

Trabajo de grado para obtener el título de Antropóloga

Análisis iconográfico de la cerámica prehispánica del Altiplano Nariñense

Presentado por

Mónica Andrea Ruiz Ramírez

Asesor

Dr. Sneider Hernán Rojas Mora

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2019

Agradecimientos

Fueron numerosas las personas que apoyaron este proceso. En primer lugar, quiero agradecer a Sneider Rojas Mora por acompañarme como asesor en el desarrollo de este Trabajo. Del mismo modo agradezco al Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, a Hernán Alberto Pimiento y Jaime Tamayo, quienes me brindaron generosamente, no solo el acceso a la colección sino también todo su apoyo.

Finalmente, la culminación de este proceso no habría sido posible sin la presencia y el soporte que me brindaron mi familia, mi pareja y mis amigos, a quienes agradezco la paciencia y las palabras de ánimo siempre que fueron necesarias.

Resumen

El presente trabajo tuvo como objetivo principal la realización de un análisis iconográfico de la cerámica prehispánica del Altiplano Nariñense. Para esto hemos partido del presupuesto inicial de que, tanto la cerámica como las imágenes representadas a través de esta constituyen signos que son creados y transmitidos en los procesos de interacción social. En la metodología desarrollada se retomaron los tres niveles de análisis propuestos por Erwin Panofsky realizando adaptaciones que permitieran su uso en la arqueología a la vez que se integraron algunas nociones de semiótica.

Palabras claves: Arqueología, Altiplano nariñense, semiótica, iconográfica, cerámica.

Abstract

The main objective of this work was to perform an iconographic analysis of the prehispanic pottery of the Altiplano Nariñense. It started from the initial assumption that both the pottery and the images represented through it, are signs that are created and transmitted in the processes of social interaction. In the developed methodology, the three levels of analysis proposed by Erwin Panofsky were carry on, making adaptations that allowed their use in archaeology, while some notions of semiotics were integrated.

Keywords: Archaeology, Altiplano Nariñense, semiotics, iconography, pottery.

Tabla de Contenido

Introducción	1
1. Antecedentes	8
1.1. Antecedentes arqueológicos e históricos en la región.....	8
1.1.1. Área de estudio.....	8
1.1.2. Comunidades históricas y arqueológicas	10
1.2. Estudios iconográficos en Colombia.....	18
1.3. Estudios iconográficos y semióticos en otras latitudes	21
2. Marco teórico	25
2.1. Semiótica.....	25
2.2. Iconografía	32
2.3. Aplicación en la arqueología.....	40
2.4. La cerámica en el contexto social.....	43
3. Metodología	48
3.1. Descripción de la muestra	48
3.2. El nivel pre-iconográfico.....	49
3.3. Nivel iconográfico.....	53
3.4. Iconológico /semiótico	56
4. Resultados	59
4.1. La descripción pre iconográfica	60
4.2. El análisis iconográfico	74
4.2.1. La descomposición de las imágenes:.....	74
4.2.2. Las representaciones modeladas y aplicadas.....	93
4.2.3. Los conjuntos	95
4.3. Aproximación a una interpretación	135
5. Conclusiones	148
6. Anexos.....	152
Anexo 2. Registro fotográfico.....	152
Anexo 3. Estadística descriptiva y resultados de consultas.....	287
Anexo 4. Descomposición de la imagen	310
Anexo 5. Piezas modeladas	373
Referencias bibliográficas	382

Listado de ilustraciones

Ilustración 1. Mapa de localización del área de estudio. Elaboración propia.	9
Ilustración 2. Modelo de base de datos relacional. Elaboración propia.	51
Ilustración 3. Estructura del modelo semiótico, tomado de Reyes, E (2009, p. 62).....	57
Ilustración 4. Mapa de procedencia de las piezas. Elaboración propia	62
Ilustración 5 Formas cerámicas: copas de soporte alto	64
Ilustración 6 Formas cerámicas: copas de soporte bajo	64
Ilustración 7. Formas cerámicas: Figuras modeladas.....	65
Ilustración 8 Formas cerámicas: piezas únicas.....	65
Ilustración 9 Formas cerámicas: platos	65
Ilustración 10 Formas cerámicas: silbatos.....	66
Ilustración 11 Formas cerámicas: vasijas	67
Ilustración 12. Figura zoomorfa	72
Ilustración 13. T1V11 ejemplo de estructura trenzada.....	84
Ilustración 14. Pieza MB 000636.....	94
Ilustración 15. Tomada de Rodríguez, E (1992 pp. 44)	94
Ilustración 16. Motivos frecuentes en el conjunto 1	98
Ilustración 17. Temas frecuentes en el conjunto 1	98
Ilustración 18 Estructura trenzada.....	99
Ilustración 19. Banda horizontal de triángulos.....	99
Ilustración 20. Banda horizontal de trapecios	99
Ilustración 21. Diseño de soportes	100
Ilustración 22. Motivo M35	104
Ilustración 23. Motivo M37	108
Ilustración 24 Detalle de corona y pintura facial	118
Ilustración 25. Sol de los Pastos.....	126
Ilustración 26. Monos pintados	128
Ilustración 27. Monos modelados	128
Ilustración 28. Aves pintadas	129
Ilustración 29. Ave modelada. pieza ICANH 00041.....	129
Ilustración 30. Caracoles marinos	129
Ilustración 31. Ciervos pintados.....	130
Ilustración 32. Representación de ranas	130
Ilustración 33. Lagartos modelados	131
Ilustración 34. Felino, WC 00003	131
Ilustración 35. Oso perezoso, pieza MB 00729.....	132
Ilustración 36. Animales indefinidos pintados	132
Ilustración 37. Animales indefinidos modelados	133

Ilustración 38. Representación antropomorfa pintada.....	133
Ilustración 39. Máscara con pintura facial y nariguera	141
Ilustración 40. Comparación entre los fosfenos universales de Knoll y los vistos por	143

Listado de gráficos.

Gráfico 1. Porcentaje según procedencia del material.	62
Gráfico 2. Porcentaje según denominación del objeto.	63
Gráfico 3. Porcentaje según formas cerámicas	67
Gráfico 4. Acabado de las piezas	68
Gráfico 5. Técnica de decoración.....	69
Gráfico 6. Localización de la pintura	71
Gráfico 7 Visibilidad desde un ángulo	85
Gráfico 8. Distribución de piezas por conjunto.....	95
Gráfico 9. Porcentaje según técnicas de decoración, grupo 1	96
Gráfico 10 Porcentaje según denominación.....	97
Gráfico 11. Porcentaje según forma de las piezas.....	97
Gráfico 12. Localización de la decoración.....	97
Gráfico 13. Localización de diseños en conjunto 3.....	106
Gráfico 14 Técnica de decoración conjunto 3.....	107
Gráfico 15. Denominación conjunto 3	108
Gráfico 16. Formas conjunto 3.....	108
Gráfico 17. Animales pintados.....	127
Gráfico 18. Animales modelados.....	127
Gráfico 19. Representaciones zoomorfas.....	127

Listado de tablas.

Tabla 1. Análisis de frecuencias para elementos.....	75
Tabla 2 Elementos con más de 20 apariciones en piezas	76
Tabla 3. Elementos con más de 10 apariciones.....	76
Tabla 4. Elementos asociados dentro de motivos.....	77
Tabla 5. Análisis de frecuencias en motivos	78
Tabla 6. Motivos con más de 10 apariciones	79
Tabla 7. Motivos con entre 3 y 8 apariciones.....	80
Tabla 8 Motivos asociados en temas.....	81
Tabla 9. Frecuencia de aparición de temas en piezas.....	81
Tabla 10 Temas con entre 2 y 5 apariciones	82
Tabla 11. Tipo de piezas modeladas	93
Tabla 12 Complejos cerámicos por conjuntos	120
Tabla 13 Porcentaje de asociación entre conjuntos y complejos	120
Tabla 14. Motivos triangulares.....	122

Tabla 15. Motivos rectilíneos.....	124
------------------------------------	-----

Introducción

Dentro de la investigación arqueológica es indudable la importancia de estudios rigurosos y precisos en la fase de excavación que permitan extraer la mayor cantidad de información sobre los objetos que han perdurado hasta nuestros días; sin embargo, en nuestro contexto las actividades de g.uaquería y los hallazgos accidentales son el origen de un gran porcentaje del material que hoy reposa en casas de cultura o museos. Como consecuencia tenemos una gran cantidad de material descontextualizado, no obstante, este material abre la posibilidad de trabajar con grandes volúmenes de piezas en buen estado de conservación, lo que no siempre es posible con el material proveniente de investigaciones académicas. De estas ventajas en cuanto a volumen y conservación surge la posibilidad de realizar trabajos como este, enmarcados en las áreas de la iconografía y semiótica aplicadas a la cerámica arqueológica.

La pregunta del presente trabajo versa sobre la iconografía presente en la cerámica prehispánica proveniente del altiplano nariñense. Este interés surge de mi labor como auxiliar administrativa en el área de antropología del MUUA (Museo Universitario Universidad de Antioquia). Lo que inicialmente me atrajo del material cerámico fue la riqueza que exhibe en su decoración, pero además de la emoción estética que estas piezas me produjeron, también me generó cierta incomodidad al percibir la falta de información que había sobre las mismas teniendo en cuenta que la labor del museo es ser lugar de divulgación y conocimiento. Así fue como, limitada por la evidente descontextualización del material, comencé a indagar por áreas que me permitieran acercarme de forma académica a dicho material, los resultados de la búsqueda me llevaron a la semiótica y a la iconografía, disciplinas que tienen como

finalidad el estudio de los signos y de las obras de arte respectivamente. Así queda abierta la posibilidad de indagar sobre la cerámica y las imágenes plasmadas o representadas por medio de esta, puesto que se conciben como elementos que son desarrollados dentro de la cultura y las relaciones sociales.

Desde la semiótica, los signos se constituyen no solo en las palabras sino también en imágenes y objetos con los cuales participamos en procesos comunicativos o de interacción social. Por otro lado, la iconografía, como herramienta metodológica permita realizar la caracterización de las imágenes plasmadas en la cerámica para lograr el establecimiento de unidades temáticas que se repiten en el material y su posterior significado dentro de la sociedad en la que el objeto fue concebido y usado.

Las preguntas con las cuales se estructuró el trabajo fueron: ¿Cuáles son los diseños / estructuras / representaciones utilizadas?, ¿Cuáles son los patrones que se repiten en la decoración e iconografía de la cerámica?, ¿Cómo se relacionan las representaciones iconográficas con las técnicas de decoración?, ¿Cómo se relacionan las representaciones iconográficas y la forma y la utilidad práctica de las piezas?, ¿Cómo se relacionan las técnicas de decoración con la forma de las piezas?, ¿Cómo las representaciones iconográficas pueden dar cuenta de diversos procesos sociales? ¿Qué unidades temáticas se encuentran en la cerámica? De lo anterior se desprende el objetivo general del trabajo, el cual consiste en realizar un análisis iconográfico de la cerámica proveniente del suroeste colombiano (Altiplano nariñense), agrupada como Capulí, Piartal-Tuza, presente en la colección arqueológica del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Para alcanzarlo se plantearon tres objetivos específicos que corresponden a su vez a las tres fases del desarrollo del trabajo:

1. Hacer un análisis pre iconográfico del material cerámico objeto de la investigación / Describir las representaciones presentes en la cerámica.
2. Establecer unidades temáticas mediante análisis estadísticos.
3. Realizar una aproximación al estudio iconológico y semiótico de las unidades temáticas.

El trabajo se realizó a partir de la colección arqueológica del MUUA, la cual posee aproximadamente 600 piezas cerámicas pertenecientes a la llamada “cultura Nariño”. Dentro de la colección se incluyen platos, copas, figuras antropomorfas y zoomorfas, conchas cerámicas, silbatos, ánforas, entre otros. De la totalidad del material, tuvimos en cuenta para este análisis un total de 261 piezas que eran susceptibles a ser analizadas iconográficamente, de este grupo se seleccionaron finalmente 98, número que corresponde al 42% de las piezas que cumplieron con los criterios de selección, dentro de los que se contemplaron el estado de conservación y la presencia de iconografía.

La forma de adquisición de las piezas hace que las mismas se encuentren descontextualizadas espacial y temporalmente, pues en gran medida fueron compradas, en un tiempo anterior a la legislación del patrimonio, por el museo a personas particulares sin vínculos académicos con la arqueología; otra gran cantidad de piezas han sido recibidas como donaciones igualmente de particulares. Estas formas de adquisición implican que ninguna de las piezas cerámicas está asociada a un proyecto de investigación, a esto se le suma otra desventaja, el sesgo que aportan pues fueron elegidas por sus anteriores poseedores por ser llamativas, lo que acarrea problemas a la hora de definirla como una muestra representativa dentro la producción alfarera del

altiplano nariñense. Pero, como se señaló anteriormente estas desventajas se ven compensadas por otras cualidades de tales colecciones.

A continuación, se describe la forma en la que se ha manejado el registro y la clasificación de las piezas del MUUA: Cada una de las piezas se encuentra registrada en una base de datos, en la cual el total de las piezas aparecen repartidas en 7 fondos, correspondientes a las personas o entidades que las donaron o vendieron; para la clasificación dentro del museo tuvieron como referencia el libro “Arte de la tierra, Nariño” escrito por María Victoria Uribe y Ronald J. Duncan en el año 1992. La mayor parte de las piezas fueron clasificadas bajo los estilos Capulí, Piartal-Tuza, pero hay una gran cantidad que no se han atribuido a ninguno en particular. Otras piezas se atribuyeron al grupo Quillacinga y algunas fueron clasificadas como Quillacinga/Capulí o Quillacinga/Piartal. Dentro de la descripción que se le realizó a cada pieza se establecieron variables que dan cuenta de la forma, técnicas de elaboración, decoración y acabado, cultura a la que se le atribuye, entre otros. Además, se realizó una cronología por asociación estilística. Es necesario resaltar además que en su mayoría el material de la cultura Nariño de la colección del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia se ha asociado a contextos funerarios, esto con base en el hecho de que la mayor parte de material encontrado en investigaciones arqueológicas ha estado asociado a enterramientos.

En un primer capítulo se exponen los antecedentes de la investigación arqueológica en Nariño, lo que sabemos de sus comunidades históricas y arqueológicas, agrupadas tradicionalmente como Capulí y Piartal - Tuza para las arqueológicas; y Pastos y Quillacingas (por mencionar solo dos) para las históricas. También es

importante en este punto la realización de una aproximación al contexto ambiental de la región en tiempos prehispánicos. Así mismo, se hace una revisión bibliográfica sobre los trabajos arqueológicos desarrollados en otras latitudes que tuvieron como objetivo el análisis semiótico e iconográfico en arqueología.

Como se mencionó anteriormente, para el desarrollo del trabajo se partió de la semiótica y la iconografía, en el segundo capítulo se desarrolla el marco teórico desde ambas disciplinas, abordando algunos de los conceptos más importantes para cada una, el signo para la semiótica y los conceptos de arte y significado desde la iconografía. En este capítulo también se aborda la articulación de ambas áreas con la arqueología y la antropología teniendo como eje lo que se ha denominado cultura material. Para finalizar se aborda, a través de algunos estudios etnoarqueológicos el papel de la cerámica en los diferentes contextos sociales, soportando y ejemplificando la manera en la que esta, - además de constituirse como una herramienta útil en la satisfacción de las necesidades básicas presentes en la vida cotidiana de los individuos- también tiene participación en la vida social, política y económica de las sociedades.

La metodología desarrollada se describe de forma detallada en el tercer capítulo, la base teórica principal de la misma tuvo como fundamento los estudios sobre iconografía e iconología realizados por Panofsky en su trabajo “El significado en las artes visuales”. Este autor se ha dedicado principalmente al estudio de obras de arte, así, para trabajar con los tres niveles de análisis que propone, fue necesario realizar una adaptación que nos permitiera usarlo en obras elaboradas por comunidades mucho más alejadas en el tiempo, con contextos sociales escasamente conocidos por nosotros hoy en día. Tenemos como resultado tres niveles de análisis correspondientes a tres fases de

trabajo, el primero denominado por Panofsky como “análisis pre-iconográfico” en el cual se realiza una descripción detallada del material, para lo cual fue necesario en nuestro trabajo definir las variables del registro y elaborar una base de datos con modelo relacional que permitiera dar una mejor estructura a la información obtenida. En una segunda fase, consistente en el análisis iconográfico como tal se crean unidades temáticas, esto se logró a partir del empleo de modelos estadísticos que permitan crear conjuntos a partir de la repetición de patrones y diseños. Finalmente, en una tercera fase se llega al análisis semiótico propiamente o iconológico en palabras de Panofsky, donde se trata de dotar de significado a esas unidades temáticas antes definidas, para esto fue necesario apelar al conocimiento del contexto social en el que fueron usadas estas piezas; la última fase representó el mayor reto puesto que las piezas se encuentran descontextualizadas, de ahí que la revisión bibliográfica haya sido de vital importancia.

El resultado de las tres fases de análisis del material se aborda en el cuarto capítulo, el cual se desarrolló en tres apartados correspondientes a los tres niveles ya antes mencionados. Para abordar el nivel pre iconográfico se realizó un resumen, por medio de gráficos y diagramas, de algunas de las variables registradas en la base de datos; dentro de las cuales se consideraron la ciudad de procedencia del material, las formas cerámicas, agrupadas en copas de soporte alto y bajo, figuras modeladas, máscara, ánfora, vaso, silbatos y vasijas; así mismo se abordan el tratamiento de la superficie (acabado) y las técnicas de decoración.

En cuanto a la descomposición de la imagen, esta se aborda principalmente en el segundo apartado del mismo capítulo, esto es el nivel iconográfico, donde se busca el establecimiento de unidades temáticas mediante la caracterización de la relación entre

los diseños y las formas, así como las repeticiones de motivos y temas. Con todo lo anterior se establecieron 12 conjuntos que fueron analizados y comparados con los complejos cerámicos establecidos tradicionalmente para el Altiplano Nariñense, Capulí y Piartal-Tuza. Finalmente, en el tercer apartado de este capítulo se busca realizar una aproximación a la interpretación del material, esto se llevó a cabo dentro de las posibilidades que el material descontextualizado ofrece.

1. Antecedentes

1.1. Antecedentes arqueológicos e históricos en la región

1.1.1. Área de estudio.

El área que habitaron las comunidades históricas conocidas como Pastos y Quillacingas y las arqueológicas denominadas como “cultura Nariño” comprende la región andina del norte de Colombia – departamento de Nariño – (ver ilustración 1) y el sur de Ecuador – provincias de Carchi e Imbabura, esta región se localiza a 3000 m.s.n.m, en el macizo andino el cual se conoce con el nombre de “Andes septentrionales o de páramo” y se caracterizan por poseer cimas bajas y recostadas, a diferencia del sector de los andes centrales (Alejandro Bernal Vélez 2011, p.15). Así mismo se caracteriza por una gran diversidad geográfica que alterna valles, cuencas, gargantas y volcanes. Esta área está caracterizada por la presencia de un gran número de volcanes inactivos y activos, lo que convierte a Nariño en el departamento de mayor vulcanismo del país. También nos menciona Lucía Rojas que esta área cuenta con una rica red hidrográfica y una gran diversidad de pisos térmicos de acuerdo a la altura lo que hace que tanto la fauna como la vegetación sean y hayan sido variadas en épocas prehispanicas y actuales (Lucía Rojas de Perdomo 1995, p. 156). Con respecto al clima tenemos que en los Andes septentrionales predominan los climas ecuatoriales con poca insolación y gran humedad; además debido a la diversidad de pisos térmicos se encuentran cuatro pisos térmicos que como menciona Alejandro Bernal, “constituyen a su vez zonas climáticas y ecológicas: cálido, templado, frío y páramo” (Landázuri, 1995:29-30 citado por Alejandro Bernal 2011, p.15).

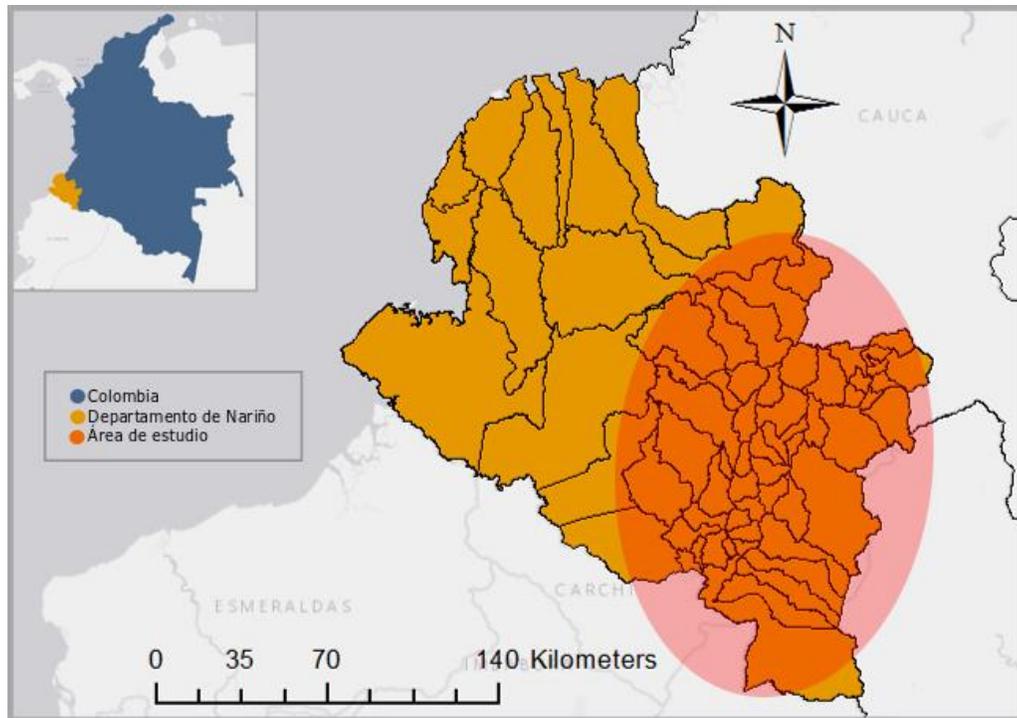


Ilustración 1. Mapa de localización del área de estudio. Elaboración propia.

De la anterior descripción son de relevancia la presencia de pisos térmicos y el vulcanismo pues afectaron directamente el desarrollo de las investigaciones en esta región. La presencia de los volcanes se ha usado para sostener la idea de la inexistencia de ocupaciones tempranas debido a la actividad de los mismos, sin embargo, en oposición a esta idea se encuentran algunos académicos que sostienen la posibilidad de hallar evidencia de ocupaciones tempranas bajo las capas de ceniza volcánica. Por otro lado, la presencia de pisos térmicos diversos es igualmente importante, aunque en otro sentido, al ser estos de fácil acceso permitieron a las comunidades que habitaron esta zona desarrollar una subsistencia basada en la microverticalidad.

1.1.2. Comunidades históricas y arqueológicas

En el desarrollo de la arqueología colombiana, como lo señala Felipe Cárdenas (1996), la delimitación de las llamadas áreas culturales (definidas tradicionalmente como las áreas habitadas o dominadas por un grupo humano del cual recibían su nombre), llevó a una asociación del material arqueológico con estas áreas y como consecuencia lógica con las sociedades que las ocupaban. Los primeros estudios en el área del Altiplano Nariñense se realizaron a principios del siglo XX, estos buscaron establecer asociaciones entre los grupos étnicos Pastos y Quillacingas que habitaron el territorio a la llegada de los conquistadores y las evidencias arqueológicas asociadas a los conjuntos cerámicos Capulí y Piartal -Tuza (Carl Henrik Langebaek y Carlo Emilio Piazzini 2003), las asociaciones resultantes fueron, Capulí con Capulí, y Piartal –Tuza con Protopastos y Pastos respectivamente (Cárdenas F, 1996). Sin embargo, es necesario revisar estas asociaciones entre comunidades históricas y arqueológicas, Felipe Cárdenas (1995), señala por ejemplo la existencia de material asociado a los complejos Piartal –Tuza en áreas externas al territorio delimitado para los Pastos y encontrándose también áreas Quillacinga.

Una de las hipótesis predominantes es que se trataba de sociedades cacicales, lo cual es de difícil comprobación teniendo en cuenta el estado en el que se encuentran las investigaciones actuales, este punto lo ampliaremos más adelante. Por ahora me limitaré a resumir algunos de los trabajos en el Altiplano de Nariño.

Comunidades históricas: Pastos y Quillacingas:

Con la llegada de los colonizadores a la región fueron descritos varios grupos indígenas que poblaban el territorio que actualmente ocupa el departamento de Nariño y parte del de las provincias ecuatorianas de Carchi e Imbabura. Dentro de estos grupos se habla más extensamente sobre los Pastos y Quillacingas.

De los denominados Pastos, una de las menciones más importantes es la referente a las relaciones de intercambio a larga distancia que funcionaban a través de unos personajes llamados “mindalae” (Uribe, M. 1992, P.12). Ana María Groot (1991) amplía el tema de esta institución añadiendo que el intercambio era principalmente de bienes suntuarios (los bienes básicos eran suplidos por el sistema de microverticalidad), a su vez este intercambio dependía de los mindaláes, quienes estaban bajo el control de cacique, estos comerciantes tenían un trato diferencial en la sociedad (Salomón, 1988:110 citado por Groot 1991: 76).

En relación a la institución anteriormente mencionada, Bernal A. (2000:127) propone como hipótesis que esta tenía tres propósitos “ (a) suplir las necesidades políticas de las élites de cada cacicazgo pasto...(b) que debido a las características geográficas imperantes en esta zona fue necesaria la microverticalidad...(c) las relaciones de los pastos con los grupos vecinos dinamizaron la circulación de algunos productos que no tiene que ver con lo político ni con lo alimenticio sino con artículos culturalmente importantes”.

Por otro lado, los Quillacingas no se han asociado hasta ahora ni con Capulí ni con Piartal-tuza – a diferencia de los Pastos que se asociaron a la cerámica Tuza-,

corresponden pues a un grupo diferente. La producción material de este grupo fue señalada por Uribe, M. quien señala que se caracteriza por:

“unas vasijas globulares y semiglobulares decoradas con caritas triangulares modeladas a partir del borde de la vasija, con dos brazos en ángulo sobre el cuerpo; se las encuentra asociadas con algunos recipientes Tuza en proporciones bajas” (1992, p. 12)

En lo que respecta a las crónicas, la información existente sobre los Quillacingas es reducida. Sin embargo, se sabe que eran poblaciones de menor densidad que los pastos, aunque exhibieron igualmente relaciones jerárquicas evidenciadas en los enterramientos diferenciales. Groot (1991) retomando nuevamente documentos coloniales expone que estos pueblos estuvieron formados por cuatro cacicazgos denominados por los visitantes como “Quillacingas camino a Almaguer, camino a Quito, de la Montaña, del Valle de Atris y camino a Popayán”, y cada uno de estos por 168 familias en promedio (un tamaño menor que el de los pastos). Ramírez, M. (1996) también retoma algunos registros coloniales de los que es posible inferir un patrón de asentamiento disperso, asentados en los valles interandinos donde cultivaron productos como maíz, cabuya, caña y algodón. También infiere que estos cuatro grupos Quillacinga hacían parte de un mismo grupo productivo con relaciones comerciales. Así cada grupo tendría producción diferenciada, los Quillacinga camino a Almaguer se asociaron a cultivos de tierra caliente; los de camino a Quito a los de tierra fría, en la Provincia de la montaña se presenta la minería y productos maderables y finalmente en el Valle de Pasto se encontraría la ganadería y la agricultura de tierra fría (Zajec 1988:59 citado por Ramírez, 1996).

Complejos cerámicos: Capulí, Piartal –Tuza:

Hasta la fecha se han propuesto tres cronologías, de las cuales la más empleada hasta ahora ha sido la de María Victoria Uribe, en el cual, a partir de la decoración cerámica se establecieron dos complejos cerámicos contemporáneos, desarrollados entre el siglo XVIII y XIV d.C., a saber, el Capulí y Piartal-Tuza. Este último se asumió como dos momentos de una misma sociedad. La teorización que se ha hecho sobre estos grupos cerámicos ha estado, como ya se dijo, influenciada por sus asociaciones con grupos indígenas presentes en el territorio en el momento de la conquista española.

El complejo Capulí como lo señala María Victoria Uribe (1992), se definió a partir de la excavación de dos enterramientos de entre 20 y 40 metros de profundidad y de un basurero, contextos de los cuales solo se obtuvieron dos fechas que lo situaron en una cronología contemporánea al complejo Piartal –Tuza. Carlos Armando Rodríguez (2005), en un trabajo más reciente recoge 20 fechas provenientes de investigaciones del norte de Ecuador y el Sur de Colombia (departamento de Nariño) para señalar la existencia de la “sociedad capulí”, como la denomina este autor, entre el 1 y el 1500 d.C; señala además para ésta una extensión geográfica que abarca 12000 kilómetros cuadrados entre el actual territorio de las provincias de Pichincha, Imbabura y El Carchi en Ecuador.

Sobre la población de la “sociedad capulí”, Rodríguez, C. retoma un estudio bioantropológico llevado a cabo con los restos óseos hallados en seis tumbas de la Florida, en Quito. Los resultados indican que las personas de la élite poseían una estatura mayor, relacionadas, posiblemente, con un consumo diferencial proteína. Así

mismo evidenció un mayor consumo de maíz en individuos pertenecientes a la élite (en forma de chicha).

En relación a la producción cerámica, María Victoria Uribe, señala la existencia de una diferenciación entre la doméstica y la hallada en los contextos funerarios, la cual se encuentra decorada con pintura negativa negro sobre rojo con predominio de:

“los motivos geométricos como las grecas, las mallas y las cruces. Los recipientes más comunes son las copas de pedestal alto con una gran variedad de formas entre las cuales se destacan los “cargadores” y las copas dobles y triples; también son comunes las vasijas globulares con figuras de animales modeladas en el borde; las figuras antropomorfas masculinas conocidas como “coqueros” y algunas figuras femeninas sentadas; otras formas frecuentes son los cuencos hondos con bordes directos y las vasijas antropomorfas denominadas “patones”” (1992, p.9-10).

Dentro de los elementos encontrados en contextos funerarios va a sumar la presencia de caracoles marinos recubiertos con materiales cerámico o metal. Esto da pie a la idea de relaciones de intercambio con comunidades costeras.

Los poblados y las viviendas no han sido ampliamente estudiadas, pero de los datos que tenemos hasta ahora, señala Rodríguez, C (2005), se infieren asentamientos dispersos con presencia sobre los 2700 msnm. Este autor señala además en relación a sus actividades económicas una economía mixta basada en la agricultura de productos como el maíz y tubérculos. Así mismo señala la existencia de intercambios (controlados por los caciques –chamanes) de productos como la sal y la coca.

En cuanto al complejo Piartal-tuza, María Victoria Uribe (1992) tanto como Alejandro Bernal (2011) señalan que ambos son parte de un mismo grupo, pero en dos momentos distintos. Para soportar estos complejos hay una mayor amplitud en la investigación, se define inicialmente a partir de un total de 5 fechas que le brindan una cronología que va desde el siglo VIII hasta el XV de nuestra era. Con una revisión más actual de los trabajos en esta zona, Rodríguez, C (2005) le asigna a Piartal una cronología que va desde el 500 al 1250 d.C, esto bajo la consideración de 13 fechas registradas en Colombia; por su parte, la cerámica Tuza quedó inscrita en una cronología que comprende el periodo entre el año 1250 y 1550 d.C, dicha cronología se basa en la revisión de 15 fechas de sitios colombianos.

Para el caso de Piartal, Rodríguez, C (2005) señala una extensión de 14500 km cuadrados que corresponden a las áreas del departamento de Nariño en Colombia y las provincias Carchi e Imbabura en Ecuador. Para la fase Piartal, Uribe, M (1992) y Bernal, A. (2011) señalan, una ocupación de varios pisos térmicos en asentamientos dispersos, en otras palabras, una ocupación microvertical con aprovechamiento de los productos obtenidos en cada clima. Se señala igualmente una relación de intercambio de productos suntuarios a larga distancia, los cuales estarían destinados a una élite.

En cuanto a su distribución-continúa señalando Uribe- consiste en asentamientos dispersos y pequeños, esto se mantiene en los trabajos de Rodríguez, C (2005). Se asocia a esta la existencia de una élite cacical. Del material hallado en contextos funerarios se señala la presencia, al igual que en Capulí, de caracoles y cerámica decorada, pero esta vez con pintura negativa policroma. En cuanto a los enterramientos, estos evidencian una diferenciación de estatus pues se encuentran unos enterramientos superficiales con

ajuares escasos en oposición a enterramientos colectivos con ajuares funerarios, localizados a gran profundidad. En cuanto a la materialidad de las tumbas se señala:

“La cerámica funeraria Piartal se caracteriza por tener una decoración negativa negro/crema con sobre-pintura positiva roja. Las formas más abundantes son los cuencos o platos hondos con base anular, las ánforas o “botijuelas”, las vasijas globulares, las ocarinas y unos grandes vasos de paredes rectas” (1992, p.11).

Aspectos sobre las actividades económicas y la producción material Piartal, se retoman en el trabajo de Carlos Armando Rodríguez. Se señala allí una actividad mixta basada en la agricultura intensiva del maíz y tubérculos, igualmente importantes fueron el pastoreo de camélidos, la caza, la recolección y la pesca, así como las producciones orfebres, textiles y alfareras. Adicionalmente señala que los cacicazgos se vieron soportados por un control microvertical de los recursos junto a las colonias extraterritoriales.

La fase tuza se entiende -según María Victoria Uribe (1992)- como la continuación de la fase Piartal. Si bien la elaboración cerámica es de elaboración más simple que en la fase anterior, se encuentra una mayor modificación del paisaje. Esta autora señala además que, en relación a Piartal, hay un crecimiento demográfico acompañado de un mayor tamaño en los asentamientos y que, los enterramientos no muestran grandes diferencias, siendo parte de sus ajuares funerarios elementos empleados en la vida doméstica. Carlos Armando Rodríguez (2005) define un área de aproximadamente 17500 km² para las ocupaciones.

Acerca de sus actividades económicas, Rodríguez, C. señala la agricultura intensiva, implementaron la construcción de terrazas con muros de contención con fines agrícolas. Igualmente se señala la domesticación y el pastoreo. Dos elementos importantes son señalados en este punto por el autor: (1) la microverticalidad, consistente en la explotación de varios pisos térmicos de forma simultánea, y (2) la creación de colonias Tuza con el fin de explotar ciertos recursos. Estas colonias estuvieron alejadas de los centros político – administrativos. (Rodríguez, C. 2005).

Finalmente tenemos que lo que ha caracterizado el desarrollo de la arqueología en la zona es en primer lugar una asociación entre comunidades arqueológicas e históricas, adicionalmente se encuentra que se ha basado en gran medida en contextos funerarios, esto debido en parte a que la intensa actividad agrícola ha alterado considerablemente el área; en segundo lugar, tenemos el hecho de que solo recientemente y de manera poco frecuente se han llevado a cabo estudios regionales; en tercer lugar está la ausencia de estudios bajo las capas de los depósitos volcánicos debido a la suposición inicial de que este era indicador de la imposibilidad de un poblamiento temprano en la zona; por último tenemos que el área de estudio se ha restringido, en Colombia, a la zona sur del departamento de Nariño. Este panorama nos da como resultado un contexto que ha estado limitado espacial y temporalmente que dificulta la confirmación de la hipótesis de que las personas que habitaron allí en tiempos prehispánicos se organizaron en sociedades cacicales.

1.2. Estudios iconográficos en Colombia

Si bien los estudios iconográficos en el Altiplano Nariñense son escasos, sí existen trabajos que abarcan el área suroccidental colombiano. La iconografía en la arqueología ha dado paso a trabajos como el realizado por Legast, A (1995), quien, a partir de la comparación de las representaciones animales en diferentes grupos indígenas que habitaron el suroccidente colombiano entre el 2500 y el 1500 A.P (Calima, San Agustín y Tumaco), postula que pudieron haber compartido aspectos importantes de su cultura, como mitos y creencias religiosas. Micos, murciélagos y felinos serían animales ampliamente representados en esta zona. Esa similitud, dice Legast, se debe a que estos grupos indígenas a pesar de haber habitado zonas diferentes intercambiaron productos e ideas.

Así también, Plazas y Falchetti (1983,1986 citado por Gnecco 1996: 177) basándose en similitudes tecnológicas, formales e iconográficas en los artefactos encontrados enterramientos sugieren la existencia de una “tradición cultural metalúrgica” en el suroccidente del país, la cual se extiende desde 2500 -1000 A.P. Por otro lado, para Gnecco (1996) esto puede deberse no tanto a una tradición cultural, sino que correspondería a un epifenómeno de una extensa, inestable y compleja red de alianzas entre las élites de varios cacicazgos en esa zona del país, a través del cual se legitimó su uso del poder desde un espacio de control básicamente simbólico. Así entonces las piezas manufacturadas corresponderían a bienes de élite que a su vez serían íconos de interacciones sociales concretas, intercambio entre élites, durante un lapso de 1000 años. Es importante resaltar que debido a la temporalidad con la que se abordaron los trabajos anteriores no se incluye la materialidad de la “Cultura Nariño”.

Ronald J. Duncan (1992:13 a 19), se acerca al tema del diseño en la cerámica Nariño, estableciendo ciertas características para las fases Capulí, Piartal -Tuza, así: Para las piezas Capulí, los motivos se caracterizan por ser diseños geométricos repetidos que se realizan mediante engobe, incisión, o modelado en relieve. En cuanto al complejo Piartal, hay también representaciones geométricas (con algunas diferencias) y van a aparecer figuras animales altamente estilizadas. Ese grado de estilización es lo que diferencia a Piartal -tuza del complejo Capulí. Además, el autor resalta la similitud en cuanto, sistematización de los principios de diseño, estilización de la figura, y predominio de los patrones numéricos. Por otro lado, para el complejo Tuza, los diseños se vuelven patrones más complejos y el color es menos importante que en Piartal. De lo anterior se desprende que los sistemas de diseño son para Ronald J. Duncan sistemas conceptuales; los patrones de signos y los patrones numéricos estarían indicando una fijación de conceptos.

Estudios como el de Carlo Emilio Piazzini (2015) en la cuenca media del río Cauca han buscado establecer relaciones entre las iconografías y los procesos de cambio social. Este autor va a trabajar con los períodos comúnmente denominados como Quimbaya temprano y Quimbaya tardío ubicados temporalmente entre 3000 y 400 a.P.

En el desarrollo de su trabajo Piazzini llama la atención sobre la agencia que pueden tener las imágenes en los procesos sociales y su transformación, elemento que ha sido poco abordado en los trabajos realizados para dicha área. Así su objetivo fue:

“Abordar las imágenes incorporadas a evidencias de orfebrería y cerámica de la cuenca media del río Cauca, con el objetivo de contribuir a comprender los procesos de

cambio social que se pueden inferir de discontinuidades perceptibles en el registro arqueológico que les es contemporáneo” (2015, p. 57)

Para tal fin se identificaron tanto esquemas de asociación como esquemas de oposición de las imágenes presentes en los artefactos cerámicos y orfebres. Esto en relación a la presencia o ausencia del material en contextos funerarios y domésticos. Con todo esto se definieron dos grupos de iconografías, grupo 1 y 2, correspondientes a Quimbaya clásico/temprano y Quimbaya tardío respectivamente.

Sobre la relación entre las iconografías y el cambio social va afirmar, basándose en las diferencias encontradas entre los dos grupos, que se tratan de dos sistemas de pensamiento diferentes. Respecto al espacio también va a señalar que hay motivos que se asocian, por ejemplo, exclusivamente a contextos funerarios. En articulación a estos elementos se introdujo la cuestión de las discontinuidades cronológicas establecidas a partir de 163 fechas, en la cual se identifica un hiato entre 1284 y 1204 a. P en el periodo que va del 3000 al 400 a. P. Dentro de este hiato se encuentran superpuestos los grupos 1 y 2 lo que lleva a concluir que fue un cambio lento, no abrupto. Finalmente se señala que la función de las imágenes en este proceso es ideológica y funciona como una forma de poder que no está basada en la coerción. Piazzini subraya que dentro del contexto de la cuenca media del río Cauca las funciones pueden ser: “presentando como coherentes aspectos del orden social que son contradictorios” o “presentando ideas y formas de organización que operan en términos de los intereses específicos de individuos y grupos, como si fueran del interés general” (2015, p. 84).

1.3. Estudios iconográficos y semióticos en otras latitudes

Tradicionalmente los estudios semióticos han trabajado desde las corrientes que fundaron Saussure y Pierce. Así mismo la semiótica en la arqueología se ha elaborado tomando como referente historiadores del arte como Erwin Panofsky. Estudios pioneros como los de Leroi Gourhan en la década de los 60 son los que dan paso a la articulación entre la arqueología y disciplinas como la semiótica y la iconografía (Reyes, E.2009, p.58). Los trabajos de Gourhan partieron en gran medida de la necesidad de establecer tipologías de los elementos artísticos de la prehistoria, velaba por producir una tipología que estuviera lo suficientemente definida no solo gráficamente sino también temporalmente (Leroi –Gourhan, A. 1984).

Un ejemplo de estudios más recientes en el marco de la arqueología y la semiótica es el análisis socio-semiótico que Eduardo José Reyes Paniagua tituló “unidad y heterogeneidad durante el periodo formativo en Costa Rica (2000 -300 a.C) una propuesta de interacción cultural”, cuyo objetivo es emplear la semiótica para plantear un modelo de interacción cultural, la idea es entonces articular semiótica y arqueología para comprender los diseños inscritos en la cerámica del período formativo en ese país. El marco de referencia adoptado se basa en los trabajos de Umberto Eco, quien integra los conceptos de semiótica y de signo de Pierce y Saussure. Dentro de cualquier modelo semiótico, como indica el autor, deben estar contemplados los términos de comunicación, como el acto de compartir información a través de una señal; el de significación, que consiste en el modo de estructuración del signo y la producción que se relaciona con el estilo y la función.

El primer proceso (comunicación) involucra la producción, la circulación y el consumo. El segundo proceso (significación) que se relaciona con cuatro elementos: condiciones político económicas, industrias productoras del discurso, organización productiva y productos comunicativos. Para el caso del formativo costarricense definieron la heterarquía como la condición político económica. En cuanto a las industrias de producción del discurso vinculan a los artesanos especializados y su manejo de la técnica; adicionalmente, la organización productiva se definió a partir de los artesanos; finalmente los productos se entendieron como las elaboraciones cerámicas y los patrones decorativos de estas.

A partir de la consistencia en los patrones decorativos que cada grupo guarda en su interior, se concluye que los contactos que pudieron haber tenido los grupos del formativo no cambiaron el orden cultural; corresponden mejor a un proceso de interacción en el que la información se apropia y se recombina dando origen a elementos nuevos. Adicionalmente se plantea la hipótesis de que el surgimiento de la cerámica en el formativo (caracterizado por grupos semi-sedentarios) de Costa Rica pudo haberse dado a partir no solo de la necesidad técnica, sino también entendiendo esta como un elemento transmisor de información.

En México se han desarrollado ampliamente trabajos enmarcados en la iconografía, estos trabajos les han permitido la identificación de tradiciones religiosas o incluso valores sociales presentes en sociedades prehispánicas. Hay gran cantidad de trabajos elaborados en torno al arte Maya, el cual constituye una excepción en América pues cuentan con un corpus escrito (códices) que facilita la identificación de temas en sus representaciones (objetivo de la iconografía, tal como la señala Panofsky en el

segundo nivel de análisis). Beatriz de la Fuente (2002) retoma los trabajos de algunos de los académicos que ayudaron a conformar los estudios iconográficos en este país, dentro de los que menciona a H.J. Spinden, Tatiana Proskouriakoff, Alfonso Caso quienes ayudaron a la identificación no solo de temas sino también de nombres de personajes y sitios. También hubo académicos como George Kluber, quien propuso un método que no dependiera de los textos. Esto abre el debate sobre la posibilidad de estudios iconográficos que no cuenten con fuentes escritas.

El caso del estudio de la iconografía Maya es, sin embargo, excepcional en nuestro contexto, el cual es caracterizado por la ausencia de registros escritos. Pero esto no ha impedido que se desarrollen trabajos como el de Constantino M. Torres (2004) en cual se analizó un artefacto empleado en el consumo de polvos alucinógenos. El caso en este estudio se hace aún más complejo pues este material se encuentra descontextualizado, sin embargo, la tableta de Denver era, por su decoración, fácilmente asociable a la iconografía Tiwanaku.

A través del análisis iconográfico se encuentran elementos estructurales y modalidades de organización. Para esto se identificaron cuatro niveles de significado a saber; los signos primarios, las aglomeraciones de estos, las unidades temáticas y finalmente las narrativas temáticas. Estos niveles van desde la unidad mínima percibida en la imagen hasta composiciones complejas que involucran la reunión de varias unidades temáticas. Respecto a la iconografía Tiwanaku o “sistema iconográfico”, para usar las palabras del autor, lo que se sugiere, a través del estudio la tableta, es que no depende de entidades políticas exclusivas, argumentando que dicho sistema iconográfico

brinda la estructura conceptual para el desarrollo de ideas y que, adicionalmente no se constituye como transmisor de ideologías específicas.

2. Marco teórico

2.1. Semiótica

En su definición más simple se entiende la semiótica como la disciplina encargada del estudio de los signos, estos últimos, como menciona Beuchot, M. ya venían siendo trabajados desde Platón y Aristóteles y posteriormente fue abordado por los estoicos y en el medioevo por pensadores como San Agustín, Roger Bacon, San Alberto Magno, Santo Tomás, Duns Scoto, Ochman, entre otros. Sin embargo, será Jonh Locke, en su “ensayo sobre el entendimiento humano” quien acuñe el término de semiótica en el siglo XVII, con cuya definición se sientan las bases de esta como una disciplina independiente (Beuchot,M. 2004, p 13- 3 / Preucel, R 2006, P. 5-8/Zecchetto, V, 2003, p. 57-72). Locke, dedica la última parte de su ensayo a la división de la ciencia en tres partes: física, práctica y finalmente semiótica, o doctrina de los signos:

“El asunto de esta ciencia consiste en considerar en la naturaleza de los signos de los que se vale la mente para entender las cosas, o para comunicar sus conocimientos a los otros. Porque como entre las cosas que la mente contempla no hay ninguna, salvo sí misma, que sea presente para el entendimiento, es necesario que alguna otra cosa se le presente como signo o representación de la cosa que considera, y éstas son las ideas. Y como la escena de las ideas que constituye los pensamientos de un hombre, no puede exhibirse de una manera inmediata a la vista de otro hombre, ni guardarse en ninguna parte que no sea la memoria, que no es un almacén muy seguro, por eso tenemos la necesidad de signos de nuestras ideas para poder comunicar nuestros pensamientos los unos a

los otros, así como para registrarlos en beneficio propio. Los signos que los hombres han encontrado más convenientes, y, por lo tanto, aquellos de que se valen más comúnmente, son los sonidos articulados” (Locke, J. 2002, P.728).

