez por ello sus desarrollos culturales aparecen más complejos: hay evidencias de poblados de grandes casas colectivas ubicados en lomas elevadas y lugares sagrados, como la isla de la Plata. El arte de Bahía es el que muestra una mayor relación con Chorrera, tanto en las formas y técnicas de su cerámica como en algún estilo de figurillas, la manifestación artística más destacada de Bahía por su gran variedad de estilos, muy diferentes, con gran diversidad de técnicas de ejecución, de calidad de elaboración, de procedimientos decorativos, de dimensiones y de representaciones. Las hay esquemáticas, de factura plana y modeladas a mano o con moldes, de rasgos muy exagerados que representan mujeres con pequeños senos adornados con discos perforados. Otras figurillas, también femeninas, son instrumentos musicales moldeados sobre una base de tejido. Las figuras de mayor solemnidad representan a un hombre sentado con las piernas cruzadas, con grandes ojos saltones, nariz prominente y boca entreabierta, con enormes y complejos tocados de formas variadas y un colgante sobre el pecho en forma de cuerno. Están pintados y suelen llevar en las manos el recipiente para la cal, el bastoncillo para el consumo de la coca y, a veces, la bolsa para las hojas colgando del hombro.

La relación con Chorrera está también patente en el arte de la cultura Guanga, en el sur de la costa ecuatoriana. Las figurillas disminuyen en cantidad y variedad: unas son muy esquemáticas: una barra rectangular de arcilla aplanada para formar la cabeza, con dos pequeños círculos que indican los ojos, y el cuerpo cubierto de incisiones en zigzag. Otras son silbatos y representan más claramente a un ser humano pero con rasgos un tanto estilizados. Las más naturalistas son ocarinas moldeadas, con una superficie muy pulida y representan hombres y mujeres con ojos almendrados que llevan en sus manos una réplica

de la propia ocarina. Pero la cerámica es de gran calidad técnica, simplificándose las formas de Chorrera e incluyéndose entre las técnicas decorativas la pintura iridiscente, la negativa, la policromía y una decoración de líneas bruñidas única en Ecuador. Abundan los cuencos y destacan algunos con cinco patas delgadas con grotescas representaciones de seres humanos en actitud doliente.

Alrededor del 1400 d. C. se encuentran, en lo que es hoy Colombia, dos fuertes confederaciones de poblados bajo el control de un cacique poderoso que a menudo combinaba funciones políticas, militares y sacerdotales: la confederación Tairona, en la Sierra Nevada de Santa Marta, y la Chibcha o Muisca, en torno a la actual Bogotá

En los riscos septentrionales y occidentales de la Sierra Nevada de Santa Marta, los Tairona desarrollaron la cultura más avanzada de la antigua Colombia, ocupando los valles con ciudades de más de 3.000 habitantes, relacionadas con una o más estructuras ceremoniales, rodeadas de poblados dispersos de diversos tamaños y enlazadas por una vasta red de caminos y calzadas pavimentadas con piedras. La más famosa de las ciudades es *Ciudad Perdida*, perfecto ejemplo del urbanismo tairona. La cerámica tairona está muy bien elaborada, y la de carácter suntuario tuvo un gran desarrollo; suele ser negra y pulida y presenta una gran variedad formal. Los tairona fueron grandes lapidarios, destacando sobre todo sus famosas cuentas de collar, de materiales y formas variadas, que se han encontrado en lugares de habitación y en escondrijos ceremoniales y que aún hoy son buscadas activamente por los huaqueros y los traficantes de antigüedades. Pero es la orfebrería una de sus artes más destacadas, combinando una técnica maestra del fundido con un cuidado exquisito por la finura de los pequeños elementos decorativos. Las representaciones parecen referirse a un mundo mítico: sobre grandes pectorales circulares una figura masculina desnuda, con cabeza triangular y piernas cruzadas lleva una barra ceremonial sobre los hombros; se ha identificado con una divinidad solar. Son también comunes las representaciones de personajes de pie, portando barras ceremoniales, con máscaras y elaborados tocados.

El territorio muisca es la región del mítico «El Dorado», maravillosa leyenda de base real. En la laguna de Guatavita, cerca de la actual Bogotá, se precipitó un ser sobrenatural en forma de resplandeciente meteorito. Por ello los caciques muisca cubrían su cuerpo de polvo de oro y, en una balsa cargada de ofrendas, se dirigían al centro del lago, donde arrojaban los objetos y donde

ellos mismos dejaban caer su carga dorada al sumergirse. Sin embargo, los asentamientos muisca eran sencillos y sólo permanecen algunas piedras puestas en círculo: las viviendas y «palacios» eran de materiales precederos. Su base económica fue la agricultura y mantuvieron un intenso comercio por el que obtenían oro, plumas, aves y yopo —una especie de rapé narcótico—, a cambio de sal, esmeraldas, coca y telas de algodón. En 1537 se encontraban organizados en dos confederaciones de poblados gobernadas por dos caciques, el *Zaque*, en el norte y el *Zipa* en el sur. Las fuentes españolas hablan de sus creencias religiosas, centradas en un culto al Sol, templos en los que guardaban ídolos de piedra, madera, algodón e incluso oro a los que se les ofertaban *tunjos*, esmeraldas y sacrificios humanos, especialmente niños. Los enterramientos, de formas variadas, tienen un ajuar rico y diverso. El arte muisca produce una impresión de sobriedad y rigidez. La cerámica es de buena factura pero poco elaborada; destacan recipientes antropomorfos que suelen representar guerreros con sus armas y adornos. Aunque la apariencia de la metalurgia es poco sofisticada, se encuentran todas las técnicas conocidas más alguna de invención propia. Parece que era más importante el significado de lo representado que la manera de llevarlo a cabo. Aunque también se encuentran excelentes ejemplos de joyería los objetos más peculiares son los *tunjos*, figurillas que se encuentran enterradas en jarrones o en los lagos y raramente en tumbas o lugares de habitación. Son simples placas a las que se añaden los detalles definitorios con alambre fundido a la cera. Son figuras humanas estilizadas, planas, pero ilustradoras de la vida cotidiana de los muisca, componiendo incluso expresivas escenas. Hay también figuras de animales y representaciones de criaturas fantásticas, mezcla de aves y serpientes, que pueden tener que ver con la mitología muisca. Su carácter es siempre votivo: regalo a los dioses como agradecimiento por servicios prestados o como anticipación de futuros favores.

El período tardío o de Integración se caracteriza en la costa ecuatoriana por el gran desarrollo de las redes comerciales que redundaron en el gran enriquecimiento de los señores de la costa. Los asentamientos son más complejos, con concentraciones de hasta 30 000 personas y con grandes movimientos de tierra para la construcción de campos agrícolas elevados, montículos, canales de drenaje, grandes plataformas y terrazas de cultivo. En los valles costeros hay restos de centros ceremoniales y grandes cementerios con tumbas de pozo con cámara. Entre los más significados pueblos costeros se encuentran los manteño-

huancavilca, en el centro y sur de la costa. Aunque una gran parte de su economía era agrícola y pescadora, su prosperidad se basaba en una impresionante red comercial, la «confederación de mercaderes», cuyas balsas cargadas de mullu (*Spondylus*), sal, cacao y algodón y tal vez esclavos, llegaban hasta Mesoamérica, Perú y Chile. Fueron importantes escultores en piedra; destacan las «sillas de Manabí», un asiento característico en forma de «U» colocada sobre una figura antropomorfa agazapada; y las «estelas», losas labradas con una estilizada figura femenina, sentada, con brazos y piernas abiertas, que se ha asociado con una diosa de la fertilidad, dada su postura de parturienta y la inequívoca representación del sexo. La cerámica tradicional, en la que domina el carácter escultórico, es de color gris-negro. Una forma común es la de un cántaro con un estrechamiento central y en cuya parte superior aparece una cabeza modelada, generalmente la de una zarigüeya u *opossum*, figura común en la iconografía manteño-huancavilca, quizás por la extraordinaria fecundidad y adaptabilidad de ese pequeño marsupial americano del género *Didelphis*. Hay también grandes figuras huecas y cuidadosamente modeladas que constituyen el pie de un pebetero. Son hombres de pie o sentados en el característico trono, desnudos, con los órganos sexuales cuidadosamente representados. Los manteño-huancavilca fueron también excelentes orfebres, aunque debían importar las materias primas. Conocedores de todas las técnicas metalúrgicas, dominaron el repujado y el martillado en plata, aleada con cobre y en oro. Los metales nobles se destinaban a adornos distintivos de la nobleza y son muy características unas máscaras con corona de plata martillada y repujada, cuyas facciones recuerdan a las vistas en cerámica.

El arte de las jefaturas centroamericanas

El Istmo de América Central es ruta obligada de paso entre los continentes Norte y Sur, o entre las dos grandes superáreas americanas de mayor complejidad cultural: Mesoamérica y los Andes, lo que se manifiesta en su arqueología y en su arte, con influencias culturales de ambas: de Mesoamérica hasta el noroeste de Costa Rica y las influencias andinas que se reflejan en Panamá y centro este del mismo país. Se organizaron en jefaturas en torno a centros ceremoniales a cuya cabeza se encontraba un cacique que controlaba un territorio

dado. La base de la economía era el maíz en la zona de ámbito mesoamericano, donde se encuentra también una religión con dominio de los dioses mexicanos; en la región de influencia andina se cultivó mandioca y la importancia del culto funerario revela la tradición cultural sudamericana. De una gran cantidad de tumbas de tipología diversa procede una impresionante joyería de oro y una espléndida cerámica policroma de formas elegantes.

En el noroeste, la región de la Gran Nicoya, es la cuna de una espectacular cerámica del mismo nombre. Sus cambios estilísticos son la base para una cronología que comienza en el 300 a. C. En el Polícromo Medio (800-1200 d. C.), apogeo cultural de la región, aparecen centros ceremoniales y evidencias de sacrificios humanos. La cerámica policroma es espectacular, de formas muy variadas y múltiples colores. Son característicos los vasos de «estilo jeroglífico», de los que emerge la cabeza modelada de un jaguar cuyas patas delanteras sirven a modo de asas y las traseras y la cola configuran un soporte trípode. Todo el recipiente se cubre de dibujos jeroglíficos.

Entre las actuales Costa Rica y Panamá se continúa una tradición de escultura en piedra que se remonta a tiempos formativos. Desde 300 d. C. se encuentran una serie de figuras de piedra antropomorfas, hombres y mujeres esquemáticos, pero con los rasgos faciales, los genitales, brazos y piernas realizados con todo detalle. Otras figuras podrían representar divinidades: combinan seres humanos y animales y destaca un ser extraño con dientes prominentes y serpientes colgando de su boca. En la cerámica dominan los cuencos con trípodes de formas variadas: antropos y zoomorfos, mamiformes y sonajas. En su decoración domina el color negro y el rojo sobre fondo blanco. Los motivos dominantes son animales y es común un caimán estilizado.

La orfebrería de la región Diquis-Chiriquí-Veraguas es de manufactura desigual, tosca en ocasiones y extremadamente fina en otras, en forma de pectorales de oro martillados, cascabeles y colgantes llenos de expresividad, dramatismo y viveza. Destacan las representaciones de una variopinta fauna: peces, cangrejos, gambas, tortugas, armadillos, osos hormigueros, venados, conejos, jaguares, salamandras y sobre todo caimanes y ranas. Todos se representan en una variada gama de posturas y actitudes características de cada especie en concreto, con un enorme sentido narrativo.

Avanzando hacia el este, de las tumbas de la región de Veraguas del Período Tardío (1000-1500 d. C.), pozos con cámara lateral, proceden los «colgantes-

águila» en cobre dorado que representan un ave estilizada con una enorme cola en forma de «T» o de «V» invertidas. También de tumbas proceden una serie de metates de piedra en forma de jaguares estilizados y cuya perfecta manufactura hace pensar en uso ceremonial.

