

ICONOGRAFÍA DE LA CERÁMICA PREHISPÁNICA
NORPERUANA A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN
DE LA CASA DE COLÓN DEL CABILDO INSULAR
DE LA GOMERA

CRUZ MARTÍNEZ DE LA TORRE

La costa norte del Perú constituye un lugar privilegiado para el estudio de las antiguas culturas que en ella surgieron debido a su desértico clima y al carácter arcilloso del suelo, factores ambos que han posibilitado la conservación de numerosos restos arqueológicos pertenecientes a los distintos pueblos que se asentaron en sus numerosos valles. De entre todos ellos, el del río Moche se erigió como centro de articulación política de las culturas mochica y chimú, mientras que la cuenca alta del río Piura sirvió como escenario a la cultura de Vicús y la del río Lambayeque a la cultura del mismo nombre, todas ellas representadas en la colección cerámica que se exhibe en el Museo Casa de Colón del Cabildo Insular de la Gomera¹.

La desigual representatividad de los recipientes cerámicos de estas cuatro culturas hace que el presente trabajo se centre en las vasijas pertenecientes a la cultura chimú, ya que ni numérica ni iconográficamente las piezas de Vicús y de Moche constituyen ejemplos verdaderamente significativos. Así la primera cuenta con cuatro ceramios —tres de ellos de cuerpo globular y sencilla decoración geométrica, adoptando el cuarto la forma de una esquemática ave, de difícil identificación— mientras que de la cultura mochica tan sólo se posee un único ejemplar en el que se superpone al cuerpo globular del vaso la cabeza de un personaje masculino de alto rango, cuyo rostro se adorna con pintura facial y orejeras. Por el contrario, algunos de los seis vasos de la cultura Lambayeque sí constituyen, desde el punto de vista formal e iconográfico, ejemplos significativos de su arte cerámico, representándose en uno de ellos a Ñaymlap, mítico fundador de Lambayeque y divinidad ornitomorfa, acompañado por tres felinos².

El conjunto de estas once piezas se caracteriza por haber sido elaborado por alfareros que, sin duda, velaron tanto por la armonía de las formas como por el cuidadoso acabado de las superficies mediante la aplicación de decoración pictórica y de un esmerado bruñido. Pese a ello, la escasez de la muestra no permite hacernos una idea de la excepcional producción alfarera de estas tres culturas cuyos ejemplares, de carácter ceremonial, acompañaron siempre al difunto en su largo viaje al más allá.

El período chimú, del que la mencionada colección posee setenta y un objetos cerámicos, se caracterizó por el expansionismo político y económico, lo que generó un desarrollo urbanístico de proporciones no conocidas hasta entonces en la zona, así como la manufactura a gran escala de una rica y diversificada producción artística que ha otorgado merecida fama a esta cultura. Pese a que los chimús fueron avezados escultores, orfebres y tejedores, la arcilla constituye el soporte de la expresión artística más común, de tal forma que la mayoría de las obras conservadas corresponden a su singular producción cerámica. Esta hereda la antigua tradición alfarera de la costa norte influyendo, a su vez, en la serrana cultura inca a raíz de la conquista y anexión del reino de Chimor al territorio del Tawantinsuyu. De igual manera, la cerámica chimú de época tardía se halla influenciada por determinadas formas y programas decorativos incas, constituyendo el denominado estilo chimú-inca³, si bien es cierto que el sustrato tecnológico sobre el que se manifiestan dichos cambios apenas sufre modificaciones significativas.

Pese a la afinidad de algunos modelos iconográficos mochicas y chimús, manifiesta preferentemente en la fase temprana de esta última cultura, la cerámica chimú se caracteriza por la pérdida del alto grado de naturalismo que distingue a los modelos mochicas y que culmina en la creación de retratos individuales⁴. Así, las vasijas poseen una menor calidad que en la etapa anterior, en parte como consecuencia de la masiva producción en serie generada por la gran demanda de objetos cerámicos destinados a formar parte de los ajuares funerarios. Este hecho propicia el declive de la calidad de los diseños y genera la aparición de prototipos, más que de modelos concretos, donde se reflejan tanto el estilo propio de cada artista como toda una serie de cánones, previamente prefijados por la estética del momento, que rigen la manera en que éste debe representar los temas⁵. Esta nueva concepción artística se patentiza, por ejemplo, en el gusto masivo por el color negro para decorar las vasijas,

conseguido mediante su cocción en atmósfera reductora, relegando así la tradición tricolor de la cultura mochica. Entre las formas más frecuentes, confeccionadas casi siempre mediante moldes de dos piezas, abundan las vasijas escultóricas y las formas globulares —ambas con asa estribo, cintada o bien asa puente—, así como las de doble cuerpo comunicante, unido mediante asa puente, que en no pocas ocasiones suelen ser silbadoras.