Esta noción de semiótica si bien no se aparta de un enfoque gramático, introduce un elemento importante y es la función signos en los procesos cognoscitivos de los seres humanos que tienen lugar en la interacción con los demás. La definición dada por Locke posteriormente servirá de base para los planteamientos modernos de Pierce, quien junto a Saussure figuran como los representantes de las dos corrientes teóricas que caracterizan la semiótica desarrollada en el siglo XX, las cuales desarrollaré más adelante. Ya en desarrollos posteriores de la disciplina, como lo menciona Preucel, se busca la comprensión de las leyes o normas mediante las cuales se producen y se entienden los signos dentro de una sociedad. Este interés va más allá del estudio de los sistemas de signos y su clasificación. Este estudio ha sido nombrado “semiótica social”, la cual va a dar mayor importancia a la manera en la que los signos entran a funcionar dentro de los grupos sociales, Preucel retoma a Thibault para continuar explicando que no hay signos que puedan significar en sí mismos, sino que se construyen en el marco de significación elaborado a partir de procesos materiales y sociales a la vez constituyen la identidad de dichos grupos.

“As Thibault (1991) argues, the basic premise is that meanings are made by construing semiotic relations among patterned meaning relations, social practices, and the physical-material processes which social practices organize and entrain in social semiosis. In social semiotics, the basic logic is that of contextualization. No semiotic form, material entity or event, text, or action has

meaning in and of itself. The meanings are made in and through the social meaning-making practices which construct semiotic relations among material processes and social actions. All communities have regular and repeatable patterns of meaning-making. These patterns are thus typical of that community and help to define and constitute it, as well as to distinguish it from other communities” (2006, p.8).

Teniendo todo esto en consideración, este mismo autor define la semiótica como un área de estudio interdisciplinario que se ocupa de la capacidad innata de los seres humanos para producir y comprender signos, los cuales se encuentran implicados en el proceso comunicativo, así: *“Semiotics thus investigates sign systems and the modes of representation that humans use to convey their emotions, ideas, and life experience”* (2006, P. 5). Una definición similar es la que nos brinda de forma simplificada Sebastián Serrano, quien además de los elementos de producción señala las reglas de transmisión e intercambio:

“De una manera informal podemos definir la semiótica como una ciencia que estudia las diferentes clases de signos, así como las reglas que gobiernan su generación, y producción, transmisión e intercambio. Es decir, que la semiótica está vinculada a la comunicación y a la significación y en última instancia, de forma que las incluye a las dos, a la acción humana” (2001, P.7).

Tenemos aquí una definición general de semiótica que abarca el estudio de los signos como elementos dinámicos que se configuran dentro los procesos de comunicación e interacción de sociedades que comparten elementos en común. Serán

competencia de la semiótica la comprensión de las formas de producción, transmisión y comprensión de los signos. Otro elemento importante a resaltar es que estos procesos son innatos a todos los seres humanos y en ellos participan no solo elementos gramaticales, propios del lenguaje articulado sino también objetos, imágenes etc. De esta condición se desprende la posibilidad de la aplicación de la semiótica a la producción material e iconográfica de sociedades distantes en el tiempo.

Dada ya una definición general de semiótica y habiendo expuesto muy brevemente el desarrollo histórico del concepto quiero ahora desarrollar el concepto de signo y las corrientes teóricas desarrolladas de forma paralela en el siglo XX por Peirce y Saussure y que aún hoy siguen sentando las bases del estudio semiótico.

El signo, ha sido entendidos generalmente como aquello que está en lugar de otra cosa (Eco:1988:330) o la representa. Los signos se conciben y son utilizados dentro de contextos o grupos particulares pues, aunque son elementos dinámicos y mutables se encuentran a su vez regidos por estructuras sociales que los determinan. (Beuchot, M. 2004, p.7). Esta definición ampliamente extendida, ya nos deja entrever la importancia de las nociones de representación y percepción – ligada a su vez a la comunicación -. En la definición de signo dada por uno de los exponentes de la semiótica social anteriormente mencionada, se establece que:

“Un signo es una cualidad específica de la experiencia fenomenológica, a través de la cual llegamos a conocer la realidad y en la que podemos estar preparados para actuar. De este modo los signos son condiciones de percepción, interpretación, diálogo

y acción” Klaus Bruhn Jensen: la semiótica social de la comunicación de masas. Citado por Zecchetto, V. (2003, P.86.)

Estas definiciones ayudan a soportar la idea de que los signos son elaborados a partir de una realidad que es percibida por unos seres que se encargarán de representarla para comprenderla y transmitirla. Parten pues de la comunicación de la experiencia. Estos pueden asumir formas no solo verbales sino también audiovisuales, como imágenes, objetos etc.

Es precisamente la forma en la que se desarrolló el concepto de signo una de las diferencias más evidentes entre los trabajos de Saussure y Peirce. Este primero desarrolló su trabajo en el marco de la semiología, donde retoma elementos de la lingüística para estudiar la vida de los signos dentro de las dinámicas sociales, esto pretende dar cuenta de las leyes que regulan los signos a la vez que aborda como son constituidos (Zecchetto, V: 2003, p. 16/ 2005, p.124-125). El semiólogo partió de la noción de signo como una estructura lingüística diádica compuesta por una parte “sensible”, *significante* y otra parte “inmaterial” que corresponde al *significado*, así, signo lingüístico quedó definido como “*una entidad psíquica de dos caras Proponemos conservar la palabra signo para designar a la totalidad y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente por significado y significante*” (p. 99, citado por De Morentin, J. 1983, p. 40). Adicionalmente va a argumentar que entre estos signos se establece una relación arbitraria pues esta responde a un consenso social. Algunos de los herederos de esta tradición son Barthes y Greimas (Eco, U. 2000, p. 31-32, Zecchetto, V. 2003, p. 16, 89-90/ 2005, p.124-125).

Peirce por su parte emplea el término semiótica como el estudio de los signos, este estudio pertenecía para él al campo de la ciencia y de las reflexiones lógico-filosóficas. El signo fue definido por este autor como “something which stands lo somebody for something in some respect or capacity” (2: parágrafo 2 .228 citado por De Morentin, J. 1983, p.81). A su vez el signo desde Peirce se entiende integrado a un proceso de semiosis, que a su vez fue definida por él mismo como “una acción, una influencia que sean o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas” (5.484 citado por Eco, U. 2000, p.32). Zecchetto resume a la semiosis como “un fenómeno operativo contextualizado” en el cual se transmiten sentidos. Eco igualmente señala que la definición de semiosis y de signo no van, a diferencia de las de Saussure, a requerir que este sea transmitido intencionalmente o que se produzca de forma artificiosa. (2000, p.32). Tenemos pues que la semiosis equivale al proceso de significación y que, a diferencia de Saussure, el signo va a tener una estructura trídica donde participan el signo, el objeto y el intérprete. Las teorías de Peirce fueron mucho más amplias que las de Saussure pues “la realidad entera se articula como un *sistema total de semiosis*, amplio e ilimitado, previo a cualquier descripción posterior.”. (Zecchetto, V. 2003, p.16).

La amplitud del trabajo de Peirce al abordar no solo la caracterización de los signos sino lo que él definiría como semiosis, poniendo al signo en medio de las relaciones sociales que le dan forma y la noción trídica del signo representan mayores ventajas para el desarrollo del presente trabajo cuyo interés estriba en las

representaciones o imágenes (en el sentido amplio de la palabra) en relación a las sociedades arqueológicas que los produjeron. La metodología empleada por Peirce será ampliada en el capítulo tres.

Continuando con los signos tenemos que estos abarcan ideas, palabras, imágenes, sonidos y objetos, elementos no verbales (Preucel, R. 2006, p.5). Autores como Cid Jurado, A. (2002) han abordado el tema del estudio de los objetos en la semiótica, señalando que para esta es una cuestión que tiene respuesta en un trabajo transdisciplinario. Se parte de la idea de que los objetos forman parte de un sistema, comunican y se comunican a través de ellos. Cid, retomando a Jean Baudrillard, anota que en este sistema los objetos

“No son sólo satisfactores de necesidades primarias sino signos que pueden comunicar status, feminidad, tradición, modernidad, elegancia, etcétera. Según cuando observa el filósofo francés, el objeto se encuentra al interior de un sistema y ahí participa junto al individuo en el mismo” (1996, citado por Cid Jurado, A. 2002, p. 4)

Además de los objetos, las imágenes también se han señalado en diversos trabajos por ser portadoras de significado. Argüello P, y Botiva A, (2003, p. 80) Señalan en referencia al arte rupestre que:

“Las imágenes pintadas o grabadas corresponden a objetos o ideas que a través del tiempo se modificaron hasta adquirir un carácter simbólico ligado a factores medioambientales, religiosos y sociales. Tanto en las pinturas como en

los petroglifos se plasmaron acontecimientos con el fin de recordarlos y transmitirlos a otras generaciones.”

Esto aplica también para la cerámica objeto de nuestro estudio, en la cual es común encontrar representaciones (modeladas o pintadas) de seres humanos, figuras geométricas, animales como aves, ciervos, monos entre otros. La producción material de la “cultura Nariño” ha sido ampliamente reconocida por la riqueza que exhibe en sus diseños y técnicas de manufactura en la producción cerámica, orfebre y textil. Esta producción participó dentro de los procesos sociales de las comunidades que las usaron, así tanto los objetos como las representaciones en ellos plasmadas en tiempos prehispánicos pueden ser considerados como signos.

Hemos visto hasta ahora cómo la semiótica puede hacer referencia a una amplia gama de signos, abarcando no solo aspectos lingüísticos sino también objetos e imágenes, resaltando su importancia como parte de los procesos comunicativos y sociales. Ahora bien, en nuestro caso particular el estudio se desarrollará a partir de la producción cerámica agrupada en los conjuntos Capulí, Piartal-tuza, centrándonos en las representaciones iconográficas plasmadas en estos. De ahí que la iconografía como método también pueda aportar elementos valiosos para la comprensión de dichas imágenes.

2.2. Iconografía

La iconografía facilita un acercamiento más directo al estudio de las imágenes. Se encuentra definida en forma general por la RAE en su primera acepción como el “conjunto de imágenes, retratos o representaciones plásticas, especialmente en un mismo

tema o con características comunes” y en su quinta acepción como “Estudio de las imágenes o representaciones plásticas en el arte”. Esta palabra deriva de los vocablos griegos *eikon*, “imagen” o “retrato”, y *graphos*, “escritura” (Klein, C. 2002, p. 29, Panofsky E., 2001, p. 50) y su desarrollo conceptual tanto como metodológico se encuentra enmarcado en la historia del arte, abordándose principalmente en dos corrientes: aquellos quienes apelan a una descripción meramente formal y quienes desarrollan un trabajo basado en el entendimiento del significado de la obra de arte en su contexto cultural (De la fuente, B. 2002, p. 36).

Dentro de las definiciones dadas por diversos autores tenemos que, para algunos como Klein, C. la iconografía es “el estudio del significado de las imágenes” (2002, p. 30), acorde con esta definición está la de Beatriz de la Fuente quien escribe que “la iconografía es un método de estudio propio de la historia del arte cuyo objetivo es analizar y discernir sobre los temas representados en distintos objetos de arte”. Si bien, este método se ha desarrollado en el marco de la historia del arte occidental, su uso se ha extendido a otras disciplinas lo que ha llevado a autores como Sanz a definirla de forma más generalizada como un “método para la extracción de información de objetos aparentemente áfonos” (1998, P.66), este autor resalta la importancia de la iconografía en el estudio de producciones artísticas en sociedades antiguas, como sería el caso de los Mayas, y complementa la definición de señalando que es una práctica académica cuyo objetivo es la extracción de información de aspectos culturales como ideología y religión. Entendemos entonces la iconografía como el método que permite estudiar el significado de las obras de arte – objetos áfonos – en un contexto cultural particular. En este punto es importante abordar las nociones de arte y significado.

Sin duda, la aplicación del concepto de arte ha generado polémicas no solo en la disciplina antropológica sino también dentro de la misma historia del arte. El esteta polaco Tatarkiewicz, dedica el primer capítulo de su libro “Historia de seis ideas” a señalar las diferentes formas en las que este se conceptualizó el arte desde la antigüedad hasta tiempos más recientes. Deviene del latín *ars*, el cual sería utilizado en la antigüedad y en la edad media para referirse a la destreza en la elaboración de objetos a partir de un conocimiento que responde a normas, así, hacían parte del arte los oficios y las ciencias hasta cierto punto. En la edad media el término fue empleado para designar las “artes liberales” asociadas al esfuerzo mental, en oposición a las “artes vulgares” asociadas al esfuerzo físico. En adelante el concepto se transformó, quedando excluidos las artesanías, los oficios y las ciencias. Al llegar el siglo XIX solo quedarían incluidas las bellas artes, pero a pesar de recurrir a la belleza como característica definitoria del objeto artístico, en la vida cotidiana de las personas aparecen una serie de elementos que entraron en juego y que dificultaron una definición clara. Tatarkiewicz continúa el capítulo resumiendo las discusiones sobre el arte, subrayando como rasgos definitorios del arte: (1) la producción de belleza, (2) la mimesis, o reproducción de la realidad, (3) la creación de formas, (4) la expresión del artista, (5) la producción de la experiencia estética, (6) la producción de un choque; todas estas definiciones acarrearán problemas. Finalmente, y a pesar del hecho de una renuncia generalizada a la posibilidad de una definición precisa, Tatarkiewicz propone una definición alternativa que reúne todos los elementos anteriormente numerados. El arte queda definido para este autor como “*una actividad humana consciente, capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, siempre y cuando, el producto de esta reproducción, construcción, o expresión pueda deleitar, emocionar o producir un choque*”. (2001, p.57). Lo que hace

el autor es llegar a un punto intermedio al recoger dentro de su definición todos los elementos de las discusiones.

Como mencionamos al principio de este apartado, la iconografía se ha extendido hasta otras disciplinas, incluida la antropológica; así mismo la noción de arte se ha ampliado para incluir dentro de esta, objetos de sociedades distantes a occidente tanto geográfica como temporalmente, lo que ha llevado a un problema de indeterminación en el concepto y a múltiples debates que llegan hasta la antropología y la arqueología. Howard Morphy y Morgan Perkins en “The Anthropology of Art” señalan de forma general los dos sentidos que se han dado al arte:

“Art in the first sense is associated with bodies of knowledge, technologies, and representational practices that provide insights into the whole lifeworld of a society. Art in the second sense has been seen as the product of a particular stage of Euro-American history. In this sense, art is seen as disconnected from society as a whole and overdetermined by its role in the class structure of Western capitalist society” (2006, p.2)

El segundo sentido es la razón por la cual la utilización del término ha generado polémicas en áreas como la antropología y la arqueología, sin embargo, en la primera consideración se encuentra el sentido más amplio del concepto. Dejando de lado los problemas de la definición del arte, cabe señalar que dicha ampliación ha partido de premisas como la universalidad de la experiencia estética y la necesidad de significación inherente a los seres humanos. A esto podemos sumar la anulación de la noción de arte en oposición a utilidad.

Retomemos en primer lugar a Boas, quien fue uno de los pioneros en la inclusión del estudio del arte en la antropología. En su trabajo “El arte primitivo” Boas parte de la base de que existen para todos los seres humanos procesos mentales idénticos, así mismo sostiene que en todas las sociedades se han producido obras de arte en búsqueda de un placer estético, aunque las nociones de belleza varíen

“De una manera u otra, todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético. No importa cuán diverso sea el ideal que se tenga de la belleza; el carácter general del goce que ésta produce es en todas partes del mismo orden” (1947, p. 15)

También en el marco de la antropología, pero esta vez con la teoría de sistemas como marco de referencia, José Alcina Franch elabora un análisis sistémico del arte donde este es entendido como un subsistema de la cultura, así para él el arte:

“puede ser considerado como un espejo en el que se ve reflejada la sociedad entera, a partir de la cual la identificación, y, por consiguiente, la adaptación con la realidad, puede comprenderse, según dice White, como uno de los fines últimos del arte” (1988, p. 43)

Esa es una visión en la cual los objetos artísticos tenían un rol pasivo en las sociedades a pesar de estar configurados dentro de las mismas. Adicionalmente, para este, el arte forma parte del lenguaje en tanto es expresión y comunicación. De la misma forma el artista se encuentra totalmente condicionado por la estructura social, de lo anterior se concluye que:

“El artista crea un lenguaje, o patrón simbólico, que es comprendido dentro de su propia sociedad y a partir del cual el creador – nominado o anónimo- se comunica

con su sociedad a la que transmite determinados mensajes que, siendo coherentes con el restante equipo de patrones culturales, no solamente son comprendidos, sino que son esperados por los individuos o grupos de individuos de la sociedad en la cual se produce y utiliza ese lenguaje”. (1988 p.44)

Para sustentar la extensibilidad del arte como herramienta de análisis a culturas no occidentales no solo se apeló a la idea de la experiencia estética sino a una necesidad de significación intrínseca al ser humano. Estanislao Zuleta aborda el tema del arte primitivo retomando el trabajo de Levi Strauss en “Antropología estructural” y va a señalar que el arte es compartido por todas las sociedades pues deviene de la necesidad de dotar el mundo natural de significado (convirtiéndolo en cultura).

“El arte es primordial porque el hombre se posesiona del universo por medios artísticos. Un mundo no significativo, un mundo desnudo sería inhabitable, un mundo solamente práctico, donde el hombre no pudiera proyectar sus temores, sus esperanzas, donde no pudiera calificar las cosas; en cambio, un mundo realmente desnudo, de hielo, como es el mundo en que viven los esquimales, sin árboles, sin nada, está poblado de significación: cuentan con dieciséis palabras para decir nieve, ocho para decir hielo, cualquier diferencia la crecen, tienen sus mitos, su manera de vivir esa noche de seis meses en la que incluso cambian hasta los tipos de prohibición. Tienen una manera de habitar ese mundo convirtiéndolo en un poema, pintando, esculpiendo, sin lo cual el mundo no es habitable, tampoco el de la selva del Congo, ninguno” (2010 P.59).

Adicional a la necesidad de significación, este autor menciona un elemento importante, y es la posibilidad de un arte creado a partir de la creatividad de un pueblo más que de un genio individual.

“El arte, no como el producto de una determinada especialización de un grupo más o menos de élite, de un gremio más o menos especializado, sino el arte como producto general de la sociedad. El arte como, por ejemplo, el romancero español o los romanceros serbios y rusos...” (2010, p.53)

Gell, desde la antropología del arte representa una visión más actual de la misma en la cual los objetos ya no se entienden como pasivos, sino que tienen un grado de agencia (secundario en el caso de este autor) en las relaciones sociales, las cuales constituyen la esencia del estudio antropológico (Gell 1998, Martínez, L 2012). El desarrollo del concepto dentro de la antropología abre la posibilidad del aspecto simbólico y así la articulación de la semiótica.

En cuanto a la cuestión del significado retomamos en este trabajo a Panofsky, quien define la iconografía como “la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (1976:13, 2001:47). Como lo expresa Juan Francisco Esteban al inicio de su tratado de iconografía, el término de iconología, fue usado por Panofsky en 1939 para “designar el estudio culturalista de la obra de arte, diferenciándolo de la Iconografía ... es (refiriéndose a la iconología) el nuevo método de la historia del arte que se preocupa del significado último de la obra de arte: filosófico, histórico, social, etc.” (1990, p.5).

En sus libros “Estudios sobre iconología” y “El significado en las artes visuales”, Panofsky establece tres niveles de significación, a saber: (1) los significados primarios o naturales (fáctico o expresivo) (2) Significado secundario o convencional y (3) significado intrínseco o contenido. El primero, corresponde a la descripción pre-iconográfica donde se identifican los motivos. En el significado fáctico se asocian características de color, líneas y volúmenes a objetos y acciones, mientras que el significado expresivo se refiere a matices psicológicos, por ejemplo, una expresión de felicidad en un personaje; ambos (fáctico y expresivo) hacen parte de los significados primarios o naturales y parten de la experiencia sensible.

Dentro del significado secundario se identifican temas que están asociados a conceptos, esto corresponde, para el autor, a un análisis iconográfico en el sentido estricto de la palabra, en el cual se identifican imágenes, historias y alegorías. Señala Panofsky:

“Relacionamos los motivos artísticos (composiciones) con temas o conceptos. Los motivos reconocidos, así, como portadores de un significado secundario o convencional pueden ser llamados imágenes y las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron << invenzioni >>; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías, constituye el campo de la iconografía, en sentido estricto” (1976, p. 16, 2001, p. 48).

Finalmente, el significado intrínseco o contenido es lo que corresponde a la interpretación iconológica, como lo va a señalar en “El significado en las artes visuales”,

donde realiza una división entre iconografía e iconología, para esta última retoma el concepto de “valores simbólicos”, de Cassirer. Así la iconología (cuyo sufijo *logía* deriva de *logos* pensamiento, en contraste con el sufijo *grafía* que denota descripción) será entendida “como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar” (2001, p.51).

Tenemos pues que dentro del estudio iconográfico hay tres niveles siguiendo a Panofsky: (1) el nivel pre-iconográfico donde se realiza una descripción detallada de las formas llegando a la identificación de los motivos; (2) el nivel iconográfico, donde se establecen los contenidos temáticos y se trata de identificar qué están representando; y (3) por último, está el nivel iconológico que consiste en la explicación profunda del significado (Rodríguez, M. 2005).

Tenemos pues que lo que nos ocupará no es tanto discutir sobre el significado real del arte o su aplicabilidad en otras sociedades distintas a la occidental. Lo que nos ocupa desde la antropología y la arqueología es la forma en la que las personas se relacionaron con su producción material y como esta en medio de dichas relaciones se carga de significados que van más allá del carácter utilitario (en un sentido práctico) de las piezas cerámicas. En otras palabras, cómo se articula la obra de arte en la vida de las sociedades.

2.3. Aplicación en la arqueología

Hasta ahora hemos discutido los conceptos básicos de las metodologías semiótica e iconográfica y se ha tratado de forma indirecta la relación entre la

producción material de las culturas y la vida de las mismas. Para resumir un poco diremos que la pregunta básica en el trabajo semiótico e iconográfico tiene como eje central la constitución del significado, para la primera desde el signo (que puede tomar también la forma de objetos o imágenes) como entidad triádica desarrollado por Pierce; y el objeto de arte para la iconografía. Al tratar de abordar la aplicación de estas disciplinas a la antropología y más exactamente a la arqueología, encontramos que la articulación entre las tres se halla en lo que se ha denominado como cultura material y su rol dentro de las relaciones sociales.

De forma muy general podemos definir que la arqueología busca la reconstrucción del pasado a través de los restos materiales dejados (Gamble, C. 2008, p. 27). A esto hay que añadir que los restos materiales que han sobrevivido hasta nuestros días fueron producidos en un marco delimitado por las relaciones sociales donde no solo participarán las personas sino también el objeto.

A pesar de que la definición de la arqueología también es origen de múltiples debates y por ende múltiples desacuerdos, lo que permanece invariable, tal como lo señala Preucel (2006) en la introducción a su libro “Archaeological Semiotics”, es el estudio de la cultura material, sin embargo definir en qué consiste esta es una tarea compleja pues es un concepto que ha sido definido de diversas maneras, Ismael Sarmiento Ramírez, (2007) recoge y sintetiza algunas de las formas en las que se ha abordado este tema, adicionalmente señala que a pesar de no existir un consenso la definición más operativa es la dada por Hunter y Whitten:

“Expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo. Si la existencia humana se limitase meramente a la supervivencia y satisfacción de las necesidades biológicas básicas, la cultura material podría consistir simplemente en los equipos y herramientas indispensables para la subsistencia, y en las armas ofensivas y defensivas para la guerra o la defensa personal. Pero las necesidades del hombre son múltiples y complejas, y la cultura material de una sociedad humana, por más simple que sea, refleja otros intereses y aspiraciones. Cualquier ejemplo representativo de las manifestaciones de la cultura deberá incluir obras de arte, ornamentos, instrumentos de música, objetos de ritual y monedas u objetos de trueque, además de la vivienda, vestidos y medios de obtención de producción de alimentos y de transporte de personas y mercancías.

Cada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea o secuencia de ideas. Estas, junto con las aptitudes adquiridas y técnicas aprendidas para la fabricación y empleo de productos en actividades tipificadas, constituye un sistema tecnológico, la relación entre la capacidad tecnológica y la naturaleza y alcance del inventario material de una sociedad pueden parecer obvias, pero no debe ignorarse que la tecnología conforma asimismo la estructura social del grupo y fija su dimensionalidad y desarrollo cultural” (Hunter y Whitten 1981:201. Citado por: Sarmiento, 2007, p. 221)

Con la anterior definición quedan, dentro de la cultura material, incluidos todas las producciones materiales, a la vez que se introduce el carácter simbólico de dichos elementos. José Maria Vaquer, (2012) en “Apuntes para una semiótica de la materialidad”

parte de la teoría social, la semiótica, y la metodología de la arqueología conductual para entender la arqueología y su relación con la cultura material. Así, para este autor la arqueología en tanto ciencia interpretativa “implica que la cultura material no tiene un significado autoevidente, sino que es el trabajo de uno o varios sujetos interpretarlos, y que la explicación en Arqueología consiste en darle un sentido a los datos en lugar de testear hipótesis” (Shanks y Hodder 1995; Thomas 2005 citado por Vaquer, J p. 14).

De esta definición tenemos que la cultura material al no tener un significado “autoevidente”, es decir en sí mismo, queda inscrita en el campo de la semiótica. La producción alfarera prehispánica, como parte de la materialidad de la cultura y como signo tiene entonces dos aspectos básicos, uno que atañe a la concepción y creación del objeto y el segundo a la recepción del mismo dentro de la sociedad. Al final lo que se busca desde la arqueología y desde la semiótica es dotar de significado la producción material.

Para ejemplificar mejor las relaciones que establecen los seres humanos con los objetos haremos uso en el siguiente apartado de algunos trabajos etnoarqueológicos que den cuenta del papel de la producción alfarera en los ámbitos económicos, políticos, religiosos y sociales de diversas comunidades.

2.4.La cerámica en el contexto social

El desarrollo de los elementos cerámicos ha tenido grandes implicaciones dentro de la sociedad. Al abordar la funcionalidad de estos, queda de manifiesto casi de forma inmediata, su utilidad más práctica relacionada con el almacenamiento, procesamiento y servicio de alimentos y bebidas. Rice, P. (1999) en su trabajo “On the Origins of Pottery” parte de la pregunta por la función y origen de la cerámica y señala, dentro de

otras causas, el aspecto culinario como una de las hipótesis más fuertes. Situando el origen en sociedades complejas de cazadores recolectores de la transición Pleistoceno - Holoceno, señala que la utilización de la misma estaría relacionada con la capacidad de los recipientes cerámicos no solo para contener sino para soportar el fuego y que a pesar de que ya se utilizaban recipientes elaborados en otros materiales, la arcilla trajo ventajas adicionales, entre las que se encuentran: la posibilidad de ampliar la gama de alimentos a procesar y el tiempo que pueden ser almacenados, aportar mayores nutrientes al permitir la cocción de ciertos productos que de otra forma no serían de fácil absorción o la eliminación de toxinas, entre otras

También es claro que la versatilidad de este material ha permitido a las sociedades elaborar gran diversidad de elementos como por ejemplo figuras e instrumentos musicales, lo que impide reducir su funcionalidad al almacenamiento, procesamiento y servicio de los alimentos. Sin embargo, más allá de la evidente multiplicidad de formas y las funciones asociadas a las mismas, tenemos que la cerámica es producida, distribuida y consumida en contextos sociales determinados quedando inscrita dentro de la vida simbólica, política y económica de las personas. Si bien el material con el que se desarrolla este trabajo pertenece a comunidades prehispánicas, retomar ejemplos etnográficos y trabajos etnoarqueológicos, nos ayuda a ampliar el panorama sobre la diversidad de relaciones que las personas establecen – y han establecido – con los objetos que los rodean incluso desde el proceso de elaboración de los mismos. No me extenderé en la discusión sobre la utilidad más práctica de dichos elementos, en el almacenamiento, procesamiento y servicio de alimentos y bebidas, en cambio deseo resaltar las relaciones que van más allá de la satisfacción de las

necesidades básicas y que están asociadas a elementos religiosos, económicos y políticos, que devienen en la concepción de la cerámica como un elemento activo en los procesos comunicativos y de interacción social, premisa básica sobre la que se desarrolla este trabajo.

Rice, Ppor ejemplo señala sobre el origen y la función de la cerámica la elaboración social y simbólica, grupos complejos de cazadores -recolectores que emplearían la cerámica sin cocer o escasamente cocida como elementos de prestigio, siguiendo a Hayden, se refiere a los “agrandizers” como personas compitiendo por el poder mediante el ofrecimiento de ceremonias con abundancia de alimentos, el papel de la cerámica se encuentra relacionado con el servicio de estos alimentos y bebidas, adquiriendo un papel importante en dichos rituales.

Otro ejemplo que podemos retomar para analizar las relaciones entre las personas y sus producciones materiales, es el de Berniere, H. (2009) quien apela a una distinción entre los objetos de uso cotidiano o carácter utilitario y los de prestigio. Estos últimos, dice Berniere apoyándose en Brumfield y Earl, tienen una producción controlada por una élite que busca sustentar su poder. Tenemos entonces que:

“Los grupos dirigentes emplean la producción artesanal de manera estratégica para crear y mantener la desigualdad social, aumentando y legitimando su poder, reforzando las coaliciones políticas y las instituciones de control” (Brumfiel y Earle 1987; Junker 1999 Citado por Berniere, H. 2009 p. 161).

Esta teoría la aplica al análisis de la cerámica doméstica (utilitaria) tanto como ritual de la sociedad Mochica en el Norte de Perú y constituye solo un ejemplo de los

marcos teóricos que se han desarrollado para entender la producción material con la vida económica y política de las sociedades.

El trabajo realizado por Alfredo González Ruibal (2005) en el Oeste de Etiopía, analiza los procesos de producción, distribución y consumo de la cerámica en cuatro grupos del área de Benishangul – Gumuz. En dicho trabajo queda expuesta la multiplicidad de factores que atraviesan tales procesos. La producción alfarera en esta región no es solo una actividad especializada, las cerámicas de uso utilitario o cotidiano se encuentran a cargo de las mujeres mientras que la producción de elementos empleados en ceremonias son exclusividad masculina. Estas últimas a su vez poseen un valor social y económico alto y pueden ser encargados especialmente al ceramista mientras que en los de uso cotidiano la elaboración dependerá de cada alfarera. La organización del trabajo dentro del espacio doméstico se explica, como el mismo autor lo dice: “Pese a la aparente anarquía de hogueras, zonas de modelado y almacenaje, existe una estructura repetida y considerablemente rígida que, en cierta manera, se puede explicar por principios de orden simbólico subyacentes.” (2005, p. 54). Y no solo se va a señalar la organización del espacio de trabajo sino también de la organización dentro de las unidades domésticas donde cada objeto cerámico tendrá un lugar asignado según sea su función.

Otro caso de estudio que nos es útil es el elaborado por Jesús Gonzáles Urquijo, Juan José Ibáñez Estévez, Lydia Zapata Peña y Leonor Peña Chocarro (2001). El objetivo del trabajo era realizar un acercamiento a la fabricación de la cerámica en la tribu Gzaua que habita en Marruecos. En el trabajo abordan los aspectos técnicos de elaboración y el contexto social donde se producen y consumen. La producción cerámica

está a cargo de las mujeres dentro de las cuales se distinguen tres esquemas de producción; (1) quienes producen para consumo personal, (2) quienes producen para ventas locales, (3) quienes producen para vender fuera de la aldea. Dentro de los dos primeros esquemas la cerámica es utilitaria y no presenta decoración, mientras que la producida bajo el tercer esquema puede ser tanto culinaria como pintada (empleada como contenedores de líquido). La cerámica perteneciente a este último esquema es de elaboración mucho más compleja no solo por incluir decoraciones sino desde la obtención misma de las materias primas para su elaboración, las cuales presentan una mayor dificultad en su consecución y adicionalmente presenta una mayor diversidad en las formas.

Respecto a las decoraciones, a pesar de la afirmación de las alfareras de que esta se realiza solo como decoración, para venderla mejor, los autores identifican cuestiones identitarias en los diseños pues son particulares a cada grupo y permiten definir su origen. Adicionalmente la tenencia de cerámicas mejor decoradas se relacionan con un estatus social mayor, estas piezas se usan sobre todo cuando hay eventos sociales incluso al interior de las viviendas. Así, además de funciones en la vida cotidiana estos elementos tienen implicaciones simbólicas.

Estos casos anteriormente expuestos evidencian que la producción y consumo de la cerámica está atravesada por procesos sociales en los aspectos económicos, políticos y religiosos. La forma en la que diversas sociedades se han relacionado con la alfarería no se evidencia únicamente en el momento en el que es consumida o distribuida, incluso desde el proceso de producción hay aspectos que no responden a una lógica inmediatamente práctica o funcional, sino que responden a aspectos simbólicos.

3. Metodología

Como se ha mencionado la metodología seguida en este trabajo abarca los dos primeros niveles del análisis iconográfico señalados por Erwin Panofsky, y en un tercer momento una aproximación al significado de la obra mediante un acercamiento a la semiótica de Pierce. A continuación, se describe la metodología a seguir en cada una de las etapas del trabajo, a saber, (1) descripción pre-iconográfica, (2) Análisis iconográfico, (3) Aproximación a la interpretación iconológica y semiótica. Conviene subrayar que la aplicación de la metodología semiótica e iconográfica en la arqueología requiere modificarse no solo en forma sino también en el nivel de profundidad alcanzado pues a diferencia de los historiadores del arte, no contamos con registros escritos o con comunidades vivas que puedan dar cuenta de la producción y utilización de dichos objetos.

3.1.Descripción de la muestra

La colección arqueológica del MUUA está compuesta, para el área de la región andina, de Nariño de aproximadamente 600 piezas cerámicas enteras entre las que se encuentran copas, vasos, ánforas, silbatos, figuras modeladas entre otros. Para la selección de la muestra se hizo un reconocimiento inicial del total de la colección, esto con el fin de identificar las piezas susceptibles a ser analizadas iconográficamente, esto es que tuvieran representaciones geométricas o figurativas y que se encontraran en buen estado, de esta revisión obtuvimos un total de 261 piezas que constituirían la población estudiada, de esta seleccionamos una muestra del 42%, lo que equivale a 98 piezas que fueron seleccionadas numerando la población con números del 1 al 261 y eligiendo 98 al azar. La muestra

resultante consta principalmente de copas y platos, también quedaron incluidos silbatos con forma de caracol y vasijas de gran diversidad de formas, figuras modeladas denominadas como “coqueros”, una figura de los llamados “gritones”, una máscara, un vaso y un ánfora.

3.2.El nivel pre-iconográfico

El nivel pre-iconográfico consiste básicamente en la caracterización formal del material, donde se identifican los motivos artísticos. Estos motivos corresponden a lo que Panofsky llama asuntos primarios y que ya abordamos en el capítulo dos, estos se encuentran divididos en fáctico y expresivo. Acá el autor dice que la identificación de estos asuntos se genera a partir de una experiencia práctica, sin embargo, en nuestro caso la cuestión se vuelve más compleja al tratar de identificar por ejemplo la expresión de los rostros. Por este motivo nos limitaremos a la descripción formal.

Dentro de la descripción formal retomamos el trabajo de María Beatriz Cremonte y Maria Fabiana Bugliani para señalar las tres dimensiones que son tradicionalmente señaladas en los estudios de la cerámica arqueológica, estas son: (1) las pastas, (2) las formas y (3) la iconografía. Estas permiten, dicen las autoras, la aproximación a “*los comportamientos sociales involucrados en la producción, circulación y consumo de las alfarerías prehispánicas*” (2006-9: 239).

Aquí como se ha venido mencionando se hará énfasis en la dimensión iconográfica de la cerámica y en menor medida se abordó la dimensión formal, la cual puede darnos algunas luces sobre la funcionalidad del objeto que funge como soporte material a dicha iconografía. Contemplar estas dos dimensiones nos permitió también realizar, para la fase iconográfica, relaciones de asociación o exclusión entre los temas y

las formas generales de la cerámica. A estos dos elementos se suman las técnicas de elaboración haciendo énfasis en la iconografía más que en el artefacto mismo.

Para describir de forma detallada las representaciones tanto geométricas como figurativas se construyó una base de datos basada en un modelo relacional (ver anexo 1). El modelo relacional en la gestión de las bases de datos representa una gran ventaja a la hora de manejar gran volumen de información con gran variación en los datos que la integran, al permitir establecer relaciones entre los datos este modelo garantiza una mejor estructuración de la información, facilitando la realización de consultas y análisis de estadística básica o descriptiva.

Para la elaboración de dicha base de datos tomamos como referencia, para la descripción de imágenes bidimensionales, el trabajo de C. Galán Saulnier (1989) titulado “Decoraciones cerámicas: una propuesta metodológica”. En ese trabajo se crea un modelo para el análisis de representaciones geométricas basados en la identificación y caracterización de elementos, motivos, temas y composiciones. Esto lo hemos extendido para aplicarlo también a representaciones figurativas pintadas.

La estructura básica del diseño de la base de datos relacional se muestra en la Ilustración 2. A la hora de caracterizar la cerámica se describieron con variables diferentes las representaciones bidimensionales (incisas y pintadas) y las que obedecen a piezas modeladas. Para ambos casos se realizó la caracterización de las representaciones, estableciendo si obedecían a representaciones antropomorfas, zoomorfas, zooantropomorfas, geométricas o fitomorfas. En cuanto al estudio de la dimensión formal de la pieza en sí, debido a que no es un tema central en nuestro trabajo, se realizó

una clasificación básica teniendo en cuenta la forma general a partir de la comparación con formas geométricas, se anotaron las características básicas como dimensiones, forma general y la denominación del objeto.

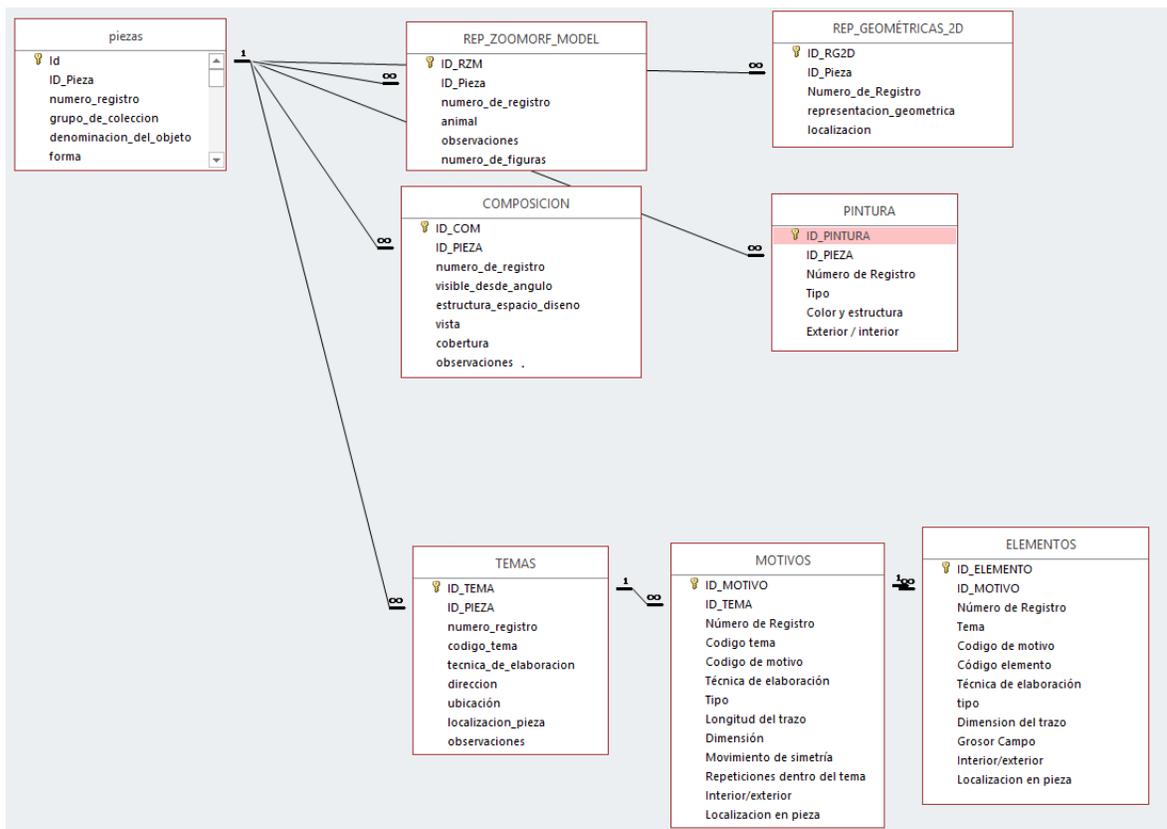


Ilustración 2. Modelo de base de datos relacional. Elaboración propia.

En la tabla denominada como “PIEZAS” se registraron variables referentes a las generalidades de la colección, a saber: Número de registro, grupo de colección (persona que entregó la pieza al museo), lugar de procedencia (en caso de tenerse), denominación del objeto, técnica de elaboración, técnica de acabado, color, forma (formas del soporte, cuerpo, borde, labio), dimensiones y peso. También se incluyen dentro de la tabla “PIEZAS” la caracterización de las representaciones bidimensionales y tridimensionales,

exceptuando las representaciones zoomorfas modeladas y las representaciones geométricas, las cuales constituyen dos tablas independientes, esto debido a que la relación que se establecía entre estas y las piezas era de una a varias, es decir, una misma pieza puede tener varias representaciones zoomorfas modeladas de manera simultánea.

Para las representaciones modeladas se tendrán en cuenta en general la posición del individuo, así como los elementos que lo acompañen (atavío, pintura corporal, e indumentaria para el caso de las representaciones antropomorfas). Para el caso de las representaciones zoomorfas se describirá el animal y su postura.

La pintura se caracteriza en la tabla “pintura”, en la cual se definen las técnicas de elaboración, los colores, la estructura de la pintura y su localización al interior o al exterior de la pieza.

Para las representaciones bidimensionales las variables consisten para todos los casos en la descripción de los elementos: código de elemento, dimensiones, dirección, asociaciones con otros elementos y su respectivo registro gráfico, motivos, temas y composiciones. Cada uno de estos representa una tabla en Access donde se describirá cada uno en relación a la pieza en la que aparece, adicionalmente las listas completas de los elementos, motivos, temas y composiciones quedan registradas en tablas elaboradas en Word donde se presenta el registro gráfico y la descripción (Anexo 4).

A cada elemento (unidad mínima de la imagen) le fue asignado un número con el que se identificó en un documento de Word (Anexo 4, tabla 1) que sirvió para registrar de manera puntual cada elemento considerando la longitud del trazo y la forma general. Adicional a ambas bases de datos se realizó un registro fotográfico del material

seleccionado con el fin de ilustrar mejor lo descrito (anexo 2). El mismo proceso fue seguido con los motivos, los temas y las composiciones (anexo 4, tablas 2, 3 y 4).

En cuanto a la selección del material, se hizo un reconocimiento todas las piezas que se encontraban ingresadas en las bases de datos del MUUA. Se revisaron para establecer cuáles y cuántas piezas se encontraban en buen estado de conservación, es decir, que permitieran la identificación y el reconocimiento claro de las representaciones geométricas, figurativas y naturalistas. De este proceso se obtuvo un total de 261 piezas de las cuales seleccionamos 98 como muestra.

3.3. Nivel iconográfico

Como lo señala Panofsky, este nivel pertenece a lo que podemos llamar iconografía en su sentido más estricto y busca la identificación de los temas. Es necesario aclarar en este punto que el método propuesto por Panofsky, E. (1983) fue desarrollado por este autor en el contexto del estudio del arte. En el nivel iconográfico o la significación secundaria se establecen los contenidos temáticos, el autor nos da un ejemplo: "...una figura masculina provista de un cuchillo representa a san Bartolomé..." esto se da al reconocer que los motivos identificados en el primer nivel son elementos importantes en la comunicación, por tanto, portan un significado. El nivel iconográfico sería entonces la identificación de "imágenes, historias y alegorías".

Este reconocimiento impone ciertas dificultades al ser abordado desde la arqueología pues el contexto cultural y la estructura mental de estos grupos humanos prehispánicos son en gran medida desconocidos para nosotros. Sin embargo, buscando adaptar este método a un contexto arqueológico se procederá identificar unos contenidos

temáticos más simples que den cuenta, no necesariamente de una alegoría, pero sí de ciertos temas, por ejemplo, las imágenes relacionadas con actividades de caza.

Cremonte María Beatriz, Bugliani María Fabiana han recogido métodos para estudiar la iconografía cerámica, describen dos aspectos a ser estudiados, en primer lugar, está el connotativo donde se hace referencia al significado que tiene dentro de una sociedad, en segundo lugar, está el aspecto formal, el cual *“incluye las cualidades que definen un estilo: la relación entre el diseño y la forma de la vasija, los elementos representados, la disposición de los mismos, etc”* llamado comúnmente como análisis de diseño y es precisamente este último el que nos será útil en esta fase del trabajo. Retomamos el trabajo Shepard, quien reconoce dentro del análisis del diseño el campo decorativo, relativo al área en la que se ejecuta la representación, en este campo se propone una serie de preguntas que son útiles a la hora de establecer la relación entre diferentes variables:

“Relation of position of design to visibility:

Can the entire design or a complete unit of it be seen from a single viewing position?, are areas not normally in view decorated?, Relation of contour to field: Is the field limited by sharp changes in contour, as by an angle between body and neck? Are areas of slight curvature chosen in preference to those of strong curvature? Are secondary elements such as rims, moldings, or flanges given special attention, or do they serve as formal borders?

The vessel as a field for design:

Does the vessel surface serve as a ground for design or is the design merely an embellishment of the vessel?, Is there a relationship between formality of design and the part of the area decorated?, Are different classes of design associated, a different part of the vessel being used for each, as naturalistic on jar body, geometric on the neck?" (Shepard, A. 1956: 262).

En este nivel no solo se establecieron las unidades temáticas en general, sino que se trabaja con las relaciones que existen entre motivos, temas y composiciones con el soporte material. Si bien cerámicas con formas específicas pueden servir para diversos propósitos según el contexto de su utilización, asociar la aparición de ciertas representaciones con la forma de los elementos que las soportan pueden dar luces sobre ciertas funcionalidades. Así mismo también buscaremos cuales son los soportes materiales que son excluyentes a tipos específicos de diseños

Para lograr la identificación del contenido temático recurrimos a la utilización de la estadística descriptiva, así se posibilitó en primer lugar establecer las repeticiones y asociaciones de los motivos y elementos, los cuales dan origen a los temas y a las composiciones. En segundo lugar, permitió la correlación de las variables formales de la cerámica con las iconográficas. Se logra así el establecimiento de conjuntos con base en las similitudes estilísticas y sus asociaciones tanto de correlación como de exclusión entre los elementos, motivos, temas y composiciones.

Tenemos pues que dentro de las variables relacionadas se encuentran la representación iconográfica, las técnicas de decoración, ubicación geográfica, contexto – tumba, basurero o sitio de vivienda -, forma y utilidad de las piezas. Lograr establecer estas relaciones servirá para identificar si ciertas iconografías aparecen en objetos de uso cotidiano o si por el contrario se presentan con frecuencia en otros contextos como tumbas.