En la vertiente pacífica del centro de Panamá el término Coclé designa a los estilos de cerámica policroma de época tardía, asociada con una importante tradición orfebre derivada del trabajo del oro y la tumbaga —aleación de cobre y oro— colombianos. Destaca el yacimiento de Sitio Conte donde se han encontrado tumbas en forma de pozos poco profundos de planta rectangular, con el cadáver de un personaje significado en un lugar central y flanqueado por los cadáveres de esposas y servidores sacrificados. De esas tumbas procede una cerámica extraordinaria de formas particulares: copas y platos rectangulares o botellas con cuerpo globular, rectangular o troncocónico, con un gran cuello de forma acampanada. Tiene engobe blanco y se decora con diseños en color rojo y púrpura delineados en negro. Uno de los motivos característicos es una especie de «S» tumbada, rematada con volutas en múltiples variantes. Hay también diseños figurativos: caimanes, monos, aves, tortugas o cangrejos. La orfebrería coclé es la más espectacular del Istmo y entre los temas representados destaca una especie de caimán que también aparece sobre cascos o yelmos, tal vez algún tipo de deidad.

El arte en las sociedades complejas de Mesoamérica

Hacia el 2500 a. C., con el establecimiento definitivo de la agricultura en Mesoamérica comienza el Período Preclásico o Formativo (2500 a. C.-150-200 d. C.) a lo largo del cual el área irá experimentando grandes cambios de tipo socioeconómico, político, religioso e intelectual. Durante el Preclásico Temprano (2500-1200 a. C.) las poblaciones agrupadas en pequeñas aldeas sin estructuración clara poseen un carácter claramente igualitario. Es en esas fechas cuando comienza a hacerse uso de la cerámica. Las realizaciones artísticas más características y que tendrán un enorme desarrollo en períodos posteriores, son figurillas de cerámica que generalmente representan mujeres desnudas y con los rasgos femeninos especialmente destacados. Ya en el Preclásico Medio (1200-400 a. C.) destacan especialmente las figurillas de Tlatilco, un sitio ya cubierto

por la actual ciudad de México que reportó 340 enterramientos en los cuales se colocaron numerosas ofrendas de figurillas y cerámicas. Las más características son las denominadas «mujeres bonitas», de brazos cortos, talle delgado y amplias caderas, mostrando una conexión con los cultos a la fertilidad de la tierra y de la mujer.

En la Costa del Golfo de México surgió la cultura olmeca cuya historia se extiende desde el Preclásico Medio hasta parte del Tardío (1500-400 a. C.), en torno a tres grandes centros que se fueron sucediendo en el poder: San Lorenzo, La Venta y Tres Zapotes. Aunque en ellos se pusieron las bases de lo que luego serían las linemamientos arquitectónicos de Mesoamérica, los restos visuales son escasos al utilizarse el barro como elemento constructivo.

Las manifestaciones artísticas olmecas se plasman sobre todo en escultura, tanto figuras monumentales, en grandes bloques pétreos de basalto y andesita, o pequeñas hachas y figurillas labradas en jade y otras piedras finas que revelan una maestría incomparable y un dominio absoluto de la técnica, propio de especialistas a tiempo completo trabajando por encargo de los linajes dirigentes. Las esculturas monumentales representan el conjunto de obras más llamativo y uno de los rasgos indicadores de la existencia de la civilización olmeca, ya que su aparición se restringe a lo que se considera el área metropolitana, en torno a los tres centros mencionados. Destacan especialmente las «cabezas colosales», elementos definitorios de la cultura olmeca que además son una de sus primeras manifestaciones artísticas. Concebidas a partir de un bloque monolítico, representan una cabeza humana con una característica nariz achatada y gruesos labios con las comisuras hacia abajo. Todas llevan una especie de casco con orejeras, decorado con motivos de probable carácter simbólico y se piensa pueden ser retratos de los gobernantes. Debieron esculpirse una vez colocadas en su lugar ya que están concebidas para adosarse a algún tipo de construcción y su punto de vista es frontal, aunque ninguna de ellas ha aparecido en su contexto arqueológico original, ya que fueron desplazadas en tiempos antiguos.

Pero los olmecas fueron también magníficos lapidarios cuyas obras se encuentran en un amplio ámbito de expansión mesoamericana. Hachas, figurillas y máscaras, muestran además los rasgos iconográficos típicos del arte olmeca, un ser de carácter fantástico, con una boca grande y de forma trapezoidal, con las comisuras caídas y un grueso labio superior vuelto hacia arriba que da un aspecto de gruñido y que puede además llevar poderosos colmillos. Se encuen-

tran también las llamadas «cejas flamígeras» y toda una serie de elementos característicos cuyo significado se desconoce.

En la actualidad está bastante asumida la existencia de un sistema articulado en torno a diez deidades, pudiendo considerarse la mayoría de ellas como antecedentes de deidades posteriores mesoamericanas, tanto del periodo Clásico como del Postclásico. El ser sobrenatural más importante de ese panteón sería el dios I, el monstruo dragón o dragón olmeca, antes considerado un jaguar, cuya imagen aparece desde los comienzos de la civilización olmeca y se reconoce tanto en obras monumentales como en pequeñas figuras de piedra, cerámica o pinturas. Tiene atributos de caimán, águila, jaguar, ser humano y serpiente, se asocia con la tierra, el agua y la fertilidad de los campos. Su boca, abierta, representada como una caverna, es la entrada al inframundo, como se ve en el altar 4 de La Venta. Es el ser protector y legitimador de los señores olmecas.

El Preclásico Tardío se inicia en el centro de México hacia 600 a. C. con la desaparición de lo olmeca y se caracteriza por la transformación de algunos centros regionales en capitales protourbanas que concentran el poder político y son además imanes para la población. Teotihuacán fue uno de esos centros regionales compitiendo con otros, como Cuicuilco. Entre 300 y 100 a. C. Teotihuacán ya dobla en habitantes a Cuicuilco y poco después del comienzo de la era cristiana, y tal vez a causa de las erupciones de un volcán, las tres cuartas partes de la población de la cuenca se trasladan a Teotihuacán que se encontraba además en una situación privilegiada. Las tierras eran propicias para la agricultura; abundaba la obsidiana, uno de los recursos minerales más importantes de la época y objeto de comercio por toda Mesoamérica; era el paso de la ruta comercial más directa entre el Golfo y la Cuenca; y la existencia de numerosas cuevas sagradas convirtieron la zona en un prestigioso santuario. La Pirámide del Sol, la construcción más famosa, se levantó a finales del Preclásico sobre una de esas cuevas subterráneas; como la Pirámide de la Luna, también preclásica, se configuran como plataformas en talud, de base rectangular.

Desde comienzos del Período Clásico (100-200 d. C.), cuando se traza la Calzada de los Muertos como eje principal norte-sur, se va configurando sucesivamente este inmenso complejo urbano, definiendo una forma definitiva de retícula urbana e incorporando un eje este-oeste, hasta alcanzar entre 400-600 d. C. su máxima expansión, ocupando unos 22,5 km² y albergando hasta 150/200 000 habitantes. Conjuntos de palacios y barrios, con residencias en

forma de habitaciones rectangulares en torno a patios, conforman la que fue probablemente la mayor ciudad del mundo en esas fechas, con complejos sistemas de conducción de aguas, sistemas de drenaje, y transmitiendo al mismo tiempo un mensaje muy homogéneo a la sociedad con el recubrimiento constante de sus edificios con el conjunto talud-tablero, que en ocasiones será suavizado por relieves y murales que lo recubren. La sensación de poder que transmite esta inmensa urbe es todavía patente simplemente sobre sus ruinas.

La pintura mural fue la manifestación artística preferente, la vía de comunicación. Teotihuacán fue una ciudad pintada: los muros y plataformas que se disponen a lo largo de la Calzada de los Muertos estuvieron pintados en rojo y blanco y los interiores de las construcciones, sobre todo los palacios y conjuntos residenciales se recubrieron con figuras policromas pintadas al fresco. Se han conservado en algunos casos muestras de sus murales que representan una serie de figuras generalmente de carácter religioso: la Gran Diosa, sacerdotes ataviados como el Dios de las Tormentas o como jaguares, Animales Mitológicos, el paraíso del dios del Agua... No hay representaciones de gobernantes, parece tratarse de un arte de carácter religioso, hierático, solemne, pero a través del cual se legitimaban sus dignatarios.

El arte teotihuacano no es un arte naturalista: todo su sistema de representación es convencional, no pretende reflejar la realidad visual en el tratamiento de las figuras, sino que muestra una clara preferencia por la abstracción y las formas simples y geométricas. La escultura es muy escasa, con un tratamiento del volumen casi arquitectónico y piezas semejantes a grandes pilares o a bloques de piedra, pero hay que mencionar el imponente templo de Quetzalcoátl, una serie de plataformas de tableros sobre taludes completamente decorados con diseños en relieve: cabezas de la Serpiente Emplumada que se alternan con cabezas del dios de las Tormentas, pintado en azul, rosa, blanco y amarillo y conservado por su cubrimiento posterior.

La solemnidad del arte monumental teotihuacano contrasta con la delicadeza y gracia de las artes muebles. Los teotihuacanos fueron auténticos expertos en esculpir piedras semipreciosas, y de la gran variedad de objetos destacan las máscaras de típica forma trianguloide y rasgos faciales sutiles. Fueron también excelentes ceramistas, siendo muy característicos los vasos, destacando especialmente los decorados con estuco con figuras semejantes a la pintura mural. Y los incensarios de doble cámara, un recipiente con una enorme tapa en

la que se colocan una gran cantidad de elementos añadidos por pastillaje sobre una figura humana de gran tocado, orejeras y múltiples adornos. Hay asimismo una gran cantidad y variedad de figurillas, las más curiosas son las «figuras anfitrión», antropomorfas y huecas, que guardan en su interior figuras más pequeñas y sólidas. Y muy abundantes son las figurillas hechas a molde, y en algunos casos articuladas, que aparecen por millares desde los primeros momentos de la fundación de la ciudad.

Tras la disolución de la cultura olmeca y sobre las bases de la misma, durante el período clásico el área del Golfo tuvo relaciones muy estrechas con el resto de Mesoamérica, especialmente con la región central y sobre todo con Teotihuacán, como exportadora de bienes valiosos, como vía de paso comercial, o como base de gentes asentadas en la costa originarias de la región central. Esas influencias teotihuacanas se dieron sobre sociedades establecidas en el Golfo desde milenios, con profundas raíces culturales propias, y que a pesar de influencias extranjeras dejan claro su origen olmeca.

En el extremo norte de Veracruz Central, en tierras de Selva Tropical lluviosa, se encuentra El Tajín cuyas relaciones con Teotihuacán fueron muy fuertes y hacia 600 d. C. había alcanzado poder económico y cultural suficiente como para constituirse en el núcleo político del centro y norte de Veracruz. La ciudad toma su denominación del dios de la lluvia, término totonaca, lengua de los que habitaban la región en el momento del Contacto. Desde el punto de vista arquitectónico y escultórico público, El Tajín es un centro excepcional, cuyo desarrollo se dio en tres etapas sucesivas, alcanzando su máxima expansión entre el 600 y el 1000 d. C. y siendo abandonado hacia el siglo XIII.

Su modelo urbanístico, a base de plazas rodeadas de edificaciones públicas de variadas funciones, recuerda a las ciudades mayas, aunque otros rasgos pueden recordar más al centro de México y unos terceros ser fuertemente autóctonos. A lo largo de tres etapas constructivas se levantaron 270 edificaciones y 50 sitios de habitación divididos en cinco barrios, que fueron ocupados por no menos de 15 000 habitantes. Sobre la base de plataformas superpuestas de tablero y talud, El Tajín crea soluciones originales y propias: la quebrada topografía, las variadas alturas de sus edificaciones, lo llamativo de las cornisas volantes que coronan las plataformas, proporcionan un efecto visual original y menos estereotipado que el de otros grandes centros como Teotihuacán. Es especialmente destacable el aligeramiento de los tableros por medio de columnillas y

nichos que crean un efecto visual contrastante. Destaca la Pirámide de los Nichos, de 600 d. C., de 22 m de altura y siete basamentos decorados con el elemento cornisa-tablero-talud, en donde se alojan hasta un total de 365 nichos, que conmemoran el año astronómico, y que fue posiblemente el mausoleo de un importante gobernante.