Desde el punto de vista decorativo el alfarero utiliza la técnica escultórica, en la modalidad de relieve y de bulto redondo, y la pictórica, si bien esta última en menor proporción. Contrariamente al estatismo que ofrecen las representaciones tridimensionales, los diseños bidimensionales posibilitan la creación de escenas en las que entran en juego múltiples figuras que brindan al conjunto un aspecto más dinámico. Los temas empleados para decorar los vasos, pese a su aparente diversidad, son limitados, hallándose combinados en no pocas ocasiones en una misma pieza los de carácter geométrico y figurativo. Dentro de los primeros es posible apreciar una gran variedad de diseños, entre los cuales el punteado en relieve acaba predominando sobre el resto hasta el punto de convertirse en el fondo decorativo característico de esta época. La necesidad de ajustar este tipo de diseños a un espacio previamente determinado hace que, en ocasiones, éstos se compriman o amplíen con objeto de adaptarse al marco, variando así su forma en la misma vasija.

El segundo gran bloque temático lo componen todos aquellos seres y objetos que se hallan presentes en el entorno inmediato del artista chimú, constituyendo los denominados diseños figurativos. Estos pueden aparecer bajo un formato plenamente naturalista o bien presentar un grado mayor o menor de abstracción, según se trate de una copia fiel de la realidad o de una interpretación de la misma. Incluso los seres fantásticos, que forman parte del panteón chimú, participan de elementos tomados de la realidad próxima al artista, si bien dichos caracteres reales han sido transformados conforme a los cánones establecidos a los que anteriormente hicimos alusión. Un ejemplo de los diseños figurativos, de apariencia realista, lo ofrecen todas aquellas vasijas zoomorfas y fitomorfas que sirven como soporte a representaciones de diversas especies de animales y plantas. Mención aparte merecen las imágenes humanas, ya que a través de ellas podemos aproximarnos a la comprensión de determinados comportamientos de este pueblo. Tal como sucede con los ejemplares exentos zoomorfos, es frecuente observar en las

representaciones humanas tridimensionales la transmutación de determinadas partes del cuerpo de los personajes con objeto de hacerlas coincidir con la forma globular del cuerpo de la vasija, de tal manera que tan sólo se resaltan la cabeza, en bulto redondo, y las extremidades, en relieve.

Al igual que sucede con el arte mochica, el arte chimú, en cualquiera de sus modalidades, puede parecer que brinda una gama casi ilimitada de temas, si bien la observación detallada de los mismos nos obliga a constatar la existencia de una serie restringida de temas básicos, de difícil interpretación, máxime si tenemos en cuenta que, en ocasiones, el artista no emplea más que uno de sus símbolos para ilustrar un complejo tema. De esta forma vemos cómo una serie de seres, actividades y objetos cotidianos no figuran para nada en su repertorio iconográfico mientras que otros se repiten constantemente. Entre los frutos diseñados pueden observarse especies como la calabaza (*Lagenaria vulgaris*), la papa (*Solanum tuberosum*), el pallar (*Phaseolus lunatus*) o el maíz (*Zea mays*), mientras que las plantas de las que nacen dichos frutos se omiten por completo. Lo mismo sucede con los animales, de los que es frecuente hallar junto a especies propias de la costa —tales como el guanay (*Phalacrocorax bougainvillae*), la raya (*Raja clavata*) o el estrombo (*Strombus peruvianus*)— otras que evidencian los contactos mantenidos con la sierra —como en el caso de la llama (*Lama lama*) y el cóndor (*Vultur gryphus*)— y con la selva. Entre estas últimas las representaciones de felinos —como en el jaguar (*Panthera onca*) y el tiguillo (*Felis tigrinus*)—, de monos —como el uakari de cara roja (*Cacajao rubicundus*)— y de aves —como los guacamayos (*Ara macao*) y múltiples variedades de loros y papagayos— evidencian la importancia simbólica que para los habitantes de esta cultura tuvieron las representaciones de estos temas, de apariencia naturalista pero cargados de gran contenido simbólico⁶.