3.4. Iconológico /semiótico

La adaptación a la arqueología en el nivel iconológico se dificulta en tanto hemos estado trabajando con material producido por sociedades que ya no existen, o existen de una forma completamente distinta a sus antepasados. Si a este hecho sumamos el estado de descontextualización de las piezas nos encontramos con grandes limitantes a la hora de entender el contexto particular en el que estas piezas fueron elaboradas, distribuidas, consumidas y “descartadas”. Una revisión bibliográfica será de vital importancia en este punto, en primer lugar, puede ayudarnos a la clasificación de las piezas dentro de los complejos cerámicos Capulí y Piartal – tuza, los cuales se definieron a partir de decoraciones cerámicas. De esta manera podemos ampliar el contexto en el que estas comunidades prehispánicas vivieron.

El modelo semiótico empleado por Reyes, E (2009, p. 62) parte del análisis de los objetos en su contexto de producción, circulación y consumo. Este modelo se basa en los postulados de Umberto Eco quien retoma a Peirce y a Saussure. Al ser un modelo operacional del análisis semiótico lo hemos retomado en nuestro trabajo con el fin de estructurar mejor la información. El autor realiza un esquema del modelo, el cual

presentamos a continuación:

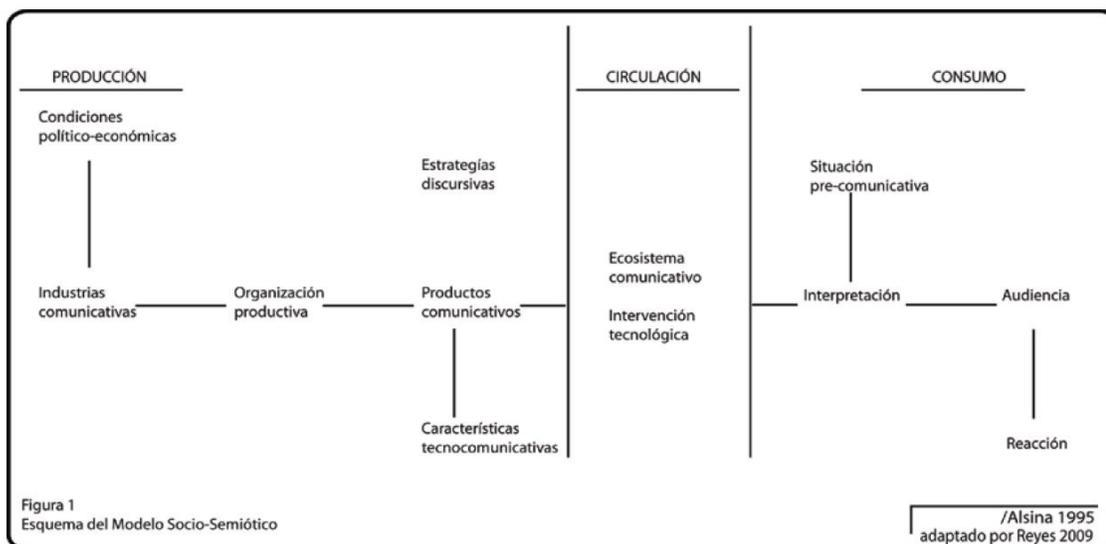


Ilustración 3. Estructura del modelo semiótico, tomado de Reyes, E (2009, p. 62)

Esta estructura, como bien hemos dicho, nos da un marco operativo para el análisis semiótico donde quedan incluidos no solo el signo como signo sino el signo como algo que es construido en medio de las relaciones sociales que lo producen y regulan, brindando un rol importante a las condiciones sociales.

Como se había mencionado, para establecer el contexto necesario en este modelo y partiendo del hecho de la descontextualización del material, fue de vital importancia una revisión bibliográfica que amplíe el panorama sobre los modos de vida y la producción material de las comunidades prehispánicas que habitaron el área andina de Nariño. Si bien es cierto que el contexto certero del material con el que hemos trabajado está perdido, sí podemos acudir a una triangulación entre la caracterización iconográfica

y formal con las teorías arqueológicas que han tomado forma al intentar explicar estas sociedades prehispánicas, no sin antes reconocer los límites de este análisis.

El modelo empleado por Reyes, recogido en la ilustración 3, concuerda con los planteamientos de Peirce en tanto el signo se constituye más como una relación que como una entidad en particular, el cual a la vez depende de la estructura de la sociedad que le da origen y lo consumen. Retomando a Peirce tenemos que la relación que da origen al signo se entiende a partir de la interacción entre lo que denominó como representamen, objeto e interpretante. El representamen se puede entender como la cualidad material del signo, el cual se encuentra en lugar del objeto (lo que es representado, puede ser un concepto o una idea) y finalmente está el interpretante que consiste en el “pensamiento interpretador”, considerado como otro signo más desarrollado que se produce en la mente de una persona a partir de la relación del objeto y representamen (Zecchetto, V. 2005, pp 81-82).

Lo que nos presenta Peirce es también una sucesión de procesos sígnicos en la cual lo que se constituyó como representante puede sustituir el representamen en un nuevo proceso de semiosis. Esta última es entendida como el proceso de creación de signos en el cual participan los elementos que acabamos de mencionar. Así mismo este proceso se vincula directamente con el conocimiento de la realidad y la estructura del pensamiento.

4. Resultados

Las piezas cerámicas son fuente de información en dos aspectos: el primero de estos se relaciona con las representaciones plasmadas sobre la superficie y el en segundo lugar está la información obtenida a partir del estudio de las formas que se generan al modelar el barro. En este sentido, se realizaron la descomposición y descripción detallada de las imágenes, trabajo que se basó en la identificación de elementos, motivos, temas y composiciones. Los elementos dan cuenta de los trazos mínimos empleados por los antiguos habitantes del altiplano nariñense a la hora de dar vida a las representaciones ya sean geométricas, o figurativas. Estos elementos son los que a su vez se agrupan dando forma a los motivos, los cuales se unen formando los temas. Esta cadena de descomposición de la imagen deja entrever cómo las imágenes compuestas por un número limitado de elementos van adquiriendo formas individuales más complejas, las cuales al considerarse en relación a su soporte material forman lo que hemos llamado composiciones.

Del estudio de las composiciones y las formas generales del material, obtenemos información importante como los ángulos de visibilidad de las representaciones o sus asociaciones con formas cerámicas, las cuales son las que delimitan los espacios de diseño; adicionalmente pueden dar información sobre la función del objeto. Sobre este punto es necesario aclarar que elementos con las mismas características formales pueden emplearse para cumplir múltiples funciones. Tradicionalmente la cerámica se ha dividido como cerámica de uso cotidiano y cerámica de uso ritual. Las piezas del museo no tienen un contexto preciso, pero por trabajos realizados en la zona y apelando al

sentido común tenemos que caracoles, figuras modeladas, y máscaras son elementos que no fueron desarrollados para la satisfacción de las necesidades básicas.

Cabe señalar que la descomposición de las imágenes aplica fundamentalmente para las representaciones bidimensionales; para las piezas modeladas, consistentes básicamente en representaciones zoomorfas y antropomorfas, se ha realizado una descripción detallada más que algún tipo de descomposición.

4.1.La descripción pre iconográfica

Se ha señalado con anterioridad que esta fase consistió en la realización de una caracterización detallada del material, tanto formal como iconográfica, poniendo el énfasis sobre la última. El resultado de esta fase se registró en varios documentos que se encuentran como anexos de este trabajo. Tenemos en primer lugar una base de datos elaborada en Access (Anexo 1) empleando un modelo relacional, en esta se depositó la información básica de cada pieza, así como las particularidades de los elementos, motivos y temas que las componen y las estructuras de diseño que les dan forma.

La descomposición de las imágenes bidimensionales en elementos, motivos, temas y composiciones tuvo como resultado un listado de elementos, motivos, temas y composiciones, los cuales se encuentran reunidos en el Anexo 4. Recordemos que los elementos, motivos, temas y composiciones descritos en la base de datos principal responden a las particularidades de cada pieza por lo cual, la elaboración de un listado independiente fue necesaria. Por otra parte, las representaciones modeladas, las cuales no fueron analizadas mediante la descomposición sino solamente descritas, fueron clasificadas gráficamente en el anexo 5. Como soporte y complemento a la

caracterización y descripción de las piezas, se elaboró un documento para reunir el registro fotográfico (anexo 2).

Del objetivo de esta fase se desprende que los resultados como tales consisten en los registros ya mencionados, por tanto, lo que se expondrá a continuación es el resumen de solo algunos de los aspectos registrados en dichas bases de datos. Cabe anotar también que, con el propósito de facilitar el análisis de las piezas y la lectura de los resultados, se expondrán los resultados sobre los elementos, motivos, temas, composiciones y detalles de figuras modeladas en el apartado del nivel iconográfico.

La procedencia del material:

Si bien las piezas con las que se desarrolló este trabajo no provienen de investigaciones arqueológicas, para algunas de las piezas se cuenta con el dato de la ciudad de procedencia, esta información se presenta a continuación, aunque no se empleará para realizar análisis que relacionen iconografía y lugar de origen pues los datos son inexactos, escasos y de dudosa confiabilidad.

Una vez aclarado esto tenemos que, aproximadamente el 60% de las piezas tienen registrada una ciudad de procedencia, siendo Pupiales, con un 18,4 % e Ipiales, con un 16.3%, los lugares de proveniencia del mayor número de piezas (ver gráfico 1).

En total tenemos 8 municipios señalados por las personas que entregaron las piezas al museo como lugar de origen de las mismas. Además de los ya mencionados Pupiales e Ipiales encontramos a Ancyuyá, Buesaco, Cuaspúd, El Peñol, Potosí y San Juan de Pasto (ver ilustración 4).

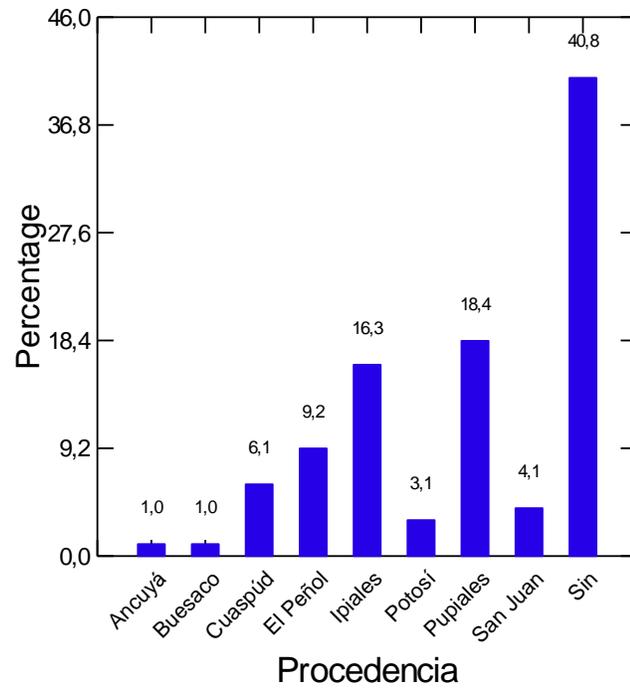


Gráfico 1. Porcentaje según procedencia del material.

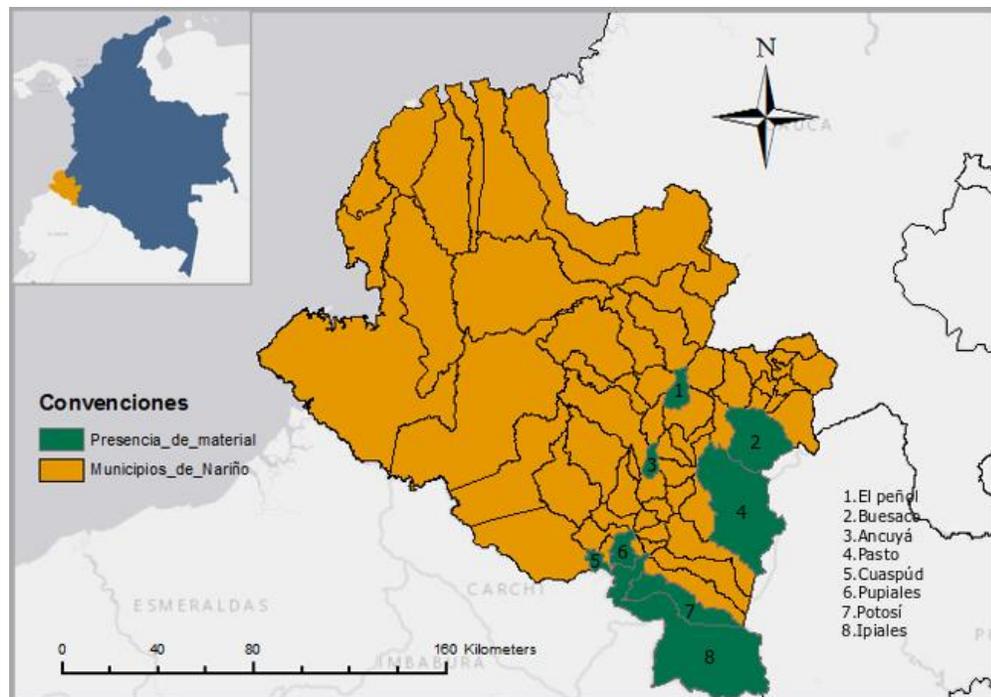


Ilustración 4. Mapa de procedencia de las piezas. Elaboración propia

Las formas cerámicas:

Para abordar el tema de las formas cerámicas las hemos clasificado apelando a la denominación del objeto, obteniendo entonces grupos de copas, platos, vasos, figuras modeladas, silbato, máscaras, ánforas, y vasijas. La muestra seleccionada, compuesta por 98 piezas quedó distribuida, según su denominación así:

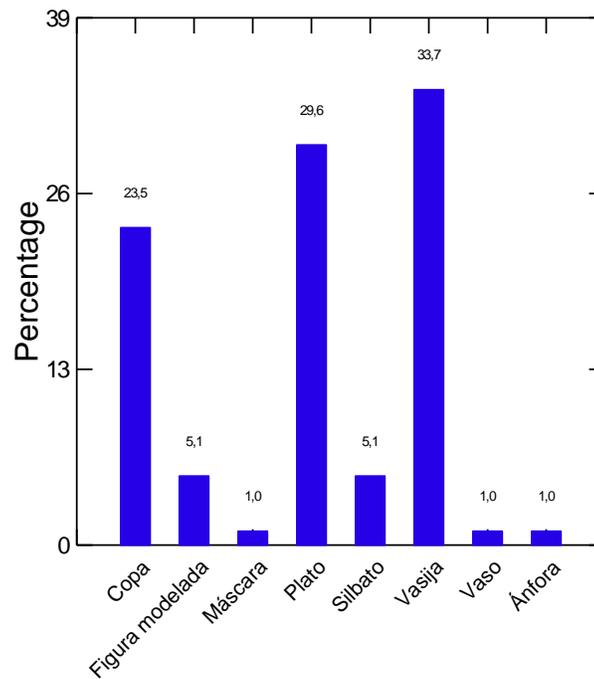


Gráfico 2. Porcentaje según denominación del objeto.

Tenemos pues que copas, platos y vasijas son las piezas más frecuentes, no obstante, es importante resaltar que la denominación de “vasija” es poco definida por lo que quedan incluidas dentro de estas un gran número de piezas con formas diversas por lo cual mostraremos de forma gráfica las variaciones presentes dentro de cada una de las categorías anteriormente mencionadas.

Copas:

De soporte alto:



Ilustración 5 Formas cerámicas: copas de soporte alto

De soporte bajo:

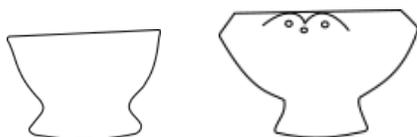


Ilustración 6 Formas cerámicas: copas de soporte bajo

El grupo de las copas, sumando las de soporte alto y bajo, constituyen un 23% de la muestra, lo que lo convierte en uno de los grupos más grandes dentro de las formas cerámica. A pesar de ser un grupo que abarca gran número de elementos no presentan una variación muy grande, a diferencia por ejemplo de las vasijas que abordaremos mas adelante.

Figuras modeladas:

Este grupo constituye un 5.1 % de la muestra, las figuras que mostraremos a continuación constituyen el total de las figuras modeladas dentro de las que se incluyen cuatro figuras antropomorfas y una zoomorfa



Ilustración 7. Formas cerámicas: Figuras modeladas

Piezas únicas:

Dentro de la muestra solo se cuenta con una máscara, un vaso y un ánfora:



Ilustración 8 Formas cerámicas: piezas únicas

Platos:

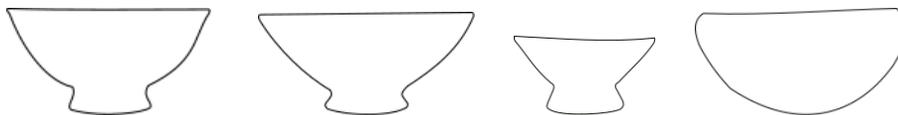


Ilustración 9 Formas cerámicas: platos

En cuanto a los platos tenemos que pese a constituir el 29.6 % de la muestra, las variaciones dentro de este grupo son muy pocas, cuatro para ser exactos, siendo las dos primeras formas mostradas las que representan casi la totalidad del conjunto.

Silbato:

Para este conjunto la forma de caracol es predominante, dentro de este grupo hay además un silbato antropozoomorfo:



Ilustración 10 Formas cerámicas: silbato

Vasijas:

Como se mencionó anteriormente, la categoría “vasija” no hace referencia a una forma precisa, de ahí que sea la que agrupe un mayor porcentaje de piezas (33.7%) agrupando piezas tan diversas como las que se muestran a continuación.

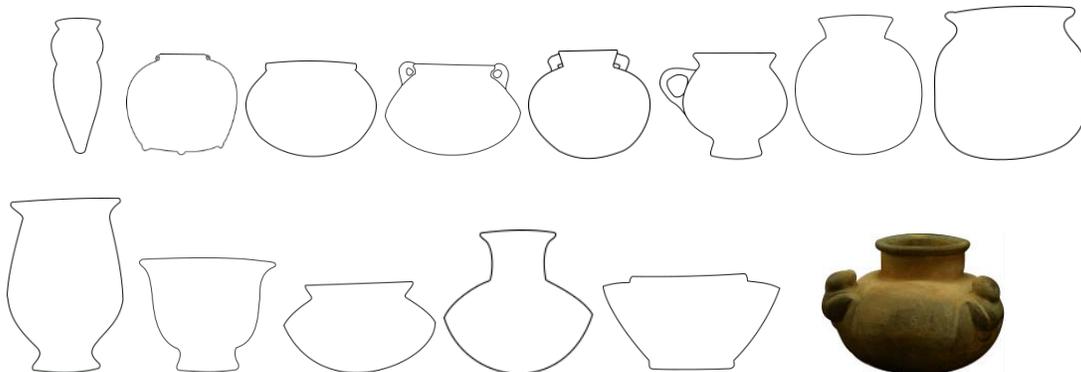




Ilustración 11 Formas cerámicas: vasijas

Si bien la denominación del objeto da cuenta en cierta medida de las formas de la pieza, para ofrecer mayor precisión en esta área se realizó una caracterización basada en formas geométricas, siendo las más frecuentes las de forma semiglobular, la cual abarca el 29.6% de las piezas y las compuestas en forma de copa, abarcando un 20.4% (ver gráfico 3).

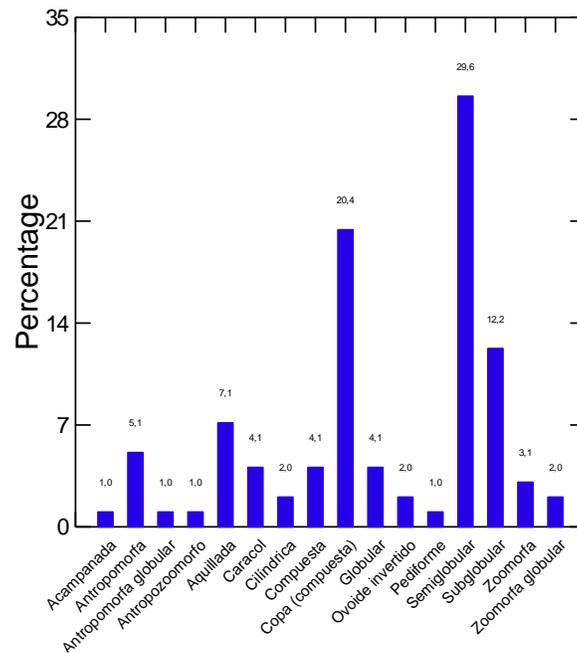


Gráfico 3. Porcentaje según formas cerámicas

Tratamiento de la superficie, técnicas de decoración y de acabado:

El acabado de las superficies cerámicas consiste básicamente en el pulido y el bruñido, siendo predominante el primero de estos. El 18.4 % de las piezas registradas (ver gráfico 4) presentan ambas técnicas de decoración, esto corresponde a las áreas de la pieza que se preparan para ser pintadas, ya sea al exterior o al interior.

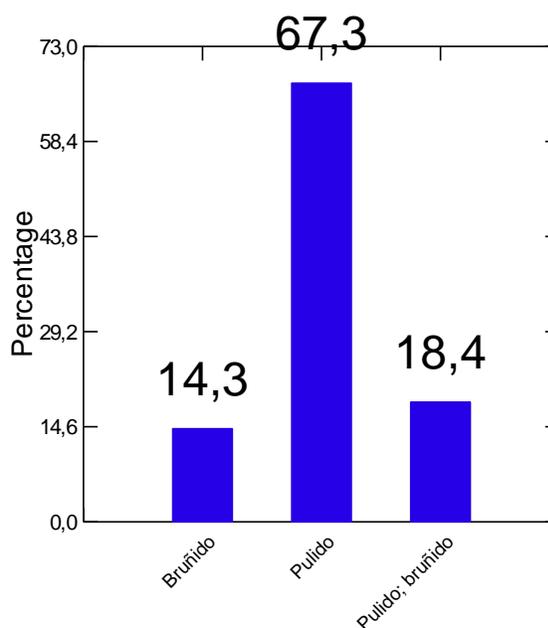


Gráfico 4. Acabado de las piezas

Las técnicas de decoración consisten principalmente en el uso de pintura y en segundo lugar en la aplicación de elementos modelados (ver gráfico 5), los cuales por lo general son representaciones zoomorfas completas o aplicaciones de partes antropomorfas y zoomorfas sobre vasijas. Hay que señalar que, aunque se identifican gran variedad de técnicas mixtas de decoración, estas corresponden a un número muy pequeño de la muestra.

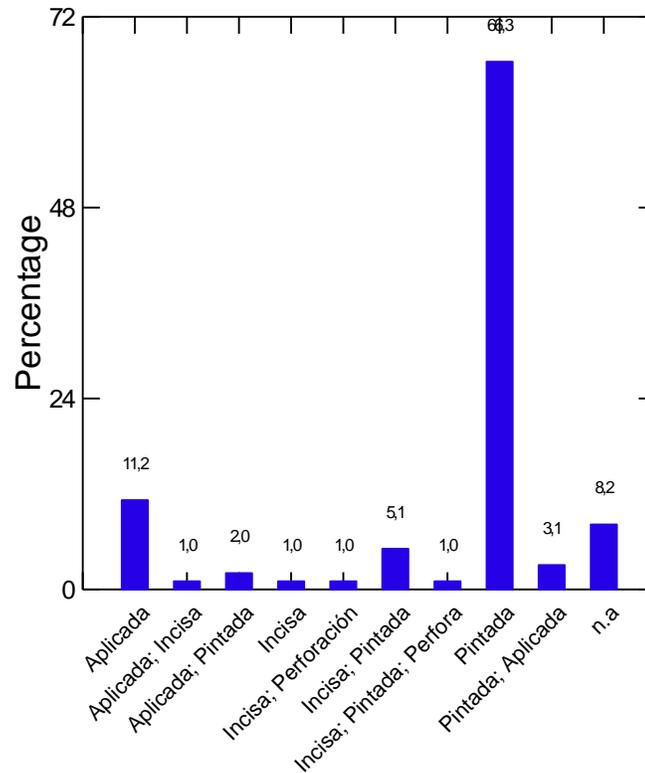


Gráfico 5. Técnica de decoración

De las técnicas de decoración anteriormente mencionadas, la pintura no solo agrupa el 66.3% de la muestra utilizada, sino que a la vez constituye un grupo complejo donde se mezclan los colores rojos y cremas de las pastas con pintura roja café y negra, exhibiendo diseños con pintura negativa, positiva y mixta. Tenemos entonces piezas dicromáticas y policromáticas.

Para las piezas dicromáticas tenemos pintura:

Negativa: (1) negra sobre crema; (2) negra sobre rojo; (3) roja sobre crema.

Positiva: (1) marrón sobre crema; (2) completa de color negro (cubre la totalidad de la superficie); (3) roja sobre crema

Mixta: (1) Negativa roja sobre crema y positiva roja sobre crema.

Por otro lado, las piezas con pintura policromada poseen estructuras de pintura más complejas y por lo general su técnica de elaboración es mixta, tenemos entonces varias clases de pintura:

Negativa: (1) negra sobre roja sobre crema.

Positiva: (1) roja sobre crema y negra sobre crema.

Mixta: (1) pintura negativa negra sobre positiva roja y negativa negra sobre crema; (2) pintura negativa roja sobre crema, negativa negra sobre crema y positiva negra sobre crema; (3) negra sobre crema y negra sobre pintura positiva roja; (4) pintura negativa negra sobre crema y positiva roja sobre crema; (5) positiva negra sobre crema, positiva roja sobre crema y negativa roja sobre crema; (6) positiva roja sobre negativa negra sobre crema.

La localización de la pintura en las piezas se da en el exterior en un 59.3% de las veces, mientras que la decoración interior corresponde a un 40,7% (ver gráfico 6). Estos porcentajes no responden al número de piezas con representaciones al exterior o al interior, sino que se basa en el total de representaciones, algunas piezas presentan pintura tanto al exterior como al interior.

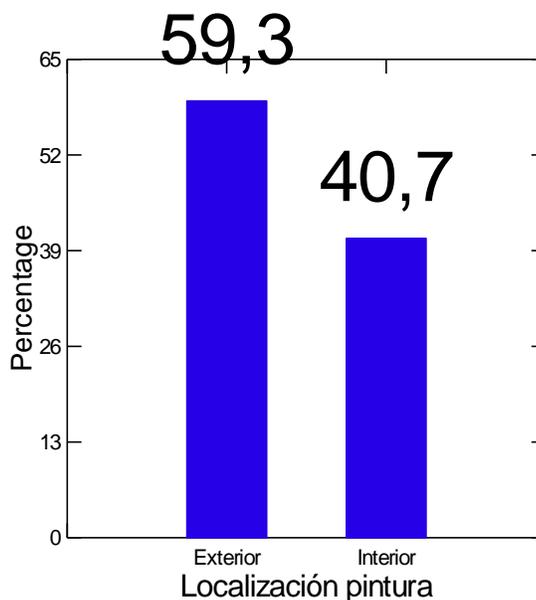


Gráfico 6. Localización de la pintura

En cuanto a las técnicas de decoración incisas tenemos que se encuentran en nueve (9) piezas, esta se emplea para decorar los bordes de las copas (piezas: 8270, 6466 y MB 00798), en los silbatos con forma de caracol las incisiones representan espirales que ascienden desde uno de los extremos hasta el centro del mismo (piezas MB 000735, 013914 y MB 000665). En las vasijas las incisiones se encuentran presentes en la parte superior del cuerpo, en las piezas WC 0009 y MB 000823, se emplea como marco para delimitar motivos pintados y finalmente en la pieza ICANH 417 el diseño se forma con una malla de incisiones en diagonal. Las incisiones también son empleadas en ocasiones para dar mayor detalle a figuras modeladas, por ejemplo, en la pieza MB 001350 (ver ilustración 12) se usa para dar mayor detalle a las alas y la cola de esta figura zoomorfa.



Ilustración 12. Figura zoomorfa

Las aplicaciones se encuentran presentes en 17 piezas, de las cuales la mayoría se clasificaron como vasijas, dentro de este grupo las aplicaciones consisten en formas zoomorfas aplicadas sobre el borde y parte superior del cuerpo, también se presenta en forma de rostros y extremidades para dar forma antropomorfa o zoomorfa a las piezas.

Algunas consideraciones sobre la descripción pre-iconográfica:

Para finalizar este apartado es conveniente señalar algunas de las limitaciones que se presentan al seguir la metodología formulada por Panofsky en cuando al desarrollo de la descripción pre-iconográfica de las imágenes representadas en la cerámica del Altiplano Nariñense. Si bien este autor menciona para este punto un reconocimiento temático que parte del sentido común o conocimiento práctico – lo que nos permite reconocer una expresión de felicidad o enojo, por ejemplo, en el rostro de una persona– debido a la estilización de las formas representadas, en muchas ocasiones no es factible reconocer dichos elementos.

Sumado a lo anterior, nos enfrentamos al hecho del desconocimiento de ciertas convenciones sociales empleadas para representar ciertos elementos, encontrándonos así limitados para realizar una interpretación o incluso un reconocimiento básico. Así, lo que ante nuestros ojos pueda parecer una figura abstracta o geométrica podría haber sido la convención para la representación de algo más. Escapándonos por ello la posibilidad de un certero análisis sobre el significado particular de las representaciones.

El hecho anteriormente mencionado no limita, sin embargo, la posibilidad de un análisis detallado del aspecto formal de estas representaciones. La mejor forma de registrar los aspectos gráficos es a través de imágenes, es por esto que además del registro en la base de datos (Anexo 1), se realizó el registro fotográfico acompañado de un registro gráfico de las composiciones, temas, motivos y elementos (Anexos 2 y 4 respectivamente). Tanto el dibujo como la fotografía son de vital importancia pues a través de la fotografía se observan con mayor facilidad técnicas de decoración, colores y acabados, sin embargo, en muchos casos no permite observar la totalidad de los diseños y su estructura. De ahí la ventaja de los dibujos. Para el caso de los platos muchas composiciones se observaban bien en las fotografías por lo que no se realizaron dibujos. En el siguiente apartado se abordará la descomposición de los diseños cerámicos en elementos, motivos, temas y composiciones.

4.2.El análisis iconográfico

4.2.1. La descomposición de las imágenes:

Los elementos:

La totalidad de los elementos se recogen en la tabla 1 del anexo 4. En total se encontraron 73 elementos básicos y 21 elementos que se constituyen como variaciones. Esto da un total de 94 elementos que corresponden a los trazos mínimos empleados para el diseño. Dentro de estos se registraron también elementos que corresponden en sí mismos a figuras, como es el caso de las figuras antropomorfas y zoomorfas. Algunas figuras geométricas en las que no se logró identificar un trazo aislado también quedaron incluidos dentro de esta categoría.

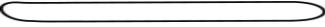
Dentro de los elementos encontramos las formas rectilíneas, incisas y pintadas, romboidales, circulares incisas y pintadas, triangulares, líneas onduladas, formas complejas, trapezoidales, pentagonales, radiales, espirales incisas y pintadas, cuadrangulares, zoomorfos y antropomorfos.

Del análisis de frecuencias (ver tabla 1) tenemos que los elementos que más se repiten en las piezas son el E7, E3, E5, E8, E6 (ver tabla 2), con más de 20 repeticiones cada uno. Este grupo de elementos consisten en triángulos negativos, líneas perimetrales delgadas, líneas negativas (luz) de longitud variable, líneas perimetrales negativas de grosor mediano, y círculos negativos (luz).

Tabla 1. Análisis de frecuencias para elementos

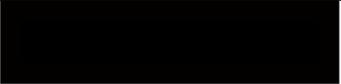
Elemento	Frecuencia	Elemento	Frecuencia	Elemento	Frecuencia	Elemento	Frecuencia
E7	32	E2V1	3	E12V4	1	E51	1
E3	30	E33	3	E13V1	1	E52	1
E5	30	E41	3	E13V4	1	E54	1
E8	28	E53V1	3	E15	1	E54V1	1
E6	25	E55	3	E16	1	E54V2	1
E14V1	17	E12V3	2	E17	1	E56	1
E3V1	15	E13V2	2	E18	1	E57	1
E12	11	E13V3	2	E20	1	E58	1
E4	11	E21	2	E24	1	E59	1
E25	9	E22	2	E27	1	E61	1
E14	8	E23	2	E31	1	E62	1
E53	8	E30	2	E32	1	E63	1
E1	5	E37	2	E34	1	E64	1
E8V3	5	E38	2	E35	1	E65	1
E13	4	E3V2	2	E36	1	E66	1
E19	4	E43	2	E39	1	E67	1
E2	4	E44	2	E40	1	E69	1
E29	4	E60	2	E42	1	E70	1
E6V1	4	E68	2	E45	1	E71	1
E8V1	4	E8V4	2	E46	1	E72	1
E11	3	E9	2	E47	1	E73	1
E12V1	3	E10	1	E48	1	E8V2	1
E26	3	E11V1	1	E49	1		
E28	3	E12V2	1	E50	1		

Tabla 2 Elementos con más de 20 apariciones en piezas

	E7: Triangular
	E3: Rectilíneo, perimetral, sólido negativo
	Rectilíneo, de longitud variable, negativo (luz)
	E8: Rectilíneo, perimetral, grosor medio, sólido negativo
	E6: Circular, negativo (luz)

Con más de diez repeticiones en piezas le siguen los elementos E14V1, E3V1, E12, E4 (ver tabla 3), estos consisten en líneas rectas de pintura positiva, con longitud variable y grosor delgado, líneas rectas y delgadas de pintura positiva, líneas perimetrales rectas gruesas de pintura negativa, y rombos de pintura negativa.

Tabla 3. Elementos con más de 10 apariciones

	E14 V1: positivo, rectilíneo, de longitud variable, delgado
	E3V1: Rectilíneo, perimetral, positivo, grosor delgado
	E12: Rectilíneo, perimetral, grueso, sólido negativo
	E4: Romboidal, sólido negativo

Es de resaltar que algunos elementos que pudieron haberse caracterizado como motivos al incluir más de un trazo se encuentran incluidos dentro del listado de los elementos. La decisión obedece a la identificación de representaciones figurativas, así estas últimas serán particulares a cada pieza y ocuparán espacios definidos dentro de la misma.

Para el caso de los elementos con mayor número de apariciones tenemos que pueden ser hallados en todas las áreas de diseño que ofrecen las piezas. Esto es apenas lógico si tenemos en cuenta que son los trazos mínimos con los cuales se elaboran motivos, temas y composiciones, las localizaciones de los motivos en las piezas se encuentran reunidas en la tabla 4 del anexo 3.

Los motivos:

La totalidad de los motivos se recogen en la tabla 2 del anexo 4. Se encontraron un total de 132 motivos y 23 variaciones, para un total de 155 motivos, compuestos por uno o más elementos (ver tabla 4). Dentro de los motivos predominan los trazos rectilíneos, los cuales en ocasiones no presentan diferencia con el elemento que los constituye. También predominan las formas triangulares. Otros motivos identificados responden a formas zoomorfas, cruciformes, bandas perimetrales, bandas verticales, formas cuadrangulares, circulares y semicirculares, radiales, trapezoidales, de reloj de arena (triángulos dobles), pentagonales y romboidales.

Tabla 4. Elementos asociados dentro de motivos

Número de elementos asociados							Total
1	2	3	4	5	6	7	
70	47	28	6	2	1	1	155

Tabla 5. Análisis de frecuencias en motivos

Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia
M3	30	M110	1	M29	1	M67	1
M6	22	M110V1	1	M31	1	M68	1
M3V1	12	M111V1	1	M33	1	M69	1
M5	12	M113	1	M34	1	M7	1
M14	11	M114	1	M36	1	M70	1
M22	8	M115	1	M37V1	1	M71	1
M4	7	M116	1	M37V2	1	M72	1
M1	5	M117	1	M38	1	M73	1
M6V1	5	M118	1	M38V1	1	M73V1	1
M2	4	M119	1	M39	1	M73V2	1
M32	4	M120	1	M40	1	M74	1
M12	3	M121	1	M41	1	M75	1
M22V1	3	M122	1	M42	1	M76	1
M104	2	M123	1	M44	1	M77	1
M11	2	M124	1	M45	1	M79	1
M111	2	M125	1	M46	1	M8	1
M112	2	M126	1	M46V1	1	M80	1
M14V1	2	M127	1	M47	1	M81	1
M21	2	M128	1	M47V1	1	M82	1
M27	2	M129	1	M47V3	1	M83	1
M28	2	M13	1	M48	1	M84	1
M30	2	M130	1	M49	1	M85	1
M35	2	M131	1	M50	1	M86	1
M37	2	M132	1	M51	1	M87	1
M3V2	2	M14V2	1	M52	1	M88	1
M43	2	M14V3	1	M53	1	M89	1
M78	2	M16	1	M54	1	M90	1
M9	2	M17	1	M55	1	M91	1
M10	1	M18	1	M56	1	M92	1
M100	1	M19	1	M57	1	M93	1
M101	1	M20	1	M58	1	M94	1
M102	1	M22V2	1	M59	1	M95	1
M103	1	M22V3	1	M60	1	M96	1
M105	1	M23	1	M61	1	M97	1
M106	1	M23V1	1	M62	1	M98	1
M107	1	M23V2	1	M63	1	M99	1
M108	1	M24	1	M64	1	M99V1	1
M109	1	M25	1	M65	1		
M109V1	1	M26	1	M66	1		

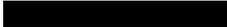
Del cálculo de las frecuencias (ver tabla 5) de aparición de los temas en las piezas tenemos que los motivos M3, M6, M5, M14 y M3V1 (ver tabla 6), son los que más se repiten, con más de 10 repeticiones cada uno. En este caso, los motivos M3, M3V1 y M6 no presentan diferencia con el elemento que los constituye. Estos últimos se encuentran presentes en todos los tipos de piezas. Por su parte motivos M14 y M5 se encuentran principalmente al exterior de las copas.

Tabla 6. Motivos con más de 10 apariciones

M3		Perimetral, sólido negativo, grosor: delgado	E3
M3 V1		Perimetral, sólido positivo, grosor delgado	E3v1
M6		Perimetral, sólido negativo, grosor mediano	E8
M14		Perimetral, sólido negativo, grosor: medio	E8, E6
M5		Sólido negativo	E7

A estos les siguen los motivos M22, M4, M1, M6V1, M2, M32, M12, M22V1(ver tabla7) con frecuencias de aparición de entre tres y ocho. De estos motivos, igual que en el caso anterior, tenemos que algunos de ellos (M22, M22V1, M6V1, M2 Y M32) no presentan ninguna diferencia con los elementos que los constituyen. Para el caso de los M1 y M2 tenemos que se encuentran asociados a copas, siempre en el borde de la misma. El M4 se asocia a las copas y aparece representado en el centro del cuerpo de las mismas. En cuanto al M12 se encuentra también asociado a las copas y aparece únicamente en el centro del soporte.

Tabla 7. Motivos con entre 3 y 8 apariciones

M22		Perimetral gruesa, sólido negativo	E12
M22 V1		Longitud variable, positiva, gruesa	E12v1
M4		Sólido negativo	E4, E5, E6
M1		Inciso	E1
M6 V1		Perimetral, positivo, grosor mediano	E8v3
M2		Inciso	E2
M32			E25
M12		Sólido negativo	E4, E6

Para los motivos que no presentan ninguna diferencia con el elemento que los forma tenemos que al ser trazos mínimos, presentan una mayor variación a la hora de analizar la ubicación de estos dentro de las piezas. Las localizaciones de la totalidad de los motivos dentro de las piezas se recogieron en la tabla 5 del anexo 3.

Los temas:

La totalidad de los temas se recogen en la tabla 3 del anexo 4. Se encontraron un total de 78 temas y 32 variaciones para un total de 110 temas, elaborados a partir de uno o más motivos, con o sin repetición (ver tabla 8). Los temas se inscriben en espacios de diseño que en la mayoría de los casos están delimitados por las formas del recipiente en el que fueron plasmados. Los temas consisten principalmente en bandas horizontales, bandas verticales, algunos temas simples que no guardan diferencia con elementos que

también se registran como motivos, diseños que cubren toda la superficie interna o externa en platos, diseños ubicados en el centro del interior de un plato o copa con formas variables. El tema T6 se concibió como una franja de pintura que cubre la totalidad del cuerpo o el soporte y no se encuentra asociada a ningún motivo.

Tabla 8 Motivos asociados en temas

Número de motivos asociados						
1	2	3	4	5	6	Total
29	30	22	16	6	6	109

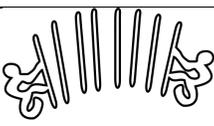
Tabla 9. Frecuencia de aparición de temas en piezas

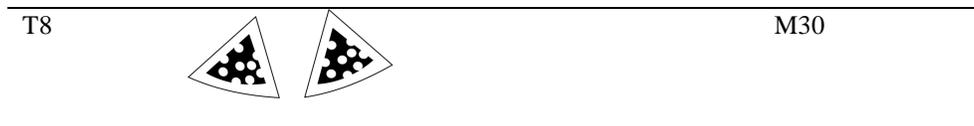
Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia
T2	5	T1V6	1	T34	1	T58	1
T2V2	3	T1V7	1	T35	1	T59	1
T1V2	2	T1V8	1	T36	1	T60	1
T1V9	2	T20	1	T37	1	T61	1
T5	2	T21	1	T38	1	T62	1
T7	2	T22	1	T39	1	T63	1
T8	2	T23	1	T3V1	1	T64	1
T1	1	T24	1	T3V2	1	T65	1
T10	1	T24V1	1	T3V3	1	T66	1
T11	1	T25	1	T4	1	T67	1
T12	1	T26	1	T40	1	T68	1
T13	1	T27	1	T41	1	T69	1
T14	1	T28	1	T42	1	T6V1	1
T15	1	T29	1	T43	1	T70	1
T15V1	1	T2V1	1	T44	1	T71	1
T16	1	T2V10	1	T45	1	T72	1
T17	1	T2V11	1	T46	1	T73	1
T18	1	T2V4	1	T47	1	T74	1
T19	1	T2V5	1	T48	1	T75	1
T1V1	1	T2V6	1	T49	1	T76	1
T1V10	1	T2V7	1	T50	1	T77	1
T1V11	1	T2V8	1	T51	1	T78	1
T1V12	1	T2V9	1	T52	1	T7V1	1
T1V13	1	T3	1	T53	1	T9	1
T1V14	1	T30	1	T54	1		
T1V3	1	T31	1	T55	1		
T1V4	1	T32	1	T56	1		

T1V5	1	T33	1	T57	1	
------	---	-----	---	-----	---	--

Si bien los elementos son en muchas ocasiones empleados en un gran número de piezas y en diversas áreas de estas, a medida que se unen temas para formar motivos y motivos para formar temas los diseños se van particularizando. De esto tenemos que al realizar la tabla de frecuencias de aparición de los temas en las piezas (ver tabla 9) el T2, con 5 apariciones en piezas, sea el que posee un valor mayor; a este le sigue el T2v2 con tres apariciones y con dos apariciones se encuentran el T1V2, T1V9, T5, T7 Y T8 (ver tabla 10). Los temas restantes solo se encuentran en una pieza.

Tabla 10 Temas con entre 2 y 5 apariciones

T2		M3, M14
T2 V2		M3, M6
T1 V2		M3, M4, M5, M6
T1 V9		M3, M12, M5
T5		M6, M27
T7		M28



La totalidad de los temas que aparecen en las piezas entre 2 y 5 veces corresponden a copas. El T2v2 se encuentra además en la pieza MB 000712 (vasija de cuello recto y cuerpo aquillado). Los temas T7 y T8 se emplean para decorar el interior de dos copas. Los demás se localizan al exterior; así los temas T2 y T1V9 cubre la totalidad del soporte de las copas. El T2V2 se encuentra cubriendo la totalidad del soporte en copas y la totalidad del cuello en una vasija. Finalmente los temas T5 y T1v2 cubren el cuerpo de las copas. La localización de todos los temas dentro de las piezas se encuentra recogida en la tabla 6 del anexo 3.

Es necesario anotar que, tanto en elementos como motivos y temas, algunos diseños pueden leerse en dos sentidos: por ejemplo, en la pintura negativa negro sobre rojo podemos leer los diseños a partir de la observación de los elementos “sólidos” o negros y los espacios de luz dejados por el negativo. De ahí que a la hora de definir elementos y motivos haya sido necesario especificar su técnica de elaboración tanto como si pertenecen al grupo de sólidos negativos o meramente negativos. Un ejemplo gráfico de esto sería el elemento E7, consistente en un triángulo considerado como un sólido  y el elemento E53  considerado como “luz”. Este es un hecho que en algunos casos, dificulta la identificación de la intencionalidad en el diseño de motivos y temas.

De lo que se ha encontrado hasta ahora tenemos que las copas, aunque tienen diseños particulares presentan una mayor estabilidad en su estructura. Uno de los elementos que soporta esto es la repetición de los temas, los cuales se encuentran sobre todo en copas con pintura negativa rojo/negro. Adicionalmente hay algunos temas que no son idénticos y se encuentran solo en una pieza, pero guardan una misma estructura, con variaciones en las repeticiones de algunos elementos o motivos. Este es el caso del T1, el cual cuenta con 14 variaciones, las cuales presentan una estructura trenzada (ver ilustración 13), esta toma forma al intercalar motivos romboidales con motivos de forma de “reloj de arena” y con un movimiento de simetría consistente en la traslación horizontal de los motivos.



Ilustración 13. TIV11 ejemplo de estructura trenzada

La relación entre los temas y las formas cerámicas. Las composiciones:

Hasta este punto hemos analizado las imágenes bidimensionales acudiendo únicamente a su aspecto formal. Al abordar las composiciones se introduce la relación de los temas – los cuales recogen tanto motivos como elementos – con el soporte material, es decir las piezas cerámicas y sus formas. La totalidad de las composiciones se recoge en la tabla 4 del anexo 4.

Uno de los primeros aspectos que consideramos dentro del análisis de las composiciones fue el del ángulo de visibilidad de los diseños. Cuando incluimos la

pregunta de “¿es visible desde un ángulo?” hacíamos referencia a la posibilidad de observar el diseño desde una única vista, ya fuera lateral, inferior o superior o si el diseño completo solo podía ser observado al cambiar el ángulo de visibilidad. Esto aplica para las piezas que presentan diseños pintados e incisos. Las piezas con representaciones figurativas modeladas no fueron tomadas en cuenta. Tenemos entonces un 67% de las piezas presentan diseños que pueden ser observados desde un solo ángulo, en oposición un 32.6% (ver gráfico 7).