El Tajín es también especialmente célebre por sus 17 canchas de Juegos de Pelota, ritual distribuido ampliamente por Mesoamérica durante el Clásico Tardío. El número tan abundante de canchas y la importancia de su decoración escultórica ha hecho pensar a los investigadores que El Tajín elevó la práctica del juego de pelota a culto estatal, e incluso que pudo ser un centro de celebración de grandes juegos. Las paredes de las canchas, en forma de I mayúscula, presentan una importante decoración en bajo relieve, aludiendo a ceremonias de sacrificio humano relacionadas con el Juego. Relacionado con dicho juego se encuentra el complejo de esculturas hacha, palma, y yugo, probables petrificaciones de aparatos utilizados como protectores en el juego, tal como se pone de manifiesto en el gran arte cerámico de la región.

En el área central de Veracruz y ya en el Clásico Tardío se encuentra un impresionante arte cerámico en forma de una inmensa variedad de figuras, entre las que destacan las de la zona de la Mixtequilla, procedentes de diferentes sitios arqueológicos. Las más famosas, las «caritas sonrientes», son figuras huecas que representan hombres y mujeres de rostro sonriente, aunque con un aspecto en general infantil. Todas presentan deformación craneal y mutilación dentaria. Llevan unos particulares cortes de cabello o tocados: sobre una gran superficie frontal plana, tienen motivos realzados como monos, garzas que atrapan peces, grecas, rizos, entrelazos, el signo del movimiento o elaborados complejos iconográficos. La postura con los brazos abiertos y elevados, así como su gesto, induce a pensar que pueden estar en trance o éxtasis por la ingestión de sustancias psicotrópicas. Su asociación con enterramientos ha llevado también a pensar que eran una a modo de risueña defensa del muerto contra los peligros del inframundo.

Hay también grandes esculturas de arcilla, casi de tamaño natural, que representan dioses mesoamericanos, pero también, caciques, figuras masculinas y figuras de mujeres realizando tareas domésticas. Otro grupo de figurillas son de dimensiones más reducidas, modeladas a mano con ayuda del pastillaje y con decoración con asfalto negro o chapapote, un derivado del petróleo muy co-

mún en la región. Son más movidas y con representaciones más variadas que las grandes figuras huecas y, más cercanas a la vida cotidiana, carecen de la solemnidad de las otras.

Avanzando hacia el sur en el área mesoamericana encontramos la Sierra Madre del Sur, donde la región más relevante es el altiplano de Oaxaca. Sus características ambientales son semejantes a la del altiplano central, aunque la región es algo más baja y por lo tanto más cálida y húmeda. Es por lo tanto una región habitada desde muy antiguo donde, ya en el siglo V a. C. las aldeas originales se habían convertido en lo que se considerarían centros proto urbanos, entre los que luego descollaría Monte Albán. Esta gran urbe, tal vez la más antigua de Mesoamérica y cuya historia se extiende desde el Preclásico (500 a. C.) hasta el Clásico Tardío (800 d. C.), se levanta sobre un cerro dominando tres valles. Sus diferentes etapas constructivas, el tipo de edificios y la decoración de los mismos, parecen ir revelando la historia de la ciudad. En tiempos preclásicos, el llamado «Templo de los Danzantes» con sus muros recubiertos de piedras talladas, con simples grabados de figuras masculinas muertas y mutiladas, parece representar la conmemoración de la victoria sobre los diferentes pueblos del valle.

La ciudad clásica, con su gran plaza rodeada de edificios públicos y la acrópolis norte, de acceso restringido, refleja con grandiosidad el poder de sus gobernantes. Es una arquitectura que continúa con los lineamientos clásicos mesoamericanos, plataformas superpuestas a base de tablero y talud, pero con una peculiar decoración en los tableros en forma de «doble escapulario» o cornisa en forma de U. La arquitectura zapoteca —la lengua tradicional de la región— es también especialmente célebre por su arquitectura para la muerte. Son tumbas subterráneas de los gobernantes de la ciudad, perfectamente revestidas de piedra y con magníficas pinturas murales, en algunos casos de claro estilo teotihuacano. De esas tumbas procede todo un peculiar arte cerámico, siendo especialmente destacables las «urnas», recipientes cilíndricos con la figura de una divinidad modelada en posición sedente y entre las que destaca por su prolijidad, la de Cocijo, la versión zapoteca del dios de la lluvia.

Entre 650 y 750 d. C. el colapso de Teotihuacán afectó a todo el área mesoamericana y arrastró a otros muchos grandes centros. Los arqueólogos hablan de un período epiclásico caracterizado por la fragmentación regional y que abrirá las puertas al período Post-Clásico, que significará un nuevo modelo cultu-

ral de la mano incluso de pueblos hablantes de nuevas lenguas procedentes del norte de Mesoamérica.

Oaxaca es una de las áreas mesoamericanas donde se manifiesta con más claridad ese proceso de fragmentación regional y política que caracterizó al llamado Período Postclásico que comienza hacia 800-900 d. C. A pesar de esa fragmentación y de la hostilidad endémica, en el momento del Contacto en Oaxaca existió un enorme intercambio de bienes e ideas que trascendieron las fronteras políticas y étnicas, como se refleja en el registro arqueológico y en el arte. Como en otras regiones de Mesoamérica, además de la información arqueológica existe ya información escrita, códices indígenas y fuentes españolas del siglo XVI, que se refieren sobre todo a pueblos de lengua mixteca. Los mixtecos se organizaban en señoríos autosuficientes, con una capital y asentamientos satélites y que podían integrarse en confederaciones.

La capital era sede política y religiosa y destaca especialmente Mitla, existente ya desde tiempos preclásicos pero alcanzando su esplendor a partir del siglo VIII. Es una arquitectura básicamente palaciega, de elegantes proporciones, estructurada en edificios alargados en torno a patios, y destaca especialmente la decoración de los paramentos: enormes mosaicos que forman diseños geométricos compuestos por piedras muy bien esculpidas e incluso pulidas, dominando variantes múltiples de la greca escalonada, una estilización de la serpiente. Y fueron también importantes las tumbas cruciformes, con una decoración mural semejante a la de los palacios.

En este período Postclásico los artistas mixtecos alcanzaron una gran fama al crear un estilo artístico que se conoce como estilo Mixteca-Puebla, que se extendió por una buena parte de Mesoamérica. Este estilo se manifestó sobre todo en grandes murales pintados, cerámica policroma y una bella variedad de arte mueble: relieves en madera, hueso, máscaras de mosaico de turquesa y piedra reflejan estilísticamente el modelo de los códices, el tipo de arte tal vez más significado. Los códices mixtecos, de piel de venado recubierta de estuco, son libros manuscritos con signos pictográficos y logográficos de colores muy vivos: genealogías y registros históricos combinados con aspectos religiosos, adivinación mediante cálculos astronómicos, etc. La cerámica es de enorme calidad, policroma y decorada de tal manera que se le llama tipo códice.

La técnica de la metalurgia aparece en Mesoamérica relativamente tarde, entre 900 y 1000 d. C. y de un modo muy desigual: es prácticamente inexistente

en unas regiones y en otras, como en la Mixteca que nos ocupa, alcanzando una finura, una sofisticación en el trabajo, un virtuosismo y una calidad en la técnica de la fundición que no fueron igualadas en ningún otro lugar de la América Antigua. En Monte Albán, la antigua ciudad clásica zapoteca, se descubrieron una serie de tumbas reutilizadas por los mixtecos. En la llamada tumba 7, el lugar de entierro de un alto dignatario y ocho acompañantes, se encontró como parte del ajuar funerario una enorme cantidad de joyas de oro y plata, adornos personales hechos con tal delicadeza y maestría que dicho «tesoro» se considera una de las cumbres del arte orfebre de los antiguos amerindios.

En el centro de México y a partir del siglo X, gentes de lengua náhuatl fundaron la ciudad de Tula, en la que aparece un estilo constructivo que, aunque seguía los lineamientos mesoamericanos de estructuras cerradas en torno a plazas abiertas, su iconografía: guerreros en forma de atlantes, frisos esculpidos con hileras de esos mismos guerreros, serpientes con esqueletos, felinos y águilas devorando corazones, nos hablan de una nueva manera de pensar y de la generalización del sacrificio humano y del miedo como elemento de control social.

En torno al siglo XII, una vez finalizada la hegemonía tolteca en el centro de México, surge una etapa de cambios profundos. Los libros indígenas mezclan la historia mítica y real, pero nos acercamos a los momentos del Contacto y las fuentes españolas junto con la arqueología son los medios que nos acercan a ese complejo y apasionante pasado. En el valle de México, en torno a los lagos, se habían ido asentando gentes de orígenes diversos; algunos procedentes del norte y de lengua náhuatl, se conocerían genéricamente como chichimecas. Se mezclaron con los elementos preexistentes toltecas y surgieron una serie de importantes ciudades. A dicho valle llegarían los aztecas, también desde el norte, primero como mercenarios de alguna de esas ciudades y más tarde independientes y fundadores de la ciudad de Tenochtitlán hacia 1325.

Los propios aztecas embellecieron sus orígenes a través de mitos, uno de ellos refiere como su dios titular, Huitzilopochtli, les ordena ponerse en movimiento y fundar su ciudad en medio del lago. En cualquier caso y tras una rápida serie de conquistas, en el momento de la llegada de los españoles, el imperio mexica, como también se denomina, había llegado a su cima. Tenochtitlán era el centro social, político, militar y religioso de ese imperio. La ciudad, desde su primero y pequeño núcleo en una isla, se fue expandiendo por medio de terre-

no artificial —chinampas— sobre el lago, resultando una a modo de Venecia mexicana por la que movían en canoas.

La capital mexicana se planificó en torno a un gran recinto rodeado por un gran muro de serpientes esculpidas o *coatepantli*, al que se accedía por medio de tres puertas en las que comenzaban las tres calzadas que conectaban la ciudad con la tierra firme. Dichas calzadas tenían hasta 15 y 20 m de anchura y además de su importancia estratégica tenían también un importante valor simbólico: Tenochtitlán como centro del universo. A partir del recinto sagrado se desarrollaba una amplia retícula residencial surcada por calles y canales, que llegó a tener entre 12 y 15 km² de extensión, albergando una población de hasta 235.000 habitantes. Fuera del *coatepantli*, la ciudad se organizó siguiendo un rígido patrón de Parrilla; en torno al recinto se emplazaban los suntuosos palacios de la nobleza, edificios públicos, administrativo y de culto, organizados en torno a plazas y espacios abiertos atravesados por canales de abastecimiento que enlazaban diferentes plazas de mercado. Más el exterior, los conjuntos residenciales de artistas y campesinos organizados en sus propios barrios, completaban la jerarquización urbana de esta gran ciudad. En la parte norte de la isla, Tlatelolco poseía su propio templo mayor y junto a él un área abierta o *tianguiz*, dedicada al comercio. La base de la arquitectura era tierra y cascotes revestidos de piedra volcánica y enlucida con estuco decorado con relieves y murales.

El Recinto Sagrado o Gran Plaza albergaba hasta 78 edificaciones de carácter público. Entre todas destacaba el Templo Mayor, doble construcción piramidal de cuatro cuerpos y 42 m de altura dedicados a su dios titular, Huitzilopochtli y a Tlaloc, el viejo dios de las aguas mesoamericano. Dado que la antigua ciudad fue recubierta por la actual capital mexicana —aunque el Templo Mayor fue relevado en parte a través de una serie de trabajos arqueológicos desde 1979— el peculiar estilo templario azteca puede apreciarse en ciudades cercanas como Tenayuca, Santa Cecilia Acatitlán o Teopanzolco. Los templos aztecas parecen convertirse en espacios escénicos dramáticos. Las empinadas escalinatas de acceso se ensanchan hasta casi cubrir el frente de la pirámide y se flanquean por anchas alfardas que rematan verticalmente, lo que aumenta la sensación de ascensionalidad. En la parte superior se encuentra el templo, la morada del dios, de anchas paredes y elevados tejados.