Las formas humanas ofrecidas, tanto exentas como en relieve, acostumbran a reflejar individuos de distintas escalas sociales, que se suelen mostrar ataviados de acuerdo con su rango. Así, es frecuente hallar jefes, guerreros o sacerdotes —ricamente engalanados con vistosos tocados de plumas, orejeras, pectoral y bastón de mando— junto a simples individuos que desempeñan actividades como la pesca, el transporte, el comercio, el cuidado de los hijos o el juego amoroso. Un rasgo común a todos ellos es la concepción estática y frontal de las imágenes, así como el marcado hieratismo que

ofrecen sus rostros. Es, precisamente, en estos personajes y en las escenas en que participan donde el alfarero aplica puntualmente todos los convencionalismos compositivos que se ñalamos anteriormente. Entre ellos destacan las frecuentes y normativizadas distorsiones, que llevan a agrandar desproporcionalmente la cabeza y las manos de los personajes, los cuales se manifiestan más en las escenas pictóricas y en relieve que en la escultura tridimensional. Es evidente que si la interpretación de escenas complejas o de temas aislados de intrincado contenido plantea problemas de difícil solución, el intento interpretativo de los temas aislados y simples desde el punto de vista iconográfico que ofrecen algunas vasijas, como en el caso de los individuos sentados, aves o frutos, dificultan aún más esta tarea, ya que tras la apariencia profana de gran parte de los mismos a menudo se oculta toda una serie de creencias religiosas, de las que estas sencillas formas constituyen tan sólo sus símbolos, máxime si tenemos en cuenta la estrecha vinculación existente en estas culturas de lo religioso y lo profano, contrariamente a lo que sucede en nuestra cultura occidental.

A través del estudio pormenorizado de la colección de la Casa de Colón del Cabildo Insular de la Gomera es posible observar parte de la gran riqueza temática que ofrecen los ceramios de esta cultura, obteniéndose a través del análisis de los motivos una serie de datos que nos permiten reconstruir no sólo su medio ambiente sino también algunos de los aspectos sociales y religiosos consustanciales a esta cultura.

En cuanto a las figuraciones de vegetales debemos indicar que, a excepción de una vasija, en todas se representan frutos fácilmente identificables. Así encontramos una posible cucurbitácea tipo calabaza (*Lagenaria vulgaris*) o zapallo (*Cucurbita maxima*), un fruto de maíz (*Zea mays*), una posible lúcuma (*Lucuma obovata*) y varias ciruelas de fraile (*Bunchosia armeniaca*), especies todas de utilidad para el hombre chimú. Horkheiner⁷ indica que entre las cucurbitáceas que se cultivan en los Andes sirven para la alimentación el zapallo, la secana y la caigua. Otras, como la calabaza, fueron especialmente cultivadas para fabricar jarras, recipientes y flotadores con los que sostener las redes de pescar. El esquematismo de la representación de este fruto no nos permite asegurar el tipo de cucurbitácea que es, si bien su aspecto nos lleva a suponer que se trata de un zapallo. La muestra que del fruto del maíz encontramos en la presente colección es, por el contrario, claramente naturalista,