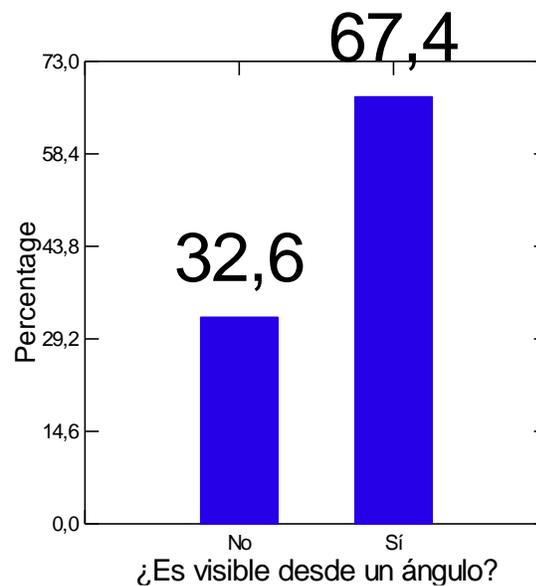


Gráfico 7 Visibilidad desde un ángulo

Las estructuras de diseño

La forma de las composiciones dependerá en gran medida del ángulo desde el cual se hayan analizado, pues un tema plasmado en una vasija globular, por ejemplo, vista desde encima puede responder a una forma estrellada mientras que vista lateralmente equivale a una franja horizontal de motivos triangulares. Es por eso que

para la realización de este trabajo se eligió la vista que permitiera una mejor observación de la decoración completa.

Siguiendo con lo anterior tenemos que cada pieza tiene una o varias estructuras de diseño en su composición, las cuales son apreciables desde uno o varios ángulos. A continuación, describiremos las estructuras de diseño halladas:

Bandas horizontales, verticales y de orientación indefinida:

Las bandas horizontales son la estructura de diseño con mayor presencia en las piezas. En cuanto a las verticales y a las de orientación indefinida tenemos que se aplican a un número limitado de piezas. Las bandas de orientación indefinida fueron registradas únicamente para un silbato; cubren por completo la superficie de un caracol (pieza ICANH 000039). El ánfora (Pieza 010774) presenta bandas horizontales y verticales cubriendo la totalidad de la superficie exterior. La presencia de bandas verticales se registró además para la pieza MB 00133, la cual consiste en una vasija con forma antropomorfa globular, en la cual se representa pintura facial consistente en tres bandas que van de la frente a la barbilla. De ahí su orientación.

Para la pieza MB 00729 se definió una estructura de diseño denominada “*círculos*”, pues consiste en la cobertura con círculos elaborados con pintura negativa sobre la totalidad de la superficie de una representación zoomorfa (oso perezoso) en el borde de la pieza.

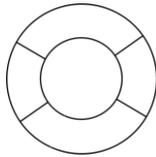
Otra pieza para la cual se definió una estructura de diseño particular es la pieza MB 000665, la cual fue registrada con una estructura de diseño en “*espiral*”. Para esta

pieza también se definió una estructura de diseño “triangular”. Ambas estructuras se encuentran en los extremos opuestos del caracol.

La estructura radial

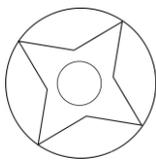
Se localiza al exterior de la pieza ICANH 00454 y es visible desde la vista inferior del plato. Para la pieza MB 00711 la estructura de diseño se encuentra al exterior y es visible desde la vista superior.

Estructura tipo A

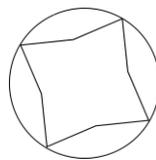


Es visible desde la vista superior, se encuentra en el interior de platos y copas y cubre la totalidad del área.

Estructura tipo B. Estrella de cuatro puntas



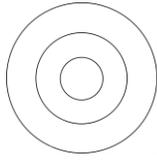
De radio estrecho



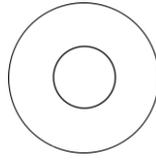
De radio amplio

Ambas se encuentran presentes al interior del plato y cubren toda la superficie.

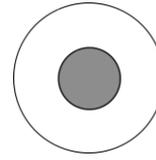
Estructura tipo D. Circular



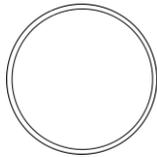
Concéntrico



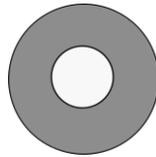
Concéntrico doble



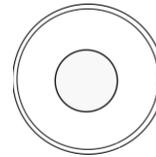
Central



Banda en borde



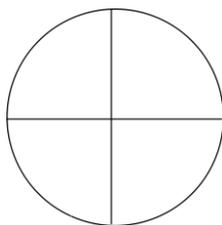
Perimetral



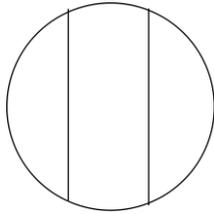
Lateral y central

Las estructuras circulares son visibles en su mayoría desde la vista superior, a excepción de la circular perimetral la cual se encuentra visible en vistas inferior y superior de diferentes piezas. La cobertura es total excepto en los diseños en los que se ha señalado con color gris el área que ocupa el diseño y con blanco el área que se deja libre.

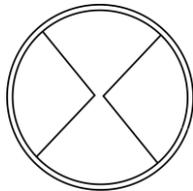
Estructura tipo E Cuadrangular



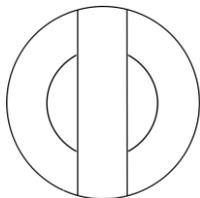
Esta estructura de diseño también es propia del interior de los platos, por lo que su ángulo de visión corresponde a la vista superior.

Estructura tipo F. Tríptico

Esta estructura se encuentra en tres piezas. En dos de ellas representa el interior del plato y en otra se encuentra localizada al exterior, siendo visible desde la vista inferior del plato. La cobertura es total en una de las vistas superiores y en la vista inferior. Cubre solo la banda central en una de las vistas superiores.

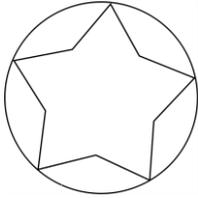
Estructura tipo G

Se encuentra únicamente en la pieza 008315, ubicado en el interior del plato y con cobertura total.

Estructura tipo H

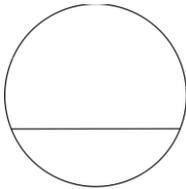
Esta estructura se encuentra únicamente en la pieza ICANH 000503, se localiza al interior del plato.

Estructura tipo I. Estrella de cinco puntas



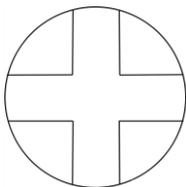
Se encuentra en dos piezas, en la pieza ICANH 000453 el ángulo de visibilidad corresponde a la vista inferior del plato. Por el contrario, para la pieza MB 000827 el ángulo que ofrece una mejor vista del diseño es el superior de la vasija.

Estructura tipo J



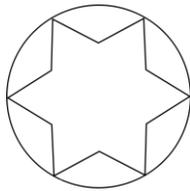
Esta estructura se encuentra presente solo en la pieza MB 000122, el diseño se localiza al interior del plato.

Estructura tipo K. Cruciforme



En la pieza 013578 la estructura cruciforme se encuentra al exterior del plato y su mejor ángulo de visibilidad es la vista inferior. Para el caso de la pieza MB 000712 la estructura cruciforme se encuentra localizada al exterior de la vasija y el ángulo que presenta una mejor visibilidad es la vista superior.

Estructura tipo L. Estrella de seis puntas



Esta estructura se encuentra solo en la pieza MB 00782, se localiza al exterior de la vasija y solo es visible desde la vista superior.

En cuanto a la frecuencia de utilización de estas estructuras tenemos que las más frecuentes son las bandas horizontales, las cuales equivalen al 47% de todas las estructuras de diseño.

Es importante señalar también que en muchas ocasiones los espacios de diseño se encuentran delimitados por las formas naturales de las piezas cerámicas. En las copas tenemos que estos espacios se constituyen normalmente a partir del cuerpo y el soporte, en los cuales hay una división clara de motivos. La separación entre un área y otra se refuerza en muchos casos con la utilización de líneas perimetrales gruesas y medianas.

Otro elemento a señalar es que las formas no solo juegan un papel importante a la hora de delimitar las áreas de decoración, las formas también influyen en los temas que se imprimen sobre ciertas superficies. Continuando con el ejemplo de las copas

tenemos que el cuerpo se constituye en un área de mayor visibilidad y amplitud que el soporte y esto se corresponde con el hecho de que temas más complejos sean desarrollados sobre el cuerpo, mientras que en los soportes los diseños consistan en su mayoría en bandas perimetrales de líneas sencillas. Así mismo tenemos que espacios muy inclinados se decoran utilizando franjas gruesas de color o se dejan libres de decoración alguna.

En cuanto a las repeticiones de las composiciones tenemos que si bien hay un número limitado de elementos y estructuras estos se mezclan y dan forma a composiciones únicas, aunque similares. De 98 piezas analizadas solo dos repiten su composición de forma idéntica incluyendo la forma del soporte cerámico.

Debido a la distorsión y la dificultad que presentan las superficies de curvas pronunciadas, las áreas de menor curvatura son preferibles para realizar diseños con imágenes figurativas. Así las imágenes grandes se encuentran en platos y copas con paredes relativamente planas. También el centro de los platos es usado para representar motivos de gran tamaño. En áreas donde las curvaturas son más prominentes se opta por diseños geométricos o representaciones figurativas de menor tamaño.

Tenemos, de todo lo expuesto hasta ahora, que hay áreas decoradas que no son visibles en la posición de “reposo” del objeto, pero se vuelven visibles en el momento de la utilización del mismo. Este es el caso por ejemplo de platos decorados tanto al exterior como al interior.

4.2.2. Las representaciones modeladas y aplicadas

Las piezas con representaciones modeladas se dividieron en tres grupos. El primero de ellos hace referencia a las que se elaboran a partir de la aplicación de figuras zoomorfas o antropomorfas, ya sean partes como extremidades o rostros o figuras completas. En el segundo conjunto se agrupan las figuras que constituyen en sí mismas la representación de una persona o animal. Se incluyen dentro de esta categoría los silbatos con forma de caracol y la máscara. En el tercer grupo -“vasijas”- se recogen aquellas piezas que tienen la forma del animal o persona, pero tienen la estructura de vasijas. De las 29 piezas que tienen representaciones figurativas modeladas tenemos que 15 de estas corresponden a aplicaciones, 10 a modeladas y 4 a vasijas (ver tabla 11). El registro fotográfico y la descripción general de las representaciones modeladas se recogen en el anexo 5.

Tipo de piezas			
Aplicada	Modelada	Vasija	Total
15	10	4	29

Tabla 11. Tipo de piezas modeladas

Dentro de las figuras aplicadas se encuentran siete representaciones zoomorfas, de lagartos, ranas, aves y un oso perezoso, este grupo se encuentran piezas en las que las figuras se encuentran entre el borde y el cuerpo y por otro lado se encuentran piezas en las que las figuras se ubican sobre la parte superior de la pieza, de manera que el borde de las piezas tiene forma zoomorfa. Similar a las últimas piezas descritas encontramos una representación “antropozoomorfa” (ver ilustración 14). El cuerpo es de una rana y el rostro es humano. Una representación similar fue analizada por Edgar Emilio Rodríguez Bastidas en su libro “Fauna precolombina de Nariño” (1992 pp. 44), este autor

caracteriza una pieza de orfebrería como una pieza zooantropomorfa con asociación de hombre-rana. (ver ilustración 15).

En cuanto a las representaciones antropomorfas aplicadas tenemos que suman en total siete piezas en las que las representaciones se insinúan a partir de la aplicación de extremidades antropomorfas modeladas, a saber: rostros ubicados en bordes y brazos apoyados sobre el vientre representado a partir de la forma globular natural de la vasija.



Ilustración 14. Pieza MB 000636



Figura 25. Placa orfebre Capulí.

Ilustración 15. Tomada de Rodríguez, E (1992 pp. 44)

Dentro de las figuras modeladas encontramos representaciones zoomorfas de varios caracoles y un mono. Hay una representación antropozoomorfa con asociaciones hombre/caracol. En esta pieza el cuerpo tiene forma de caracol y el rostro humano. Dentro de las representaciones antropomorfas encontramos una que representa una

pierna humana, dos figuras que representan los llamados “coqueros”, una máscara y finalmente tenemos dos representaciones de personas en posición pedestre.

De las piezas agrupadas como “vasijas” tenemos tres representaciones zoomorfas, donde encontramos un mono y dos animales no identificados. La representación antropomorfa es uno de los denominados “gritones”.

4.2.3. Los conjuntos

Los análisis anteriores brindan la base para la clasificación del material teniendo como eje central la decoración y como ejes secundarios las técnicas de elaboración y las formas.

Como resultado de la clasificación y organización de las piezas se identificaron 12 grupos, de los cuales el grupo o conjunto 1 reúne el 31.6% de la totalidad de las piezas analizadas, seguido del conjunto 3 que abarca el 26.5% y el conjunto 2 con el 11.2% (ver gráfico 8).

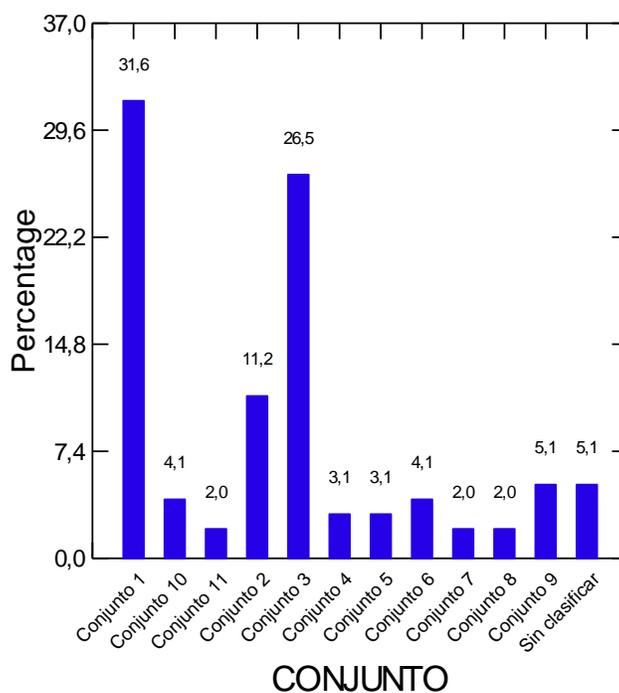


Gráfico 8. Distribución de piezas por conjunto

Grupo 1

El grupo uno está compuesto por 31 piezas con pintura negativa negra sobre cerámica roja. En cuanto a la técnica de decoración (ver gráfico 9) se encuentra que predomina la decoración únicamente con pintura, encontrándose en una menor medida las técnicas mixtas donde se reúne la pintura con las incisiones o las aplicaciones.

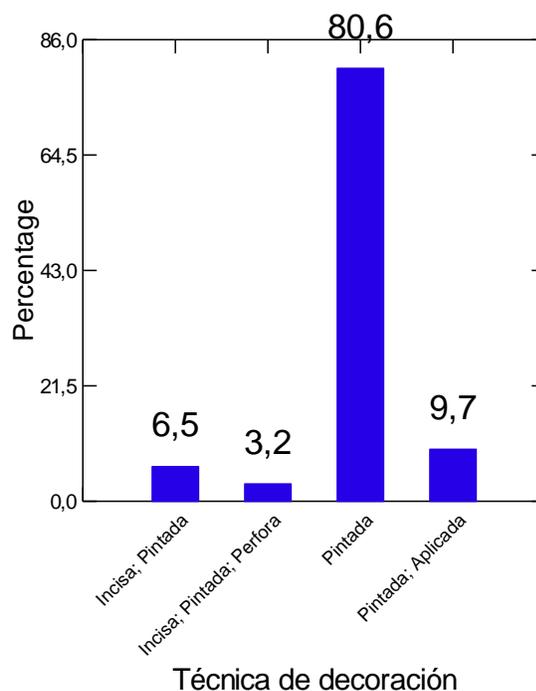


Gráfico 9. Porcentaje según técnicas de decoración, grupo 1

Este conjunto se compone principalmente de copas de pedestal alto y en menor medida por copas de soporte bajo (4 piezas). También se encuentran agrupadas en este tres vasijas sub-globulares, dos de ellas con asas y decoración exterior (es la única superficie posible de decorar); dos representaciones globulares de mono y ser humano respectivamente; un plato y tres vasijas de cuerpo aquillado (ver gráficos 10 y 11).

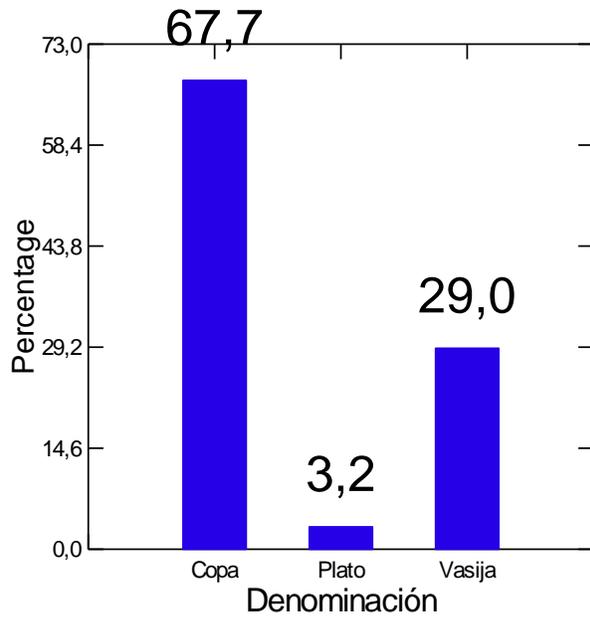


Gráfico 10 Porcentaje según denominación

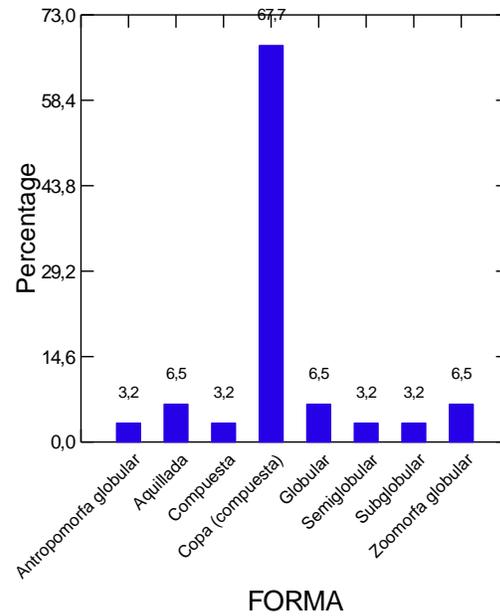


Gráfico 11. Porcentaje según forma de las piezas

La decoración se encuentra al exterior en un 90,6% de los casos, con excepción de algunas piezas que presentan pintura negra completa al interior o decoración interior geométrica y zoomorfa (ver gráfico 12). En cuanto a las estructuras de diseño tenemos que las bandas horizontales predominan, siendo registradas para un 76% de las piezas.

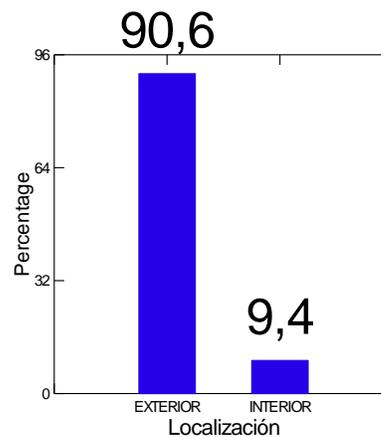


Gráfico 12. Localización de la decoración

Los motivos que se encuentran con mayor frecuencia (ver tabla 7 del anexo 3).
Corresponden principalmente a líneas perimetrales sencillas de diversos grosores, a estos se suman los motivos M5, M14, M4 Y M12 (ver ilustración 16).



Ilustración 16. Motivos frecuentes en el conjunto 1

En cuanto a los temas, tenemos que dentro de este conjunto, el que se repiten con mayor frecuencia (ver tabla 9 del anexo 3) corresponde al T2 y su segunda variación (ver ilustración 17). Estos temas corresponden a diseños localizados principalmente en soportes de copas (ver tabla 10 del anexo 3).

Otro de los temas que se repiten con frecuencia es el T6, consistente en una franja de pintura negra que se emplea para cubrir la totalidad del soporte o cuerpo de una copa.

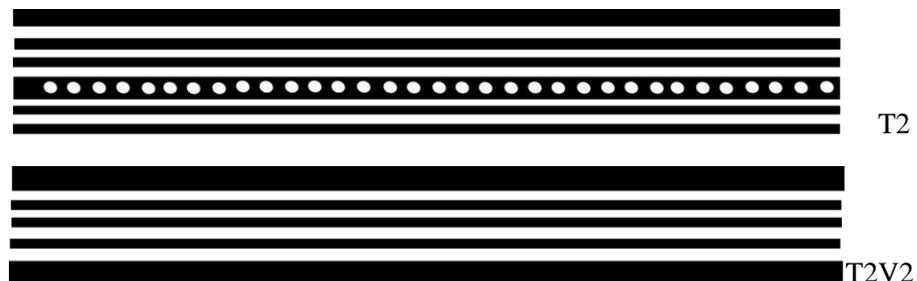


Ilustración 17. Temas frecuentes en el conjunto 1

Tomando como referencia la forma de la pieza, el grupo 1 lo hemos dividido en 5 sub grupos que presentamos a continuación:

Sub grupo 1

Las piezas de este sub grupo son copas de pedestal. La decoración predominante del cuerpo se basa en motivos que se repiten perimetralmente a partir del movimiento de simetría de traslación horizontal, lo cual tiene como resultado la creación bandas con estructuras trenzadas (ver ilustración 18), o conformadas por triángulos (ver ilustración 19) o trapecios (ver ilustración 20). El diseño de los soportes tiene una mayor sencillez en su diseño, siendo común encontrar la repetición vertical de líneas sencillas perimetrales (ver ilustración 21).



Ilustración 18 Estructura trenzada.



Ilustración 19. Banda horizontal de triángulos



Ilustración 20. Banda horizontal de trapecios

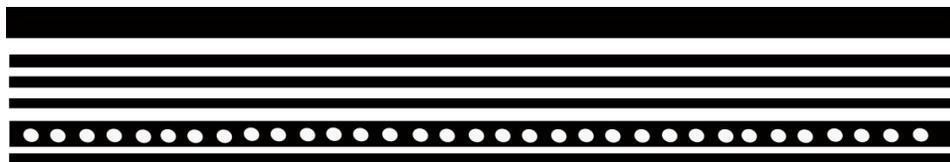
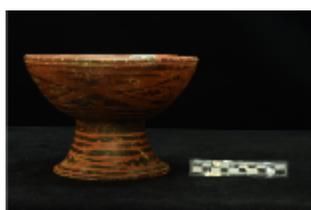


Ilustración 21. Diseño de soportes

Solo dos piezas se encuentran decoradas tanto al exterior como al interior exhibiendo diseños complejos, los cuales muestran -al interior de las copas- la recreación de cuatro monos de cola larga y pñencil (Piezas MB 788 Y MB 783).



8270



6466



9653



8307



8317



6461



9963



006465



013930



8318



MB 805



ICANH 000438



MB 00788



MB 000783



MB 0798



6462



6470

Sub grupo 2

Este sub grupo se compone de 4 copas de soporte bajo. No presenta ningún tipo de decoración en el soporte y en el cuerpo presenta una estructura similar al sub grupo 1, presentando motivos de forma romboidal y “reloj de arena”.



008265



008259



008284



008296

Sub grupo 3

Este sub grupo se compone de tres vasijas semiglobulares de las cuales dos presentan asas de borde a cuerpo. Los motivos presentan formas triangulares en dos de las piezas y cruciforme en la restante.



6485



MB 00827



08288

Sub grupo 4

Compuesta por tres piezas globulares con representaciones figurativas, un mono de cuerpo globular (MB 001836), una representación antropomorfa conocida comúnmente como “gritón” (MB 133) y una vasija globular con una representación de oso perezoso. Las tres piezas presentan decoración geométrica al exterior. En el llamado gritón se observan elementos de pintura facial consistente en bandas verticales.



MB 001836



MB 00133



MB 729

Sub grupo 5

En este sub grupo se reúnen cuatro vasijas que no se encuentran clasificadas dentro de los otros grupos pero que por sus características en la pintura y diseños se clasificaron como pertenecientes al grupo 1.



MB 001857



MB 00712



MB 000782



MB 00711

Grupo 2

Se encuentra conformado por doce piezas, de las cuales ocho corresponden a platos y tres a vasijas de formas variadas. Estas últimas junto a tres platos (un total de 6 piezas) presentan decoración solo al exterior, mientras que las cinco restantes poseen decoración tanto al exterior como al interior. La técnica de pintura es principalmente mixta y policromada, empleando los colores negro y rojo para la pintura y crema como color base dado por la pasta cerámica y utilizando dentro de la misma pieza pintura positiva y negativa. Al igual que para el primer grupo, este se ha dividido en dos sub grupos a partir de su forma.

Para este grupo tenemos que solo cinco motivos se repiten (ver tabla 11 del anexo 3), los motivos M35, M3 Y M6, con tres repeticiones cada uno y los motivos M22v3 y M6V1 con dos repeticiones. De este grupo de cinco motivos solo el M35 no corresponde a líneas perimetrales (ver ilustración 22). Dentro de los 21 temas presentes en este grupo ninguno presenta repeticiones (ver tabla 13 del anexo 3).



Ilustración 22. Motivo M35

Sub grupo 1

Está compuesto por platos. Sus paredes son considerablemente inclinadas lo que hace que los diseños localizados al exterior se observen mejor desde la vista inferior, de ahí que las estructuras de diseño sean en mayor medida circulares. Los trazos elaborados con pintura roja se emplean para delimitar áreas de diseño en la mayoría de los casos, con excepción de dos platos en los cuales se forman motivos complejos a partir de estos. En cuanto a los motivos, son frecuentes los de forma triangular, trapezoidal y circular. A excepción de las piezas decoradas a partir de motivos circulares, el espacio de diseño interior se encuentra dividido en cuatro. Se encuentran en este sub grupo representaciones zoomorfas de ranas sin cabeza y cabezas de aves.



13587



13580



ICANH 00495



ICANH 454



ICANH 00453



13566



ICANH 000563



ICANH 00509

Sub grupo 2

Este sub grupo está conformado por tres vasijas de formas variadas. Al igual que en el sub grupo anterior las líneas de pintura roja se emplean -en el caso del ánfora (pieza 010774)- para delimitar los espacios de diseño y en la pieza MB 001846 para decorar el borde superior. Las estructuras de diseño consisten en bandas horizontales y verticales.



MB 00141



MB 001846



010774

Grupo 3

Este grupo está compuesto por 26 piezas, lo que lo sitúa como el segundo conjunto más grande. Los diseños de estas piezas se encuentran localizados al interior en el 64,3% de los casos y al exterior en el 35,7% (ver gráfico 13).

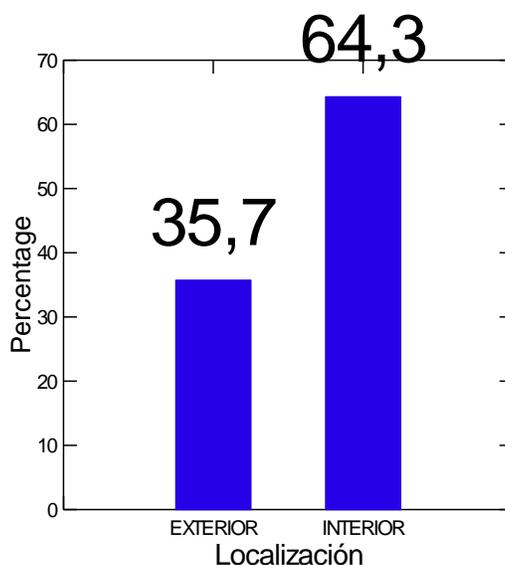


Gráfico 13. Localización de diseños en conjunto 3

La técnica de decoración (ver gráfico 14) es para un 88.5% de las piezas la pintura, incisa; pintada para un 7.7% y aplicada; pintada para un 3.8%. Las técnicas mixtas se encuentran solamente en tres piezas pertenecientes al sub grupo 4. En cuanto a la pintura tenemos que aunque hay algunas piezas con pintura policromática, la gran mayoría de ellas se elaboró con pintura dicromática positiva rojo/crema o café/crema.

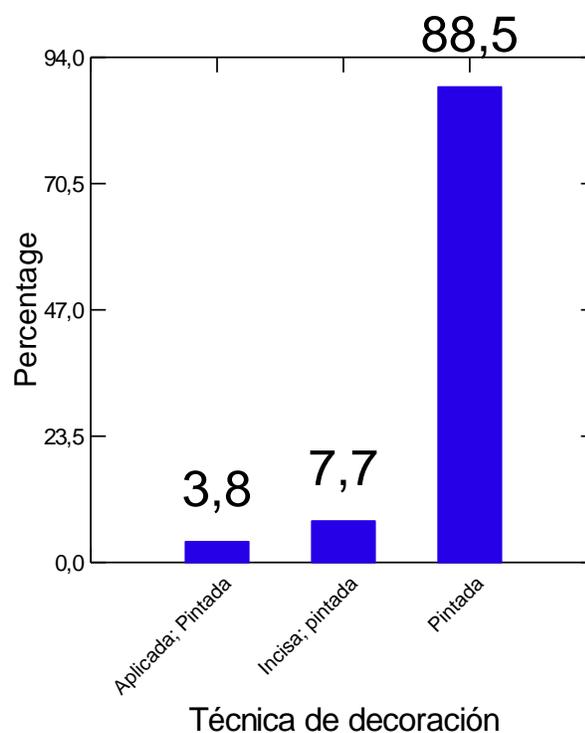


Gráfico 14 Técnica de decoración conjunto 3

En cuanto a las denominaciones y las formas tenemos que este grupo se compone en 65.4% de platos, siendo estos los elementos más comunes, seguidos de las vasijas que representan un 26.9% y que abarcan piezas de gran variedad de formas (ver gráficos 15 y 16).

Se encuentran elementos y motivos que se repiten formando líneas perimetrales al interior del plato y que giran alrededor de lo que podríamos llamar un objeto central. Estas líneas perimetrales, junto a líneas de longitudes variables, conforman los motivos de mayor repetición (ver tabla 15 del anexo 3) dentro de los que se encuentran los motivos M3V1, M3, M104, M6V1. Además de los anteriormente mencionados tenemos que el M37 aparece en dos piezas (ver ilustración 23).

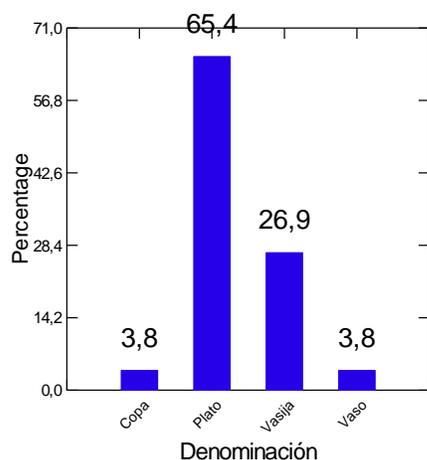


Gráfico 15. Denominación conjunto 3

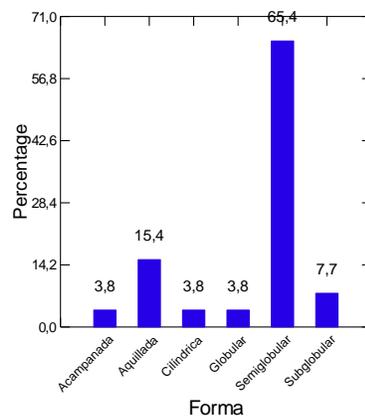


Gráfico 16. Formas conjunto 3

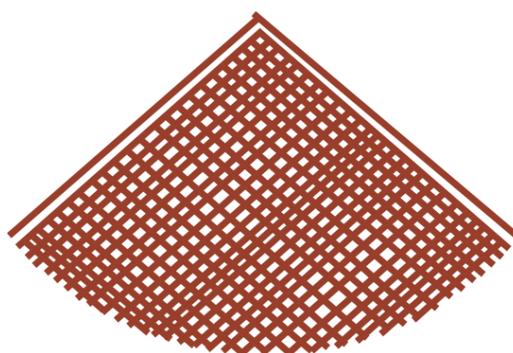


Ilustración 23. Motivo M37

Este grupo es el que posee el mayor número de representaciones zoomorfas pintadas, incluyendo dentro de sus representaciones ciervos, aves, monos, felinos y algunos otros de difícil identificación. Algunas de estas figuras zoomorfas (2 dobles y una sencilla) se ubican como objeto central del plato. En cuanto a los temas, tenemos que aparecen en este conjunto un total de 36 de los cuales ninguno se repite.

Las piezas de este conjunto las hemos dividido en 5 sub grupos en función de su forma y diseño.

Sub grupo 1

Dentro de este se encuentran agrupados platos con decoración consistente en pintura positiva de colores rojo y café sobre crema., Son piezas dicromáticas compuestas por motivos consistentes en mallas y otras formas triangulares.



13586



WC 0004



MB 2019



008304



MB 2015



ICANH 00504



ICANH 500



ICANH 00503



WC 0003



MB 00122



ICANH 00471



013593

Sub grupo 2

Formado únicamente por dos piezas que comparten en común los diseños elaborados con pintura policromada positiva de colores rojo y negro sobre crema.

Ambas tienen además representaciones de ciervos en movimiento.



13796



ICANH 00513

Sub grupo 3

Agrupada tres piezas con diseños elaborados en pintura positiva roja sobre crema, en las tres vasijas la decoración se encuentra en la parte superior y media del cuerpo, dejando libre la parte inferior.



MB 419



ICANH 00475



ICANH 0538

Sub grupo 4

Dentro de este se agruparon las piezas que presentan diseños geométricos elaborados a partir de líneas rojas gruesas de pintura positiva roja sobre crema. Diseños triangulares y en escalera son los más frecuentes., En una de las piezas la pintura forma elementos curvilíneos, en esta misma pieza (MB 00797) se encuentra una representación antropomorfa en el borde. Las técnicas de decoración incluyen aplicaciones, incisiones y pintura.



MB 00797



ICANH 000433



WC 0009



MB 00823



013578



13595

Sub grupo 5

Dentro de este grupo se reunieron las piezas que no han sido clasificadas dentro de un subgrupo pero que, debido a sus diseños pertenecen al tercer grupo.



ICANH 00430



13799



008315

Grupo 4

Dentro de este grupo se reunieron tres piezas que presentan como característica común la pintura negativa roja sobre crema y negro sobre positiva roja, localizada al interior de los platos. Dentro de los motivos empleados en el diseño encontramos figuras triangulares y circulares (pieza 13588), representaciones del llamado sol de los Pastos (pieza 13591) y diseños de mallas en borde (pieza ICANH 508).



13588



13591



ICANH 508

Grupo 5

El conjunto 5 reúne piezas con representaciones figurativas que hacen de borde. De las tres representaciones exhibidas hemos identificado una como rana, otra como una figura antropozoomorfa con asociaciones entre hombre y rana, quedando la tercera figura como indefinida. En una de las piezas se pueden observar restos de pintura negativa negra pero debido al deterioro de esta no se ha logrado caracterizar.



13664



MB 0000636



ICANH 000491

Grupo 6

El conjunto 6 lo conforman cuatro piezas que exhiben como características principales la forma globular y semiglobular del cuerpo, así como la representación de personas a partir de la aplicación de brazos y rostros modelados.



MB 000727



ICANH 00450



ICANH 483



ICANH 00425

Grupo 7

De este conjunto hacen parte las representaciones zoomorfas modeladas en vasijas, ninguna de estas pudo ser identificada. Lo que tenemos es que en ambos casos estos animales se encuentran boca arriba, poseen cuatro patas y cola.



MB 00731



MB 00125

Grupo 8

Este conjunto agrupa a los comúnmente llamados coqueros. De las dos piezas que hacen parte de este conjunto tenemos una fragmentada sin embargo su posición sedente es evidente. Ambas figuras representan mambeadores de coca. En ambos casos también la indumentaria consiste en bandas atravesadas en el cuerpo, de hombro a cadera o rodeando el vientre.



13855



04515

Grupo 9

Independientemente de la decoración, en este grupo se reunieron los silbatos con forma de caracol. Presentan una decoración en pintura positiva dicromática, rojo o café sobre crema. También se encuentran incisiones empleadas para seguir la forma de espiral del caracol en

uno de sus extremos. En la pieza ICANH 00045 se encuentra representado un mono modelado sobre uno de los extremos del caracol. En la pieza MB 000735 tenemos una representación antropozoomorfa donde el cuerpo tiene forma de caracol y la cabeza es humana, ataviada con lo que pareciera ser un tocado o un peinado.



ICANH 00045



ICANH 00039



13914



MB 000655



MB 000735

Grupo 10

Dentro de este quedaron reunidas las vasijas con aplicaciones de animales en borde, las cuales representan lagartos, ranas y aves. Las representaciones animales se hacen por pares en tres de las cuatro piezas y en trío para la restante (pieza MB 00725).



MB 00941



MB 00044



MB 00725



ICANH 00417

Grupo 11

Compuesto por dos figuras antropomorfas modeladas en posición pedestre. Una de estas representaciones sostiene un objeto en la mano, sin embargo, el tamaño pequeño de esta pieza hace que no haya sido realizada con gran detalle por lo que es de difícil identificación. En cuanto a la otra figura (MB 00733), esta nos deja ver parte de su atavío consistente en una corona decorada con líneas incisas inclinadas. También la pintura facial es señalada empleando esta misma técnica (ver ilustración 24).



MB 00733



MB 000698



Ilustración 24 Detalle de corona y pintura facial

Grupo 12

En este grupo se reúnen las piezas que no fueron asociadas a ninguno de los 11 grupos precedentes.



ICANH 00413

Copa con soporte antropomorfo compuesto por tres figuras en posición pedestre las cuales sostienen el cuerpo de la copa sobre sus brazos y hombros.



ICANH 415

Representación de una pierna humana hueca al interior.

Posee una protuberancia en la parte superior de uno de los costados.



ICANH 00428

Máscara que representa un rostro humano. Presenta pintura facial en forma de líneas horizontales de color rojo y una nariguera rectangular.



MB 001840

Vasija en la cual se representan dos rostros humanos.



MB 01350

Representación zoomorfa indefinida. En la espalda posee dos alas abiertas con plumas representadas mediante incisión y una cola de características similares. En la cabeza no tiene pico, pero sí lo que parece ser un hocico y unas orejas puntiagudas.

Algunas consideraciones sobre los conjuntos:

Ya habíamos establecido previamente que los conjuntos que abarcan la mayor cantidad de piezas son el 1, el 2 y el 3, los cuales agrupan el 31.6%, 11.2% y 26.5 % de las piezas respectivamente. Las restantes se encuentran repartidas en nueve grupos. Adicionalmente las piezas fueron identificadas también dentro de los complejos cerámicos Capulí, Piarta – Tuza. Ahora nos ocuparemos de un análisis bivariado que

relacione las piezas de los conjuntos que hemos creado con los complejos cerámicos empleados tradicionalmente (Ver tabla 12).

Tabla 12 Complejos cerámicos por conjuntos

Complejos (filas) por Conjuntos (columnas)													
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Sin clasificar	Total
Indefinido	1	0	3	0	0	1	1	0	2	0	2	4	14
Capulí	28	0	0	0	3	3	1	2	0	4	0	1	42
Piartal	2	11	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	17
Tuza	0	0	19	3	0	0	0	0	3	0	0	0	25
Total	31	11	26	3	3	4	2	2	5	4	2	5	98

Tabla 13 Porcentaje de asociación entre conjuntos y complejos

Conjunto	Porcentaje de asociación con el complejo cerámico	Complejo
1	90%	Capulí
5	100%	Capulí
6	75%	Capulí
7	50% 50%	Capulí Indefinido
8	100%	Capulí
10	100%	Capulí
2	100%	Piartal
3	70%	Tuza
4	100%	Tuza
9	60% 40%	Tuza Indefinido
11	100%	Indefinido
Sin clasificar	80%	Indefinido

Como resultado del análisis bivariado tenemos que dentro del complejo Capulí se hallan la totalidad de las piezas de los conjuntos 3, 2 y 10, así como el 90% del grupo 1 y 75% del conjunto 6, y 50% del grupo 7 (ver tabla 13). Podemos decir entonces que el complejo Capulí se encuentra asociado principalmente a los conjuntos 1,5, 6, 8 y 10.

Para Piartal tenemos que este abarca la totalidad del conjunto 2, una minoría del conjunto 1 – dos piezas de treinta y una - y cuatro de 26 del conjunto 3. Podemos decir que el complejo cerámico se encuentra asociado principalmente al conjunto 2.

Para el complejo cerámico Tuza tenemos que se encuentra compuesto por 19 de las 26 piezas agrupadas en el conjunto 3, lo que equivale al 70% de dicho conjunto (ver tabla 13), así mismo se encuentra dentro del complejo Tuza la totalidad del conjunto 4 y tres de cinco piezas del conjunto 9 (las otras dos se encuentran sin asociación a un complejo cerámico). Podemos decir que se encuentra asociado principalmente a los conjuntos 3,4 y 9.

Dentro de las piezas que no fue posible asociar a un complejo cerámico tenemos que abarca cuatro de las cinco que no tienen clasificación dentro de los conjuntos creados. Dentro de estos queda también el grupo 11, dos piezas de las cinco que conforman el grupo 9. Podemos decir que las piezas sin clasificar se asocian principalmente a los conjuntos 11 y 12 “sin clasificar”. Para el caso del conjunto 7 este se encuentra asociado tanto con el complejo cerámico Capulí como con los grupos indefinidos.

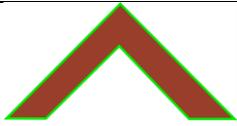
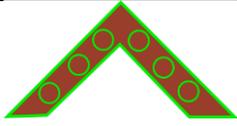
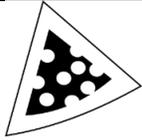
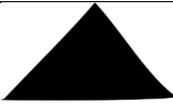
Para concluir los resultados de la fase del análisis iconográfico, reuniremos los resultados que hemos venido exponiendo en líneas anteriores para establecer lo que

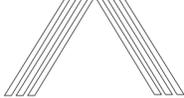
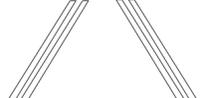
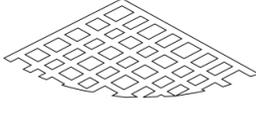
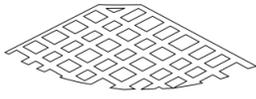
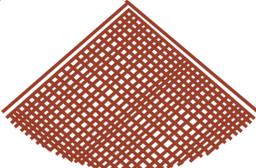
podríamos llamar las unidades temáticas, las cuales abarcan las representaciones geométricas tanto como las figurativas, modeladas y pintadas.

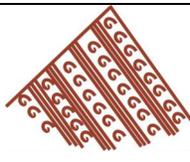
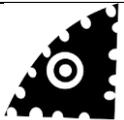
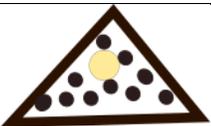
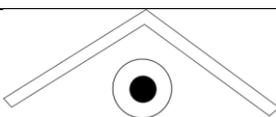
Las representaciones geométricas

Dentro de las representaciones geométricas hemos logrado identificar ciertas estructuras de diseño con repeticiones dentro de las piezas. Al realizar la clasificación de los motivos obtuvimos 16 grupos de acuerdo a su forma geométrica. De estos grupos tenemos que, de los 155 elementos identificados, 43 corresponden a formas triangulares (ver tabla 14). Estas figuras presentan un alto grado de variabilidad en sus diseños y aunque obedecen a estructuras triangulares, solo algunos de estos temas se repiten en las piezas, con no más de dos repeticiones.

Tabla 14. Motivos triangulares

M126		M57	
M128		M30	
M21		M31	
M20		M34	
M23		M35	

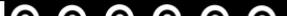
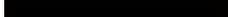
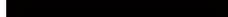
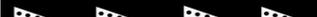
M23 V1		M110	
M23 V2		M110 V1	
M24		M78	
M59		M48	
M60		M102	
M67		M111	
M68		M111 V1	
M69		M37	
M70		M37 V1	
M71		M37 V2	

M75		M38	
M93		M38 V1	
M95		M82	
M98		M99	
M122		M99 V1	
M120		M42	
M113			

Al grupo de los motivos triangulares le sigue en número el de diseños rectilíneos, el cual se compone por 22 motivos (ver tabla 15). Estos, a diferencia de los triangulares, son más sencillos en su elaboración (compuestos en su mayoría por 1 y 2 elementos) y contienen algunos de los motivos que se repiten con mayor frecuencia.

Tabla 15. Motivos rectilíneos

M1		Inciso
M2		Inciso

M3		Perimetral, sólido negativo, grosor: delgado
M3 V1		Perimetral, sólido positivo, grosor delgado
M3 V2		Perimetral, negativo
M104		Longitud variable, delgado
M6		Perimetral, sólido negativo, grosor mediano
M6 V1		Perimetral, positivo, grosor mediano
M14		Perimetral, sólido negativo, grosor: medio
M14 V1		Longitud variable, sólido negativo, grosor: medio
M14 V2		Perimetral, grosor medio
M14 V3		Perimetral grosor medio
M15		Perimetral, grosor delgado
M16		Perimetral, grosor delgado
M17		Perimetral, sólido negativo, grosor mediano
M18		Perimetral, sólido negativo, grosor grueso
M94		Perimetral, sólido negativo, Grosor: grueso
M22		Perimetral gruesa, sólido negativo
M22 V1		Longitud variable, positiva, gruesa
M22 V2		Longitud variable, negativa
M22 V3		Perimetral positiva, gruesa
M45		Sólido negativo

Cabe señalar que algunos de los motivos que se repiten con mayor frecuencia dentro de las piezas pertenecen a grupos de motivos que abarcan un número menor de diseños. Este es el caso de los motivos romboidales M4 y M12, así como el del motivo M5, el cual pertenece a los “triangulares dobles” y el motivo M32, perteneciente al grupo de los motivos circulares (ver tabla 2 del anexo 4).

Existe, además de los ya mencionados, una figura geométrica que ha sido reconocida tanto dentro de las comunidades vivas que hoy habitan el territorio del Altiplano en Nariño como dentro de la literatura académica. Es el denominado “sol de los Pastos” (ver ilustración 25), el cual encontramos presente en dos de los platos de la muestra. En ambos casos la figura ocupa una posición central al interior de los mismos. Uno de ellos se encuentra rodeado de bandas horizontales de aves, el otro se encuentra solo.

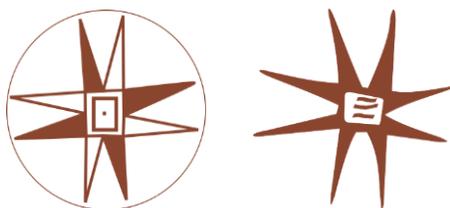


Ilustración 25. Sol de los Pastos

Representaciones figurativas

La fauna

Para retomar y resumir un poco, diremos que dentro de los animales representados a partir de figuras modeladas encontramos aves, caracoles, monos, un oso

perezoso, ranas y lagartos (ver gráfico 17). Por otro lado, dentro de las representaciones pintadas, encontramos aves, ciervos, monos, una rana y un felino (ver gráfico 18).

Al realizar la sumatoria de las representaciones zoomorfas modeladas y pintadas tenemos que los monos son los animales con mayor número de representaciones dentro de las 98 piezas de la muestra (ver gráfico 19).