El Templo Mayor de Tenochtitlán, se fue ampliando a lo largo de 200 años experimentando hasta siete etapas constructivas, obra de los sucesivos empera-

dores aztecas. Se concebía como la petrificación de la montaña sagrada mítica en la que su dios Huitzilopochtli, concebido de modo virginal por Coatlicue, persiguió a sus hermanos la luna, Coyolxauhqui y las estrellas, los Tzenzo Huiznahua que pretendían dar muerte a su madre por su deshonra. En la cima del cerro de Coatepec, Huitzilopochtli dio alcance a la luna, la decapitó y arrojó su cuerpo desmembrado por la ladera del cerro. Los protagonistas del mito se encontraron en algunos casos *in situ*. Al hacer unas obras se descubrió en 1978 la lápida de Coyolxauhqui, una piedra circular de 320 cm de diámetro con el relieve de una forma femenina desmembrada, al pie del templo. El hallazgo dio origen al magno proyecto del Templo Mayor y confirma la idea de la representación de la Montaña Sagrada. Cada vez que una víctima era conducida a lo alto del templo, tendida sobre la piedra de sacrificios, su pecho abierto con un cuchillo de pedernal y extraído su corazón, su cabeza cortada y su cuerpo arrojado escaleras abajo, se reproducía el mito original. Y también se llevaba a cabo una política de terror, soportada en ese caso por un gigantesco espacio escénico, el Templo Mayor, en el que esculturas terroríficas, el propio sacrificio humano, mezclado con música, danzas e imponentes atavíos, constituían un ritual plástico, una exhibición de poder pero también una seria advertencia a quien no se sometía al yugo mexicano.

La manifestación artística preferida por los aztecas fue probablemente la escultura, heredera de una larguísima tradición mesoamericana pero en la que imprimieron de forma maestra su sello personal. Las esculturas monumentales asociadas a los templos, transmitían determinados valores y temores, materializaban en ellas sus conceptos religiosos y en muchos casos representaban, más que una idea o una representación concreta, un conjunto de mitos y de creencias. La más llamativa de estas esculturas es la «Gran Coatlicue» que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología de México. Es un imponente bloque de más de 2 m de altura que parece representar vagamente a un ser femenino, pero lo que aprecia el espectador son las cabezas de dos serpientes, garras en las manos y en los pies, collares de manos y de corazones humanos, la falda de serpientes... un monstruo terrorífico. Hay otras muchas representaciones de los dioses del panteón azteca, todas poco amables, en un estilo recio pero impactante; y muy pocas de seres humanos ni siquiera de sus soberanos. Solamente se han encontrado figuras de dos de los gobernantes, en actitud de vencer a un enemigo en forma de dios, curiosamente de los gobernantes que menos destacaron.

Es de nuevo el Templo Mayor el origen de la mayor parte de las piezas de arte mobiliario, muchos de ellos procedentes de pueblos y culturas lejanas e incluso de tiempos pasados, una de las primeras muestras contextualizadas de reasignación de obras de arte antiguas en momentos diferentes. Pero también se encuentran importantes muestras del arte mobiliario azteca en todo tipo de materiales imaginables. Hay máscaras de piedra recubiertas de mosaico de turquesa y coral; calaveras humanas cubiertas también de mosaico; enormes cuchillas de pedernal perfectamente trabajadas, algunas clavadas en cráneos humanos; numerosos adornos, como collares, pendientes, orejeras y pectorales fueron realizados en piedra verde, obsidiana, turquesa, cristal de roca, amatista o azabache, y junto a los realizados en oro, concha y hueso, formaron también parte de ajuares funerarios.

Con plumas multicolores de aves tropicales que tenían que ser llevadas al centro de México, los *amanteca*, o especialistas del arte plumario, realizaron estandartes y abanicos, adornaron vestidos, tapices y mantas y realizaron sobre todo espléndidos tocados adornados incluso con placas de oro.

Ceramistas venidos de todos los rincones del imperio realizaron toda una serie de recipientes de enorme calidad. En el Templo Mayor se han encontrado unos típicos incensarios con la figura del dios de las aguas, con un brillante color azul; otros incensarios a veces de grandes dimensiones y muy complejos en su decoración, llevan imágenes de otras divinidades, como la diosa del maíz. Pero los ejemplares más dramáticos son las grandes figuras de cerámica, de tamaño natural, relacionadas una vez más con el Templo Mayor. Destaca entre ellas el «Caballero Águila», probable representación de un guerrero de esa orden militar, cuyo rostro emerge del pico abierto del animal. Pero sobre todo impresiona la figura sobreviviente —eran dos en origen— del Señor del Infamundo, figura descarnada, con rostro de calavera y garras y los hígados colgando, de nuevo una imagen poco amable, terrorífica.

El arte de los mayas

La subárea maya comprende toda la península de Yucatán en México y otros países como Belice, Guatemala, El Salvador y parte de Honduras. Aunque la cultura y el arte maya se encuentran dentro de la gran tradición mesoamericana-

na, tienen la suficiente identidad como para ser considerados de modo especial. Dentro de la subárea y dada su complejidad cultural, se consideran de nuevo tres regiones diferenciadas: el sur, comprende los Altos de Guatemala, la contigua Chiapas mexicana y la tórrida llanura costera del Pacífico. Fue una región compleja culturalmente por la que se movieron pueblos mayas y no mayas, facilitada esa movilidad por la cercanía del istmo de Tehuantepec. Sus sucesivas culturas y diferentes estilos artísticos acusaron influencias olmecas, aztecas y de otros pueblos del centro de México.

Fueron la región septentrional, la península de Yucatán y sobre todo la región central que se extiende desde el Golfo de México hasta el Caribe, en el sur de Campeche y Quintana Roo, junto con parte de Chiapas y el norte de Guatemala, donde floreció la cultura y el arte que se considera más «característicamente» maya. En tierras bajas, calientes y húmedas, de selva densa, alta y lluviosa, abundante en lagos, pantanos y anchos ríos de lento discurrir, floreció la cultura más compleja y sofisticada de toda la América Antigua. Los mayas fueron grandes matemáticos, manejando un sistema vigesimal y usando el cero antes que en el Viejo Mundo. Poseyeron una «auténtica» escritura, no solamente pictográfica sino capaz de elaborar oraciones completas. Utilizaron complejos calendarios, uno solar de 360 más 5 días, y uno ritual de 260 días, cuya combinación originaba fechas significadas. Fueron sofisticados astrónomos y crearon la *Cuenta Larga o Serie Inicial* con la que situaban sus acontecimientos históricos desde una fecha mítica, el 12 de agosto de 3113 a. C. y, mediante un sistema vigesimal, usaron unidades de múltiplos de 20, identificando cada período con un signo particular, como vemos en los espléndidos trabajos de caligrafía que cubren sus antiguos edificios. Sin embargo los mayas «clásicos», desconocieron totalmente la metalurgia que no aparece en Mesoamérica hasta el siglo X.

Desde una situación en torno a 1200 a. C. de gentes cultivadoras de maíz asentadas en aldeas, hacia 400 a. C. se iniciaron una serie de cambios trascendentales hasta 250 d. C. o período Preclásico Tardío. Rasgo distintivo del período es el clima de violencia y competencia entre los principales centros de poder. Es un tiempo de florecimiento y colapso de capitales preclásicas, de monumentales construcciones arquitectónicas cuyos edificios se organizan siguiendo una orientación peculiar y cubiertos de una escultura monumental, medio preferente para expresar el poder y la autoridad. Enormes mascarones representando divinidades pintados de rojo adornaban las fachadas principales.

Pero el período de máximo esplendor de la cultura y el arte maya se produce durante el período clásico: en el Clásico Temprano (200-600 d. C.) y el Clásico Tardío (600-900 d. C.). Durante dicho período existieron en las tierras bajas diversas ciudades —estado enfrentadas—. A la cabeza de cada una había un rey que legitimaba su poder en el origen divino de sus antecesores y actuaba de intermediario entre el mundo de los dioses y el de los hombres. Los palacios suntuosos, el lujo material y las obras de arte se destinaban a la representación de unos soberanos totalmente conscientes de su condición en una sociedad cortesana muy desarrollada. Entre los mayas se puede hablar claramente de «cortes reales» y la escritura formaba parte de la cultura de esa aristocracia. Precisamente esa escritura, al acompañar casi siempre a las imágenes representadas en todo tipo de soportes, ha permitido acceder al significado de su arte, tema casi imposible en el ámbito de otras culturas.

El arte maya es claramente antropocéntrico: su foco principal es el rey, el señor sagrado: todo lo representado tenía que ver con la vida y obra de los soberanos, aunque también se representan entidades sobrenaturales de difícil comprensión todavía. El arte maya legitimaba y sancionaba las figuras de los gobernantes, pero también era el vehículo esencial a través del cual se hacía visible el ámbito de lo sobrenatural: el poder y el prestigio del soberano dependía de su capacidad para entrar en contacto y servir de puente con el mundo sobrenatural. El estilo es el más naturalista de todo el arte amerindio, las figuras guardan una proporción anatómica correcta, hay un uso elegante y sensual de las formas, recreándose en las líneas curvas, aunque no se muestra interés por el volumen ni la disposición espacial, no hay perspectiva ni profundidad, denotándose las diferencias de rango por el tamaño de las figuras.

Las ciudades mayas no son simplemente construcciones de piedra y estuco decorados con relieves y paneles. Las formas se inspiran en la vivienda y el modelo de asentamiento tradicional, articulándose el espacio monumental del mismo modo: la plaza, un espacio cuadrado o rectangular, y estructuras alrededor, templos levantados en la parte superior de estructuras piramidales y edificios alargados que se consideran «palacios». Hay estilos arquitectónicos regionales: en unos casos las «pirámides» son de gran altura y transmiten sensación de verticalidad a la vez que de solidez, dado el grosor de los muros de los templos superiores coronados por imponentes cresterías. En otros los templos son más elegantes, aligerándose las cresterías y ampliándose el espacio interior para

los mismos. Los basamentos piramidales pueden ser también las tumbas de los gobernantes, como en el caso paradigmático del templo de las Inscripciones de Palenque, que encierra la tumba del rey Pakal.

Es la escultura la manifestación artística más significada tanto por su abundancia como por su calidad, generalmente esculpida sobre piedra caliza o modelada sobre estuco. Y salvo alguna excepción se trata de bajorrelieves, a veces de una sutileza y elegancia incomparables. Las ciudades se cubrían de bajorrelieves: mascarones que remataban los templos, dinteles, frisos y cornisas, paneles adosados a los muros de edificios y, aunque los vemos de un color gris blanquizco, se pintaban de rojo sobre el fondo blanco del estuco.

Un capítulo importante y particular son las estelas, mejor los complejos de estela y altar que se encuentran en las plazas de las ciudades. Las estelas son losas, en principio de forma irregular, de relieve muy bajo y en su mayor parte llevan esculpida la figura del rey sagrado, ataviado de diferentes maneras y asumiendo diferentes roles, acompañado de inscripciones: la fecha de la dedicación del monumento, información de su genealogía y la descripción de la escena representada en la que pueden aparecer figuras secundarias. Hay también estilos regionales y destacan especialmente las de Copán, en Honduras, en un alto relieve que alcanza casi la expresión de bulto redondo.

De la pintura mural apenas se han conservado ejemplos, dadas las condiciones del medio, pero donde se han conservado revelan que su uso fue común en contextos de élite, tanto de habitación como funerarios. Las más famosas son las de Bonampak, del siglo VIII, donde en los muros de tres habitaciones se representan episodios de la vida ritual de la familia real: la presentación del heredero al trono, festejos, rituales diversos, captura y sacrificio de prisioneros. Sorprende la maestría de la ejecución y la brillantez del colorido, ya que Bonampak era una ciudad de importancia secundaria.