mostrando una mazorca con el extremo superior perforado, por tratarse de una «pajcha»⁸. La importancia que tuvo este fruto no sólo en la dieta de los antiguos pobladores del Perú sino aún hoy entre sus descendientes es sobradamente conocida, lo que se refleja no sólo en las numerosas figuraciones que del mismo han legado las distintas culturas sino, además, en las alusiones que a ella se realizan tanto en los mitos de la creación como en los ritos de iniciación, matrimonio y muerte de los campesinos de la sierra y de la costa. El tipo de vertedera abocinada que ofrece esta vasija y el hecho de que se trate de una pajcha evidencian el influjo de la cultura inca, por lo que la presente pieza pertenece ya a la época tardía de la cultura chimú. Por lo que respecta a la esquemática lúcumá, ésta ofrece una superficie decorada con el característico punteado en relieve que con tanta frecuencia ornamenta los vasos de esta cultura. El último de los frutos corresponde a la denominada ciruela de fraile, incorporándose dicho fruto por sextuplicado y en alto relieve al cuerpo del recipiente cerámico. Desde el punto de vista simbólico, todas estas figuraciones podrían poner de manifiesto algunos de los fundamentos religiosos de esta sociedad agrícola, cuyo culto a las divinidades tenía como fin último el logro del agua, indispensable para la obtención de buenas cosechas en la desértica costa.

En cuanto a los temas zoomorfos sobresalen, adornando el cuerpo de algunas piezas, las imágenes de reptiles, ofidios y peces, todos ellos concebidos de manera tan esquemática que hace imposible el poder identificar la familia a la que pertenecen. Por lo que respecta a las aves, algunas de difícil clasificación, sobresalen, en bulto redondo y representadas total o parcialmente, las de corto y grueso pico, como son los loros y los papagayos, procedentes de la selva. Otras, sin embargo, son oriundas de la costa, asemejándose por su largo pico a los ibis (*Guara alba*) o a los tántalos (*Jaribu mycteria*). Igualmente hallamos dos pequeñas y esquemáticas aves, en relieve y decorando el cuerpo de la vasija, que alternan con peces. Por último, otras minúsculas aves se sitúan, a modo de apéndices decorativos, tanto en las bases del asa estribo de algunos vasos como sobre la vertedera ciega de las piezas dobles silbadoras, características del período chimú-inca. Completan los temas zoomorfos de la presente colección las imágenes aisladas de mamíferos, como las del perro sin pelo (*Canis caraibicus*), dos de los cuales están enroscados en postura fetal; la de los monos con cabeza tridimensional y cuerpo en relieve que se disponen tumbados bajo la vertedera del recipiente y

la de diminutos monitos escultóricos que se disponen en la unión de la vertedera con el asa estribo de numerosos vasos, así como la de una llama, tumbada también bajo la vertedera del recipiente, con el cuerpo en relieve y la cabeza en bulto redondo. Algunos de estos animales poseen un claro simbolismo, como es el caso de los monos, los ofidios y algunas aves procedentes de la húmeda selva⁹, mientras que la representación de las otras especies podría tener la finalidad de propiciar aquellas actividades de tipo económico directamente relacionadas con la subsistencia del pueblo chimú.

El último grupo de motivos figurativos es el formado por las efigies humanas, que constituyen mayoría en la actual muestra. Los veinte personajes escultóricos representados se muestran tanto erguidos como sentados y tumbados, destacándose de algunos tan sólo la cabeza y los brazos para asimilarse el resto del cuerpo al del recipiente cerámico. Los de mayor jerarquía se adornan con ricos pectorales y collares y llevan sobre su cabeza complejos tocados zoomorfos o bien penachos de plumas. Otros aparecen junto a jaguares, mientras que de algunos tan sólo se representa la cabeza, evocando así la tradición mochica de las vasijas retrato. El hecho de que algunas de estas imágenes muestren individuos mascando coca, tocados con el típico gorro serrano, evidencia la influencia de modelos iconográficos propios de la cultura de los incas y constituyen claras muestras del denominado estilo chimú-inca. Por último, dentro de este grupo, aludiremos brevemente a la existencia de figuras en relieve donde se combinan mamíferos, de aspecto fantástico y complejo simbolismo pertenecientes al panteón chimú, junto a una serie de personajes de alto rango¹⁰.

Para finalizar este sucinto repaso a través de la sugestiva iconografía de esta cultura citaremos los numerosos motivos geométricos —formados por líneas, rombos, grecas escalonadas y puntos en relieve— que, combinados de muy diversas formas, decoran algunos vasos o bien acompañan a los anteriores temas, poniendo así punto final a este breve análisis de esta relevante colección canaria, magnífico exponente del alto nivel artístico alcanzado por los antiguos pobladores de la costa norte peruana.