El arte maya se manifestó también en una enorme variedad de materiales y objetos, utilizados tanto en contextos domésticos como rituales y funerarios por los diversos estamentos de la sociedad. Generalmente se trata de cerámica pintada, con una gran variedad cromática y formas sencillas y elegantes como vasos de paredes rectas y anchos platos con soportes que en ambos casos presentan superficies amplias para su decoración. Las escenas de corte pero también relacionadas con el mundo sobrenatural eran elegantemente dibujadas por artistas que incluso firmaron sus obras. De materiales perecederos como la made-

ra, las fibras vegetales, las plumas o el tejido apenas se encuentran testimonios pero sí han permanecido espléndidos trabajos de lapidaria. El desconocimiento del metal llevó a una «joyería» de piedras semipreciosas, como un tipo de jadeíta, con la que se realizaron imponentes adornos personales y máscaras funerarias encontradas en tumbas.

En las Tierras Bajas Septentrionales el florecimiento cultural y artístico corresponde sobre todo al Clásico Tardío, entre 800 y 1000 d. C., con características muy particulares. En la península de Yucatán ya no son los soberanos el centro de la representación artística, tal vez porque las estructuras del poder estaban menos jerarquizadas que en la región central. Hay inscripciones de hacia 650 d. C. que describen una forma de gobierno de un grupo de personas del mismo rango, una especie de consejo supremo, aunque destacan determinadas familias o linajes. En muchas ciudades no hay ya estelas y la arquitectura será el arte más reconocido y reconocible de los mayas septentrionales. Y será la decoración arquitectónica el principal soporte iconográfico, encontrándose estilos regionales marcadamente distintivos.

En el sur, el estilo Río Bec y Chenes se caracteriza por las «portadas integrales», en el que en torno a una puerta real (o simulada) se despliega un enorme mosaico de piedra que representa unas fauces serpentina y un gran mascarón frontal superior: la «entrada de la boca del dragón».

Pero es la arquitectura del período clásico tardío de la región Puuc, en el noroeste de la península de Yucatán, la que cautivó la imaginación de europeos y americanos debido a los maravillosos dibujos de Stephens y Catherwood que recorrieron la región dibujando las ruinas de las principales ciudades: Uxmal, Sayil, Labná, Kabah. Hacia el 600 d. C. los arquitectos mayas desarrollaron una nueva técnica constructiva que permitía crear espacios interiores más amplios. Destaca una idea de horizontalidad, con edificios alargados, dispuestos alrededor de cuadrángulos, con las fachadas cubiertas de una decoración, predominantemente de carácter geométrico, realizada a modo de un mosaico gigantesco. Entre los motivos decorativos dominan las columnillas, las falsas celosías, serpientes estilizadas, grecas escalonadas y representaciones de la choza maya tradicional. Un motivo recurrente es un mascarón estilizado del dios de las aguas maya, Chac, que se reconoce por su enorme nariz ganchuda. Ese motivo se aprovecha en las esquinas de los edificios y en algunos casos se convierte en el único dominante, como en Kabah. La ciudad más impresionante es Ux-

mal que impone su dominio a partir del siglo X. Aquí se encuentra el más famoso cuadrángulo, el de las Monjas, con una imponente decoración diferente en cada fachada junto con estructuras verticales, como la pirámide del Adivino, que mezcla el sobrio estilo puuc en una de sus fachas y un fantástico templete chenes en la otra.

De la cerámica de la región septentrional la más conocida son las figurillas de la isla de Jaina, situada en el Golfo de México cerca de la actual ciudad de Campeche. Proceden de enterramientos de elite y, modeladas con enorme maestría, representan aspectos de la vida cotidiana de la elite maya.

A partir del siglo X y ya en el período postclásico, la ciudad de Chichén Itzá en Yucatán muestra un sector de la misma con edificios en el tradicional estilo puuc, mientras que otra presenta una serie de edificaciones de estilo mexicano, siguiendo los lineamientos del estilo tolteca, pero con una magnificencia y calidad constructiva mayas. Relieves de guerreros, altares de cráneos, columnas en forma de serpientes emplumadas, muestran una iconografía más característica del centro de México.

En el Postclásico Tardío, ciudades como Tulum en la costa de Quintana Roo, con estructuras de reducidas dimensiones, representan ya un modelo cultural muy diferente.

El arte en las sociedades complejas de los Andes Centrales

En la subárea de los Andes Centrales, que coincide aproximadamente con el actual Perú y el altiplano boliviano, en torno al lago Titicaca, excepto la vertiente amazónica de los Andes, las etapas cronológicas y culturales se organizan en períodos, pero también en horizontes, un tiempo en el que una unificación cultural se extendió a lo largo de todo el área.

Tras un largo período Prececerámico antiguo o Paleoindio, ubicado a rasgos generales entre 16000-14000 y 6000 a. C. cuyas evidencias artísticas encontramos en las cuevas, como ya hemos visto, el llamado período Arcaico o Prececerámico tardío alcanza hasta el 1800 a. C. Pocos son los testimonios de arte que nos han llegado —la cerámica no ha hecho todavía su aparición— tal vez porque se realizaron sobre materiales perecederos: el tejido, que alcanzará un enor-

me desarrollo en tiempos posteriores y los mates o calabacitas pirograbadas que se elaboran todavía hoy.

Pero hay evidencias muy tempranas de arquitectura pública y urbanismo. En la costa central peruana, entre 3000 y 2500 a. C., grandes edificaciones de piedra y adobe, con zonas residenciales diferenciadas, estructuras piramidales y plazas, evidencian una sociedad diferenciada, capaz de centralizar y dirigir una fuerza de trabajo considerable y necesitada de elementos de legitimación. En la sierra peruana ese surgimiento gradual de una jerarquización social se retrasa hasta el 2500 a. C. y en la Sierra Norte de Perú se levantan las primeras construcciones públicas, de función poco clara, tal vez religiosa. Una serie de lugares presentan edificios cuadrangulares de una sola habitación, independientes y relativamente pequeños, con una entrada única y con un pequeño hogar excavado en la parte central, que se encuentra también en un nivel más bajo. Es la llamada Tradición Mito o Tradición de los Altares del Fuego Sagrado, que unían dos elementos, el templo y el fuego.

A partir de 1800 a. C., con la aparición de la cerámica, se inicia en los Andes Centrales el Período Formativo. El maíz es la base de la subsistencia, la población ha aumentado ocupando los valles costeros e intermontanos y asentándose en poblados concentrados. Se distinguen seis unidades regionales con una serie de centros de probable carácter ceremonial, actualmente ruinas de piedra y/o adobes cónicos o modelados, pero en los que es posible destacar la monumentalidad alcanzada por las construcciones públicas y el hábil manejo del espacio, lo que permite hablar de un verdadero urbanismo. Por su forma, se les conoce como «templos con planta en U» y en algunos casos han sobrevivido hasta hoy los restos de una decoración arquitectónica, plasmada en barro modelado y pintado, pintura mural o piedras grabadas, cuya iconografía, aunque no podamos desentrañar su significado, parece evidente que se relacionaba con creencias y rituales, con representaciones de dioses, seres sobrenaturales o fuerzas de la naturaleza. Todas las representaciones tienen en común el ser bastante poco amables, más bien impresionantes e incluso terribles, como si el miedo o al menos el temor fuera uno de los sentimientos manejados por los estamentos religiosos dominantes, temor canalizado en provecho de los dioses y en provecho propio. Son destacables lugares como Garagay, Moxeke o Cerro Sechín y sobre todo Chavín de Huantar, en un impresionante paraje en la Sierra Norte.

Con el término Chavín se identifica también un estilo artístico que se manifiesta fundamentalmente sobre piedra grabada, cornisas, dinteles, losas, obeliscos, y que floreció entre 1200 y 300 a. C. Los temas dominantes en su iconografía son una serie de personajes de apariencia más o menos antropomorfa, pero relacionada además con un felino —jaguar—, un ave —águila o halcón— y una serpiente. Este estilo, que también se manifiesta en una elaborada cerámica, orfebrería de oro y finas telas de algodón, parece ligado a alguna especie de culto que surgió en los Andes Centrales en el último milenio antes de la era cristiana y que desbordó el ámbito regional que había sido característico del Formativo Temprano, surgiendo como un horizonte cultural cuya influencia se ha detectado incluso en la Costa Sur de Perú.

En el sitio epónimo destaca especialmente la construcción más antigua, el Templo Viejo, con la tradicional forma de «U», organizada alrededor de un patio rectangular abierto al este. El aspecto exterior es de plataformas macizas, construidas alternando lajas de piedra de diferentes tamaños y con cabezas clava de aspecto antropo y zoomorfo incrustadas en los muros. El interior se encuentra atravesado por una red de galerías que se entrecruzan a diferentes alturas formando una disposición general en forma de «E» y que se conectan entre sí por medio de una serie de estrechos conductos. En el cruce de dos de esas galerías se encuentra la única «escultura» de Chavín hallada *in situ*, el Lanzón o Gran Imagen, monolito en forma de lanza de 4,53 m de altura. Representa una figura antropomorfa, con cabello y párpados en forma de serpientes y una gran boca con las comisuras vueltas hacia arriba y colmillos que emergen de la mandíbula inferior. Se le llama también el dios sonriente y parece que fue la divinidad principal venerada en las primeras fases de Chavín. Otros muchos monolitos finamente grabados, como el Obelisco Tello, la Estela Raimondi, la Portada Blanca y Negra, el Dintel de las Falcónidas, y un sinfín de piedras con los diseños característicos grabados, todas desplazadas, son la muestra impresionante de un inconfundible y peculiar estilo en el que la mezcla de rasgos de diferentes animales configuran una peculiar iconografía.

En los desiertos de la costa sur peruana, en torno a la península de Paracas, surgió la cultura del mismo nombre entre 550 a. C. y comienzos de la era cristiana, representando la primera sociedad compleja de dicha región. En los restos de ciudades, poblados, cementerios, construidos con adobe de formas diferentes, se encuentran diferentes manifestaciones artísticas que significan el

extremo más meridional de la influencia chavín. En un peculiar estilo esquemático aparecen felinos, figuras serpentina y especialmente el «Ser Oculado», personaje con los ojos diseñados a base de círculos concéntricos, el ser sobrenatural central de la iconografía de Paracas. Aunque los soportes del arte son múltiples: pinturas y grabados murales, cerámica y orfebrería, Paracas destaca sobre todo por la excelencia de sus tejidos, conservados en magníficas condiciones por la sequedad extrema del medio ambiente. Los ejemplos más sobresalientes son enormes mantos decorados que se encontraron envolviendo diferentes fardos funerarios, un peculiar sistema de disposición de los cadáveres andino, en el que el cadáver, en posición fetal, se envuelve sistemáticamente en infinidad de telas lisas y decoradas junto con una gran variedad de objetos. Los mantos, la envoltura exterior, tejidos en telar de cintura en algodón y lana de camélido, se bordaban generalmente con un único diseño, rico en color, que se repetía obsesivamente a lo largo y ancho del tejido, reproduciendo una serie de personajes que mezclan elementos antropo, zoo y fitomorfo, probable representación de su complejo mundo de creencias.

Tras el declive de Chavín siguió en los Andes Centrales un proceso de regionalización, pero también de un impresionante desarrollo social, cultural y artístico que se ha denominado Intermedio Temprano y que puede situarse entre 100 y 800 d. C. Una agricultura intensiva y, en algunas regiones la ganadería, constituyeron la principal base económica. La agricultura se vio potenciada por el uso de fertilizantes como el guano y por sistemas de riego, auténticas obras de ingeniería. La lucha por el control de los recursos de agua y de las zonas fértiles condujo a un aumento de la belicosidad, siendo la guerra una constante del período. La población, en constante aumento, se concentró en grandes poblados con centros ceremoniales con arquitectura monumental. La sociedad se encuentra ya en el nivel de Estados incipientes, con una acentuada especialización reflejada especialmente en las artes, que alcanzaron un espectacular desarrollo, con grupos de artistas dedicados en exclusiva a la elaboración de cerámica, tejidos y joyería. La existencia de una clase dirigente aumentó la demanda de artes para su uso exclusivo como distintivo de rango. Tumbas y necrópolis de diferentes formas con espectaculares ajuares se extienden por todo el área, en las que los dignatarios eran enterrados de forma imponente, acompañados incluso de personas y animales sacrificados. La enorme inversión de trabajo y de materiales preciosos para elaborar un arte refinado destinado únicamente a acompañar a un difunto, se entiende en el ám-

bito de una estructura social basada en linajes cuyo dominio se debía a su mayor proximidad con un antepasado divino: el propio rey difunto se convertía en dios al que su familia rendiría culto legitimando la importancia de su linaje.

En el mismo ámbito geográfico que la cultura Paracas y entre 200 a. C. y 600 d. C. la cultura Nazca elaboró una sofisticada y colorista cerámica que se encuentra presente en todos los museos americanistas del mundo. De enorme calidad técnica y perfectamente elaborada, las formas son las tradicionales peruanas: hay platos, cuencos y vasos, jarros y, sobre todo, botellas con dos picos y asa puente. Hay formas mixtas y hay también vasijas efigie, en forma de figuras humanas y animales, cabezas y plantas, pero el modelado siempre es somero y los elementos que completan la figura son siempre pintados. La pintura se aplicaba antes de la cocción llegando a utilizar hasta diez colores y aunque hay diseños geométricos, vegetales utilizados como alimento y diferentes animales, la cerámica parece ser ahora el nuevo soporte de la iconografía religiosa que en etapas anteriores aparecía en los tejidos. Personajes como el «ser mítico antropomorfo», la «orca mítica», o el «pájaro horrible», comparten espacio con un tema favorito, el de las cabezas trofeo, común en muchas partes de Sudamérica. La espléndida cerámica Nazca se usó tanto en la vida diaria como en ofrendas funerarias.

La Costa Norte de lo que hoy es Perú es árida y sólo la existencia de una serie de ríos cortos permitió el asentamiento humano y la agricultura. Entre el 200 a. C. y 100 d. C. existían todavía una serie de jefaturas independientes establecidas en los diferentes valles ribereños que se identifican por una serie de estilos cerámicos locales. De entre ellas, los Moche o Mochica se desarrollaron como un grupo de estados independientes pero relacionados entre 200 y 850 d. C. Aunque los procesos culturales de los estados moche fueran diferentes, existieron factores comunes de integración: intercambios sociales, materiales y tecnológicos, por lo que trataremos su arte de una manera conjunta. Los moche, fueron capaces de mantener una alta densidad de población, muy estratificada socialmente, con grandes masas de población asignadas al trabajo de las obras públicas: construcción y mantenimiento de canales de riego, pirámides, palacios y templos, pues cada valle de la confederación tenía una gran ciudad, ya que los Moche levantaban en cada valle conquistado uno o más centros administrativos y ceremoniales.

Destaca especialmente el sitio epónimo, Moche, probablemente la capital de la región, con dos grandes pirámides o *huacas*, las pirámide del Sol y la pirá-

mide de la Luna, separadas por una plaza de 300 m de ancho. La pirámide del Sol, aunque destrozada, es la mayor construcción hecha íntegramente de adobes de toda América; la de la Luna, bastante más pequeña, es también formalmente muy diferente: básicamente es una pirámide escalonada y un inmenso complejo de habitaciones y plataformas, tal vez la residencia de los dirigentes y el centro religioso del lugar. También de adobe, destaca la decoración en forma una serie de relieves pintados en varios colores que parecen revelar las ceremonias que allí se realizaban: el rostro de Aiapaec, el dios de las montañas que exigía sacrificios humanos, prisioneros desnudos y atados por el cuello, sacerdotes o guerreros, danzando cogidos de la mano.

La diferencias sociales se ponen de relieve en los enterramientos como lo revelan la serie de tumbas excavadas en los años 80 del siglo pasado en Sipán. Allí se enterraron una serie de hombres importantes, cada uno en una sepultura separada dentro de una gran plataforma de ladrillos de adobe. Las personas reales se enterraban con todas sus joyas y otros adornos de metal, un gran número de vasijas de cerámica, servidores y miembros de su familia, probablemente sacrificados, e incluso animales.

De las manos de artistas especializados salieron algunas de las mejores piezas de orfebrería del mundo americano, mostrando una enorme maestría en el trabajo del laminado, martillado y repujado y también en la fundición a la cera perdida. Descubrieron también técnicas originales, como el dorado o plateado con finísimas capas de metal precioso sobre cobre, tan delgado y uniforme que se asemeja al moderno electro-chapado, o el dorado por reducción, eliminando el metal no deseado en una aleación con oro. El uso de aleaciones diferentes, a base de oro, plata y cobre y el tratamiento de las superficies, permitía lograr una gran gama de matices de colores, o combinarlos en objetos de dos metales con colores contrastantes. Si añadimos además la incrustación de piedras semipreciosas de variados colores y fragmentos de conchas diferentes, la riqueza y el colorido de los objetos de adorno personal es realmente impresionante. La iconografía de la orfebrería y de la joyería es semejante a la que se encuentra en otras artes, como tejidos y cerámica, destacando las figuras de guerreros con sus armas y llevando incluso una cabeza trofeo.

La cerámica no sólo fue la manifestación artística más notable de la cultura moche, sino que por sus características representa también la mejor fuente de información sobre su cultura. La forma dominante es la botella globular con

gollete estribo y el cuerpo puede adoptar otras formas: cilíndricas, angulares, transformarse en una efigie o aplanarse y convertirse en una especie de escenario sobre el que se desarrolla una escena con figurillas modeladas. Se trata de una cerámica realizada indudablemente por artistas especialistas, hecha primero a mano con la técnica de adujado y luego por moldeado. Aunque esta última técnica facilitaba la producción en serie, retoques posteriores permitían individualizar cada ejemplar logrando efectos de gran realismo. Su decoración se decanta más por la narración, la expresividad, que por el color; de hecho, la mayor parte de las vasijas son bicromas; el fondo es un engobe de color crema sobre el que se dibuja en color pardo rojizo.

La cerámica pintada, especialmente la de «línea fina», era posesión preciada de las gentes de alto estatus y también la mejor fuente de información sobre el mundo de creencias y ceremonias de sus realizadores. Muestra toda una serie de figuras dibujadas con trazos firmes y seguros, componiendo escenas de dos personajes hasta complejas composiciones de múltiples figuras. Su realización era un trabajo muy especializado y se ha podido reconocer, por el momento, hasta 48 artistas diferentes a los que se ha dado nombres aleatorios. No son piezas funerarias sino para ser utilizadas, aunque una o dos de esas piezas podía colocarse en tumbas pero siempre de nobles. En las cerámicas escultóricas es mucho más evidente la producción en serie y se encuentran en tumbas de toda índole. Pero son una excepción las famosas cabezas retrato que parecen tratarse efectivamente de retratos de personajes importantes, tal vez soberanos o jefes.

La iconografía moche debe entenderse dentro de un contexto general, común en América antigua, en la que lo sagrado se entremezclaba con lo profano; muchas representaciones que aparentan ser cotidianas o profanas no lo son realmente. A rasgos generales parece que los Moche representan escenas míticas en las que los protagonistas son los grandes seres sobrenaturales y, paralelamente, los ritos que reproducen esos mitos, cuyos protagonistas son personas, sacerdotes o reyes. Esos mitos y rituales se encuadraban además a lo largo de un calendario anual y su finalidad era el mantenimiento de las buenas relaciones con los seres sobrenaturales a través de los antepasados, el logro del éxito de las cosechas y de todo tipo de actividades, el bienestar de los dirigentes moche y a través de ellos el del resto del pueblo; en última instancia, el mantenimiento del orden establecido.

En la Sierra Sur y en la cuenca del lago Titicaca, Tiahuanaco representa, a partir del 500 d. C., el primero de los que pueden considerarse imperios sura-

americanos que, con la ayuda de las armas, protagonizarán una expansión militarista legitimada por la extensión de una serie de ideas de carácter religioso y una iconografía peculiar. El sitio estuvo ocupado alrededor de 500 años antes de convertirse en una gran ciudad hacia el 300 d. C. y alcanzó su máximo desarrollo en el siglo siguiente, cuando llegó a cubrir una superficie de 7 a 8 km², mientras el núcleo ceremonial de la ciudad alcanzaba las 16 ha.

Ese núcleo está hoy compuesto por una serie de recintos y una pirámide. Hay plazas rehundidas, el «templete semisubterráneo» o plataformas elevadas, el «Kalasasaya», retenidas o sostenidas por muros de piedras magníficamente canteadas, de colores y tamaños diversos, a modo de mosaicos gigantescos. En ocasiones, cabezas clavadas de esquemáticos rostros antropomorfos, decoran esos muros. El «Akapana», siete terrazas de tierra retenidas por muros de piedra, se configuró de tal modo que se podía conducir agua a través de esas terrazas, lo que hace que sea un edificio único en América del Sur. La asociación de «montaña» y culto al agua es un aspecto aparentemente significativo en la ideología andina.

Asociadas con las estructuras se han encontrado una serie de estatuas finamente labradas, realmente relieves sobre un bloque monolítico, con una fuerte tendencia geometrizable que representan seres sobrenaturales con enormes cabezas cuadradas y grandes ojos rectangulares. Tienen las manos sobre el pecho o llevan objetos como *keros*, conchas *Strombus* y pututos —especie de trompeta andina—. Se decoran con elementos finamente grabados en los que aparecen los mismos elementos que coronan la obra más famosa de Tiwanaku, la «Puerta del Sol». Es un monolito de andesita de 2,8 m de alto, 3,8 de ancho y 70 cm de grosor; el vano mide 1,40 m de altura y 60 cm de anchura. Es llamativo es el conjunto iconográfico que se encuentra tallado en bajorrelieve en la parte: una figura masculina, en posición frontal, con un tocado resplandeciente y llevando en cada mano bastones con cabezas de pumas y de cóndores; es una clara derivación del «dios de las varas de Chavín». Se encuentra flanqueado por 48 figuras de perfil, personajes caracterizados como aves, con máscara y alas, sus servidores o «ángeles de la guarda». Esa figura principal es también la representación dominante en otras artes como cerámica y tejidos, donde es más frecuente que aparezca solamente la cabeza resplandeciente. Otras figuras que aparecen en cerámica son animales: camélidos, felinos, serpientes y criaturas compuestas, con círculos de luz que los relacionan con importantes constelaciones.

Entre 600-900 o 1000 d. C., los Andes Centrales se vieron sometidos a un fenómeno de unificación cultural que se ha denominado Horizonte Medio o también imperio Huari, ya que fue dicha ciudad el motor de los profundos cambios que conducirían a esa unificación. El arte, y particularmente la cerámica serán una muestra clara de la expansión de una cultura que impondría una iconografía particular e incluso unas técnicas desconocidas hasta el momento. Huari, a unos 25 km de la actual ciudad de Ayacucho, fue un extenso centro urbano que llegó a tener una superficie de 1000-1500 ha, con un núcleo principal de unas 400 ha. Está constituido por conjuntos de recintos rectangulares formados por muros altos y gruesos, de piedras sin cantear, rodeados por otros muros de centenares de metros de longitud y de 6 a 12 m de altura que delimitan áreas, a modo de barrios. Construcciones del mismo estilo se encuentran en centros regionales huari, entre los que destaca especialmente Piki-lacta. Localizada al sureste de Huari y en el camino hacia Tiahuanaco, a una altitud de 3250 m, fue el mayor centro administrativo y/o recinto militar. Tiene un enorme centro rectangular de 745 por 630 m con una estricta y asombrosa organización en retículas, con ángulos claramente rectos, que se sobrepone a lo abrupto del terreno. Se subdivide en cuatro partes principales separadas por pasajes interiores. Destaca la gran altura de los muros hechos de piedras de campo originalmente enlucidos.