NOTAS

1. Cronológicamente la cultura Vicús ofrece una larga secuencia cultural de unos mil años, entre el 500 a. C. y el 500-600 d. C., dividida a su vez en dos sub-fases con tradiciones estilísticas propias. La cultura Moche o mochica se desarrolla entre los siglos I y VIII de nuestra era y la Lambayeque aproximadamente entre los siglos VIII y XI d. C. Desde comienzos del S. XI y hasta mediados del S. XV tiene lugar el desarrollo de la cultura chimú, perviviendo su tradición artística hasta el S. XVI para formar el denominado estilo chimú-inca.

2. Véase en el *Catálogo de la colección arqueológica norperuana del Museo Casa de Colón del Cabildo Insular de la Gomera*, Cabildo Insular de la Gomera, San Sebastián de la Gomera, 1991, la descripción de las vasijas núms. 10, 11 y 12 correspondientes a esta cultura.

3. Sobre el influjo que la cultura inca ejerció en la cerámica chimú de época tardía consúltese, entre otros, el estudio de Bonavia, Duccio y Ravines, Rogger: «Influence inca sur la cote nord du Pérou». *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes*, n.º 35, Genève, 1971.

4. Acerca de la pervivencia de la tradición mochica en estilos posteriores véase, entre otros, Beriozquin, Juri: «La tradición mochica y las culturas del Perú (siglos XI-XIII)». *América Latina: estudios de científicos soviéticos*, Ciencias sociales contemporáneas, pp. 175-187, Moscú, 1978; Burger, Richard L.: «The Moche sources of archaism in Chimú ceramics». *Ñawpa Pacha*, n.º 14, pp. 95-104, Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California, 1976; Collier, Donald: *Cultural Chronology and Change as Reflected in the Ceramics of the Viru Valley, Peru*. Fieldiana, Anthropology 43, Chicago, 1985; Martínez, Cruz: «Cerámicas moche y chimú. Pervivencias formales e iconográficas». *Revista de Arqueología* n.º 78, pp. 38-48, Madrid, 1987; Menzel, Dorothy: «Style and time in the Middle Horizon». *Ñawpa Pacha*, n.º 2, pp. 1-106, Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California, 1964.

5. Al respecto véase las obras de Donnan, Christopher: *Moche Art and Iconography*, UCLA, Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles, 1976 y «L'Iconographie Mochica», *Inca-Perú. 3.000 ans d'histoire*, pp. 370-383, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles - IMCHOOT, Vittevers, S.A., Gent, 1990.

6. Rostworowski de Diez Canseco, María, en su obra *Etnia y Sociedad, Costa peruana prehispánica*, Instituto de Estudios Peruanos, p. 238, Lima, 1977, señala cómo la zorra y el mono son dos animales relacionados con los mitos de la creación de los antiguos dioses Con y Pachacamac. Otros, como el pez, parecen haber estado relacionados con la diosa Luna, protectora de la agricultura, según opina Carrión, Rebeca en «El culto al agua en el antiguo Perú». *Revista del Museo Nacional*, tomo II, n.º 2, p. 238, Lima, 1955.

7. Horkheimer, Hans: *Alimentación y obtención de alimentos en el Perú Prehispánico*, pp. 95-96, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1973.

8. Vaso ceremonial para libaciones utilizado en determinados rituales con objeto de propiciar la fecundidad, en general, o la del fruto o animal representado, en particular.

9. Tal es el caso de los sapos y los ofidios, asociados con la producción de fenómenos de tipo atmosférico, como son el rayo y la tempestad, según Cobo, Bernabé: *Historia del Nuevo Mundo*; Lib. VII, cap. X, p. 290, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid (1963) 1956; Larco, Rafael: *Los mochicas (Prechimú de Uhle y Early Chimu de Kroeber)*. Sociedad Geográfica de Americanistas, Buenos Aires, 1945; Carrión, Rebeca: *op. cit.*, p. 14.

10. Las limitaciones espaciales de este trabajo nos impiden profundizar en el complejo simbolismo de algunas de las interesantes escenas de esta colección, por lo que remitimos al lector para la ampliación de algunos de estos temas a nuestro estudio titulado *Cerámica Prehispánica Norperuana. Estudio de la cerámica chimú de la Colección del Museo de América de Madrid*. BAR International Series 323, Oxford, 1986.