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

Pero a pesar de ese carácter fuertemente militarista, los huari fueron también exquisitos artistas. Su cerámica, polícroma y de gran perfección técnica se ha encontrado en enterramientos y a veces quebrada ritualmente. Son muy típicos unos jarros con rostros humanos en el cuello, asociados al consumo ritual de la chicha, ataviados como personajes de prestigio, los mismos atavíos y con la misma decoración que encontramos en los tejidos. Uno de los temas más comunes en la cerámica es la imagen central de la «Puerta del Sol», el dios de las varas. Pero sobre todo los huari fueron magníficos lapidarios, destacando el ejemplo de una

ofrenda de más de 40 figurillas de piedra verde en la ciudad de Pikillacta y que parecen representar a personajes de elite. Y son especialmente destacables los trabajos de mosaico, de piedras semipreciosas y concha, que se encuentran en adornos personales como orejeras, espejos y figuras antropomorfas, quizás colgantes, de brillante colorido pero con el esquemático estilo típico de huari.

Tras la decadencia del imperio Huari surgieron en los Andes Centrales una serie de movimientos de independencia regionales que acabarían con la unificación cultural impuesta por la presencia de los incas. Este período se sitúa, a rasgos generales, entre 900-1000 d. C., según las regiones consideradas, y 1438, fecha de subida al trono del Inca Pachacutec; se denomina Intermedio Tardío. El perfeccionamiento de las técnicas agrícolas, particularmente la mejora de los sistemas de riego, permitió la apertura de nuevas tierras para la agricultura tanto en la Costa como en la sierra. La población experimentó un importante incremento, concentrándose en algunos casos en enormes ciudades, especialmente en la costa, mientras que en la sierra los asentamientos se levantaron en las cumbres de las montañas, tanto para defender y controlar el territorio como para dejar libres las tierras para el cultivo. La organización socio-política presenta modelos muy variados, desde pequeños cacicazgos, generalmente en la Sierra, hasta auténticos estados teocráticos y seculares en la Costa. La producción artística experimentó un significativo aumento en cuanto a su cantidad, variedad y calidad técnica, aunque en ocasiones la producción masiva e incluso estandarizada, condujo a una disminución de la creatividad y de la originalidad estética.

En el mismo ámbito geográfico en el que siglos atrás se había desarrollado el estado Moche, surgieron en esta época dos culturas de gran complejidad que nos han legado también maravillosas manifestaciones artísticas, de las más importantes de la América Antigua: Sicán y Chimú.

La cultura Sicán surgió en el extremo septentrional de la Costa Norte a finales de la cultura Moche, hacia el 700-750 d. C. y se mantuvo hasta 1375, cuando el territorio fue conquistado por el reino Chimú. Tradicionalmente se ha denominado también cultura Lambayeque. La época clásica de la cultura Sicán se inicia hacia 900 d. C., cuando se encuentran ya plenamente establecidos una serie de rasgos culturales característicos: un peculiar y bien definido estilo artístico; uso intensivo de bronce arsenical para usos diversos; arquitectura religiosa monumental; tumbas en forma de pozo de dimensiones inusitadas;

y comercio a larga distancia con la costa de Ecuador y Colombia. La cultura de Sicán Medio estuvo dirigida por un estado de carácter teocrático, legitimado por una religión plasmada en una iconografía característica, pero realmente sustentado por el control de las economías regionales e interregionales. El arte de Sicán es básicamente religioso. Su característica fundamental es la presencia constante de una imagen antropomorfa con un rostro con aspecto de máscara, con los ojos vueltos hacia arriba en forma de coma. Se le denomina «Señor de Sicán» y aparece en todo tipo de artes: en la cerámica, negra, brillante y pulida, en la que domina la forma de botella globular con base pedestal, dos picos y asa puente; y especialmente en la orfebrería: tumis o cuchillos ceremoniales con hoja en forma de media luna y mango con la figura del «Señor», de cobre, oro, plata, con piedras incrustadas; en grandes máscaras funerarias; en vasos de oro y de forma acampanada con la figura repujada. Objetos todos junto con centenares de preciadas conchas de mullu, el *Spondylus princeps*, procedentes de suntuosas tumbas en forma de pozos con cámaras laterales.

El reino Chimú fue el estado regional más poderoso de la costa peruana, entre aproximadamente 1250 y 1460. Su capital, Chan-Chán, ubicada en un terreno árido cerca del mar, entre los ríos Moche y Chicama, fue la ciudad andina prehispánica de mayores dimensiones. Con una extensión de unos 20 km² y un núcleo densamente poblado de unos 6 km², se calculan entre 30 000 y 40 000 habitantes. Fue el centro principal, a donde fluían trabajo y recursos, reflejado en los extensos almacenes y en la concentración de la producción artística.

El centro urbano, de unos 6 km², se encuentra densamente construido con edificaciones de cuatro tipos entre las que destacan las «ciudadelas». Cada una es un imponente complejo planta rectangular, con una superficie de entre 80 000 y 200 000 m² y hasta 650 m de longitud, fundada por un soberano diferente y que tenía funciones palaciegas y de centro administrativo y religioso. A su muerte era enterrado, junto con sus allegados, en una plataforma funeraria que servía luego de lugar de culto.

Se construía con adobe, a base de tapial, formando enormes muros de hasta 10 m de altura y 3 m de espesor en su base y de sección trapezoidal. Esos imponentes muros se decoraban colocando adobes sobresalientes o retraídos, en forma de relieves de carácter geométrico que configuran enormes cenefas basadas en la repetición de motivos sencillos: cuadrados, rombos, grecas, grecas escalonadas, que se alternan con representaciones muy esquemáticas de animales, como aves,

peces, seres míticos y elementos vegetales. Estos grandes frisos decorativos cubren caras enteras de las edificaciones, jugando con los efectos de luz y sombra y creando fuertes ritmos decorativos. De esa manera se cubrieron kilómetros de paredes a base de la repetición obsesiva de un único motivo, lo que sirve para acentuar el carácter monumental de la arquitectura chimú y sobre todo su fuerte tendencia geometrizable. Nos encontramos ante la expresión en serie de elementos estereotipados que parecen revelar una organización estricta y rigurosa, una disciplina absoluta y el sometimiento a unas rígidas pautas decorativas en las que impera sobre todo una técnica perfecta, una absoluta limpieza y claridad de líneas y una ordenación rigurosa e impersonal de sus elementos, buscando sobre todas las cosas un efecto decorativo y monumental, impresionante.

La producción de utensilios y de obras de arte requirió de la existencia de talleres de especialistas. Se trabajaba en serie, con un cierto criterio industrial y con el destino de los mercados basados en el intercambio. Los talleres familiares no producían solamente objetos para uso cotidiano sino también suntuarios. Es especialmente conocida la cerámica, realizada a molde, tanto la cerámica doméstica, de color rojo, como la de lujo, de color gris-negro, conseguida por medio de una cocción reductora en ausencia de aire. Son frecuentes las botellas globulares o aplanadas con caño estribo, las botellas de doble cuerpo, que pueden tener un silbato, y los cántaros con un asa que unen el gollete con el cuerpo y las botellas-efigie o escultóricas. Se encuentra también decoración en relieve o modelada, moldeándose con la misma vasija. Hay una evidente preocupación naturalista, imitándose fielmente la realidad. Se reconocen toda una serie de frutas y legumbres, todo tipo de animales de todo género y son frecuentes las escenas de la vida cotidiana, de trabajo, danza, caza, incluso de carácter anecdótico, aunque sin la expresividad del estilo moche, reproduciéndose muchas veces de manera estereotipada. Tal vez a los artistas se les exigía una producción masiva aunque técnicamente bien realizada, antes que de calidad. Y es también un arte de carácter profano, probable reflejo del tipo de poder político dominante en la sociedad chimú.

Los textiles chimúes son de enorme calidad y en general se han conservado en excelentes condiciones. Sus diseños recuerdan los de los frisos de los muros de Chan-Chán, elaborados con un rico colorido. Destacan los vestidos de la nobleza, junto con abanicos, parasoles y tocados, que se cubrían también con plumas de aves de colores brillantes, e incluso con objetos de metal y de concha, exponentes del lujo y el boato de la elite chimú. Los artistas chimúes co-

nocieron todas las técnicas existentes de orfebrería, trabajaron el oro y la plata y produjeron refinados objetos rituales y joyas de uso personal, siendo especialmente característicos unos grandes pectorales hechos de placas repujadas y con elementos colgantes.

La época incaica, cuyo apogeo se sitúa entre 1438 y 1533, significó el último período de unificación cultural del mundo andino, por lo que también se denomina Horizonte Tardío. Herederos de una profunda tradición cultural y artística, los incas no fueron simplemente imitadores, sino que dotados de una gran capacidad de sincretismo, fueron realmente perfeccionadores de todas las artes ya existentes, a las que infundieron un estilo propio y utilizaron como símbolos sagrados de poder. Los incas legitimaban sus orígenes por medio de un mito: El Sol hizo salir del lago Titicaca a una pareja de hermanos, Manco Cápac y Mama Ocllo con el encargo dirigirse hacia el norte llevando una vara de oro. El valle de Cuzco sería su lugar de asentamiento, tras hundirse allí la vara en el suelo y la unión de ambos hermanos daría lugar al linaje de los Incas.

Desde la ciudad de Cuzco, una diarquía perteneciente a dos dinastías diferentes, Hanan y Hurin, gobernaba el imperio o Tahuantinsuyu, que se dividía en cuatro grandes regiones, sistema de organización dual y cuatripartito de antigua tradición andina. En la cima de una estricta organización jerárquica se encontraba el Sapay Inca, dios en la tierra, que tomaba por esposa a su propia hermana. Una nobleza de rango superior eran los varones del linaje o *panaca* de los incas, y existía también una nobleza de segundo orden formada por los linajes dirigentes de los pueblos vecinos del Cuzco que estaba exenta de la *mita*, prestación obligatoria de trabajo que era la columna vertebral de la organización económica del imperio. Tras una serie de conquistas locales la verdadera expansión del imperio comenzó en 1438, con Pachacutec, y continuaría con los sucesivos incas hasta alcanzar el sur de Colombia y el norte de Chile y Argentina. La conquista del reino del Gran Chimú sería decisiva, ya que marcaría las pautas para la organización del imperio, y Chan-Chan fue el modelo que inspiraría la construcción de un palacio en Cuzco para cada nuevo soberano, donde se rendiría culto a la memoria de los incas fallecidos. Los funcionarios del Estado y los jefes militares formaban una clase intermedia, en la que los artistas ocupaban una posición social particular según los servicios que eran capaces de prestar al sistema económico del imperio.

Uno de los intereses principales del Estado fue el de convertir en productiva la mayor cantidad posible de tierra; para ello se perfeccionó el antiguo sistema de andenes que, a modo de escalinatas gigantescas, modificaron el paisaje andino imprimiéndole un sello inconfundible. La forma de los andenes y los paramentos que retenían la tierra variaban; sus múltiples formas y dimensiones se ajustan tanto a las condiciones ecológicas y climáticas como a cuestiones ceremoniales y estéticas. Esas perfectas e imponentes masas escalonadas, hechas de piedras perfectamente talladas y ajustadas, ordenaban el paisaje, lo estructuraban y embellecían, significando el poder y el dominio del Inca, incluso sobre la propia naturaleza.

Los incas desplegaron además una inmensa actividad constructiva, produciendo una arquitectura que es probablemente una de las más importantes del mundo. Los diferentes tipos de construcciones requerían diferentes clases de aparejos, como el poligonal, trabajando cada piedra de forma individual, de modo que sus ángulos debían encajar perfectamente con las demás. Los palacios y edificios religiosos se construían con piedras rectangulares regulares colocadas en perfectas hiladas horizontales y un tipo de aparejo muy característico es el de piedras almohadilladas, utilizado para andenes y edificios. Los muros tienen siempre un ligero talud pero es la forma trapezoidal de los vanos la que representa el sello peculiar de lo incaico. Destaca el Coricancha o templo del Sol en Cuzco, hoy un convento, cuyo recinto sagrado se limitaba por un muro con una especie de proa curva y cuyos edificios, según los cronistas, estaban cubiertos de planchas de oro y plata. Era también el mausoleo de los soberanos.

Pero la grandiosidad de la arquitectura inca no se encuentra tanto en la singularidad de sus edificios como en el cuidadoso planeamiento de sus ciudades y pueblos levantados en toda la extensión del Tahuantinsuyu. En algunos casos la planificación de esos pueblos y ciudades era estrictamente funcional, pero en los más de los casos la situación de edificios y conjuntos de edificios tenía más que ver con cuestiones de índole ideológica y cosmológica, y con la organización social y política. Más que de ciudades, puede hablarse de escenarios perfectamente planificados, en los que se realizaban diversos tipos de actividades religiosas y políticas.

El área de distribución de su típica cerámica coincide con la expansión territorial del Tahuantinsuyu, por lo que su estilo inconfundible representa, con la arquitectura, el sello indiscutible de la presencia inca. Es una cerámica sobria,

sencilla y de enorme elegancia, de calidad excelente, que revela el trabajo de auténticos artistas, ceramistas especializados establecidos en talleres. Algunas formas son originales e inconfundibles, como el *aribalo*, una especie de elegante cántaro. La decoración es generalmente pintada con diseños identificativos del estilo imperial como un helecho estilizado.

Los tejidos formaban parte de la política de regalos y donaciones del estado inca que organizó esa producción a nivel doméstico y estatal, estableciendo verdaderas fábricas especializadas. El tejido tosco o *abuasca* se producía en cada comunidad, y los tejidos finos o *cumbi* eran realizados por especialistas. Como los ceramistas, grupos de tejedoras especializadas se establecían en centros fabriles junto con otros especialistas en hilado, torcido y bordado. Realizaban finos tejidos para la elite y los ritos, vestidos, tapices y alfombras. Un grupo especial eran las *acllacunas*, mujeres escogidas en cualquier lugar del imperio que tejían para los incas y los dioses. Eran *ñustas*, hijas de los nobles cuzqueños o hijas de la nobleza regional, pero las había también de origen campesino. La decoración de los tejidos suele ser geométrica y entre los diseños especiales hay que mencionar los *tocapu*, rectángulos con figuras geométricas de colores.

Los artistas incas sobresalieron también en el trabajo de otros materiales particularmente en el de los metales. Los cronistas describen el Coricancha con paredes cubiertas de planchas de oro y de plata y con jardines reproducidos con los mismos metales. Es probable que esas planchas y objetos de «oro» y «plata» estuvieran simplemente dorados y plateados, recubiertos de finísimas láminas de metal, lo cual abunda en la excelencia del trabajo metalúrgico de sus autores. En la orfebrería inca, en general, se encuentran toda una serie de adornos personales y láminas de oro y plata repujadas o caladas que se cosían a los vestidos de la nobleza. Mención especial merecen las figurillas fundidas de oro y plata en forma de hombres, mujeres, llamas y alpacas, utilizadas como ofrendas; las figuras humanas, desnudas, se vestían con ricos atuendos.

El capítulo de la talla en madera sería amplio; mencionaremos las *pajchas* o recipientes para libaciones rituales, generalmente de forma globular, donde se colocaba la chicha y una larga vertedera, pero sobre todo los *keros*, vasos de madera, que se continuaron realizando en época colonial, ejemplo significativo de que la Conquista no acabó de golpe con las culturas y las artes tradicionales, sino que en muchos casos se continuaron elaborando incluso hasta el día de hoy.

Bibliografía recomendada¹

- Donnan, Christopher B. , *Ceramics of Ancient Peru*. Berkeley: University of California Museum, 1993.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, *El Arte Prehispánico*. México: Conculta, 2013.
- Feest, Christian F., *Native Arts of North America*. Londres: Thames and Hudson, 1980.
- Fuente, Beatriz de la, *Pintura Mural Prehispánica*. México: UNAM, 1999.
- Fuente, Beatriz de la, Leticia Staines Cicero y M.^a Teresa Uriarte. *La escultura prehispánica de Mesoamérica*. Barcelona, Madrid: Lunwerg, 2003.
- Gendrop, Paul, *Arte prehispánico en Mesoamérica*. México: Ed. Trillas, 1982.
- . *Compendio de arte prehispánico*. México: Ed. Trillas, 1987.
- Grube, Nikolai (Editor), *Los Mayas. Una civilización milenaria*. Bérghamo: Könemann, 2001.
- Kubler, George, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Laurencich Minelli, Laura (Coordinadora), *Los reinos preincaicos y los Incas*. Lunwerg Editores. Barcelona y Madrid, 1992.
- Malaurie, Jean (Dir.), *L'art du Grand Nord*. Paris: Citadelles & Mazenod. Col. L'art et les Grandes Civilisations, 2001.
- Miller, Mary Ellen, *El arte de Mesoamérica. De los olmecas a los aztecas*. Barcelona: Ediciones Destino-Thames and Hudson, 1999.
- Pimentel, Víctor, *Peru: Kingdoms of The Sun and The Moon*. Montreal: Museum of Fine Arts, 2012.
- Sánchez Montañés, Emma, *Arte indígena sudamericano*. Madrid: Alhambra, 1986.
- . *La cerámica precolombina*. Madrid: Anaya, 1988.
- . *Orfebrería precolombina y colonial*. Madrid: Anaya, 1988.
- Schele, Linda y Mary Ellen Miller, *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. Nueva York: George Braziller Inc., 1986.
- Stierlin, Henri, *L'Art Maya: Des Olmeques aux Mayas Tolteques*. Friburgo: Office du Livre, 1981.
- . *L'Art Aztèque et ses origines*. Friburgo: Office du Livre, 1982.
- . *L'Art Inca et ses origines*. Friburgo: Office du Livre, 1983.
- Stone, Rebeca R. *Art of the Andes. From Chavín to Inca*. Londres: Thames & Hudson, 2015.

1. Agradezco a María Soler Gómez su trabajo en la edición y composición del material fotográfico de este artículo.



Lámina 1: a) Vista del centro ceremonial de Monte Albán desde la Plataforma Sur; b) La Pirámide de la Luna de Teotihuacan; c) El Templo de las Inscripciones de Palenque; d) Edificio 33 de la Gran Acrópolis de Yaxchilán; e) Templo II de Tikal; f) Palacio del Gobernador de Uxmal; g) Edificio sur del Cuadrángulo de las Monjas de Uxmal; h) Vivienda circular reconstruida en Kuelap; h) Vista general de Machu Picchu.



Lámina 2: a) Teotihuacán; b) Mitla; c) Xochicalco; d) Estela de Copán; e) Detalle de la fachada de la Estructura 1, Ek' B'alam, Yucatán, México (Fuente: Flickr. Fotografía: Dennis Jarvis, 2010).

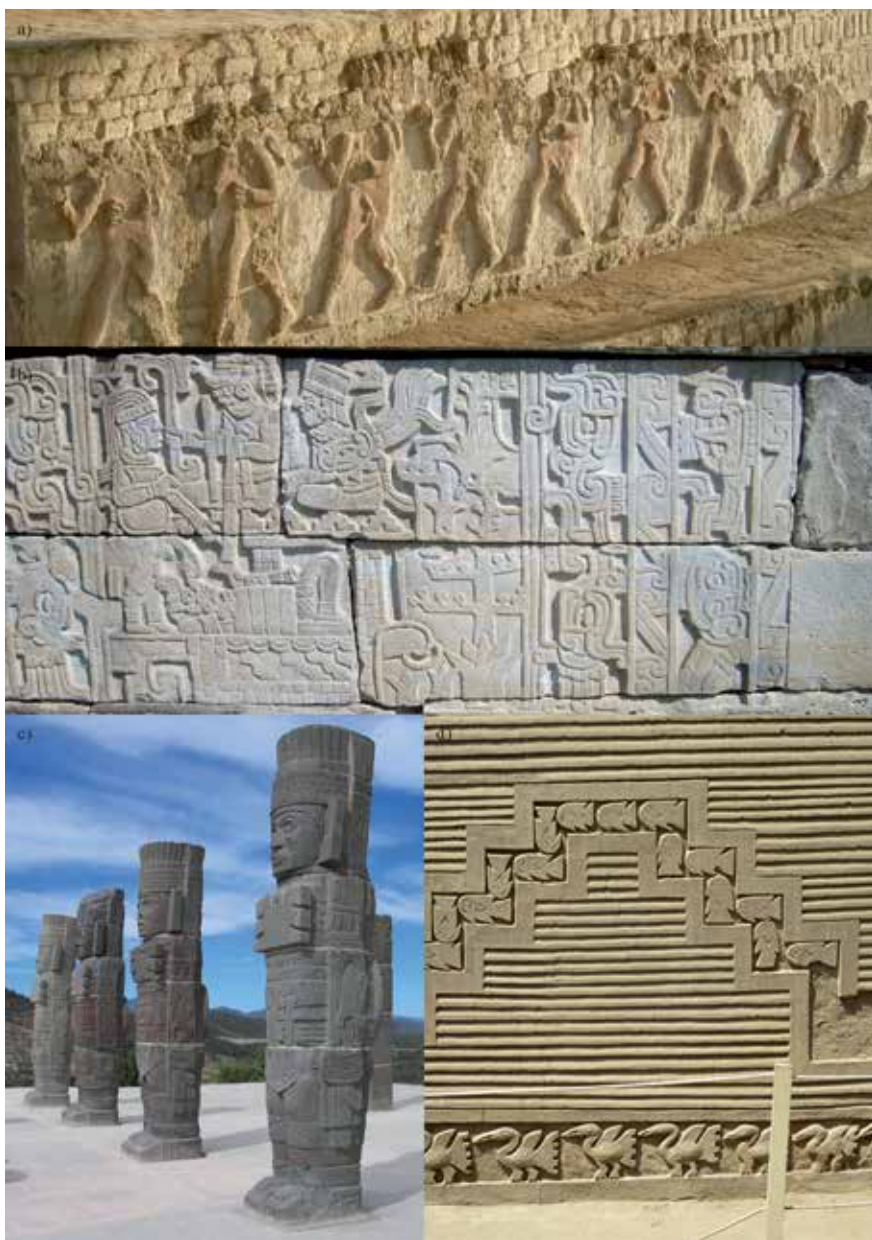


Lámina 3: a) Relieves en Huaca Cao Viejo del yacimiento arqueológico de El Brujo; b) Relieves en el muro de uno de los juegos de pelota del sitio El Tajín (Fuente: Wikimedia. Fotografía: Simon Burchell, 2007); c) los Atlantes de Tula; d) Mural reconstruido de Chan Chan, Perú (Fuente: Flickr. Fotografía: Tyrell Bell, 2008).



Lámina 4: a) Figuras femeninas encontradas en México en Guanajuato. Parte de la colección de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas (Fuente. Wikimedia. Fotógrafo: Lfurter, 2016); b) Vasija Maya (Fuente: Wikimedia. Fotografía: Walters Art Museum, 2012); c) Fragmento de figurilla cerámica teotihuacana (Museo de Arqueología y Etnología. UCM); d) Fragmento de figurilla cerámica, cultura valdivia (Museo de Arqueología y Etnología, UCM); e) Cabeza de figurilla cerámica, cultura tachina (Museo de Arqueología y Etnología. UCM); f) Figurilla cerámica femenina, cultura jama-coaque (Museo de Arqueología y Etnología, UCM).



Lámina 5: a) Detalle de los murales del Cuarto I de Bonampak, México (Fuente: Wikimedia. Fotografía: Ricardo David Sánchez, 2007); b) Detalle de los murales de Cuarto I de Cacaxtla, México (Fuente: Wikimedia. Fotografía: HJPD, 2010); c) Pinturas murales en Tenochtitlan; d) Fragmento de parte de los murales de Teotihuacan e) Murales de Huaca Cao Viejo del yacimiento arqueológico de El Brujo (Fuente: Flickr. Fotografía: Jorge Gobbi, 2011).