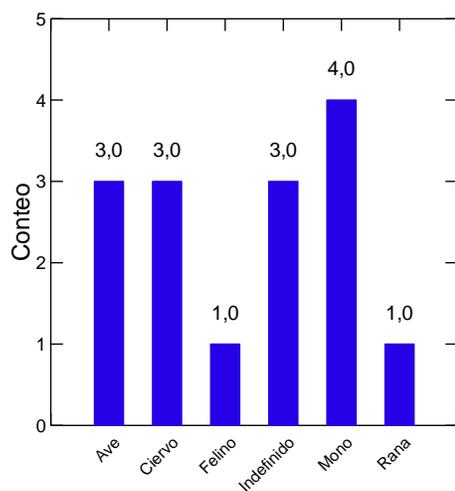


Gráfico 17. Animales pintados

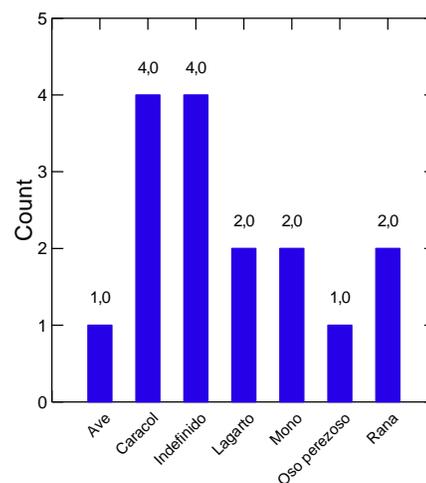


Gráfico 18. Animales modelados

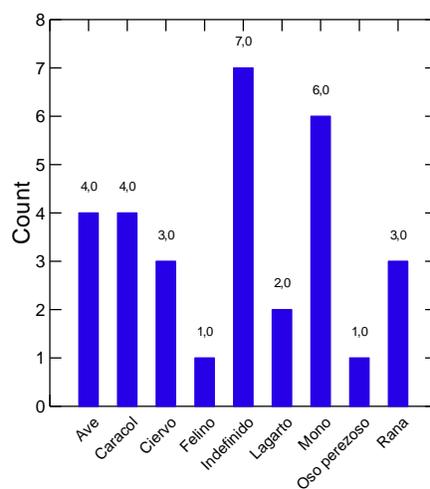


Gráfico 19. Representaciones zoomorfas

Monos

Estos constituyen el grupo más ampliamente registrado en la cerámica. Los monos pintados se representan en pares opuestos (ver ilustración 26) mientras que los modelados se recrean de forma individual (ver ilustración 27).

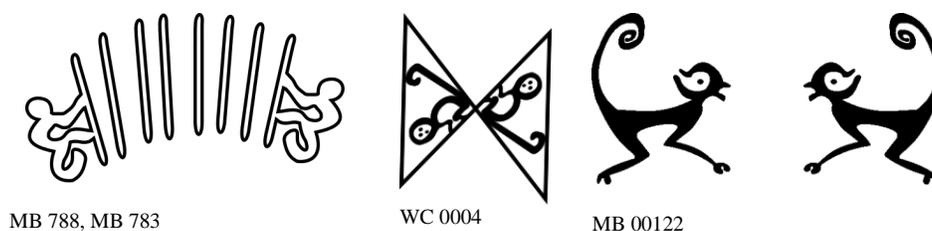


Ilustración 26. Monos pintados



MB 001836

ICANH 00045

Ilustración 27. Monos modelados

Aves

La estilización de la representación de cuatro aves pintadas y un ave modelada en el borde de una vasija hacen que su identificación sea difícil (ver ilustración 29). Dentro de este grupo tenemos tres aves de pico prominente, y patas cortas. En otra de las representaciones pintadas se dibuja un ave de cuello largo, cabeza redondeada y cuello largo (ver ilustración 28).

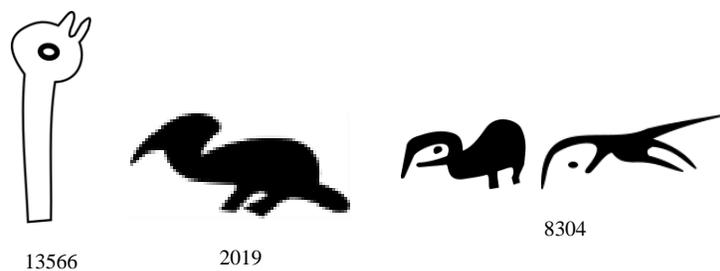


Ilustración 28. Aves pintadas



Ilustración 29. Ave modelada. pieza ICANH 00041

Caracoles

Estas piezas, encontradas comúnmente en contextos funerarios, son representaciones modeladas de caracoles marinos o en algunos casos son conchas de caracoles cubiertas con pasta cerámica.



Ilustración 30. Caracoles marinos

Ciervos

Los ciervos se representan únicamente a partir de pintura (ver ilustración 31). Dos de los ciervos representados dan la sensación de movimiento, mientras que el

restante se encuentra estático. Adicionalmente tenemos que ninguna de estas figuras se encuentra representada individualmente. Dentro de la pieza ICANH 500 se representan dos ciervos, mientras que en las dos piezas restantes se inscriben en las piezas cuatro representaciones de dichos animales.



ICANH 513



ICANH 500

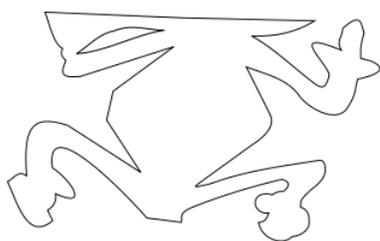


13796

Ilustración 31. Ciervos pintados

Ranas

Las representaciones de estos animales son variadas, presentando notables diferencias en las tres piezas en las se han identificado aquí (ver ilustración 32). En la pieza ICANH 454 se representan dos ranas pintadas sin cabeza. Para el caso de la pieza MB 725 tenemos tres ranas modeladas localizadas sobre la parte superior del cuerpo y finalmente tenemos la pieza 13664 en la cual el borde posee la forma zoomorfa.



ICANH 454



MB 00725



13664

Ilustración 32. Representación de ranas

Lagartos:

Los lagartos se encuentran modelados y colocados entre borde y cuerpo de vasijas subglobulares (ver ilustración 33). En ambos casos las piezas presentan dos figuras modeladas cada uno y localizadas en sectores opuestos.



MB 000941



MB 000044

Ilustración 33. Lagartos modelados

Felinos:

Dentro de la muestra de 98 piezas solo hemos identificado la representación de felinos en una única pieza (ver ilustración WC 0003), localizado al interior de un plato. Este motivo ocupa el lugar central del diseño y no se encuentra acompañado por ningún otro motivo. Debido a la estilización de la representación no es posible asociarlo con ningún felino en particular.

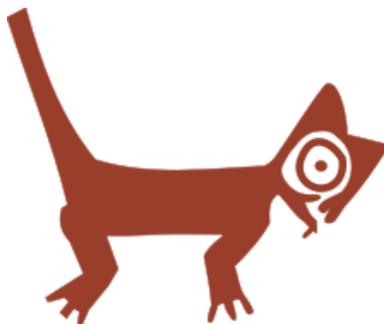


Ilustración 34. Felino, WC 00003

Oso perezoso

Al igual que para el caso anterior tenemos que solo en una pieza se encuentra representado el oso perezoso. En esta pieza la figura se localiza en la parte superior y hace las veces de cuello de la vasija (ver ilustración 35). También se emplea en este una decoración consistente en círculos elaborados con pintura negativa negra/rojo.



Ilustración 35. Oso perezoso, pieza MB 00729

Indefinidos

En total fueron siete representaciones zoomorfas, tres pintadas y cuatro modeladas, que no logramos identificar (ver ilustraciones 36 y 37).



008315



ICANH 000471

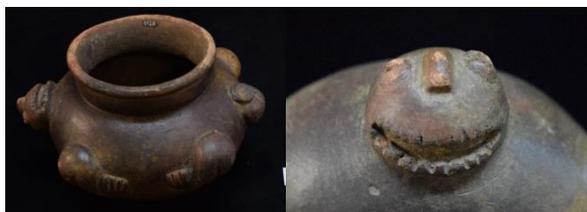


MB 002015

Ilustración 36. Animales indefinidos pintados



MB 00731



MB 000125



MB 001350



ICANH 000491

Ilustración 37. Animales indefinidos modelados

Representaciones antropomorfas

Solo en una pieza registramos representaciones antropomorfas. Estas aparecen como representaciones estilizadas y en grupo. Las personas representadas al interior de un plato se encuentran tomadas de la mano y no brindan información sobre indumentaria (ver ilustración 38).

*Ilustración 38. Representación antropomorfa pintada*

En cuanto a las representaciones modeladas tenemos que estas han sido ya expuestas en un momento anterior, por lo que en este punto solo se realizará un resumen de lo expuesto. Así tenemos que la primera unidad temática se ve reflejada en el grupo 6 (pg 112) consistente en vasijas semiglobulares con rostros y brazos modelados y colocados sobre bordes y vientres respectivamente. Estas representaciones son las que

aparecen con mayor frecuencia; a estas les siguen en número las representaciones denominadas comúnmente como “coqueros”, reunidos dentro del grupo 8 (pg 113), consistentes en representaciones de personas cuya característica principal es la acción de mambear coca. Dentro de las representaciones antropomorfas tenemos también uno de los comúnmente llamados gritones (pieza MB 00133 del grupo 1, sub grupo 4 pg 100). Las piezas que conforman el grupo 11 (pg 115) no se han denominado de ninguna manera en particular al no ser muy recurrentes; sin embargo estas nos ofrecen información sobre pintura facial y atavío (ver ilustración 24). Sobre este último aspecto nos brinda también información la pieza ICANH 428, clasificada dentro del grupo 12 y consistente en una máscara que exhibe una nariguera y pintura facial. Los soportes antropomorfos en copas también han sido ampliamente registrados en la literatura, sin embargo, dentro de la muestra este grupo solo se ve representado por la pieza ICANH 000413 contenida dentro del grupo 12 (pg 116).

Finalmente es oportuno señalar que ante el desconocimiento de las ideas que circulaban dentro de las comunidades prehispánicas que daban forma a los signos, hemos tenido que recurrir al elemento de la repetición para tratar de identificar imágenes convencionales, de ahí que en análisis de un número extenso de piezas sea necesario. En este trabajo, por cuestiones de tiempo, tomamos el 42% de las piezas susceptibles a ser analizadas dentro de la colección del MUUA. Incluir un número mayor de piezas en análisis posteriores puede contribuir a definir mejor los conjuntos, temas y asociaciones.

4.3.Aproximación a una interpretación

La realización de las fases de descripción pre iconográfica y el análisis iconográfico, deja en evidencia la complejidad de los diseños asociados a la cerámica. Las comunidades que habitaron el altiplano nariñense entre el siglo XVIII y XVI d.C. crearon piezas, si bien podemos considerar como únicas, emplean motivos y estructuras de diseño similares entre sí, lo cual indica que en la producción cerámica no han quedado plasmadas solo las destrezas de artesanos y artistas sino también ciertas convenciones sociales que pueden estar fundamentadas tanto en la satisfacción estética como en la transmisión y configuración de ideas.

Es precisamente en estos procesos de transmisión y configuración de ideas donde las disciplinas semióticas e iconológicas entran a jugar un papel importante. Recordemos entonces que la semiosis es el proceso por el cual se producen los signos y en el cual participan el representamen, entendido como la materialidad del signo o el signo como tal, el objeto que es representado y el interpretante, el cual consiste en otro signo formado en la mente de quién interpreta la relación del representamen y su objeto. Al ocuparnos del proceso de semiosis planteado por Peirce, nos ocupamos de la forma en la que las personas conocen e interpretan su mundo y al mismo tiempo el contexto que regula la creación, y la transmisión de signos.

En este mismo orden, tenemos que los tres agentes del signo de Peirce coinciden con los tres niveles de significación desarrollados por Panofsky, así, el significado primario, el cual parte de la experiencia sensible, se asocia con la descripción pre iconográfica, que a su vez habla sobre el representamen. El significado secundario se

asocia con el establecimiento de unidades temáticas, es decir el reconocimiento de una figura asociada a una idea, esto es pues lo que abordamos en el análisis iconográfico y que da cuenta de la relación entre el objeto y el representamen. Finalmente, el tercer nivel, consiste en el significado intrínseco, correspondiente al análisis iconológico el cual se relaciona con la explicación profunda del significado.

Los estudios semióticos e iconológicos dentro de la arqueología presentan ciertas limitaciones al intentar comprender signos a partir de la producción material de comunidades lejanas en tiempo y espacio. Intentar acceder a los procesos mentales de estas personas podría devenir en muchos casos en especulación, motivo por el cual abordaremos la cerámica, entendida como signo, dentro de las estructuras sociales que han sido propuestas para dichas comunidades.

A continuación, entraremos entonces a realizar una aproximación a la interpretación desde la relación entre el objeto y el representamen y finalmente abordaremos el interpretante y la construcción de los significados apelando a características de la estructura social.

La relación entre el objeto y el representamen

En cuanto al representamen, entendido como la materialidad del signo, tenemos que este consiste en objetos cerámicos que exhiben representaciones geométricas y figurativas, estas últimas pintadas o modeladas. Pero para que estas piezas conformen temas hemos apelado, en el apartado anterior, a la repetición de los motivos y sus estructuras frecuentes para el caso de las figuras geométricas; en la repetición de las formas y en la presencia de elementos como atavío, pintura facial y postura corporal

para figuras antropomorfas. En tanto a las representaciones zoomorfas hemos apelando a su frecuencia de aparición y clasificación por grupos según en el animal representado, todo esto de manera independiente a su técnica de elaboración.

Al abordar las representaciones figurativas tenemos que recordar que ningún grupo humano ha estado desprovisto de signos, estos nos ayudan a organizar e interpretar el mundo en el que nos movemos, por lo cual no es de extrañar encontrar representados elementos que podemos reconocer (como animales y personas), incluso si no compartimos un acervo cultural. Así, por ejemplo, cualquier espectador desprevenido podría reconocer las representaciones de animales como ciervos, aves, monos y caracoles en la cerámica Nariño. Sin embargo, la significación de estos elementos que en principio parecen comunes queda explicada solo en la medida en la que comprendemos la estructura de dichas sociedades.

Las relaciones que establecieron las sociedades con los animales son diversas y complejas. En la cerámica quedaron plasmadas figuras de monos, aves, caracoles, ciervos, ranas, lagartos, felinos, osos perezosos, entre otros, los cuales además de hacer parte de su universo simbólico también ocuparon un lugar en los procesos de subsistencia.

Tenemos por ejemplo el caso de los caracoles marinos hallados en tierras del interior, los cuales fueron empleados como modelos para realizar silbatos y adornos y en muchos casos fue la misma concha la que se recubrió con pasta cerámica constituyendo un objeto preciado. Sin embargo, tenemos que estas conchas han sido asociadas a actividades cotidianas, un ejemplo es la excavación realizada en el norte

de Ecuador y retomada por Gutiérrez, A. en la cual se hallaron conchas empleadas como palas (1998, pg 318).

La presencia de representaciones y conchas de caracoles marinos ha dado pie a que se infiera la existencia de relaciones de intercambio con comunidades costeras. Dentro del material que analizamos tenemos la existencia de una pieza antropozoomorfa donde el cuerpo de una persona es representado con un caracol.

Por otro lado, tenemos que la figura zoomorfa que más resalta debido a su alta frecuencia de aparición es la representación de monos, los cuales se presentan generalmente pintados en pares, o modelados sobre un extremo de un silbato con forma de caracol. La importancia de estos animales dentro de estas comunidades se puede observar al abordar relatos como el citado por Sergio Elías:

"Refería a uno de nosotros el sacerdote español P. Bazares que en una de sus correrías por su extenso curato del Tablón, en busca de plantas medicinales, se encontró con una familia indígena del grupo de Aponte, en un rancho tan apartado de todo comercio humano, que las ideas religiosas estaban completamente desfiguradas. Para hacerse a la confianza de esa familia, el P. Bazares habló detenidamente del paraíso y sus encantos, pero observó que ninguna impresión hacía el recuento de sus delicias en sus oyentes. El jefe de la familia lo sacó de su sorpresa: ¿Había o no monos en el cielo?" (1934:315. Citador por: Rodríguez, E, pp 80).

En cuanto a los ciervos, por ejemplo, tenemos que a partir del hallazgo de restos óseos se ha podido asociar con la actividad de caza, lo que se soporta con el hecho

de que estos sean representados en actitud de correr en muchas ocasiones.

Gutiérrez, A., retoma los estudios de Jijón y Caamaño (1988: 92-93) para señalar un enterramiento:

“...en el fondo del pozo se encontró una vasija y una piedra de moler, hacia la mitad del mismo un venado, “en desordenado montón” (lo que implica un descamado previo del animal, hasta que el hueso quedó limpio), con varias vasijas asociadas, y en la parte superior, abundantes restos de cuy y llama. Jijón lo interpreta como un enterramiento ritual, de carácter mágico” (1998, pg 333).

La importancia de estos animales en la vida de las personas queda soportada también en el hecho de que esta figura se encuentra representada no solo en la cerámica sino también en petroglifos y elaboraciones orfebres.

Restos óseos de ranas también han sido hallados como ofrenda, este caso es reseñado por Gutierrez, E. quien retoma a Uribe (1977) para señalar dicho hallazgo:

*“...encontró restos óseos de ranas depositados como ofrenda dentro de recipientes, en tumbas de San Francisco, municipio de Carlosama; se trata de restos correspondientes al género *Eleutherodactylus* (*Leptodactylidae*) cuya representación en el material arqueológico puede estar encubierta bajo un sinnúmero de piezas estilizadas” (1992, pg40).*

Hay que añadir el hecho de que el contexto de hallazgo de objetos similares a los que hemos incorporado en este trabajo tienen como lugar frecuente de hallazgo las tumbas, por lo cual pueden ser clasificados como ofrendas. Este hecho, aunado al

hallazgo de los restos óseos de diversos animales ratifica la importancia de estos seres tanto en la vida material y práctica como simbólica.

De los dos primeros niveles de la metodología iconográfica, podemos concluir sobre las representaciones antropomorfas que estas se basan en la estilización y esquematización, lo que a su vez sugiere, como también lo señala Dunca, R. que estas obedecen a la representación de un concepto o idea, más que a la representación de un personaje en particular (1992: 14).

Dentro de estas destacan los coqueros, los cuales consisten en representaciones de personas que se encuentran masticando coca y en posición sedente, ya sea sobre un banco o no. Estos elementos se han asociado con la idea de jerarquización social. Uribe señala, refiriéndose a un texto anónimo la relación entre los bancos tallados en madera y el estatus social: "Los asientos de los caciques son tiangas y si no es principal sientase en el suelo" (Anónimo, 1965:226, citado por Uribe, M 1986. pg 34).

Otro elemento que se han asociado comúnmente a la existencia de jerarquización social es la presencia de ornamentación en el cuerpo, lo cual es evidente en diversas piezas. Por ejemplo, la máscara analizada (ver ilustración 39) no solo constituye parte del atavío en sí misma, sino que además representa una nariguera junto a pintura facial.



Ilustración 39. Máscara con pintura facial y nariguera

Ahora bien, abordar las representaciones geométricas es un tema mucho más complejo, pues si bien es cierto que podemos nombrar un gran número de elementos empleados y clasificarlos bajo formas cotidianas para nosotros, como círculos, triángulos, cuadrados, espirales etc. estas no responden a formas exactas que puedan ser halladas en la naturaleza o a características particulares de un objeto que puedan, por ejemplo, representar jerarquización, como el caso de la presencia de atavío o bancos en las representaciones antropomorfas.

Una de las formas en las que se ha abordado el tema de las representaciones geométricas dentro de la arqueología consiste en apelar a los fosfenos, que no son otra cosa que las imágenes producidas en el consumo de sustancias alucinógenas, son, en palabras de Alcina, F. “Imágenes subjetivas independientes de toda fuente luminosa externa, que son consecuencia de la auto iluminación del sentido de la vista” (Oster, 1970 citado por Alcina, F. 1988, pg 33)

Los fosfenos se comportan no como el elemento geométrico acabado sino como la base para la elaboración de diseños geométricos. A propósito, Hodgson, D. menciona que “*Thus providing a kind of mental template for the realization of depictive form the exact nature of which depends, ultimately, on existing cultural parameters—in this case shamanic norms*” (2000, pg 867). Tenemos pues que las representaciones finales no solo no se identifican plenamente con el fosfeno que las produce, sino que su estructura final responderá únicamente a los parámetros culturales existentes.

Reichel Dolmatoff señala que el consumo de plantas alucinógenas y hongos es uno de los principales mecanismos por medio del cual se inducen las visiones. Dentro de las plantas que pueden ser empleadas para tal fin señala:

Tabaco (*Nicotiana tabacum*; probablemente también *N. rustica*), coca (*Erythroxylon coca*), yapa *Anadenanthera peregrina*, paricá (*Virola*), batatilla (*Ipomea*), *Datura*, *Brugmansia*, y varias especies de una liana silvestre (*Banisteriopsis*) llamada *yajé* o *ayahuásca*. (1985, pg 292).

Dolmatoff resalta y retoma el trabajo de Knoll, quien logró identificar por lo menos 20 fosfenos, identificados a partir de experimentos donde analizaron los fosfenos de miles de personas. Dolmatoff tomó estos fosfenos y realizó una comparación con representaciones geométricas elaboradas por comunidades del Amazonas (1985 pg, 293). Al Comparar los fosfenos de Knoll y los identificados por Reichel (ver ilustración 40). Salta a la vista la similitud que exhiben algunos fosfenos con las formas geométricas representadas en la cerámica Nariño. La presencia de triángulos, mallas,

círculos concéntricos, formas estrelladas, espirales son elementos básicos de la configuración de diseños en las 98 piezas que hemos estudiado.

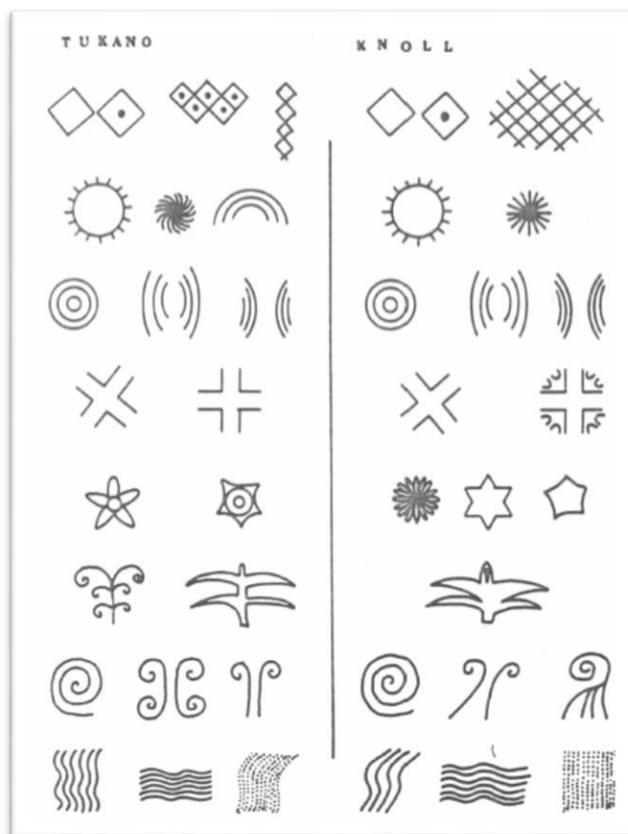


Ilustración 40. Comparación entre los fosfenos universales de Knoll y los vistos por los indios Tukano del Vaupes. Tomada de: Reiche- Dolmatoff 1985, pg 294)

Sin embargo, es altamente riesgoso reducir la producción de patrones geométricos y simbólicos a los procesos alucinatorios, pues no podemos estar seguros si la creación realmente obedece a procesos inconscientes que además han sido asociados al consumo de sustancias alucinógenas, relacionadas a su vez con procesos espirituales, o por el contrario fue el resultado de una observación y selección consciente de formas presentes en la naturaleza.

El interpretante y la construcción de significados

Al tratar de analizar los procesos de semiosis es evidente la imposibilidad de acceder a los procesos mentales de las personas y al desarrollo del signo de manera activa dentro de las sociedades prehispánicas. Lo que sí podemos hacer, es a partir de estudios arqueológicos realizados en la región, explorar la estructura social que se ha inferido para estas comunidades, dentro de las cuales fueron creados objetos que podemos entender como signos.

Retomando algunos puntos descritos en el capítulo 1 tenemos que las sociedades que habitaron el área andina del sur de Colombia y el Norte de Ecuador han sido reconocidas como sociedades complejas o cacicales. Los cacicazgos, en términos simples son definidos por Johnson y Earle como “*Una sociedad estratificada basada en un acceso desigual a los medios de producción*”, donde “*El control de un jefe se traduce en una aptitud para manipular la economía, de tal manera que de ella se derive un excedente susceptible de ser invertido*” (2003, pg 277)

En este caso hay dos elementos que resaltan con fuerza, los cuales se constituyen como soporte la idea de la existencia de una estructura cacical. En primer lugar, está el elemento de la jerarquización social expresado en enterramientos diferenciales, y en segundo lugar tenemos las relaciones de intercambio a larga distancia reveladas a través en la presencia de conchas marinas de la zona costera, así como en los relatos que mencionan la existencia de la institución del Mindalá.

Junto a los enterramientos diferenciales, las representaciones antropomorfas son también un indicio de jerarquización. Este punto lo hemos desarrollado en el apartado

anterior sobre la relación entre el objeto y el representamen por lo que ahora nos ocuparemos del control de los recursos y los intercambios. Al abordar los procesos de complejización social Brumfiel y Earle (1987) señalan el papel de los gobernantes, los cuales se encargarían de organizar la especialización y el intercambio en pro del beneficio propio.

Respecto al tema de la especialización hemos de señalar que las piezas objeto de este estudio se caracterizan por exhibir técnicas de elaboración complejas, lo que permite inferir que para su elaboración requirieron una gran destreza del artesano (un artesano especializado) y una inversión considerable de tiempo en su elaboración. Esto aplica sobre todo para la cerámica policromada con técnicas mixtas de pintura, pero se extiende para abarcar tanto las elaboraciones cerámicas como los trabajos textiles y orfebres. Otro elemento a resaltar es que además de ser piezas que exhiben una complejidad en su elaboración también demuestran una regularidad en sus diseños, lo que se ve especialmente en las copas que hemos descrito dentro del grupo 1 en la fase de análisis iconográfico, lo cual se relaciona con la organización de la especialización.

En este punto resalta también la institución Mindalá en la cual hay unos personajes (mindaloes) bajo el control de una élite política, encargados de realizar intercambios de largas distancias con el fin de proveer a la élite con bienes suntuarios de circulación controlada. Estos bienes a su vez servirán a dicha élite para mantener la desigualdad social, fortalecer coaliciones y financiar instituciones de control. Un ejemplo de estos bienes son los caracoles marinos trabajados para elaborar silbatos que forman parte del ajuar funerario de un número reducido de personas.

Cabe resaltar que la presencia de los caracoles marinos no se relaciona siempre con la posesión real de una concha, se encuentran también múltiples representaciones modeladas con gran detalle. La idea de estatus asociada a estas piezas constituye parte de lo que Peirce ha llamado interpretante.

Un caso similar al expuesto en líneas precedentes lo constituyen representaciones zoomorfas de animales asociados al consumo. Rodríguez C, al abordar la sociedad Capulí, menciona, respecto a la población, que las estaturas de las personas pertenecientes a la élite cacical eran mayores, lo que puede relacionarse con un consumo diferencial de proteína animal y vegetal (2005 pg.50). López G, retoma a Gutierrez (2009) para referirse a la relación entre la fauna y el poder, el autor sostiene, para el periodo de Desarrollo Regional y de Integración del Ecuador, que se fomentaba la alimentación diferencial así

“Los caciques gozaban de privilegios sobre el aprovechamiento de la fauna, y sobre la posesión de amplios territorios de caza y recolección y de cazadores especializados. El común de la población no tenía acceso a la caza mayor, sin embargo, la actividad de caza menor, servía para obtener especies que se tributaban a los caciques. Algunos productos animales, en forma de tejidos o de adornos, igualmente eran monopolizados para simbolizar prestigio” (2012 pg 86).

Dentro del corpus que hemos analizado, se han representado animales que son importantes para las comunidades, ya sea en relación a aspectos simbólicos o como fuente de recursos alimenticios.

De lo anterior tenemos un panorama en el que las piezas y las imágenes representadas en la cerámica son producidas, distribuidas y entendidas dentro de una estructura jerarquizada, en la cual juegan un papel en el sostenimiento de la desigualdad.

5. Conclusiones

Hemos tratado de exponer hasta ahora elementos que soporten la idea de la cerámica y la iconografía en ella plasmada como un elemento que, más allá de su utilidad práctica en actividades cotidianas como la preparación y almacenamiento de alimentos, también ha fungido como signo dentro de las sociedades en las que es producido y utilizado. Así el objetivo que nos propusimos fue el de realizar un análisis iconográfico de la cerámica, en el cual apelamos no solo a las características formales de las piezas sino también a las estructuras sociales que se han definido para esta área.

Para la fase pre-iconográfica realizamos una descripción detallada de las piezas, centrandó nuestra atención en la iconografía y en segunda instancia aludiendo a las formas de la cerámica. De la descomposición de la imagen logramos identificar 73 elementos básicos con 21 variaciones, lo que nos da un total de 94 elementos dentro de los cuales predominan las formas rectilíneas, triangulares y romboidales; igualmente identificamos un total de 132 motivos y 23 variaciones, lo que nos da un total de 155 motivos compuesto en su mayoría por uno y dos elementos. Dentro de este grupo nuevamente se repiten con frecuencia diseños rectilíneos, triangulares y romboidales. Se registraron además un total de 78 temas con 32 variaciones, lo que equivale a un total de 110 temas dentro de los que predominan las estructuras de diseño de bandas horizontales y verticales.

Dentro de las piezas modeladas encontramos representaciones zoomorfas y antropomorfas principalmente. Hay que señalar que, aunque se conoce la existencia de cerámica fitomorfa para esta área, no se encontró ninguna dentro de nuestra muestra. En

cuanto a las formas cerámicas tenemos las copas de soporte alto y bajo, las cuales configuran uno del grupo más numeroso: figuras modeladas principalmente con representaciones antropomorfas; platos, los cuales conforman el segundo grupo más grande; silbatos con forma de caracol; vasijas de formas variadas; un ánfora; un vaso y una máscara.

Al abordar el tema de la composición se analizó la relación entre las estructuras de diseño y las formas cerámicas, lo que deja en evidencia que, si bien las piezas responden a estructuras de diseño básicas y emplean un número de elementos limitados, los resultados finales consisten en piezas únicas. De 98 piezas analizadas solo dos repetían su diseño completamente.

Dentro del análisis iconográfico se identificaron 12 grupos, dentro de los cuales los tres primeros abarcan el grueso de la muestra, así mismo estos se asocian en alto grado con los complejos cerámicos Capulí, Piartal- Tuza, definidos en la literatura arqueológica para esta área. Dentro de este mismo análisis identificamos la presencia de representaciones zoomorfas modeladas y pintadas de monos, los cuales constituyen el grupo más ampliamente representado, seguido de aves, caracoles, ciervos, ranas, lagartos, un felino y un oso perezoso. Dentro de las figuras geométricas tenemos que los motivos triangulares son los representados en mayor número, aunque presentan una alta variabilidad entre ellos. Resaltan, además, dentro de las figuras geométricas, el símbolo del llamado “sol de los Pastos” y de las representaciones antropomorfas modeladas los coqueros.

Al adentrarnos a la tercera fase de este trabajo, es decir, al acercamiento a una interpretación desde la semiótica y la iconología es necesario recordar que ambas disciplinas buscan ir más allá de un análisis meramente formal; pretenden acercarse a la forma en la que interactúa, la imagen y el signo, con la sociedad en la que se producen y en la cual circulan y son “consumidos” respondiendo a ciertas estructuras.

En este punto hemos recogido los planteamientos de Peirce, donde la semiosis es entendida como el proceso de creación de signos en el cual interactúan, representamen (materialidad del signo), el objeto (lo representado) y el interpretante (se reconfigura como un signo más desarrollado a partir de la interpretación de la relación establecida entre representamen y objeto). Reconociendo las limitaciones propias del ejercicio arqueológico hemos optado por acercarnos apelando a la estructura social como marco de regulación para entender la semiosis.

En un primer momento, abordamos la relación entre el representamen y el objeto. De esto tenemos que los signos nos ayudan a configurar nuestra realidad, así tomamos elementos que se encuentran cercanos, ya sea el medio ambiente que nos rodea o los fosfenos que son el producto visual de los procesos alucinatorios. Estos elementos son tomados como base para componer los diseños que dan forma a la cerámica.

En un segundo momento nos acercamos a la estructura social para entender la creación de significados. Así, de los estudios arqueológicos desarrollados en el área del altiplano nariñense encontramos como elemento recurrente la explicación de estas sociedades bajo la estructura social de los cacicazgos, lo cual implica un alto grado de jerarquización y el control político y económico. Esto se ve soportado por la regularidad de los diseños en la cerámica, la presencia de elementos foráneos como los caracoles marinos, usados como ajuar y signos de jerarquización consistentes en enterramientos

diferenciales y en representaciones de figuras antropomorfas que exhiben elementos como el mambe de la coca, bancos y atavío.

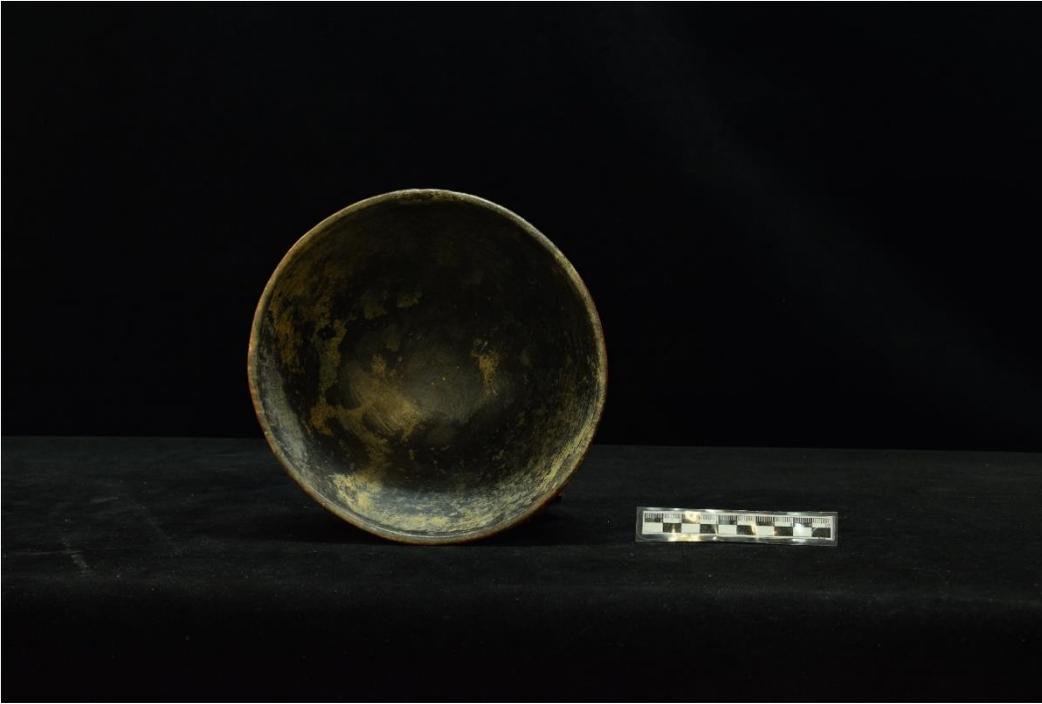
Para resumir, tenemos que en los procesos de creación, transmisión y producción de significados hay una serie de elementos que nos brinda de forma natural el medio ambiente y nuestro entorno. Estos elementos se toman y se incluyen dentro del repertorio de las expresiones plásticas, las cuales hemos visto, se encuentran reguladas. Son el producto de una estructura de pensamiento y organización del mundo que se conjuga con la destreza y la experiencia individual del artista o artesano quien a pesar de su agencia es requerido por la sociedad para satisfacer ya sea un requerimiento social que bien puede ser estético o ideológico o ambos.

6. Anexos

Anexo 2. Registro fotográfico

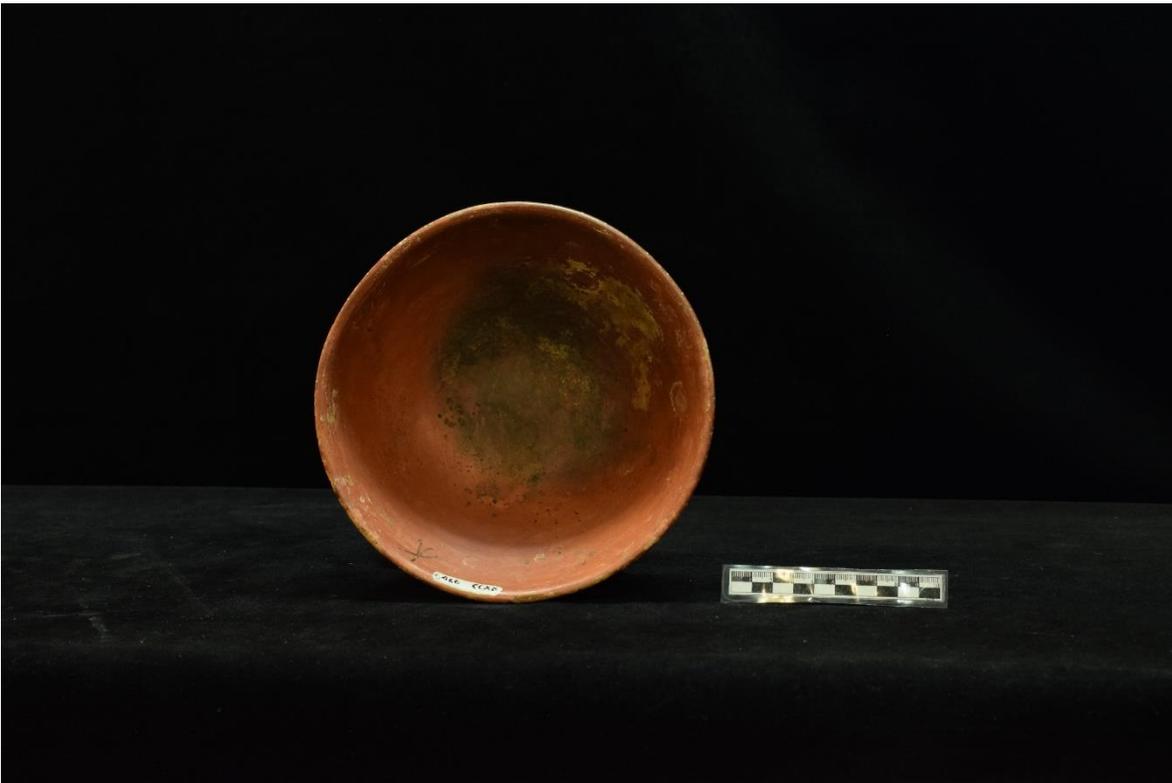
008270:





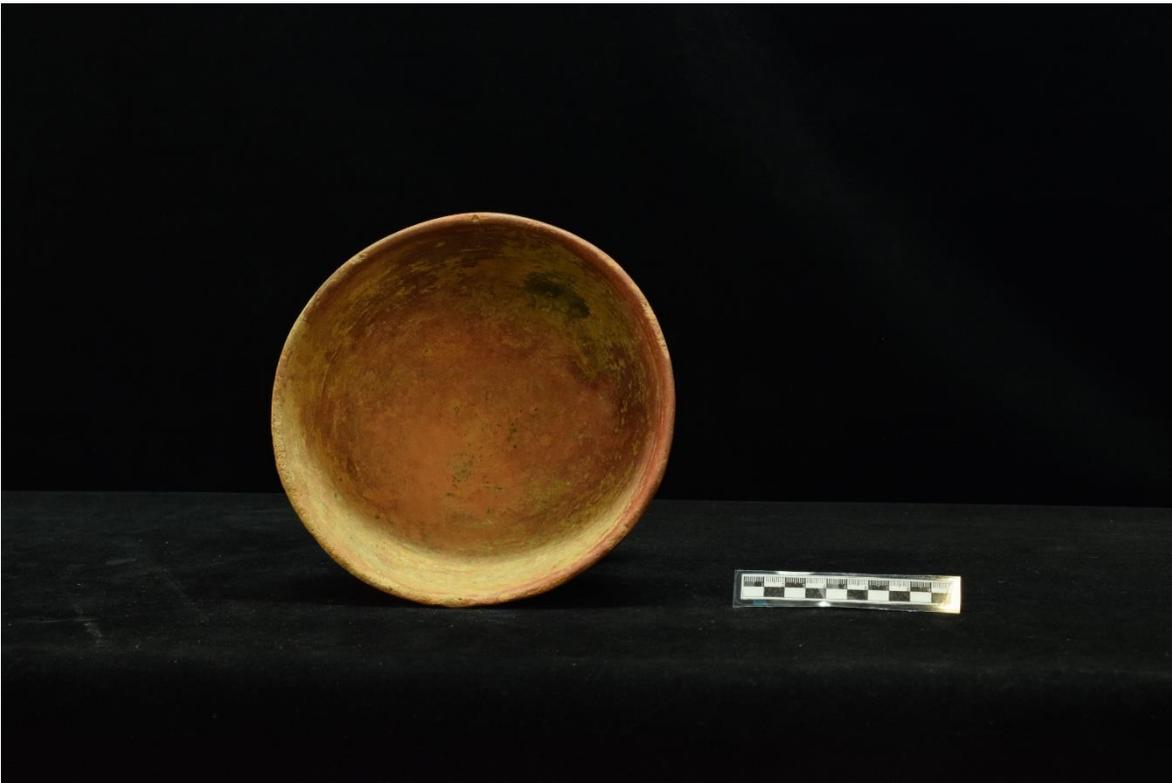
006466:





MB 000798:





MB 000805:





009653:

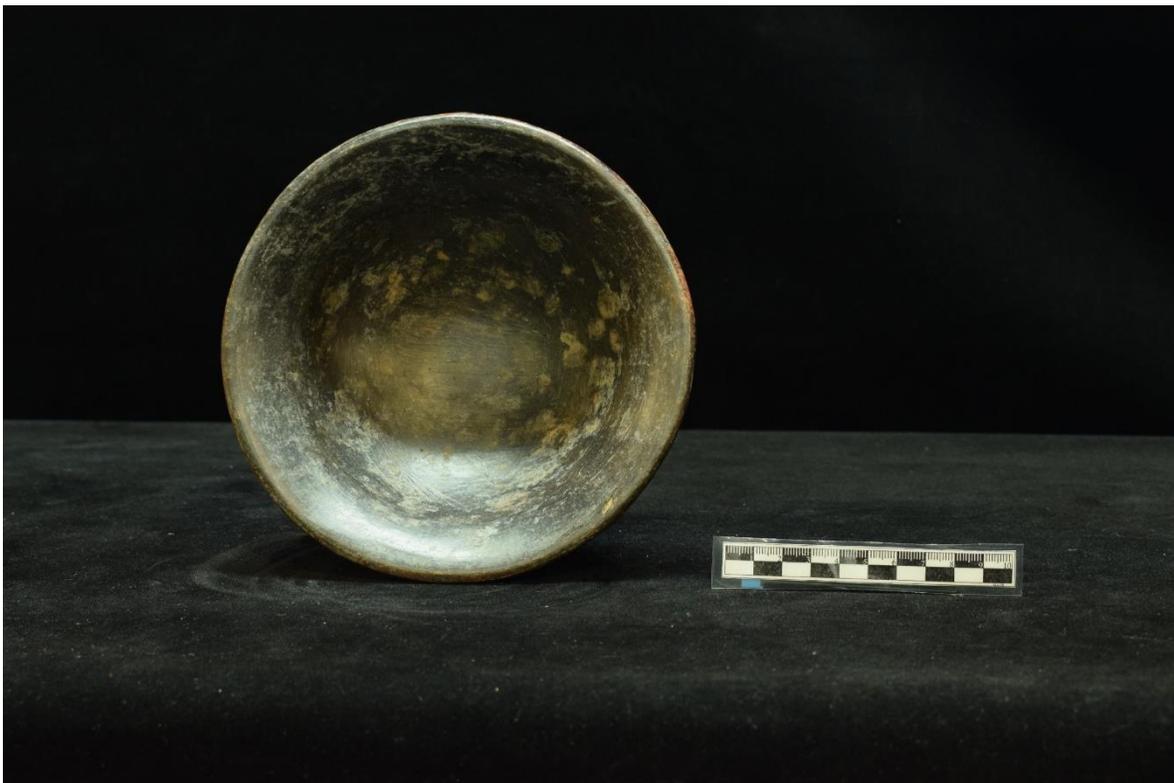






008318:





006462:





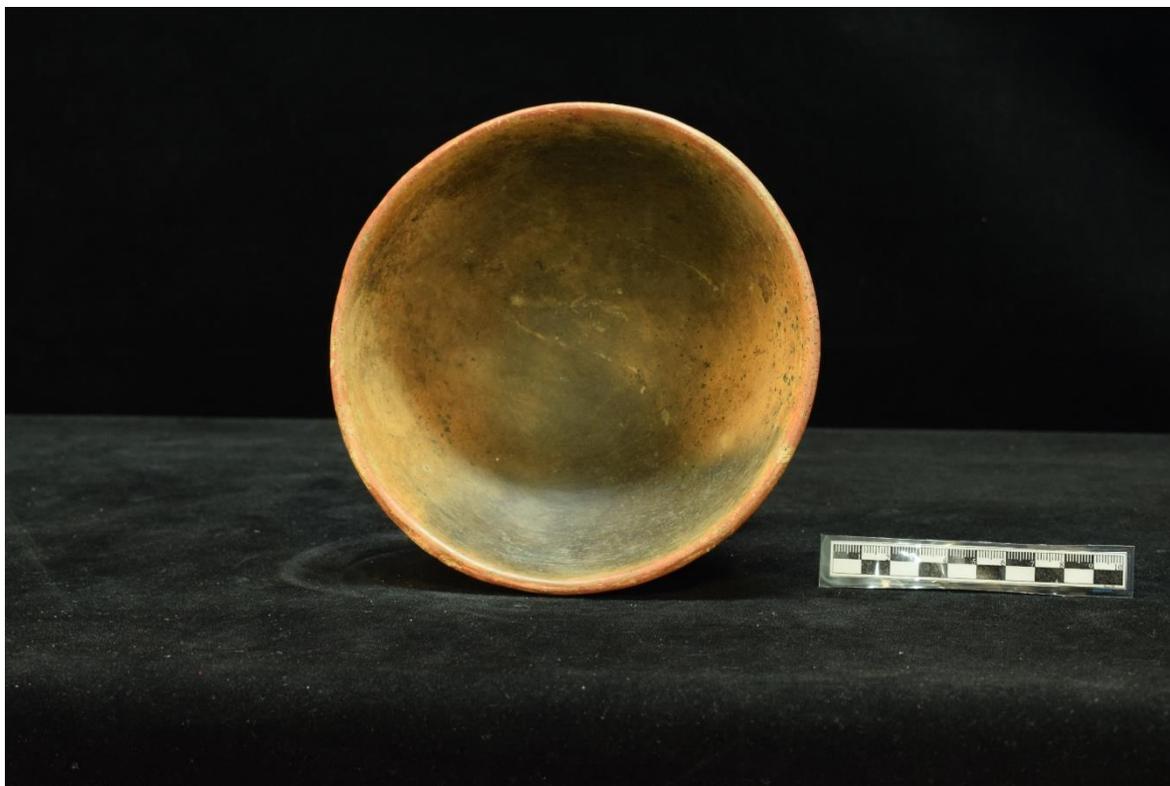
008307:





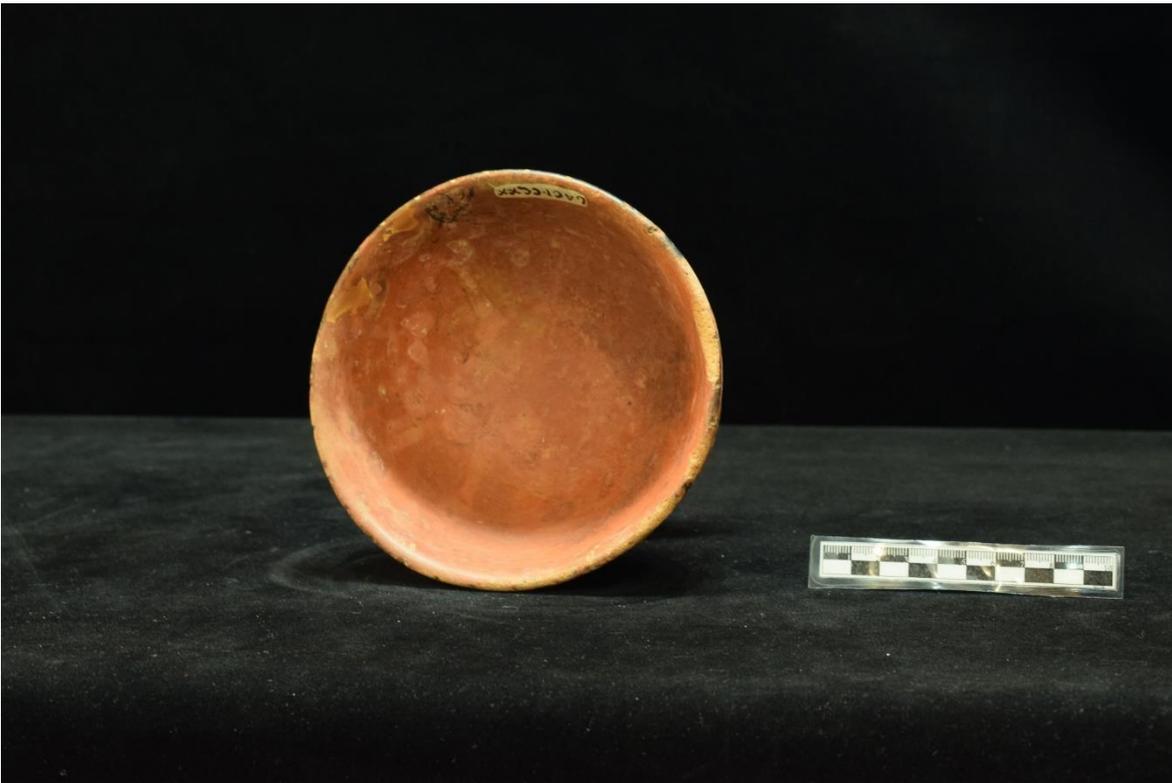
008317:



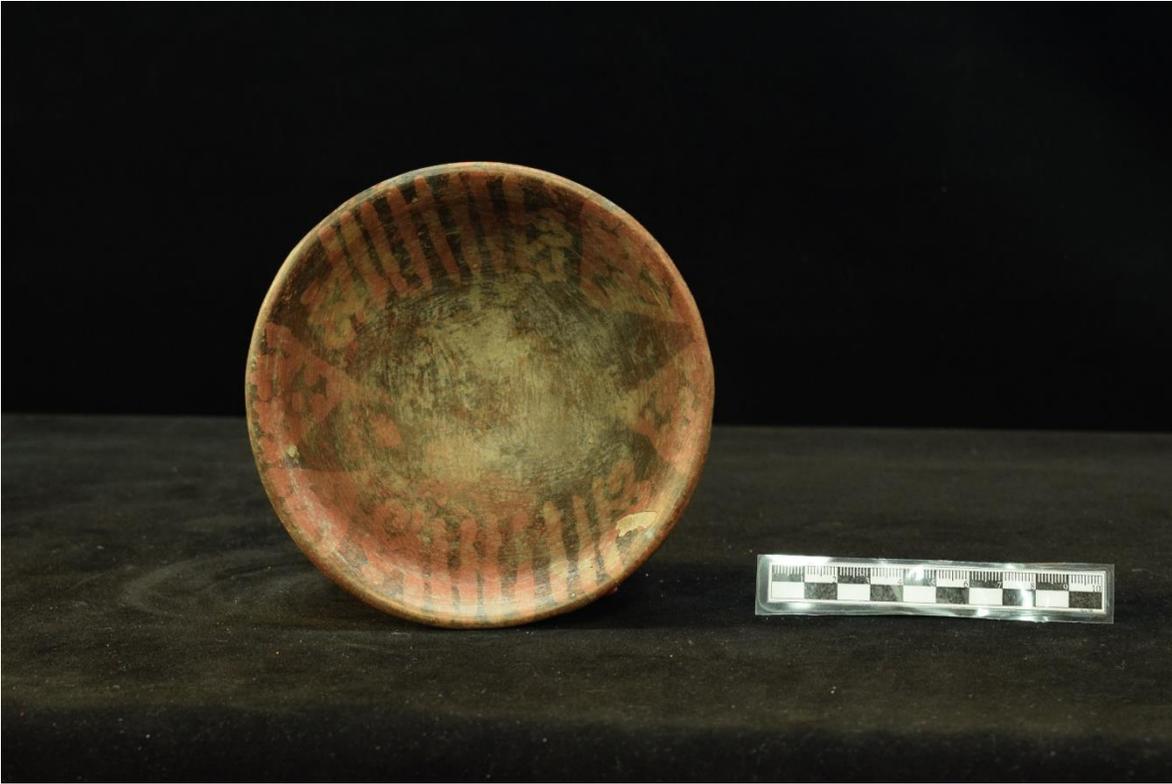


006461:

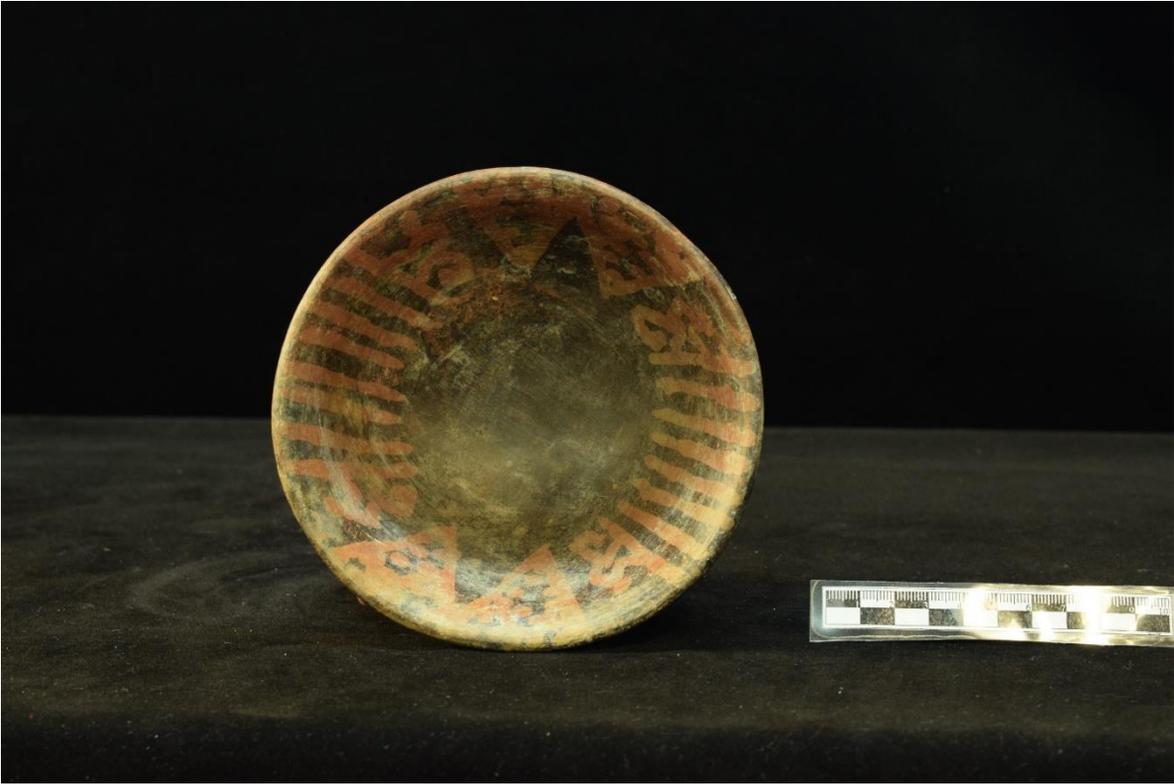




MB 000788:



MB 000783:



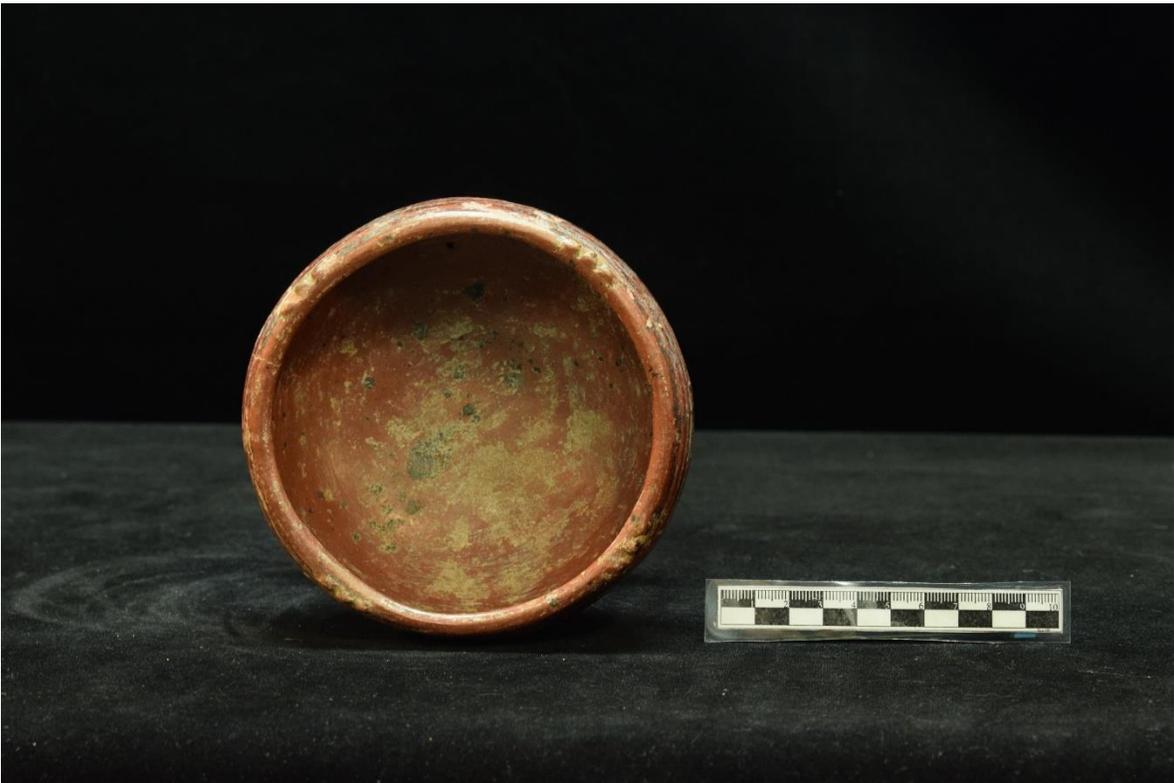
009963:





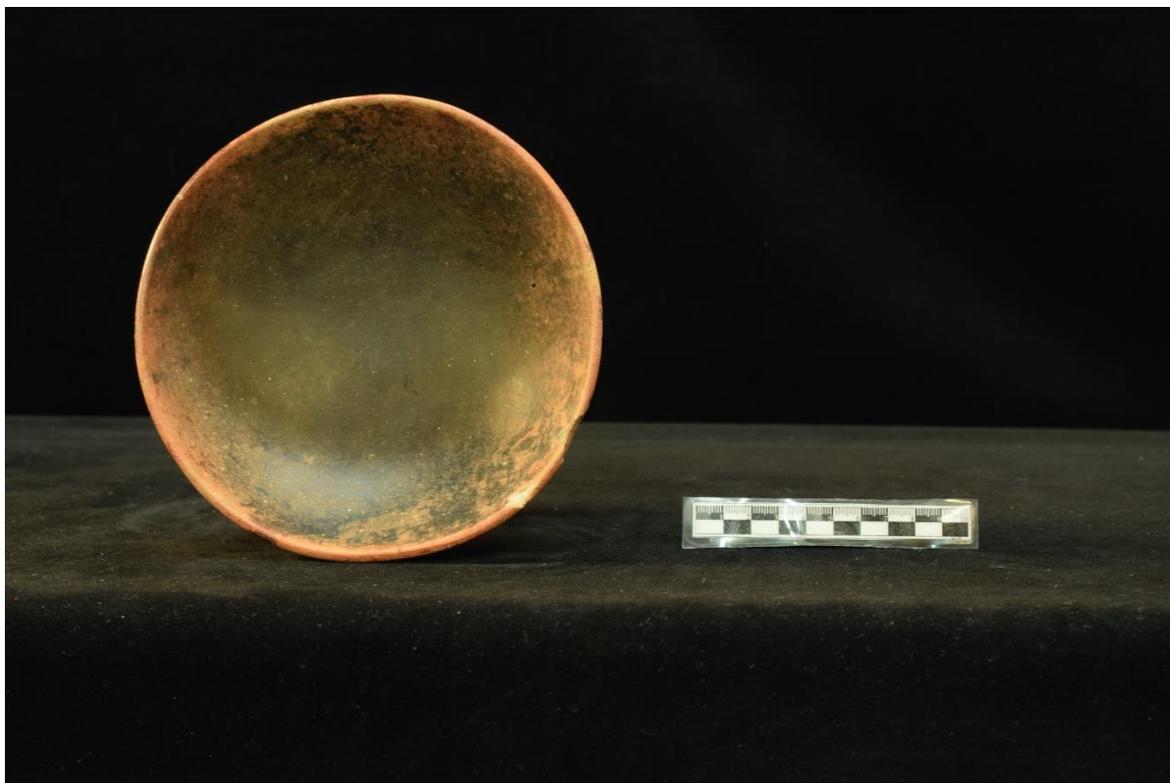
013930:





ICANH 000438:





006465:



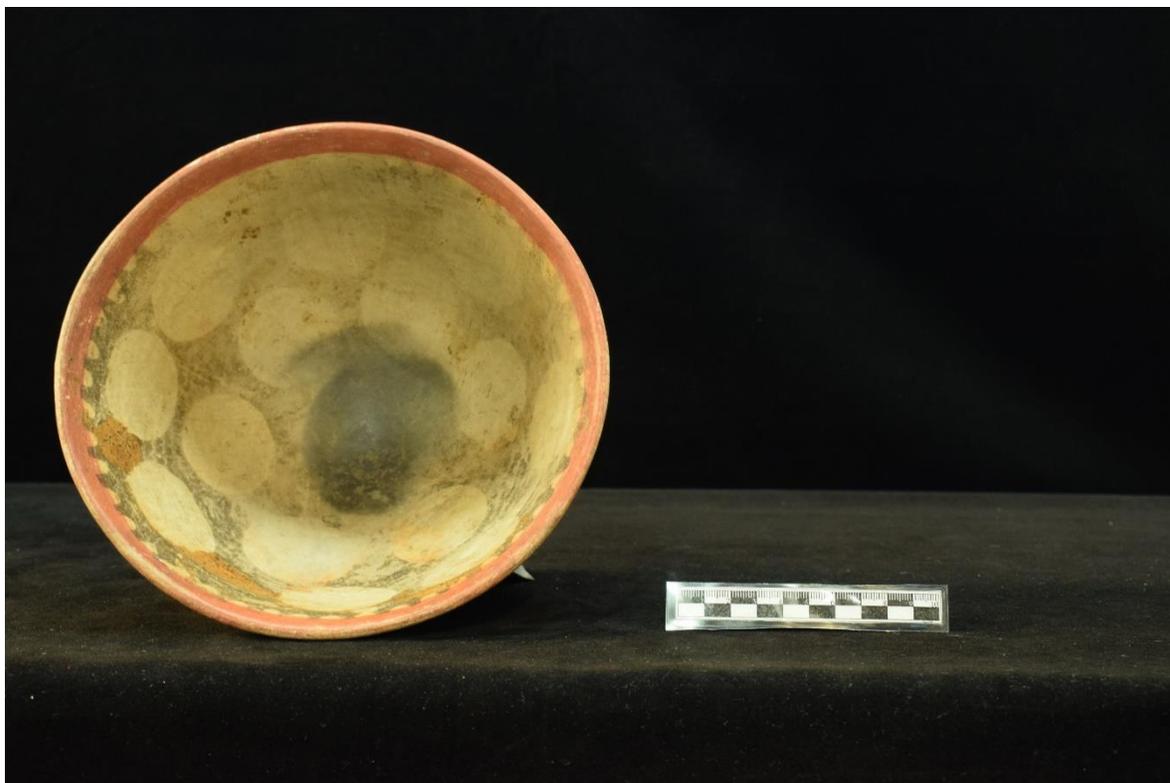


013587:



013580:





006470:

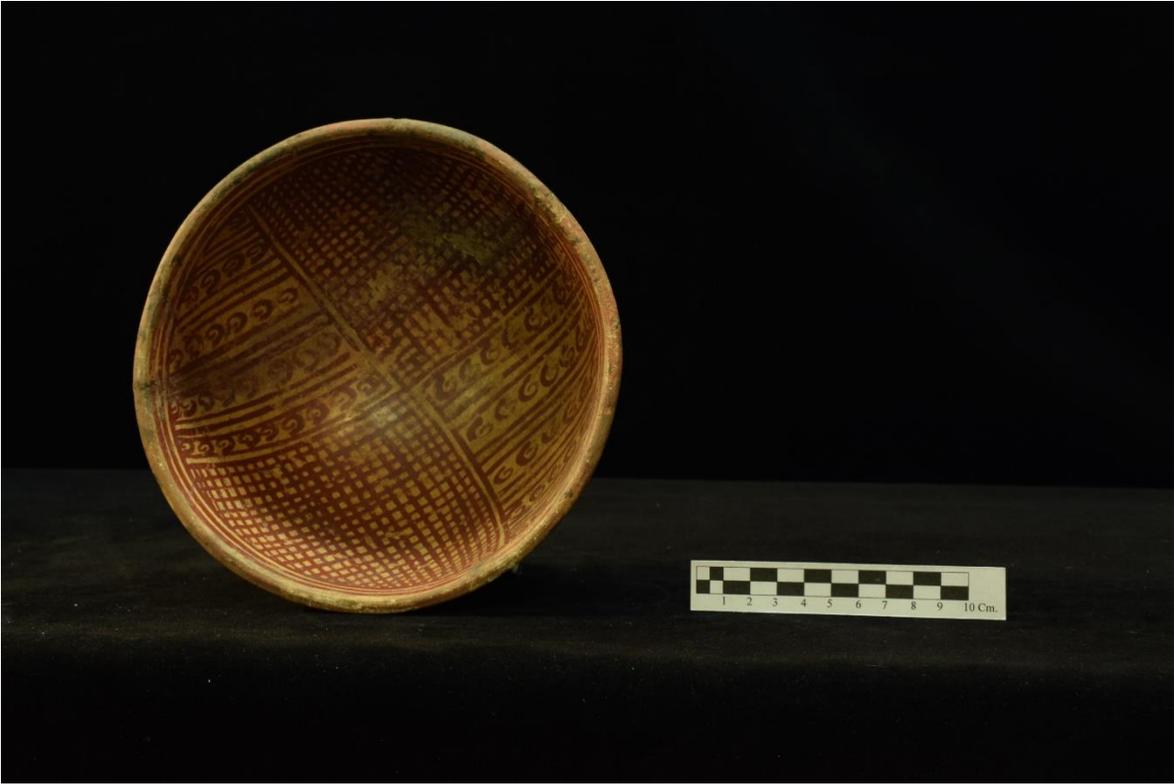




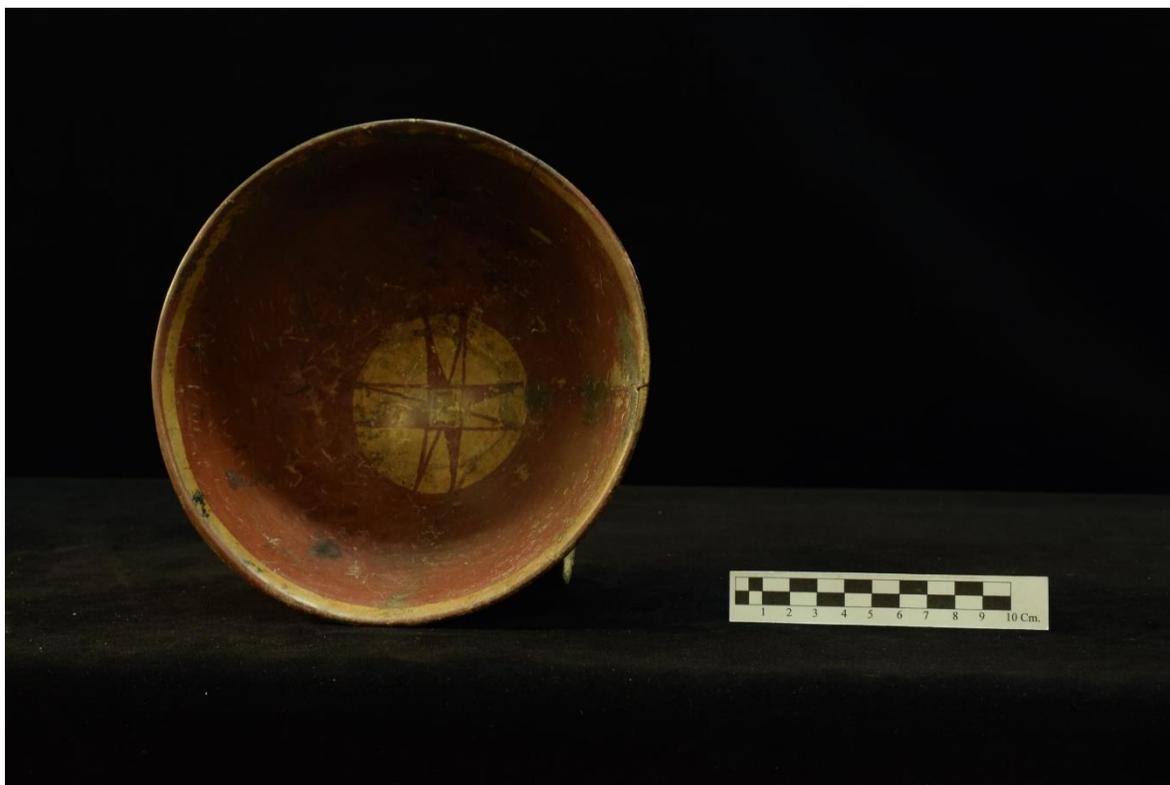
013566:



013586:



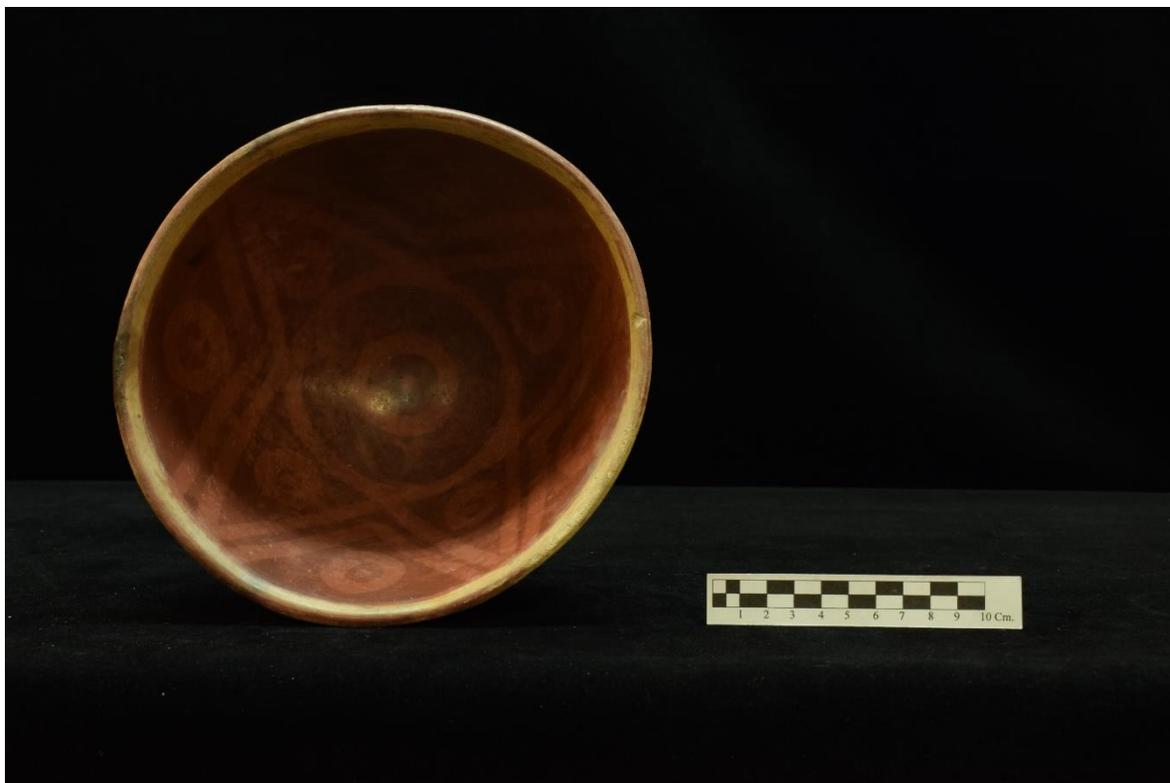
013591:



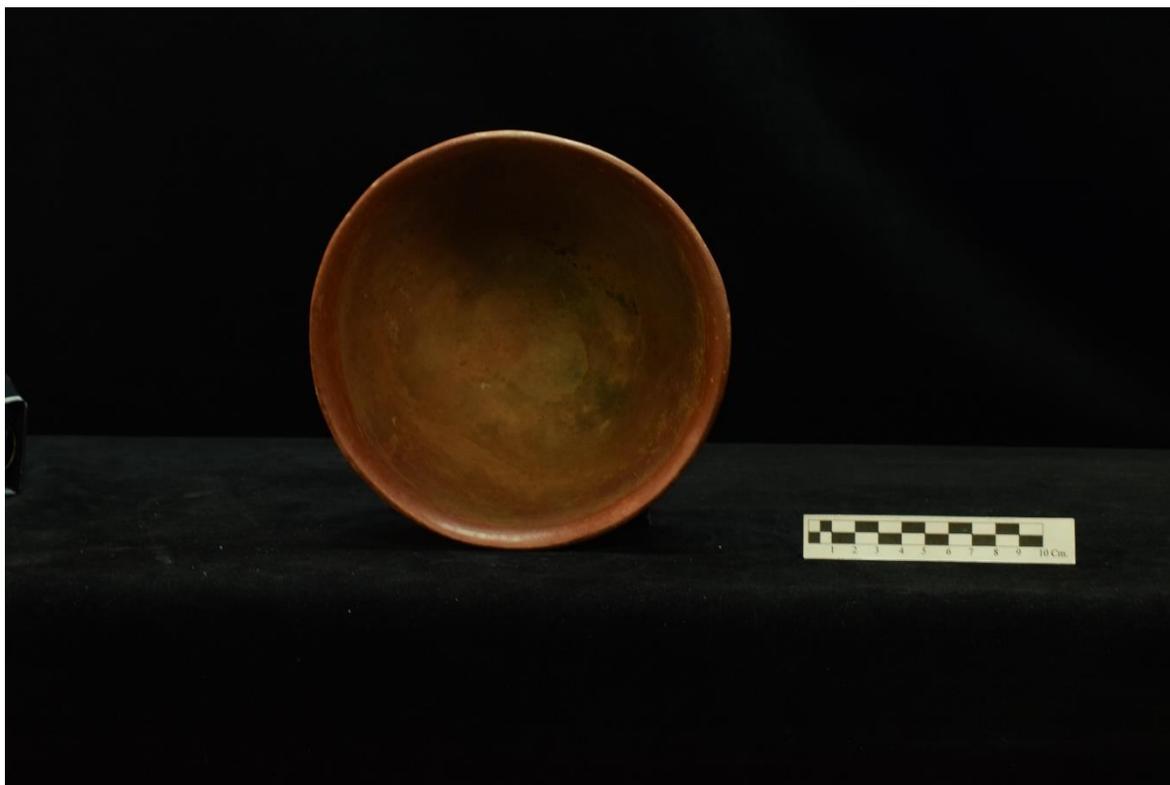
MB 002019:



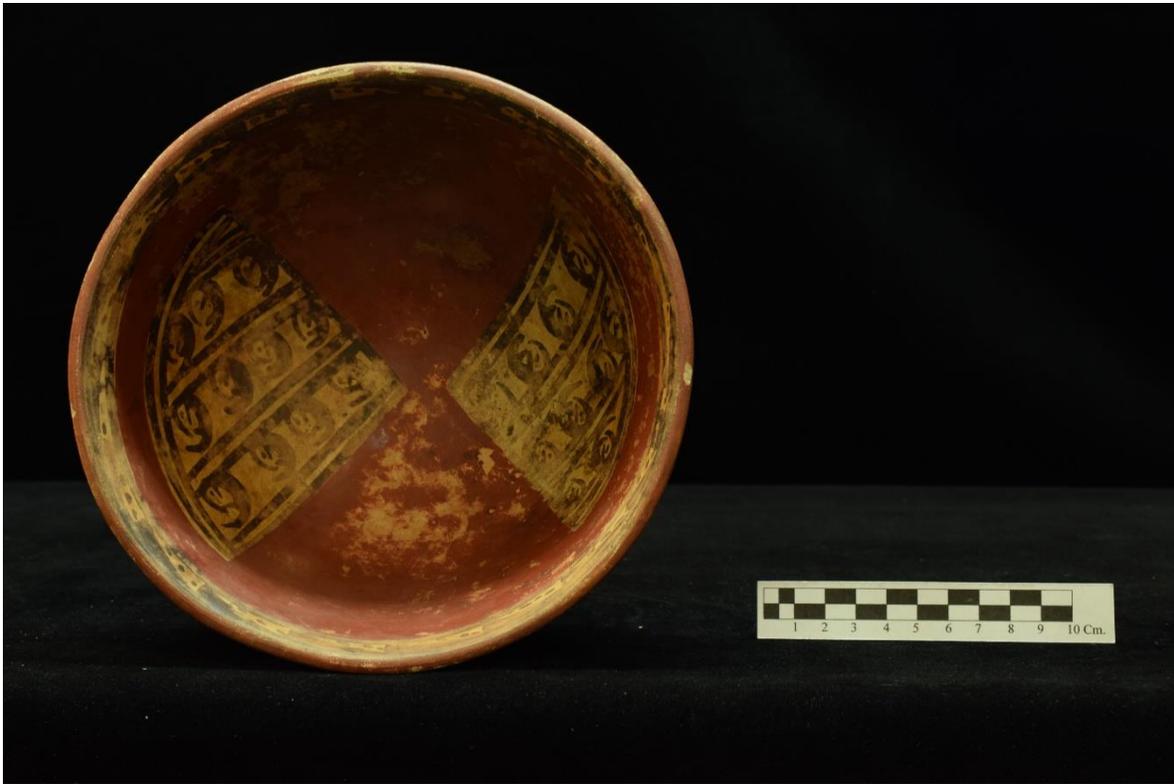
013588:



008265:

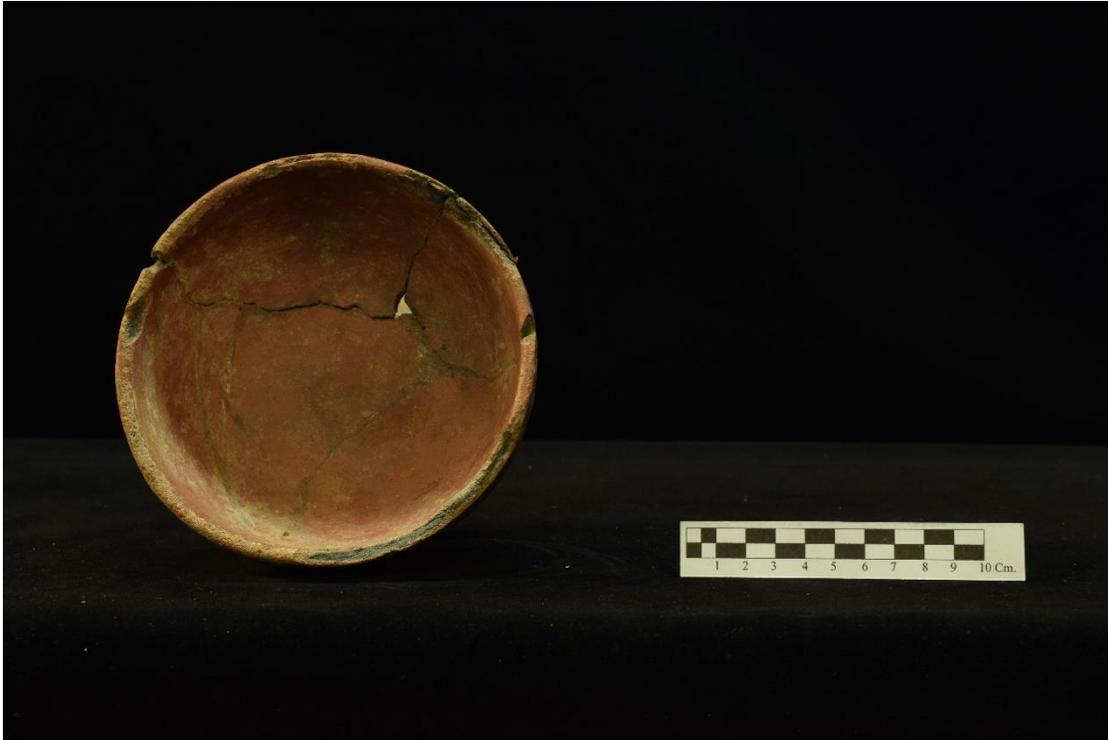


008315:

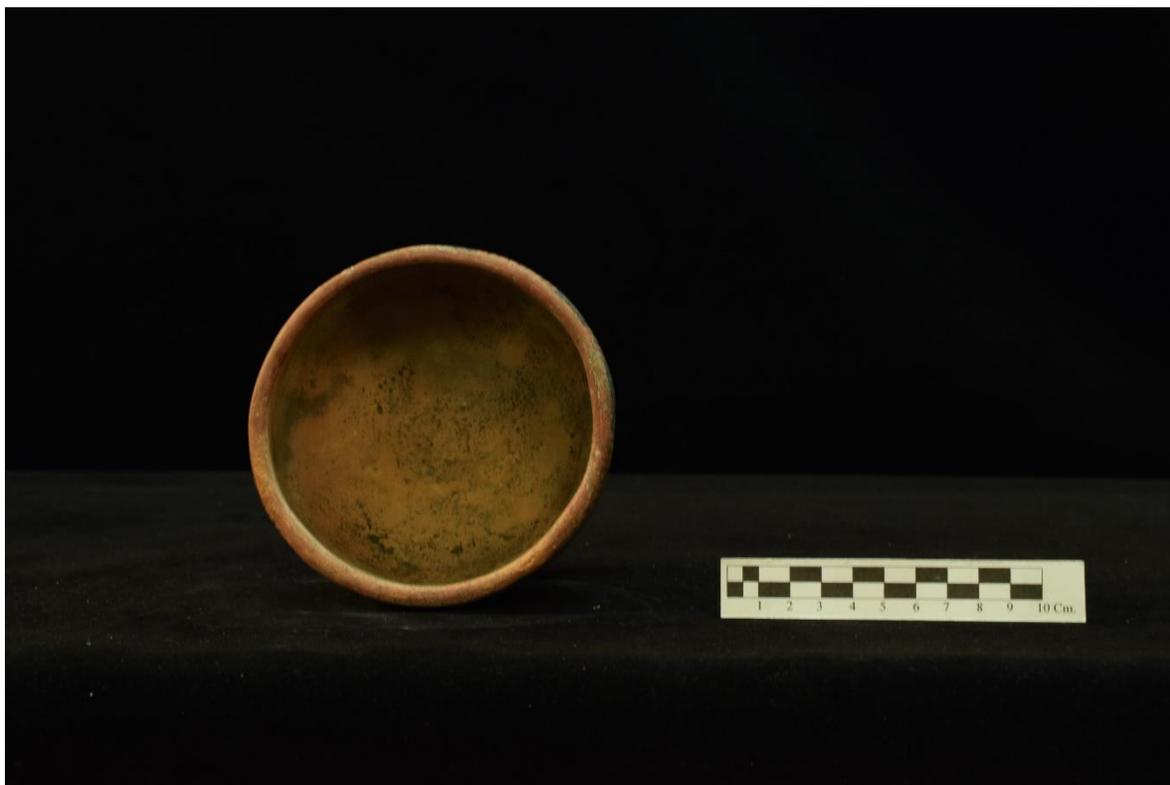


008259:





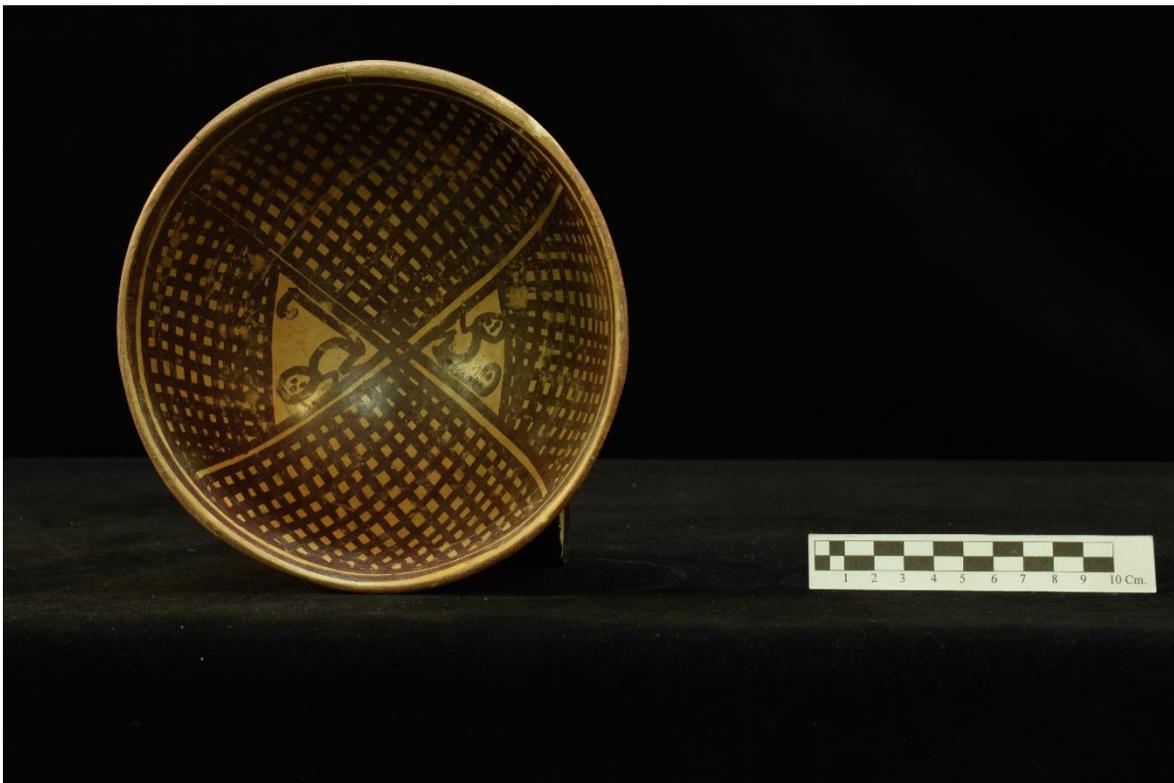
008296:



008284:



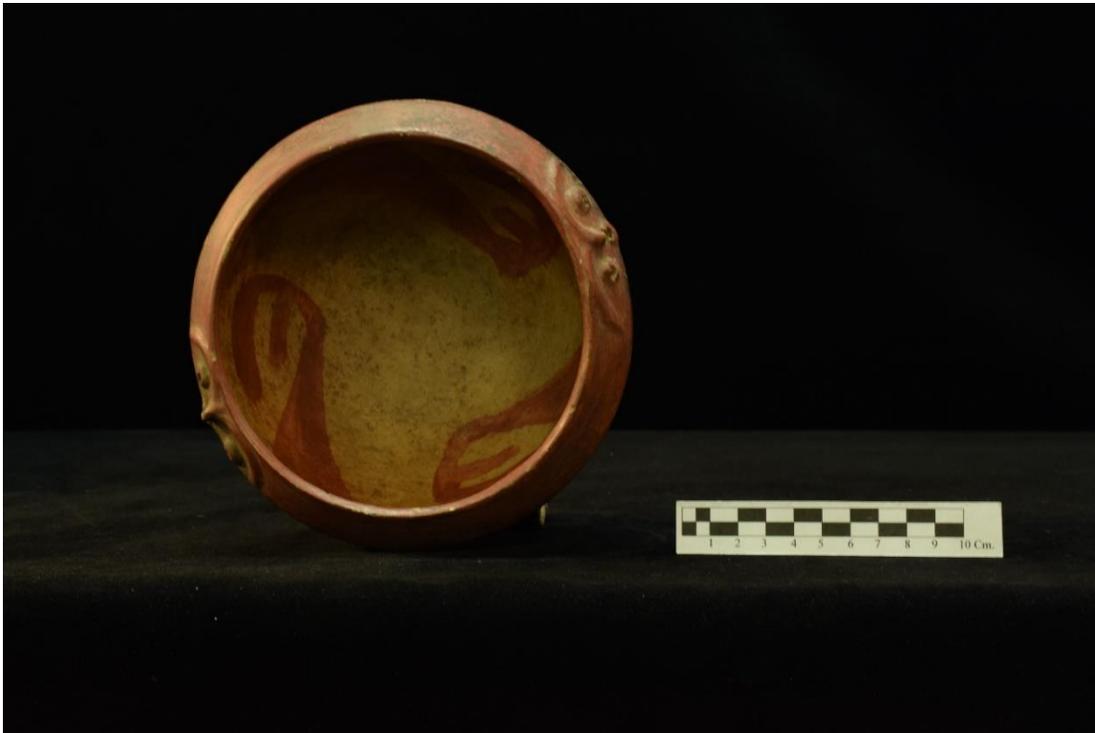
WC 000004:



WC 000003:



MB 000797:



ICANH 000471:



ICANH 000563:



ICANH 000413:



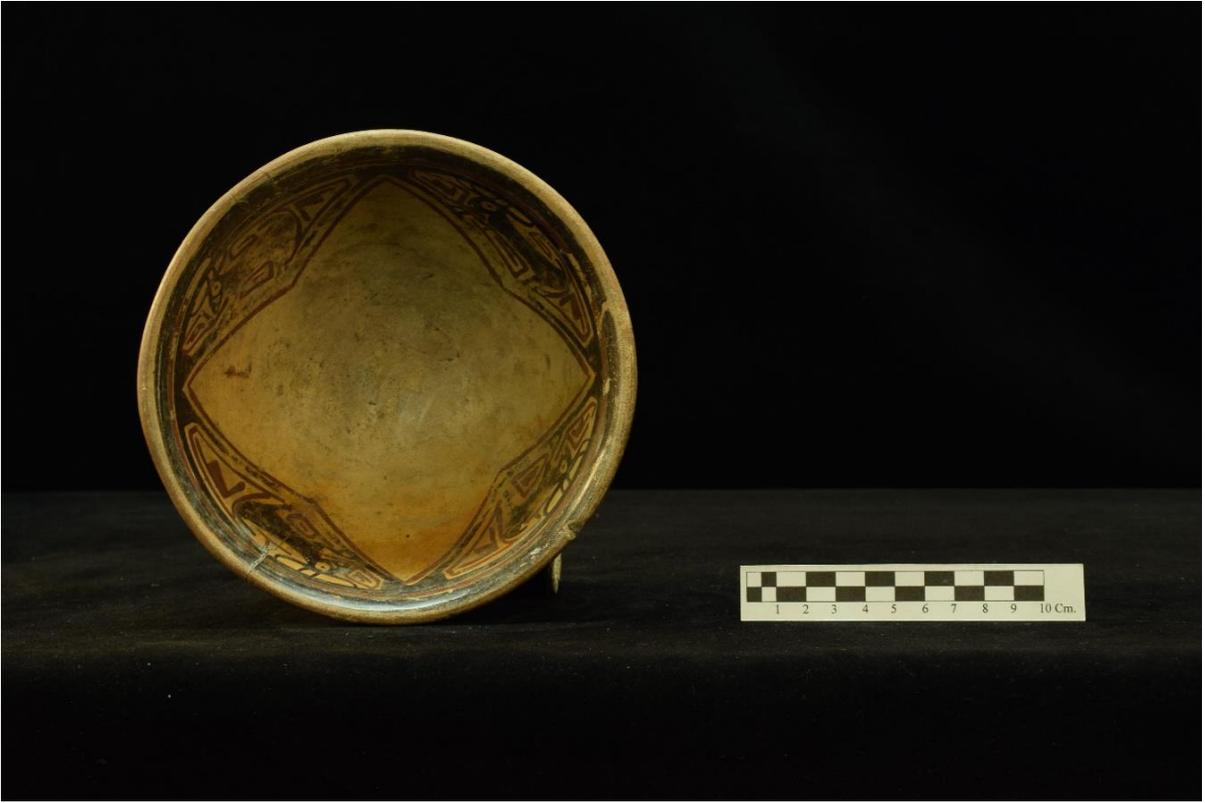
ICANH 000504:





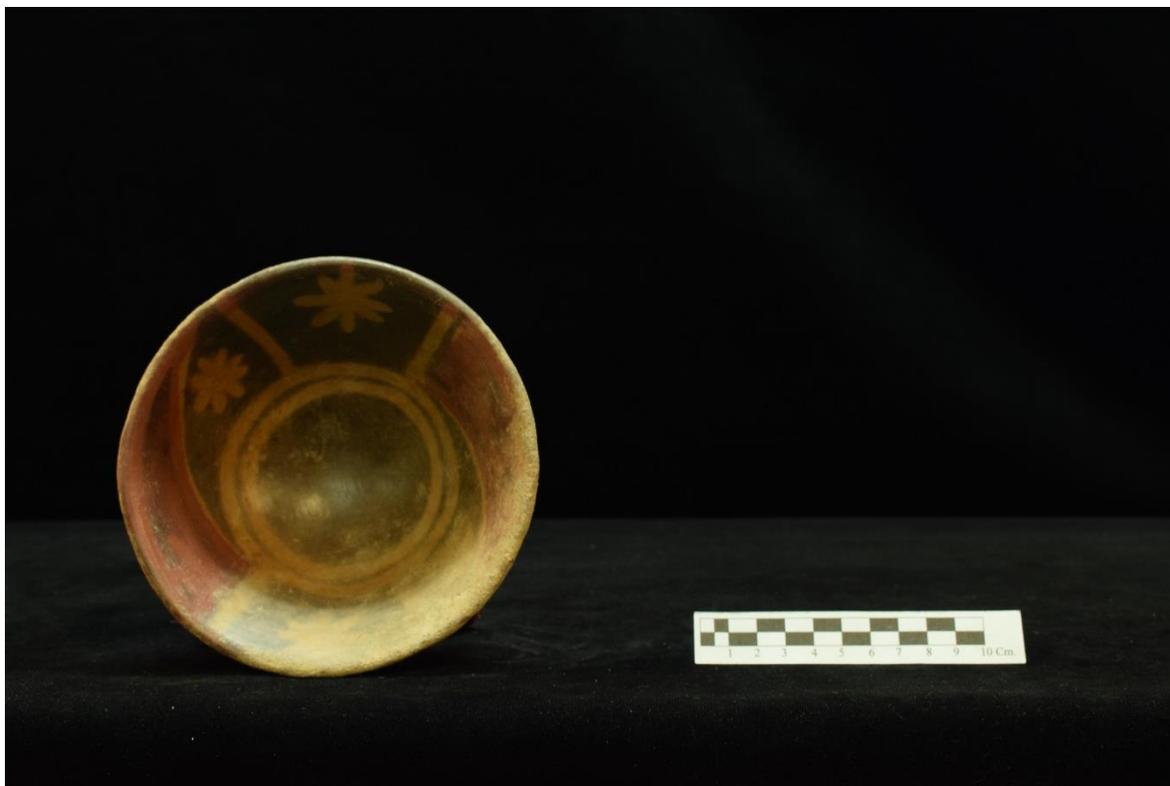
ICANH 000513:





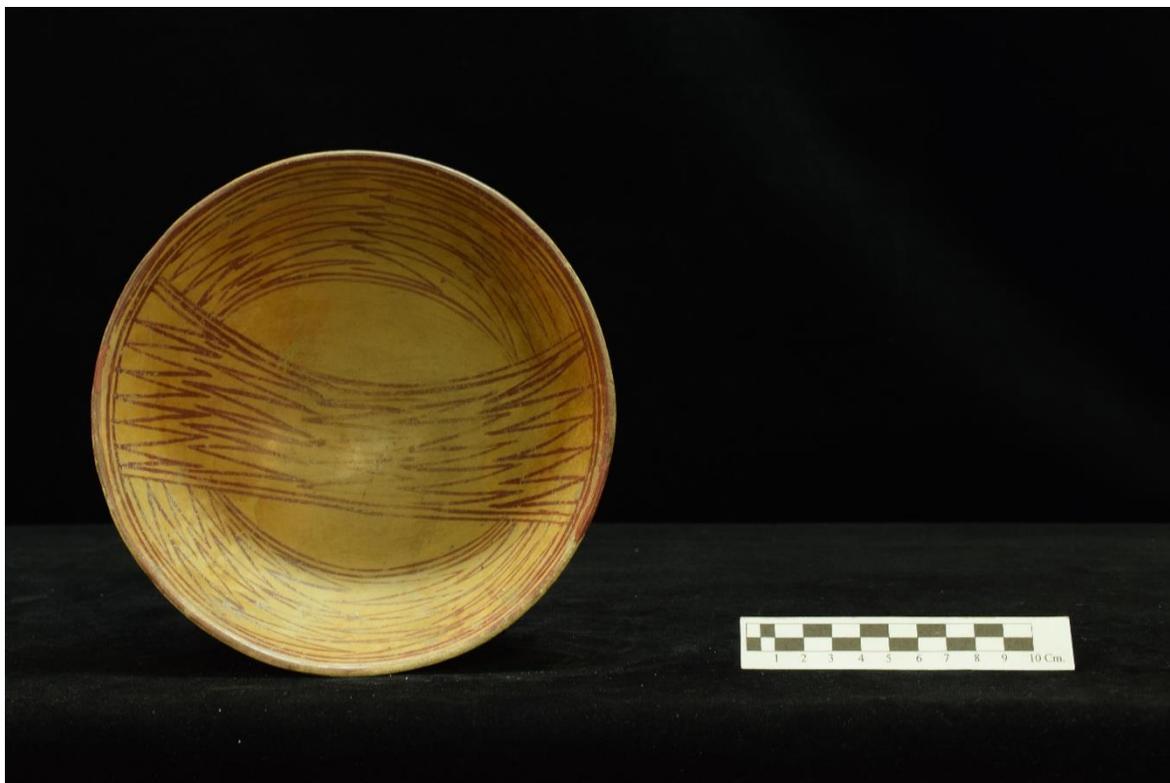
ICANH 000509:





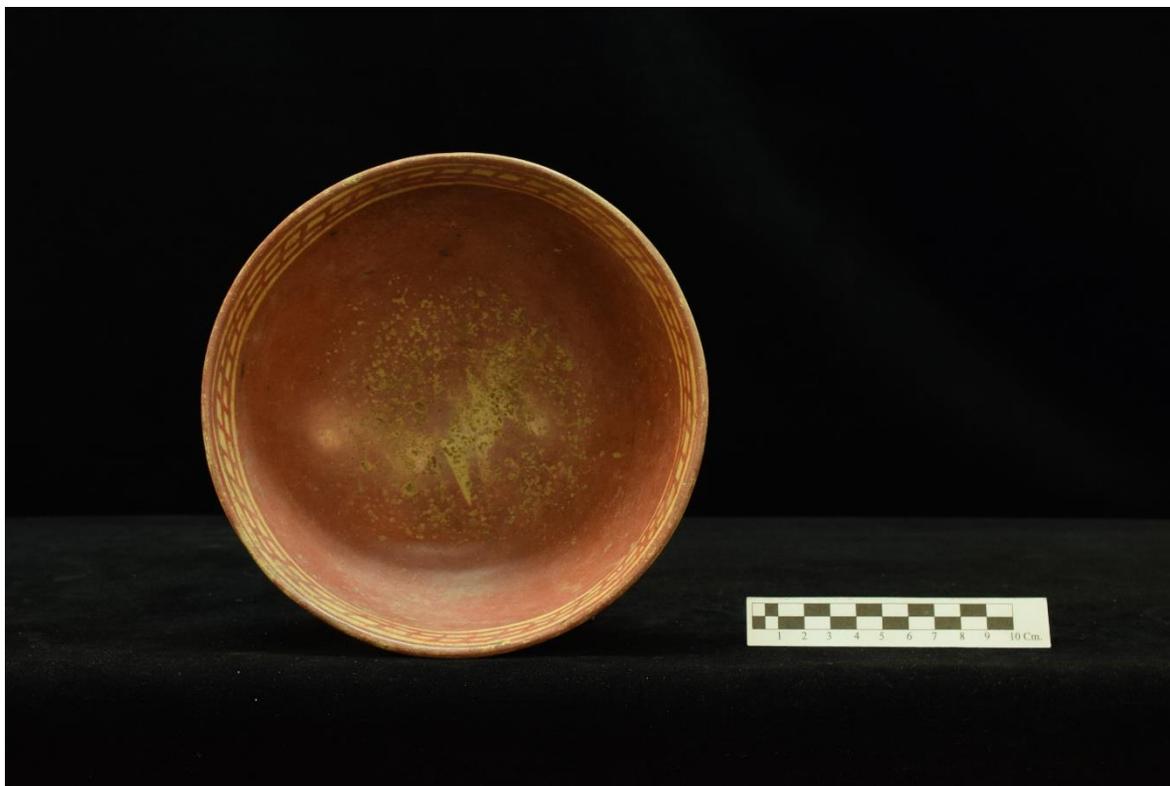
ICANH 000503:





ICANH 000508:





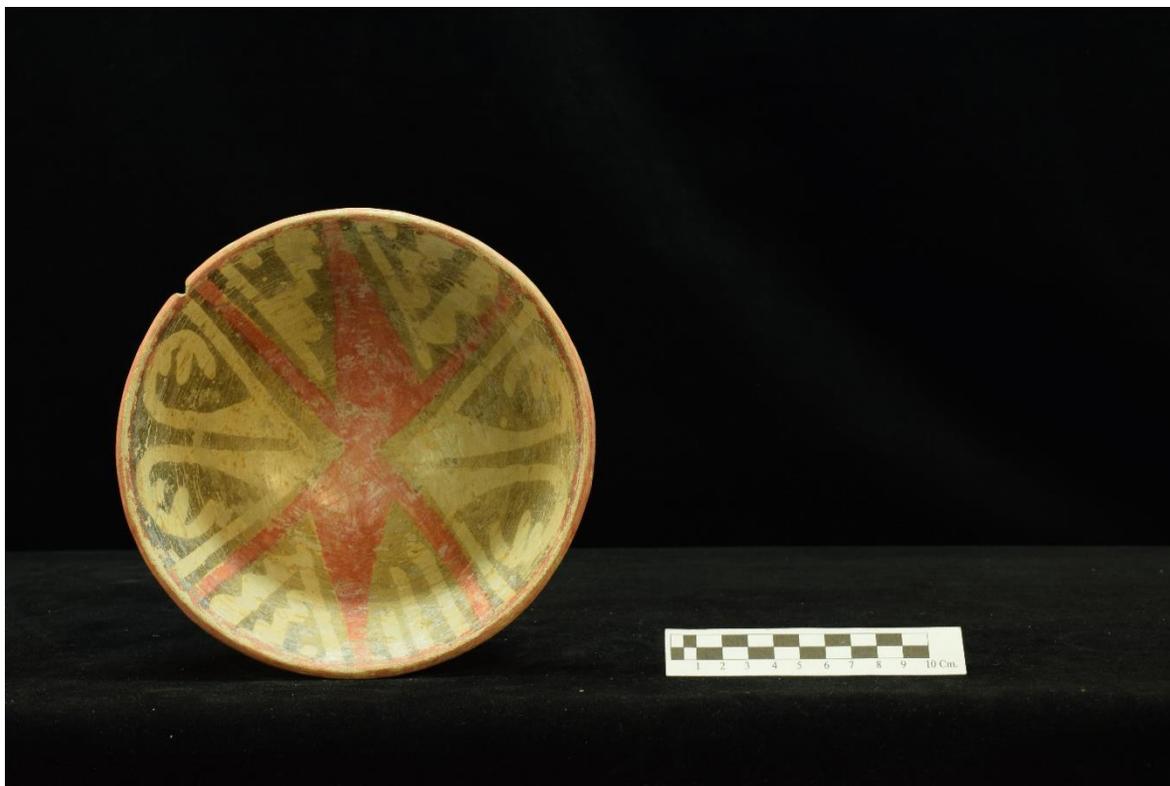
ICANH 000500:





ICANH 000495:





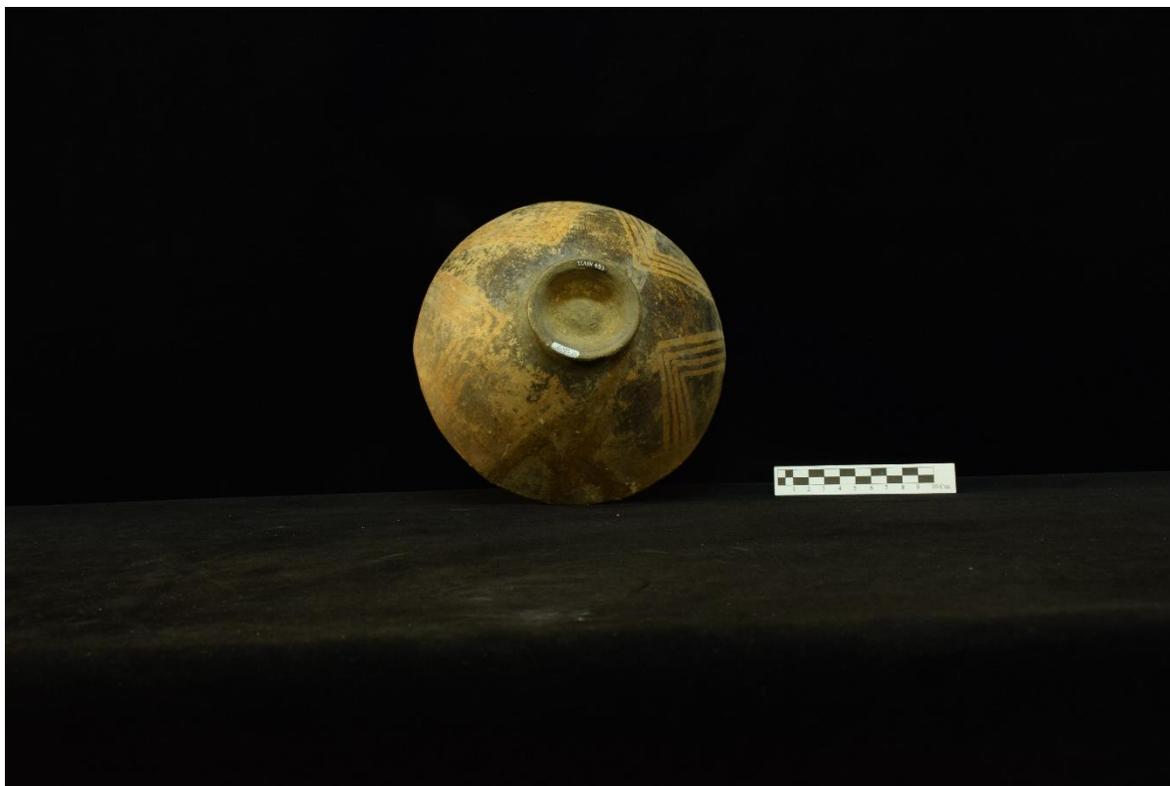
ICANH 000454:





ICANH 000453:





MB 000122:

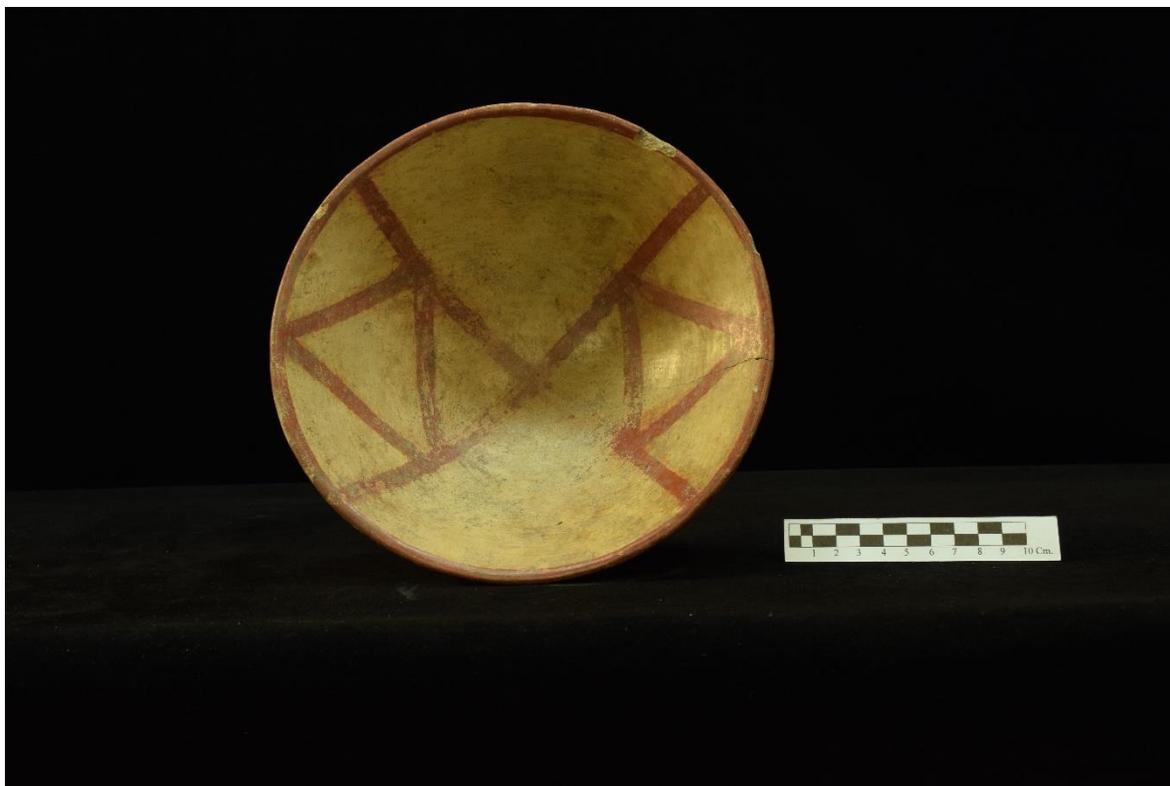




013578:

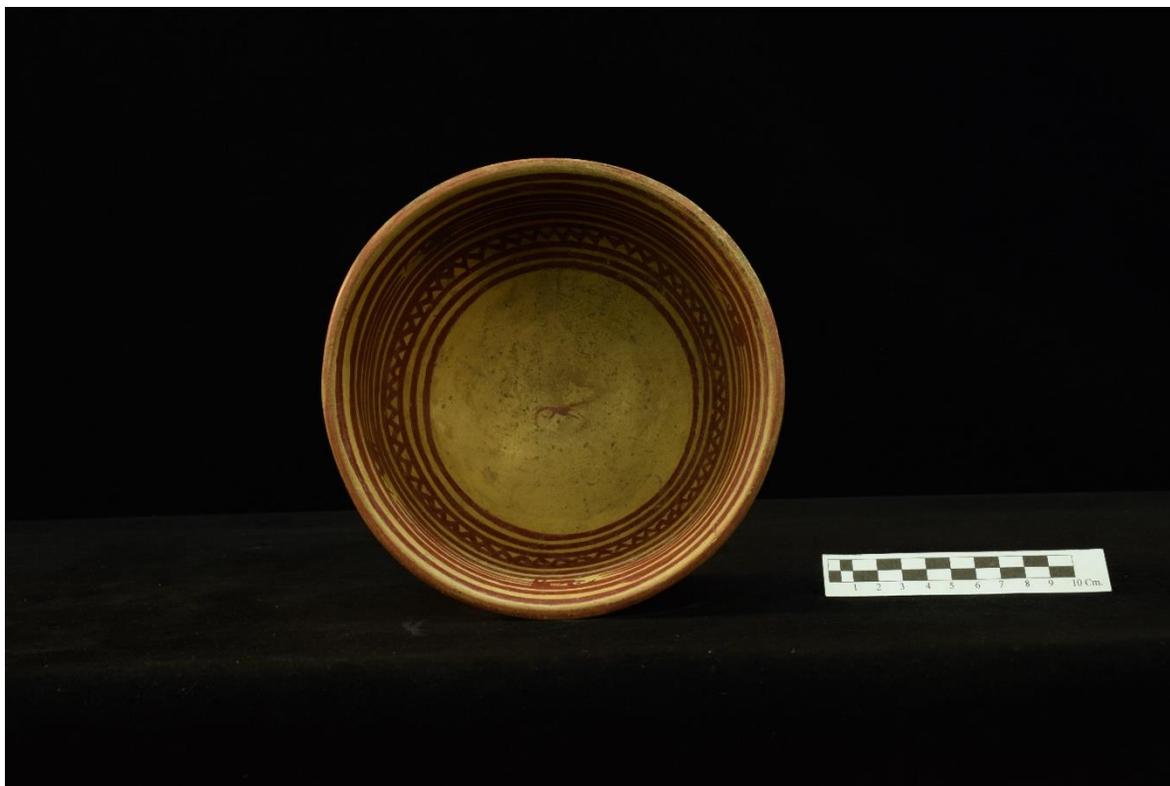




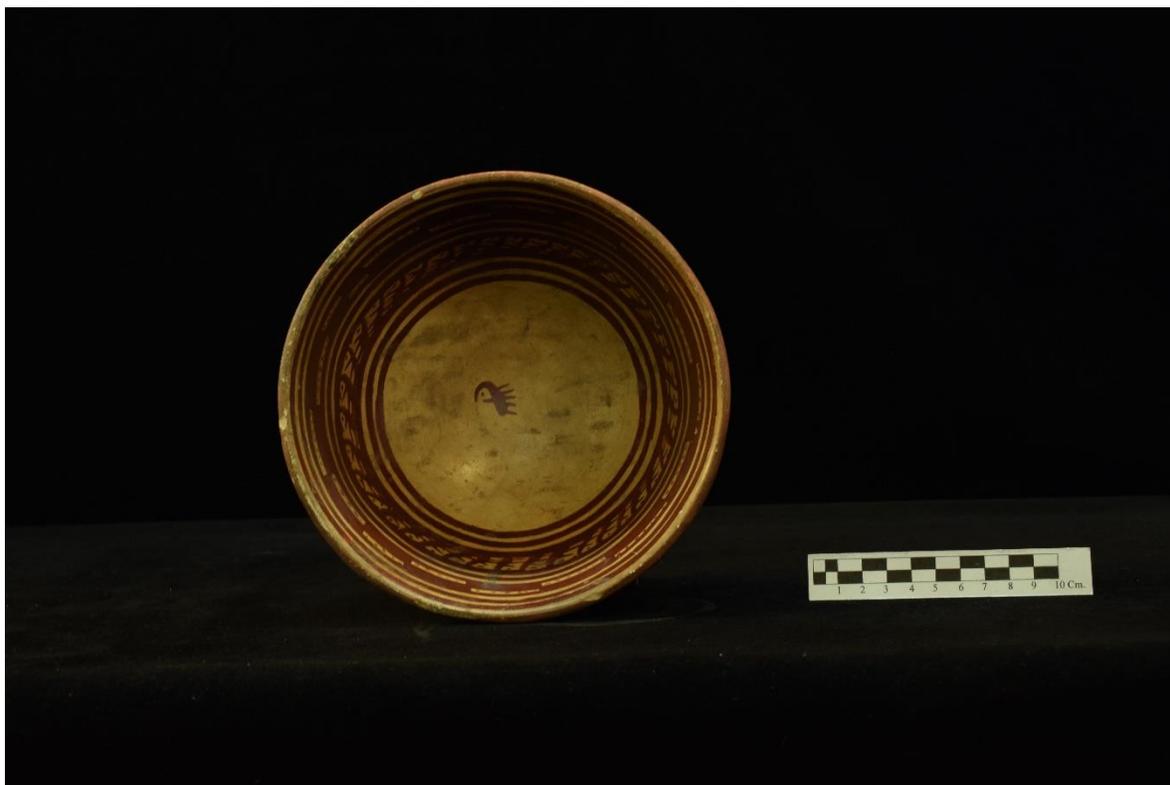


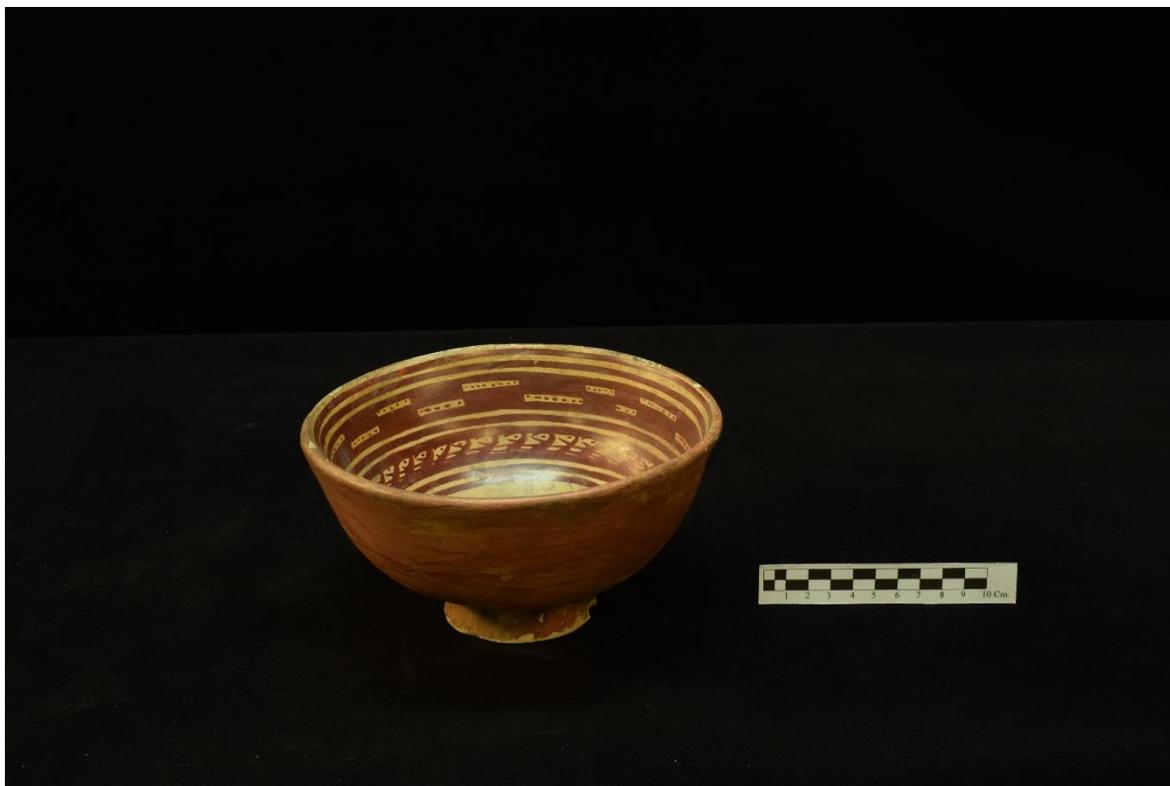
008304:





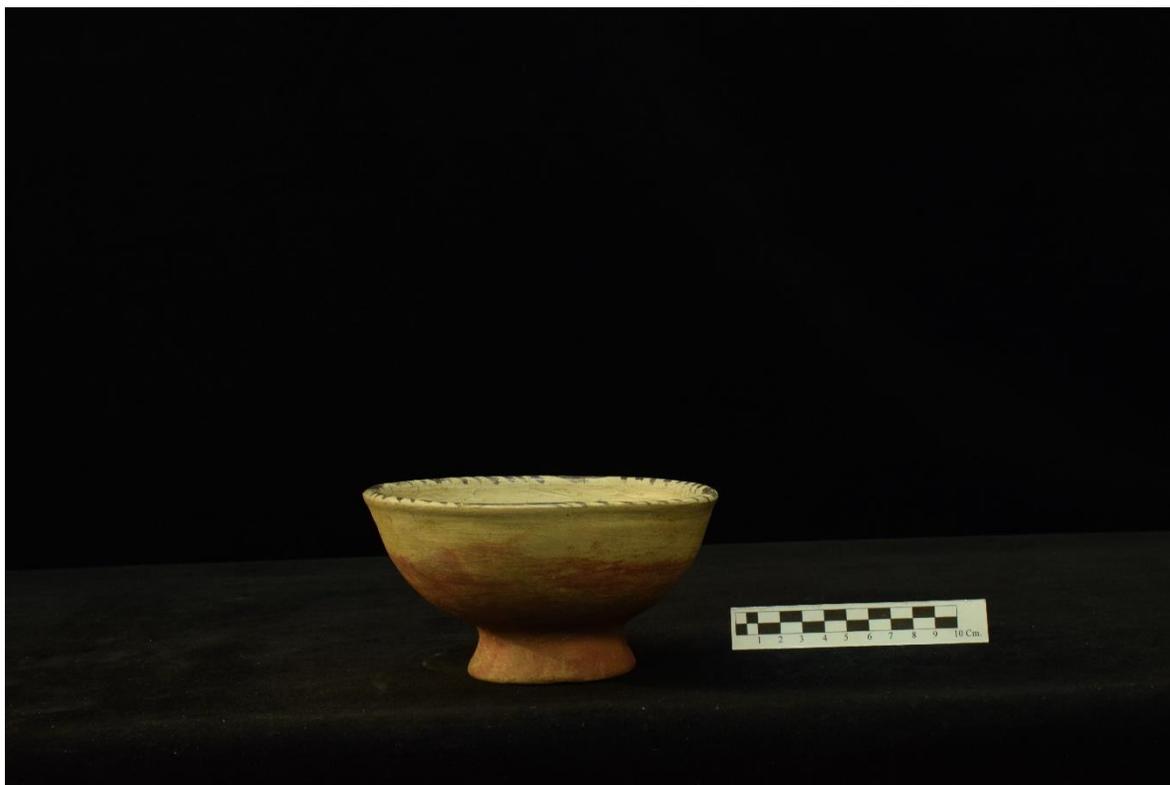
MB 002015:



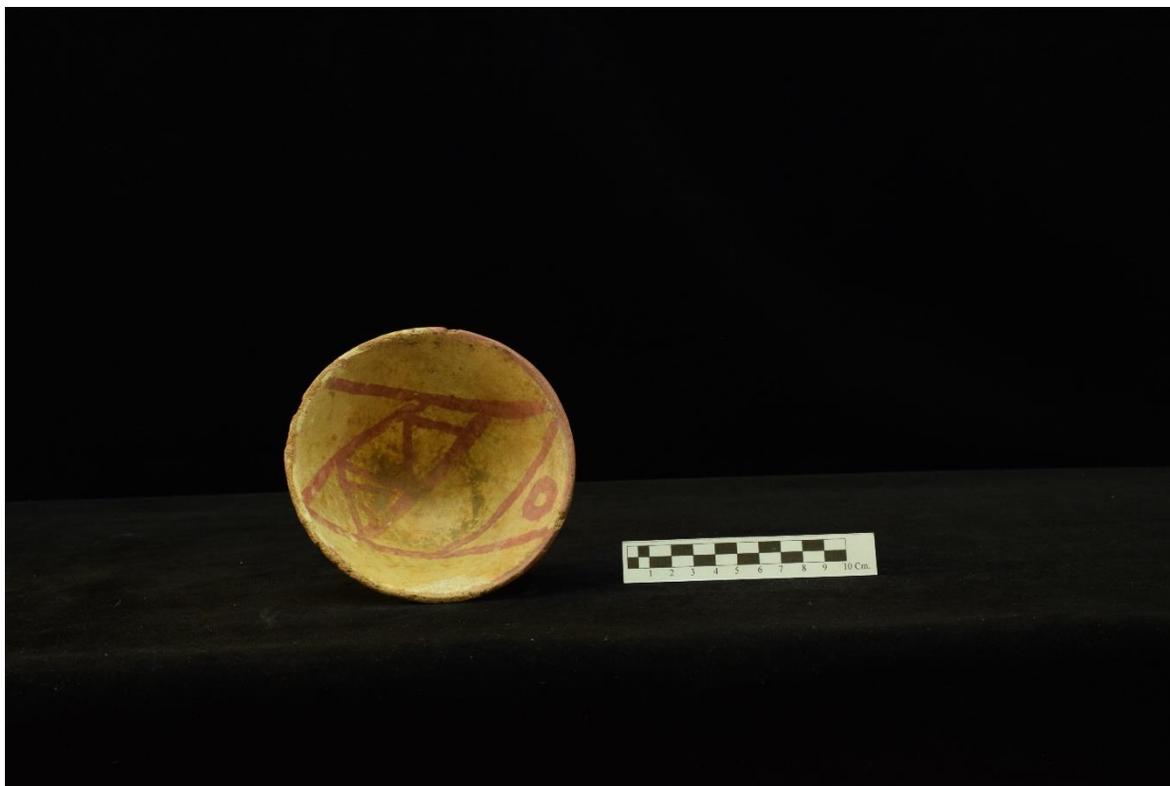


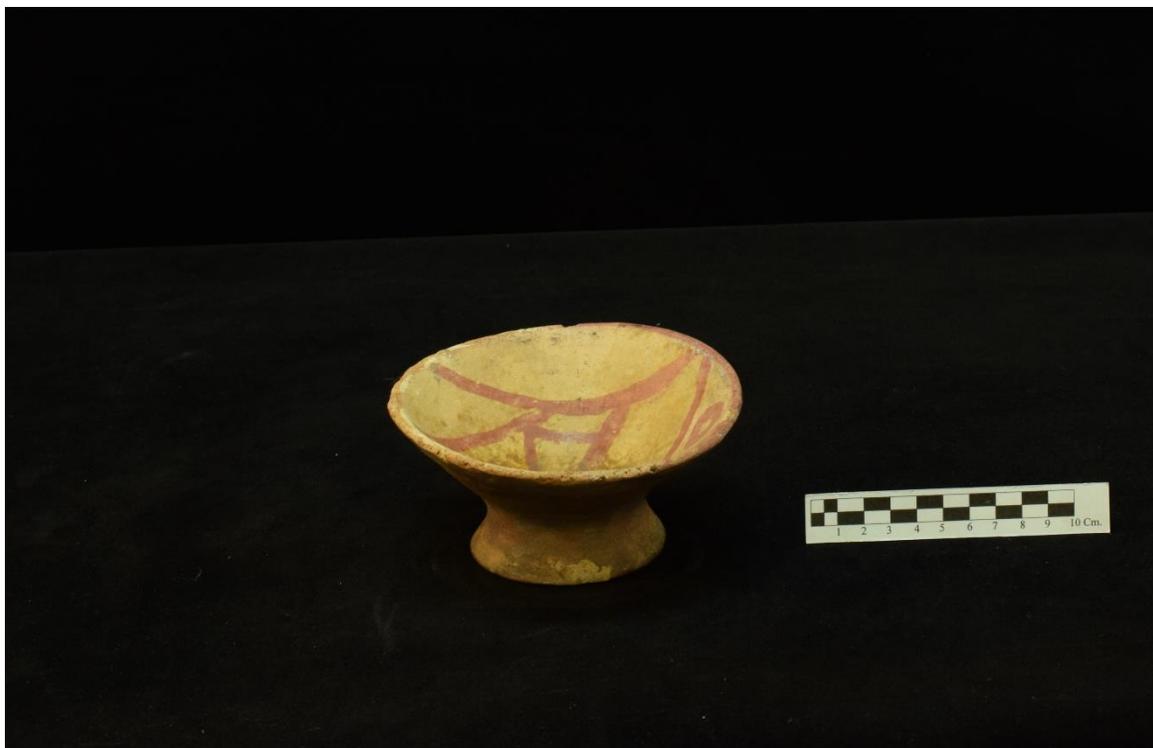
013593:





013595:





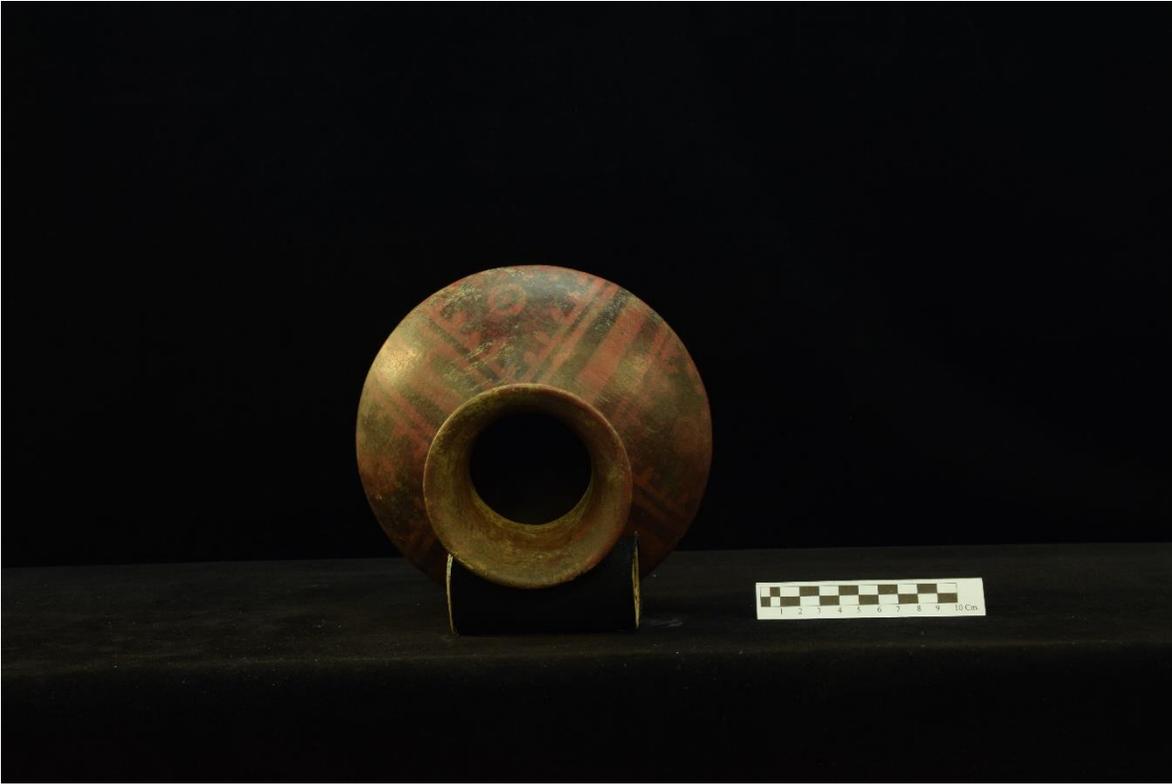
MB 000141





MB 000712





MB 000941





MB 000727:



MB 000731





MB 000725:





MB 001350:





MB 001840:





MB 000735:







MB 001846:





ICANH 000045:







ICANH 000039:





013914:





013855:





004515:





MB 000733:





ICANH 000428:



MB 000827:



MB 000419:



008288:





013796:



013664:





MB 000636:





ICANH 000417:



ICANH 000475:



ICANH 000491:





ICANH 000425:





ICANH 000450:





ICANH 000483:





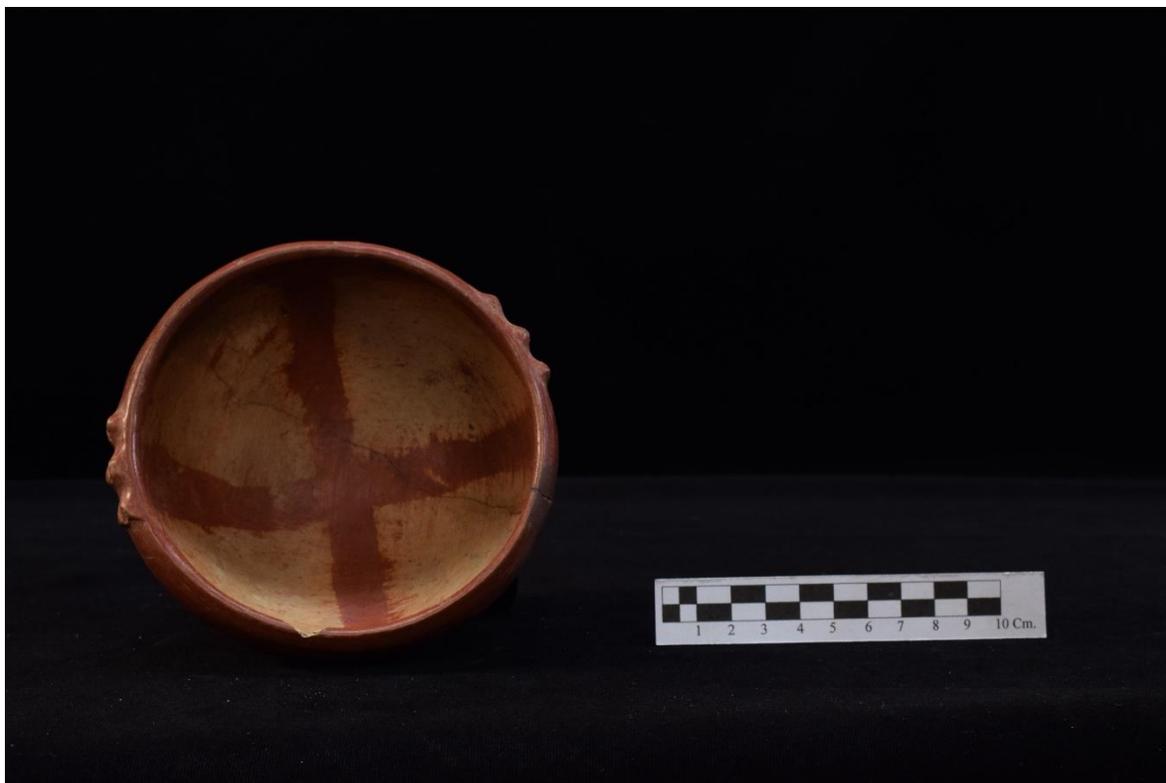
ICANH 000538:



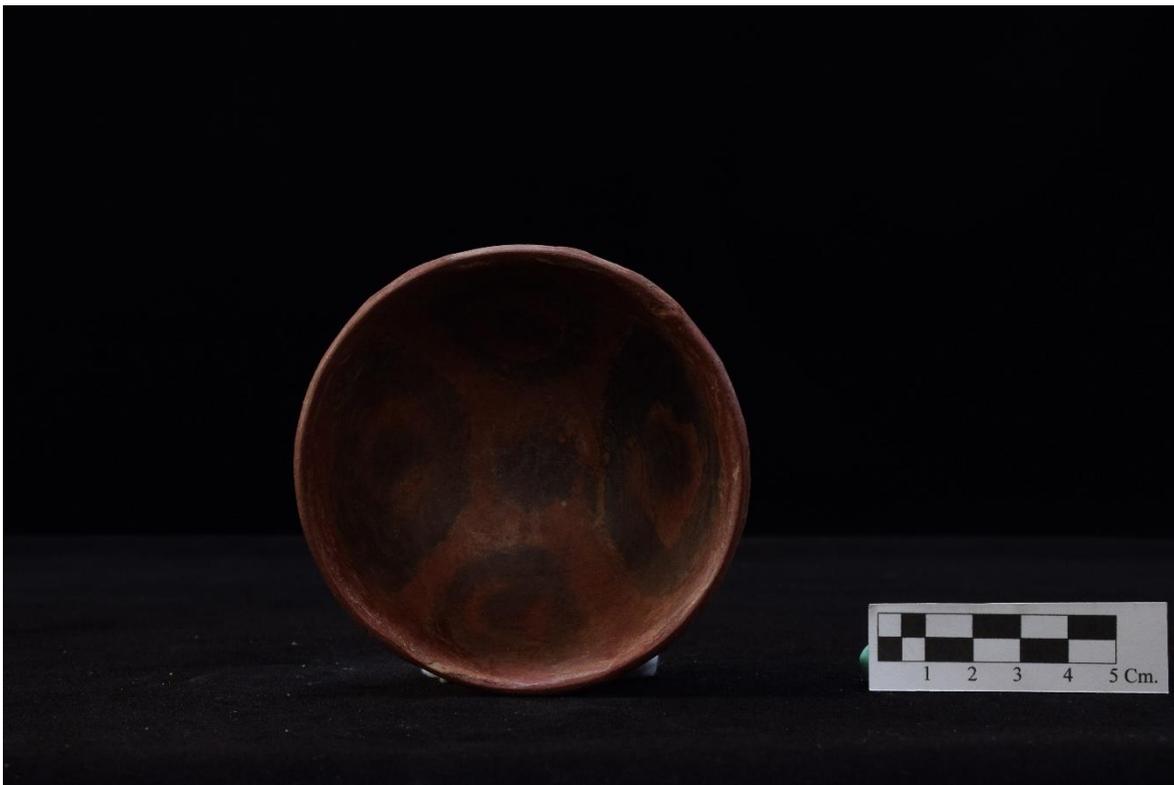


ICANH 000433:





MB 001857:



MB 001836:





MB 000782:





MB 000711:





ICANH 000430:





MB 000044:



010774:





013799:



MB 000125:





MB 000133:





MB 000698:





MB 000665:







ICANH 000415:





MB 000729:





006485:





WC 000009:





MB 000823:





Anexo 3. Estadística descriptiva y resultados de consultas.

Tabla 1. Frecuencia de aparición de los elementos en las piezas.

Elemento	Frecuencia	Elemento	Frecuencia	Elemento	Frecuencia	Elemento	Frecuencia
E7	32	E2V1	3	E12V4	1	E51	1
E3	30	E33	3	E13V1	1	E52	1
E5	30	E41	3	E13V4	1	E54	1
E8	28	E53V1	3	E15	1	E54V1	1
E6	25	E55	3	E16	1	E54V2	1
E14V1	17	E12V3	2	E17	1	E56	1
E3V1	15	E13V2	2	E18	1	E57	1
E12	11	E13V3	2	E20	1	E58	1
E4	11	E21	2	E24	1	E59	1
E25	9	E22	2	E27	1	E61	1
E14	8	E23	2	E31	1	E62	1
E53	8	E30	2	E32	1	E63	1
E1	5	E37	2	E34	1	E64	1
E8V3	5	E38	2	E35	1	E65	1
E13	4	E3V2	2	E36	1	E66	1
E19	4	E43	2	E39	1	E67	1
E2	4	E44	2	E40	1	E69	1
E29	4	E60	2	E42	1	E70	1
E6V1	4	E68	2	E45	1	E71	1
E8V1	4	E8V4	2	E46	1	E72	1
E11	3	E9	2	E47	1	E73	1
E12V1	3	E10	1	E48	1	E8V2	1
E26	3	E11V1	1	E49	1		
E28	3	E12V2	1	E50	1		

Tabla 2. Frecuencia de aparición de los motivos en las piezas.

Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia
	a		a		a		a
M3	30	M110	1	M29	1	M67	1
M6	22	M110V1	1	M31	1	M68	1
M3V1	12	M111V1	1	M33	1	M69	1
M5	12	M113	1	M34	1	M7	1
M14	11	M114	1	M36	1	M70	1
M22	8	M115	1	M37V1	1	M71	1
M4	7	M116	1	M37V2	1	M72	1
M1	5	M117	1	M38	1	M73	1
M6V1	5	M118	1	M38V1	1	M73V1	1

M2	4	M119	1	M39	1	M73V2	1
M32	4	M120	1	M40	1	M74	1
M12	3	M121	1	M41	1	M75	1
M22V1	3	M122	1	M42	1	M76	1
M104	2	M123	1	M44	1	M77	1
M11	2	M124	1	M45	1	M79	1
M111	2	M125	1	M46	1	M8	1
M112	2	M126	1	M46V1	1	M80	1
M14V1	2	M127	1	M47	1	M81	1
M21	2	M128	1	M47V1	1	M82	1
M27	2	M129	1	M47V3	1	M83	1
M28	2	M13	1	M48	1	M84	1
M30	2	M130	1	M49	1	M85	1
M35	2	M131	1	M50	1	M86	1
M37	2	M132	1	M51	1	M87	1
M3V2	2	M14V2	1	M52	1	M88	1
M43	2	M14V3	1	M53	1	M89	1
M78	2	M16	1	M54	1	M90	1
M9	2	M17	1	M55	1	M91	1
M10	1	M18	1	M56	1	M92	1
M100	1	M19	1	M57	1	M93	1
M101	1	M20	1	M58	1	M94	1
M102	1	M22V2	1	M59	1	M95	1
M103	1	M22V3	1	M60	1	M96	1
M105	1	M23	1	M61	1	M97	1
M106	1	M23V1	1	M62	1	M98	1
M107	1	M23V2	1	M63	1	M99	1
M108	1	M24	1	M64	1	M99V1	1
M109	1	M25	1	M65	1		
M109V1	1	M26	1	M66	1		

Tabla 3. Frecuencia de aparición de los temas en las piezas.

Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia
T2	5	T1V6	1	T34	1	T58	1
T2V2	3	T1V7	1	T35	1	T59	1
T1V2	2	T1V8	1	T36	1	T60	1
T1V9	2	T20	1	T37	1	T61	1
T5	2	T21	1	T38	1	T62	1
T7	2	T22	1	T39	1	T63	1
T8	2	T23	1	T3V1	1	T64	1
T1	1	T24	1	T3V2	1	T65	1

T10	1	T24V1	1	T3V3	1	T66	1
T11	1	T25	1	T4	1	T67	1
T12	1	T26	1	T40	1	T68	1
T13	1	T27	1	T41	1	T69	1
T14	1	T28	1	T42	1	T6V1	1
T15	1	T29	1	T43	1	T70	1
T15V1	1	T2V1	1	T44	1	T71	1
T16	1	T2V10	1	T45	1	T72	1
T17	1	T2V11	1	T46	1	T73	1
T18	1	T2V4	1	T47	1	T74	1
T19	1	T2V5	1	T48	1	T75	1
T1V1	1	T2V6	1	T49	1	T76	1
T1V10	1	T2V7	1	T50	1	T77	1
T1V11	1	T2V8	1	T51	1	T78	1
T1V12	1	T2V9	1	T52	1	T7V1	1
T1V13	1	T3	1	T53	1	T9	1
T1V14	1	T30	1	T54	1		
T1V3	1	T31	1	T55	1		
T1V4	1	T32	1	T56	1		
T1V5	1	T33	1	T57	1		

Tabla 4. Localización de los elementos en las piezas.

Elemento	Localización en pieza	Elemento	Localización en pieza	Elemento	Localización en pieza
E1	Borde exterior	E3	Borde	E56	Borde
E10	Parte superior del cuerpo	E3	Borde exterior	E57	Totalidad del interior
E11	Centro del soporte	E3	Centro del soporte	E58	Totalidad del interior
E11	Parte superior e inferior del cuerpo	E3	Labio	E59	Centro del plato
E11	Totalidad del interior	E3	Parte inferior del cuerpo	E6	Borde exterior
E11V1	Un costado del interior del plato	E3	Parte inferior del soporte	E6	Centro del cuerpo
E12	Parte inferior del cuerpo	E3	Parte media del cuerpo	E6	Centro del plato
E12	Parte inferior del cuerpo y base	E3	Parte media e inferior del cuerpo	E6	Centro del soporte
E12	Parte inferior del soporte	E3	Parte superior e inferior del soporte	E6	Parte inferior del cuerpo

E12	Parte media del cuerpo	E3	Parte superior e inferior del cuerpo	E6	Parte inferior del soporte
E12	Parte superior y media del cuerpo	E3	Parte superior e inferior del soporte	E6	Parte media del cuerpo
E12	Totalidad de la máscara	E3	Parte superior y media del cuerpo	E6	Parte superior del cuerpo
E12	Unión entre base y cuerpo	E3	Totalidad del cuello	E6	Parte superior y media de las paredes internas
E12V1	Totalidad del cuerpo	E3	Totalidad del soporte	E6	Representación zoomorfa
E12V1	Totalidad del interior	E30	Centro del plato	E6	Rostro
E12V2	Parte superior y media del cuerpo	E30	Parte superior del cuerpo (distancia más larga entre asas)	E6	Totalidad del cuerpo
E12V3	Borde exterior	E31	Parte superior y media de las paredes internas	E6	Totalidad del interior
E12V3	Parte superior de las paredes internas	E32	Parte superior y media del cuerpo	E6	Totalidad del soporte
E12V3	Parte superior del cuerpo	E33	Borde	E60	Labio
E12V4	Borde	E33	Parte superior y media del cuerpo	E60	Un costado del interior del plato
E13	Borde	E33	Totalidad del interior	E61	Parte media de las paredes internas
E13	Parte inferior del soporte	E34	Totalidad del interior	E62	Centro del plato
E13	Parte superior y media de las paredes internas	E35	Centro del plato	E63	Parte media de las paredes internas
E13	Totalidad del interior	E36	Centro del plato	E64	Centro del plato
E13V1	Parte media del cuerpo	E37	Borde exterior	E65	Parte superior y media del cuerpo
E13V1	Parte superior del cuerpo	E37	Parte superior del cuerpo (distancia más larga entre asas)	E66	Extremo del caracol
E13V2	Centro del plato	E38	Parte superior y media de las paredes internas	E67	Parte superior del cuerpo

E13V2	Totalidad del interior	E38	Totalidad del interior	E68	Parte superior del cuerpo
E13V3	borde	E39	Centro del plato	E69	Parte superior del cuerpo
E13V3	Parte superior y media de las paredes internas	E3V1	Borde	E6V1	Borde
E13V4	Parte superior y media de las paredes internas	E3V1	Cuello	E6V1	Parte inferior del cuerpo
E14	Borde	E3V1	Labio	E6V1	Parte media del cuerpo
E14	Centro del cuerpo	E3V1	Parte media de las paredes internas	E6V1	Totalidad del cuerpo
E14	Parte inferior del cuerpo	E3V1	Parte media del cuerpo	E7	Borde
E14	Parte media del cuerpo	E3V1	Parte superior del cuerpo	E7	Borde exterior
E14	Parte superior del cuerpo	E3V1	Parte superior y media de las paredes internas	E7	Centro del cuerpo
E14	Parte superior e inferior del cuerpo	E3V2	Parte media del cuerpo	E7	Centro del plato
E14	Totalidad del cuerpo	E3V2	Totalidad del cuerpo	E7	Centro del soporte
E14	Totalidad del interior	E4	Centro del cuerpo	E7	Cuello
E14V1	Banda central	E4	Centro del soporte	E7	Parte inferior del cuerpo
E14V1	Borde	E4	Parte inferior del soporte	E7	Parte inferior del soporte
E14V1	Borde exterior	E4	Parte superior y media del cuerpo	E7	Parte media del cuerpo
E14V1	Centro del plato	E40	Borde	E7	Parte superior del cuerpo
E14V1	Labio	E41	Banda central	E7	Parte superior e inferior del cuerpo
E14V1	Parte superior del cuerpo	E41	Borde	E7	Parte superior y media de las paredes internas
E14V1	Parte superior del cuerpo (distancia mas corta entre asas)	E41	Centro del plato	E7	Parte superior y media del cuerpo

E14V1	Parte superior y media de las paredes internas	E42	Parte media de las paredes internas	E7	Totalidad del cuerpo
E14V1	Parte superior y media del cuerpo	E43	Borde	E7	Totalidad del exterior
E14V1	Totalidad del interior	E43	Centro del plato	E7	Totalidad del interior
E14V1	Un costado del interior del plato	E44	Exterior del caracol	E70	Parte superior del cuerpo
E15	Totalidad del cuerpo	E44	Parte superior y media de las paredes internas	E71	Totalidad del interior
E16	Totalidad del cuerpo	E45	Parte superior y media de las paredes internas	E72	Totalidad del interior
E17	Totalidad del cuerpo	E46	Borde	E73	Totalidad del interior
E18	Totalidad del cuerpo	E47	Parte superior y media de las paredes internas	E8	Borde
E19	Centro del cuerpo	E48	Parte superior y media de las paredes internas	E8	Borde exterior
E19	Parte superior y media de las paredes internas	E49	Un costado del interior del plato	E8	Borde superior y soporte
E19	Totalidad del interior	E5	Centro del cuerpo	E8	Centro del soporte
E2	Borde exterior	E5	Parte inferior del soporte	E8	Parte inferior del cuerpo
E20	Centro del cuerpo	E5	Parte media del cuerpo	E8	Parte media del cuerpo
E21	Parte superior del cuerpo	E5	Parte superior del cuerpo	E8	Parte superior del cuerpo
E22	Parte superior del cuerpo	E5	Parte superior y media de las paredes internas	E8	Parte superior e inferior del cuello
E23	Parte superior y media de las paredes internas	E5	Parte superior y media del cuerpo	E8	Parte superior e inferior del soporte
E24	Parte superior y media de las paredes internas	E5	Totalidad de la vista superior	E8	Rostro
E25	Borde	E5	Totalidad del cuerpo	E8	Totalidad del interior

E25	Centro del plato	E5	Totalidad del exterior	E8	Totalidad del soporte
E25	Extremo del caracol	E5	Totalidad del interior	E8	Unión entre base y cuerpo
E25	Parte inferior del cuerpo	E50	Banda central	E8V1	Banda central
E25	Parte superior de las paredes internas	E51	Banda central	E8V1	Centro del cuerpo
E25	Totalidad del cuerpo	E52	Totalidad del interior	E8V1	Parte superior del cuerpo
E25	Totalidad del interior	E53	Parte media del cuerpo	E8V1	Parte superior y media de las paredes internas
E26	Centro del plato	E53	Parte superior y media de las paredes internas	E8V2	Parte superior de las paredes internas
E26	Exterior del caracol	E53	Totalidad del cuerpo	E8V3	Borde exterior
E26	Parte superior de las paredes internas	E53	Totalidad del exterior	E8V3	Cuello
E27	Parte superior y media de las paredes internas	E53	Totalidad del interior	E8V3	Labio
E28	Borde exterior	E53V1	Parte superior y media de las paredes internas	E8V3	Parte superior del cuerpo
E28	Parte superior del cuerpo (distancia mas larga entre asas)	E53V1	Totalidad del cuerpo	E8V3	Totalidad del cuerpo
E28	Totalidad del interior	E54	Totalidad del cuerpo	E8V4	Borde
E29	Borde	E54V1	Parte superior del cuerpo	E8V4	Parte superior y media del cuerpo
E29	Centro del plato	E54V2	Parte superior y media del cuerpo	E9	Centro del cuerpo
E29	Extremo del caracol	E55	Parte media de las paredes internas	E9	Parte inferior del soporte
E29	Totalidad del interior	E55	Parte superior e inferior del cuerpo		
E2v1	Parte superior del cuerpo	E55	Totalidad del interior		

Tabla 5. Localización de los motivos en las piezas

Motivo	Localización en pieza	Motivo	Localización en pieza	Motivo	Localización en pieza
M1	Borde exterior	M22V2	Parte superior y media del cuerpo	M50	Centro del plato
M10	Centro del cuerpo	M22V3	Borde exterior	M51	Borde exterior
M100	Parte superior del cuerpo	M22V3	Parte superior del cuerpo	M52	Parte superior y media de las paredes internas
M101	Parte superior del cuerpo	M23	Totalidad del cuerpo	M53	Centro del plato
M102	Parte superior del cuerpo	M23 V1	Totalidad del cuerpo	M54	Borde interior
M103	Parte superior y media del cuerpo	M23 V2	Totalidad del cuerpo	M55	Borde interior
M104	Parte superior del cuerpo	M24	Totalidad del cuerpo	M56	Parte media de las paredes internas
M104	Parte superior y media del cuerpo	M25	Centro del cuerpo	M57	Parte superior y media de las paredes internas
M105	Parte superior y media del cuerpo	M26	Centro del cuerpo	M58	Parte superior y media de las paredes internas
M106	Parte superior del cuerpo	M27	Parte superior del cuerpo	M59	Parte superior y media de las paredes internas
M107	Parte superior y media del cuerpo	M28	Parte superior y media de las paredes internas	M6	Borde y soporte
M108	Totalidad del interior	M29	Parte superior y media de las paredes internas	M6	Borde interior
M109	Parte superior y media de las paredes internas	M3	Borde exterior	M6	Centro del soporte
M109V1	Parte superior y media de las paredes internas	M3	Borde interior	M6	Parte media del cuerpo
M11	Parte superior y media del cuerpo	M3	Centro del soporte	M6	Parte superior del cuerpo
M11	Totalidad del cuerpo	M3	Labio	M6	Parte superior e inferior del cuello

M110	Totalidad de la vista superior	M3	Parte inferior del cuerpo	M6	Parte superior e inferior del soporte
M110V1	Parte superior del cuerpo	M3	Parte media del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M111	Parte superior y media del cuerpo	M3	Parte media e inferior del cuerpo	M6 V1	Totalidad del cuerpo
M111	Totalidad de la vista superior	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M60	Parte superior y media de las paredes internas
M111V1	Parte superior del cuerpo	M3	Parte superior e inferior del soporte	M61	Centro del plato
M112	Cuello	M3	Parte superior y media del cuerpo	M62	Totalidad del interior
M112	Parte media del cuerpo	M3	Soporte	M63	Borde interior
M113	Borde interior	M3	Totalidad del cuello	M64	Un costado del interior del plato
M114	Totalidad del cuerpo	M3 V1	Borde interior	M65	Banda central al interior del plato
M115	Totalidad del cuerpo	M30	Parte superior y media de las paredes internas	M66	Un costado del interior del plato
M116	Totalidad del cuerpo	M31	Parte superior y media de las paredes internas	M67	Totalidad del interior
M117	Totalidad del cuerpo Parte superior del cuerpo (distancia mas larga entre asas)	M32	Base de la vasija	M68	Totalidad del interior
M118	Parte superior del cuerpo (distancia mas corta entre asas)	M32	Centro del plato	M69	Totalidad del interior
M119	Parte superior del cuerpo (distancia mas corta entre asas)	M32	Totalidad del cuerpo	M6V1	Borde exterior
M12	Centro del soporte	M33	Totalidad del interior	M6V1	Cuello
M12	Parte inferior del soporte	M34	Totalidad del cuerpo	M6V1	Labio
M120	Parte superior y media del cuerpo	M35	Totalidad del cuerpo	M6V1	Parte superior del cuerpo
M121	Extremo del caracol	M35	Totalidad del exterior	M7	Centro del cuerpo

M122	Extremo del caracol	M36	Parte superior y media de las paredes internas	M70	Totalidad del interior
M123	Representación zoomorfa	M37	Totalidad del interior	M71	Totalidad del interior
M124	Totalidad del cuerpo	M37V1	Totalidad del interior	M72	Totalidad del interior
M125	Parte superior del cuerpo	M37V2	Parte superior y media del cuerpo	M73	Totalidad del exterior
M126	Parte superior del cuerpo	M38	Totalidad del interior	M73 V2	Totalidad del exterior
M127	Parte superior del cuerpo	M38V1	Totalidad del interior	M73V1	Totalidad del exterior
M128	Parte superior del cuerpo	M39	Centro del plato	M74	Totalidad del exterior
M129	Centro del plato	M3V1	Borde interior	M75	Totalidad del interior
M13	Parte inferior del soporte	M3V1	Cuello	M76	Totalidad del interior
M130	Totalidad del interior	M3V1	Labio	M77	Totalidad del interior
M131	Totalidad del interior	M3V1	Parte media de las paredes internas	M78	Totalidad del cuerpo
M132	Totalidad del interior	M3V1	Parte media del cuerpo	M78	Totalidad del exterior
M14	Borde exterior	M3V1	Parte superior del cuerpo	M79	Borde interior
M14	Centro del soporte	M3V1	Parte superior y media de las paredes internas	M8	Centro del cuerpo
M14	Parte inferior del soporte	M3V2	Parte media del cuerpo	M80	Centro del plato
M14	Parte media del cuerpo	M3V2	Totalidad del cuerpo	M81	Un costado del interior del plato
M14	Parte superior del cuerpo	M4	Centro del cuerpo	M82	Totalidad del interior
M14	Soporte	M40	Parte superior y media de las paredes internas	M83	Parte superior y media de las paredes internas
M14V1	Parte superior y media de las paredes internas	M41	Centro del plato	M84	Centro del plato

M14V1	Rostro	M42	Parte superior y media de las paredes internas	M85	Parte superior y media de las paredes internas
M14V2	Parte media del cuerpo	M43	Centro del plato	M86	Centro del plato
M14V3	Parte media del cuerpo	M43	Totalidad del interior	M87	Labio
M16	Parte inferior del soporte	M44	Parte superior y media del cuerpo	M88	Centro del plato
M17	Centro del soporte	M45	Borde interior	M89	Banda central al interior del plato
M18	Parte inferior del soporte	M46	Totalidad del cuerpo	M9	Centro del cuerpo
M19	Centro del cuerpo	M46 V1	Parte media del cuerpo	M90	Totalidad del cuerpo
M2	Borde exterior	M47	Parte superior y media del cuerpo	M91	Totalidad del cuerpo
M20	Centro del cuerpo	M47V1	Parte superior del cuerpo	M92	Parte superior del cuerpo
M21	Centro del cuerpo	M47V3	Totalidad del cuerpo	M93	Parte superior del cuerpo
M21	Totalidad del exterior	M48	Parte superior y media del cuerpo	M94	Parte inferior del cuerpo
M22	Parte inferior del cuerpo	M49	Totalidad del cuerpo	M95	Parte inferior del cuerpo
M22	Parte inferior del cuerpo y soporte	M5	Centro del cuerpo	M96	Parte media del cuerpo
M22	Parte superior y media del cuerpo	M5	Centro del soporte	M97	Parte media del cuerpo
M22	Unión entre base y cuerpo	M5	Parte inferior del soporte	M98	Parte superior del cuerpo
M22 V1	Totalidad del cuerpo	M5	Parte media del cuerpo	M99	Parte superior del cuerpo
M22V1	Totalidad de la máscara	M5	Parte superior y media del cuerpo	M99V1	Parte superior y media del cuerpo
M22V1	Totalidad del cuerpo	M5	Totalidad del cuerpo		

Tabla 6. Localización de los temas en las piezas

Tema	Localización en pieza	Tema	Localización en pieza	Tema	Localización en pieza
T1	Cuerpo de la copa	T21	Interior del plato	T51	Parte superior de la vasija
T1	Cuerpo de la copa	T22	Cuerpo de la copa	T52	Parte inferior del cuerpo de la vasija
T1	Cuerpo de la copa	T23	Centro del interior del plato	T53	Exterior de la vasija
T1	Cuerpo de la copa	T24	Exterior del plato	T54	Exterior del silbato
T1	Parte media e inferior de la vasija	T24	Parte superior de la vasija	T55	Parte superior de la vasija
T1 V2	Cuerpo de la copa	T25	Parte superior y media del interior del plato	T56	Parte superior de la vasija
T1 V3	Cuerpo de la copa	T26	Interior del plato	T57	Exterior de la vasija
T1 V4	Cuerpo de la copa	T27	Interior del plato	T58	Parte superior y media de la vasija
T1 V5	Cuerpo de la copa	T28	Parte superior del interior del plato	T59	Parte superior de la vasija
T1 V6	Cuerpo de la copa	T29	Parte media del interior del plato	T6	Cuerpo de la copa
T1 V7	Cuerpo de la copa	T2V11	Borde interior	T6	Parte superior y media del exterior del plato
T1 V9	Soporte de la copa	T3	Cuerpo de la copa	T6	Soporte de la copa
T10	Borde y soporte del plato	T3 V1	Cuerpo de la copa	T6	Exterior del plato
T11	Interior del plato	T3 V2	Parte superior y media de la vasija	T60	Parte superior y media de la vasija
T12	Exterior del plato	T3 V3	Cuerpo de la vasija	T61	Interior del plato
T13	Exterior del plato	T30	Parte superior y media del interior del plato	T62	Interior del plato
T14	Interior del plato	T31	Interior del plato	T63	Totalidad de la vista superior
T15	Interior del plato	T32	Interior del plato	T64	Parte superior de la vasija
T15	Interior del plato	T33	Interior del plato	T65	Parte media de la vasija
V1	Interior del plato				

T16	Interior del plato	T34	Un costado del interior del plato	T66	Borde interior
T17	Parte superior y media del interior del plato	T35	Banda central del interior del plato	T67	Cuello y borde
T18	Centro del interior del plato	T36	Un costado del interior del plato	T68	Totalidad del cuerpo del ánfora
T19	Interior del plato	T37	Interior del plato	T69	Parte superior de la vasija
T1V1	Cuerpo de la copa	T38	Exterior del plato	T7	interior de la copa
T1v14	Cuerpo de la copa	T39	Interior del plato	T7	
T1V8	Soporte de la copa	T4	Cuerpo de la copa	V1	Interior del plato
T2	Soporte de la copa	T40	Exterior del plato	T70	Rostro
T2 V1	Soporte de la copa	T41	Interior del plato	T71	Uno de los extremos del caracol
T2		T42	Exterior del plato	T72	Uno de los extremos del caracol
V10	Exterior de la vasija	T43	Interior del plato	T73	Exterior de la vasija
T2 V2	Cuello de la vasija	T44	Interior del plato	T74	Representación zoomorfa
T2 V2	Soporte de la copa	T45	Exterior del plato	T75	Exterior de la vasija
T2 V4	Soporte de la copa	T46	Interior del plato	T76	Parte superior de la vasija
T2 V5	Soporte de la copa	T47	Interior del cuerpo	T77	Parte superior de la vasija
T2 V6	Soporte de la copa	T48	Labio y centro del interior del plato	T78	Centro del interior del plato
T2 V7	Soporte de la copa	T49	Banda central del interior del plato	T8	interior de la copa
T2 V8	Soporte de la copa	T5	Cuerpo de la copa	T9	Interior del plato
T2 V9	Totalidad de la máscara	T50	Cuerpo de la vasija		
T20	Borde interior				

Tabla 7. Frecuencia de aparición de los motivos en las piezas del conjunto 1.

Nota: los cálculos de frecuencia están elaborados a partir del número de apariciones en relación a los temas, por lo cual una pieza en la que exista la presencia de varios temas puede dar lugar a la repetición del motivo dentro de la pieza.

Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia
M3	37	M111	2	M98	1	M13	1
M6	24	M9	2	M47V1	1	M23 V2	1
M5	14	M78	1	M44	1	M25	1
M14	10	M99	1	M111V1	1	M110	1
M22	7	M93	1	M48	1	M24	1
M4	6	M92	1	M26	1	M14V1	1
M1	5	M8	1	M10	1	M23 V1	1
M2	4	M47V3	1	M102	1	M23	1
M12	3	M46	1	M109	1	M21	1
M28	2	M95	1	M109V1	1	M20	1
M30	2	M46 V1	1	M110V1	1	M19	1
M32	2	M47	1	M112	1	M18	1
M3V2	2	M49	1	M120	1	M17	1
M27	2	M7	1	M123	1	M16	1
M11	2	M94	1	M124	1		

Tabla 8. Localización de los motivos en las piezas del conjunto 1.

Motivo	Localización	Motivo	Localización	Motivo	Localización
M1	Borde exterior	M25	Centro del cuerpo	M46	Totalidad del cuerpo
M1	Borde exterior	M26	Centro del cuerpo	M46 V1	Parte media del cuerpo
M1	Borde exterior	M27	Parte superior del cuerpo	M47	Parte superior y media del cuerpo
M1	Borde exterior	M27	Parte superior del cuerpo	M47V1	Parte superior del cuerpo
M1	Borde exterior	M28	Parte superior y media de las paredes internas	M47V3	Totalidad del cuerpo
M10	Centro del cuerpo	M28	Parte superior y media de las paredes internas	M48	Parte superior y media del cuerpo
M102	Parte superior del cuerpo	M3	Soporte	M49	Totalidad del cuerpo
M109	Parte superior y media de las paredes internas	M3	Totalidad del cuello	M5	Centro del cuerpo

M109V1	Parte superior y media de las paredes internas	M3	Soporte	M5	Centro del cuerpo
M11	Parte superior y media del cuerpo	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M5	Totalidad del cuerpo
M11	Totalidad del cuerpo	M3	Soporte	M5	Parte superior y media del cuerpo
M110	Totalidad de la vista superior	M3	Soporte	M5	Centro del cuerpo
M110V1	Parte superior del cuerpo	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M5	Parte media del cuerpo
M111	Totalidad de la vista superior	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M5	Centro del cuerpo
M111	Parte superior y media del cuerpo	M3	Soporte	M5	Centro del soporte
M111V1	Parte superior del cuerpo	M3	Centro del soporte	M5	Parte inferior del soporte
M112	Parte media del cuerpo	M3	Parte inferior del cuerpo	M5	Centro del cuerpo
M12	Parte inferior del soporte	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M5	Centro del cuerpo
M12	Parte inferior del soporte	M3	Parte inferior del cuerpo	M5	Parte superior y media del cuerpo
M12	Centro del soporte	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M5	Centro del cuerpo
M120	Parte superior y media del cuerpo	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M5	Totalidad del cuerpo
M123	Representación zoomorfa	M3	Soporte	M6	Unión entre base y cuerpo
M124	Totalidad del cuerpo	M3	Parte inferior del cuerpo	M6	Parte superior e inferior del soporte
M13	Parte inferior del soporte	M3	Centro del soporte	M6	Centro del soporte
M14	Parte inferior del soporte	M3	Parte superior y media del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M14	Parte inferior del soporte	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M14	Borde exterior	M3	Soporte	M6	Unión entre base y cuerpo
M14	Parte inferior del soporte	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M14	Parte inferior del soporte	M3	Parte superior e inferior del soporte	M6	Unión entre base y cuerpo

M14	Soporte	M3	Centro del soporte	M6	Parte superior del cuerpo
M14	Centro del soporte	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M14	Parte inferior del soporte	M3	Soporte	M6	Unión entre base y cuerpo
M14	Parte superior del cuerpo	M3	Parte inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M14	Parte inferior del soporte	M3	Soporte	M6	Unión entre base y cuerpo
M14V1	Rostro	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M16	Parte inferior del soporte	M3	Parte superior e inferior del soporte	M6	Parte media del cuerpo
M17	Centro del soporte	M3	Soporte	M6	Unión entre base y cuerpo
M18	Parte inferior del soporte	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M19	Centro del cuerpo	M3	Soporte	M6	Parte superior e inferior del soporte
M2	Borde exterior	M3	Parte media e inferior del cuerpo	M6	Parte superior del cuerpo
M2	Borde exterior	M3	Parte inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M2	Borde exterior	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M6	Unión entre base y cuerpo
M2	Borde exterior	M3	Soporte	M6	Unión entre base y cuerpo
M20	Centro del cuerpo	M30	Parte superior y media de las paredes internas	M6	Parte superior del cuerpo
M21	Centro del cuerpo	M30	Parte superior y media de las paredes internas	M6	Parte superior e inferior del cuello
M22	Parte inferior del cuerpo	M32	Base de la vasija	M7	Centro del cuerpo
M22	Unión entre base y cuerpo	M32	Centro del plato	M78	Totalidad del cuerpo
M22	Parte inferior del cuerpo	M3V2	Totalidad del cuerpo	M8	Centro del cuerpo
M22	Parte inferior del cuerpo	M3V2	Parte media del cuerpo	M9	Centro del cuerpo
M22	Parte inferior del cuerpo	M4	Centro del cuerpo	M9	Centro del cuerpo

M22	Parte inferior del cuerpo	M4	Centro del cuerpo	M92	Parte superior del cuerpo
M22	Parte superior y media del cuerpo	M4	Centro del cuerpo	M93	Parte superior del cuerpo
M23	Totalidad del cuerpo	M4	Centro del cuerpo	M94	Parte inferior del cuerpo
M23 V1	Totalidad del cuerpo	M4	Centro del cuerpo	M95	Parte inferior del cuerpo
M23 V2	Totalidad del cuerpo	M4	Centro del cuerpo	M98	Parte superior del cuerpo
M24	Totalidad del cuerpo	M44	Parte superior y media del cuerpo	M99	Parte superior del cuerpo

Tabla 9. Frecuencia de aparición de los temas en el conjunto 1.

Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia
T2	5	T57	1	T1 V6	1	T2 V1	1
T2 V2	3	T3	1	T1 V10	1	T2 V10	1
T6	3	T63	1	T1 V11	1	T2 V4	1
T1 V9	2	T3 V1	1	T1 V12	1	T2 V5	1
T8	2	T64	1	T1 V13	1	T2 V6	1
T5	2	T65	1	T1 V3	1	T2 V8	1
T1 V2	2	T70	1	T4	1	T2 V7	1
T7	2	T73	1	T1 V5	1	T1v14	1
T3 V3	1	T74	1	T22	1	T1 V4	1
T51	1	T75	1	T1 V7	1		
T52	1	T1	1	T1V1	1		
T55	1	T62	1	T1V8	1		

Tabla 10. Localización de temas en piezas del conjunto 1.

Tema	Localización	Tema	Localización	Tema	Localización
T1	Cuerpo de la copa	T2	Soporte de la copa	T52	Parte inferior del cuerpo de la vasija
T1 V10	Cuerpo de la copa	T2	Soporte de la copa	T55	Parte superior de la vasija
T1 V11	Cuerpo de la copa	T2 V1	Soporte de la copa	T57	Exterior de la vasija
T1 V12	Cuerpo de la copa	T2 V10	Exterior de la vasija	T6	Cuerpo de la copa
T1 V13	Parte media e inferior de la vasija	T2 V2	Soporte de la copa	T6	Cuerpo de la copa

T1 V2	Cuerpo de la copa	T2 V2	Cuello de la vasija	T6	Soporte de la copa
T1 V2	Cuerpo de la copa	T2 V2	Soporte de la copa	T62	Interior del plato
T1 V3	Cuerpo de la copa	T2 V4	Soporte de la copa	T63	Totalidad de la vista superior
T1 V4	Cuerpo de la copa	T2 V5	Soporte de la copa	T64	Parte superior de la vasija
T1 V5	Cuerpo de la copa	T2 V6	Soporte de la copa	T65	Parte media de la vasija
T1 V6	Cuerpo de la copa	T2 V7	Soporte de la copa	T7	interior de la copa
T1 V7	Cuerpo de la copa	T2 V8	Soporte de la copa	T7	interior de la copa
T1 V9	Soporte de la copa	T22	Cuerpo de la copa	T70	Rostro
T1 V9	Soporte de la copa	T3	Cuerpo de la copa	T73	Exterior de la vasija
T1V1	Cuerpo de la copa	T3 V1	Cuerpo de la copa	T74	Representación zoomorfa
T1v14	Cuerpo de la copa	T3 V3	Cuerpo de la vasija	T75	Exterior de la vasija
T1V8	Soporte de la copa	T4	Cuerpo de la copa	T8	interior de la copa
T2	Soporte de la copa	T5	Cuerpo de la copa	T8	interior de la copa
T2	Soporte de la copa	T5	Cuerpo de la copa		
T2	Soporte de la copa	T51	Parte superior de la vasija		

Tabla 11. Frecuencia de aparición de los motivos en el conjunto2.

Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia
M35	3	M21	1	M58	1	M61	1
M3	3	M14V3	1	M114	1	M59	1
M6	2	M14V2	1	M78	1	M91	1
M22V3	2	M14V1	1	M43	1	M60	1
M6V1	2	M14	1	M3V1	1	M67	1
M22V1	1	M132	1	M97	1	M68	1
M29	1	M131	1	M96	1	M69	1
M31	1	M130	1	M90	1	M70	1
M32	1	M129	1	M77	1	M71	1
M34	1	M117	1	M76	1	M72	1
M22 V1	1	M116	1	M75	1	M73	1
M36	1	M115	1	M74	1		
M33	1	M112	1	M73 V2	1		

Tabla 12. Localización de los motivos en las piezas del conjunto 2.

Motivo	Localización	Motivo	Localización	Motivo	Localización
M112	Cuello	M3	Parte superior e inferior del cuerpo	M67	Totalidad del interior
M114	Totalidad del cuerpo	M3	Labio	M68	Totalidad del interior
M115	Totalidad del cuerpo	M3	Parte media del cuerpo	M69	Totalidad del interior
M116	Totalidad del cuerpo	M31	Parte superior y media de las paredes internas	M6V1	Borde exterior
M117	Totalidad del cuerpo	M32	Centro del plato	M6V1	Cuello
M129	Centro del plato	M33	Totalidad del interior	M70	Totalidad del interior
M130	Totalidad del interior	M34	Totalidad del cuerpo	M71	Totalidad del interior
M131	Totalidad del interior	M35	Totalidad del cuerpo	M72	Totalidad del interior
M132	Totalidad del interior	M35	Totalidad del cuerpo	M73	Totalidad del exterior
M14	Parte media del cuerpo	M35	Totalidad del exterior	M73 V2	Totalidad del exterior
M14V1	Parte superior y media de las paredes internas	M36	Parte superior y media de las paredes internas	M74	Totalidad del exterior
M14V2	Parte media del cuerpo	M3V1	Cuello	M75	Totalidad del interior
M14V3	Parte media del cuerpo	M43	Totalidad del interior	M76	Totalidad del interior
M21	Totalidad del exterior	M58	Parte superior y media de las paredes internas	M77	Totalidad del interior
M22 V1	Totalidad del cuerpo	M59	Parte superior y media de las paredes internas	M78	Totalidad del exterior
M22V1	Totalidad del cuerpo	M6	Borde y soporte	M90	Totalidad del cuerpo
M22V3	Parte superior del cuerpo	M6	Borde interior	M91	Totalidad del cuerpo
M22V3	Borde exterior	M60	Parte superior y media de las paredes internas	M96	Parte media del cuerpo
M29	Parte superior y media de las paredes internas	M61	Centro del plato	M97	Parte media del cuerpo

Tabla 13. Frecuencia de aparición de los temas en el conjunto 2

Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia
T31	1	T39	1	T68	1	T41	1
T27	1	T38	1	T67	1	T40	1
T14	1	T10	1	T6 V1	1	T9	1
T13	1	T7 V1	1	T53	1		
T12	1	T37	1	T50	1		
T11	1	T78	1	T42	1		

Tabla 14. Localización de temas en piezas del conjunto 2

Tema	Localización	Tema	Localización	Tema	Localización
T10	Borde y soporte del plato	T37	Interior del plato	T53	Exterior de la vasija
T11	Interior del plato	T38	Exterior del plato	T6 V1	Exterior del plato
T12	Exterior del plato	T39	Interior del plato	T67	Cuello y borde
T13	Exterior del plato	T40	Exterior del plato	T68	Totalidad del cuerpo del ánfora
T14	Interior del plato	T41	Interior del plato	T7 V1	Interior del plato
T27	Interior del plato	T42	Exterior del plato	T78	Centro del interior del plato
T31	Interior del plato	T50	Cuerpo de la vasija	T9	Interior del plato

Tabla 15. Frecuencia de aparición de los motivos en las piezas del conjunto 3.

Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia	Motivo	Frecuencia
M3V1	12	M73V1	1	M86	1	M108	1
M3	3	M79	1	M118	1	M51	1
M104	2	M80	1	M100	1	M127	1
M6V1	2	M81	1	M101	1	M45	1
M37	2	M82	1	M103	1	M41	1
M55	1	M83	1	M105	1	M40	1
M66	1	M84	1	M107	1	M37V1	1
M65	1	M85	1	M38V1	1	M3 V1	1
M64	1	M53	1	M113	1	M22V2	1
M62	1	M87	1	M52	1	M22	1
M54	1	M37V2	1	M119	1	M128	1
M6	1	M88	1	M125	1	M38	1
M56	1	M89	1	M126	1		
M57	1	M99V1	1	M50	1		

Tabla 16. Localización de los motivos en las piezas del conjunto 3.

Motivo	Localización	Motivo	Localización	Motivo	Localización
M100	Parte superior del cuerpo	M37V2	Parte superior y media del cuerpo	M56	Parte media de las paredes internas
M101	Parte superior del cuerpo	M38	Totalidad del interior	M57	Parte superior y media de las paredes internas
M103	Parte superior y media del cuerpo	M38V1	Totalidad del interior	M6	Borde interior
M104	Parte superior del cuerpo	M3V1	Borde interior	M62	Totalidad del interior
M104	Parte superior y media del cuerpo	M3V1	Borde interior	M64	Un costado del interior del plato
M105	Parte superior y media del cuerpo	M3V1	Parte superior y media de las paredes internas	M65	Banda central al interior del plato
M107	Parte superior y media del cuerpo	M3V1	Borde interior	M66	Un costado del interior del plato
M108	Totalidad del interior	M3V1	Borde interior	M6V1	Labio
M113	Borde interior	M3V1	Borde interior	M6V1	Parte superior del cuerpo
M118	Parte superior del cuerpo (distancia más larga entre asas)	M3V1	Parte media del cuerpo	M73V1	Totalidad del exterior
M119	Parte superior del cuerpo (distancia más corta entre asas)	M3V1	Labio	M79	Borde interior
M125	Parte superior del cuerpo	M3V1	Parte media del cuerpo	M80	Centro del plato
M126	Parte superior del cuerpo	M3V1	Borde interior	M81	Un costado del interior del plato
M127	Parte superior del cuerpo	M3V1	Parte media de las paredes internas	M82	Totalidad del interior
M128	Parte superior del cuerpo	M3V1	Parte superior del cuerpo	M83	Parte superior y media de las paredes internas
M22	Parte inferior del cuerpo y soporte	M40	Parte superior y media de las paredes internas	M84	Centro del plato
M22V2	Parte superior y media del cuerpo	M41	Centro del plato	M85	Parte superior y media de las paredes internas
M3	Borde interior	M45	Borde interior	M86	Centro del plato
M3	Borde exterior	M50	Centro del plato	M87	Labio
M3	Borde interior	M51	Borde exterior	M88	Centro del plato

M3 V1	Borde interior	M52	Parte superior y media de las paredes internas	M89	Banda central al interior del plato
M37	Totalidad del interior	M53	Centro del plato	M99V1	Parte superior y media del cuerpo
M37	Totalidad del interior	M54	Borde interior		
M37V1	Totalidad del interior	M55	Borde interior		

Tabla 17. Frecuencia de aparición de temas en el conjunto 3.

Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia	Tema	Frecuencia
T69	1	T58	1	T23	1	T30	1
T49	1	T6	1	T15	1	T20	1
T43	1	T60	1	T15 V1	1	T34	1
T44	1	T36	1	T17	1	T24 V1	1
T45	1	T66	1	T18	1	T2V11	1
T46	1	T3 V2	1	T32	1	T29	1
T47	1	T76	1	T21	1	T28	1
T48	1	T77	1	T35	1	T26	1
T56	1	T61	1	T24	1	T25	1

Tabla 18. Localización de temas en piezas del conjunto 3

Tema	Localización	Tema	Localización	Tema	Localización
T15	Interior del plato	T29	Parte media del interior del plato	T47	Interior del cuerpo
T15 V1	Interior del plato	T2V11	Borde interior	T48	Labio y centro del interior del plato
T17	Parte superior y media del interior del plato	T3 V2	Parte superior y media de la vasija	T49	Banda central del interior del plato
T18	Centro del interior del plato	T30	Parte superior y media del interior del plato	T56	Parte superior de la vasija
T20	Borde interior	T32	Interior del plato	T58	Parte superior y media de la vasija
T21	Interior del plato	T34	Un costado del interior del plato	T6	Parte superior y media del exterior del plato
T23	Centro del interior del plato	T35	Banda central del interior del plato	T60	Parte superior y media de la vasija
T24	Exterior del plato	T36	Un costado del interior del plato	T61	Interior del plato
T24 V1	Parte superior de la vasija	T43	Interior del plato	T66	Borde interior

T25	Parte superior y media del interior del plato	T44	Interior del plato	T69	Parte superior de la vasija
T26	Interior del plato	T45	Exterior del plato	T76	Parte superior de la vasija
T28	Parte superior del interior del plato	T46	Interior del plato	T77	Parte superior de la vasija

Tabla 19. Frecuencia de aparición de los motivos en las piezas del conjunto 4.

Motivo	Frecuencia
M42	1
M63	1
M43	1
M39	1
M6	1

Tabla 20. Localización de los motivos en las piezas del conjunto 4.

Motivo	Localización
M39	Centro del plato
M42	Parte superior y media de las paredes internas
M43	Centro del plato
M6	Borde interior
M63	Borde interior

Tabla 21. Frecuencia de aparición de temas en el conjunto 4.

Tema	Frecuencia
T19	1
T33	1
T16	1

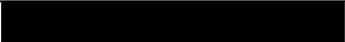
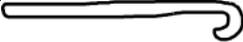
Tabla 22. Localización de temas en piezas del conjunto 4.

Tema	Localización
T16	Interior del plato
T19	Interior del plato
T33	Interior del plato

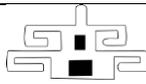
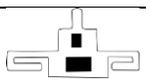
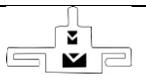
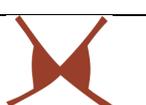
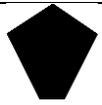
Anexo 4. Descomposición de la imagen

Tabla 1. Cuadro de elementos

CUADRO DE ELEMENTOS			
RECTILÍNEOS			
INCISO	E1		Rectilíneo
	E2		Rectilíneo, perimetral
	E2 V1		Rectilíneo de longitud variable
PINTADO	E3		Rectilíneo, perimetral, sólido negativo
	E3 v1		Rectilíneo, perimetral, positivo, grosor delgado
	E3 v2		Rectilíneo, perimetral, negativo
	E14		Sólido negativo, rectilíneo, de longitud variable, delgado
	E14 V1		positivo, rectilíneo, de longitud variable, delgado
	E5		Rectilíneo, de longitud variable, negativo (luz)
	E8		Rectilíneo, perimetral, grosor medio, sólido negativo
	E8v1		Rectilíneo, longitud variable, grosor medio, sólido negativo
	E8v2		Rectilíneo, longitud variable, grosor medio, negativo (luz)

	E8v3		Rectilíneo, perimetral, grosor medio, positivo
	E8v		Longitud variable, grosor medio, positivo
	E12		Rectilíneo, perimetral, grueso, sólido negativo
	E12 V1		Rectilíneo, corto, grueso, sólido negativo
	E12 V2		Rectilíneo, corto, grueso, negativo (luz)
	E12 V3		Rectilíneo, perimetral, grueso, positivo
	E12 v4		Rectilíneo, perimetral, grueso, negativo (luz)
	E9		Rectilíneo, sólido negativo
	E10		Rectilíneo, negativo (luz)
ROMBOIDALES			
PINTADO	E4		Romboidal, sólido negativo
	E32		Romboidal
CIRCULARES			
PINTADO	E6		Circular, negativo (luz)
	E6 v1		Ovoide, negativo (luz)
	E13		Circular, negativo
	E13 v1		Circular, negativo
	E13 v2		Circular, negativo

	E13 V3		Circular, negativo
	E13 V4		Circular, negativo
	E25		Circular
	E26		Circular
	E60		Circular
INCISO	E70		Circular, inciso
TRIANGULARES			
PINTADO	E7		Triangular
	E56		Triangular
	E68		Triangular
	E18		Triangular, negativo (luz)
	E53		Triangular, negativo (luz)
	E53 V1		Triangular, negativo (luz)
	E54		Triangular, negativo (luz)
	E54 V1		Triangular
	E54 V2		Triangular
	E29		Triangular, positivo

	E33		Triangular negativo
ONDULADOS			
PINTADO	E11		Ondulado, negativo (luz)
	E11 v1		Ondulado, positivo
	E55		Zig, zag Positivo, negativo
FORMAS COMPLEJAS			
PINTADO	E15		Forma compleja, negativo (luz)
	E16		Forma compleja, negativo (luz)
	E17		Forma compleja, negativo (luz)
	E38		Forma compleja
	E71		Forma compleja
	E72		Forma compleja
	E73		Forma compleja
TRAPEZOIDAL			
PINTADO	E19		Trapezoidal
PENTAGONAL			
PINTADO O	E57		Pentágono irregular

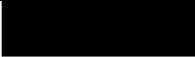
	E58		Pentágono irregular, negativo (luz)
RADIAL			
PINTADO	E20		Radial, negativo (luz)
	E47		Radial, negativo (luz)
ESPIRAL			
PINTADO	E21		Espiral cuadrada
	E28		Espiral
	E41		Espiral
	E46		Espiral
INCISA	E66		Espiral inciso
PINTA			
PINTA	E22		
	E37		
	E43		
	E48		Negativo (luz)
	E50		
	E51		
	E69		
	E67		
ZOOMORFO			

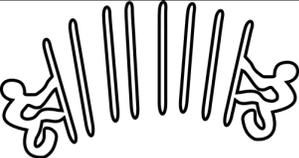
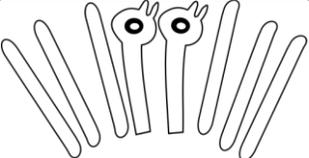
PINTADO	E23		Zoomorfo, negativo (luz)
	E24		Zoomorfo, negativo (luz)
	E52		Zoomorfo, negativo (luz)
	E31		Zoomorfo
	E34		Zoomorfo
	E35		Zoomorfo
	E36		Zoomorfo
	E39		Zoomorfo
	E45		Zoomorfo
	E49		Zoomorfo
	ANTROPOMORFO	E59	
E62			Zoomorfo
E63			Zoomorfo
E64			Zoomorfo
E65			Zoomorfo
E61			Zoomorfo

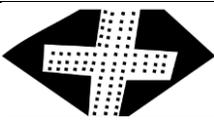
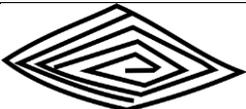
	E40		Antropomorfo
CUADRADO			
PINTADO	E27		Cuadrado, negativo
	E30		Cuadrado, positivo
OTROS			
PINTADO	E42		
	E44		Línea curva positiva

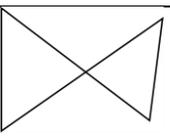
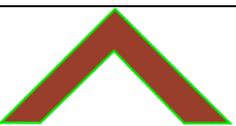
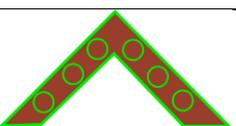
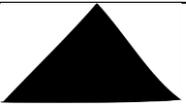
Tabla 2. Cuadro de motivos

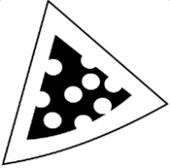
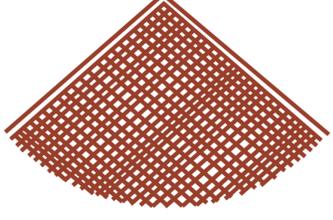
MOTIVOS				
Código	Dibujo	Observaciones	Elementos	Número de elementos
RECTILÍNEOS				
M1		Inciso	E1	1
M2		Inciso	E2	1
M3		Perimetral, sólido negativo, grosor: delgado	E3	1
M3 V1		Perimetral, sólido positivo, grosor delgado	E3v1	1
M3 V2		Perimetral, negativo	E3v2	1
M104		Longitud variable	E14v1	1
M6		Perimetral, sólido negativo, grosor mediano	E8	1

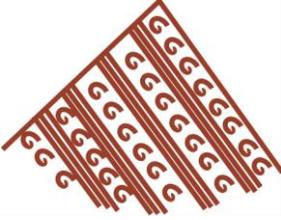
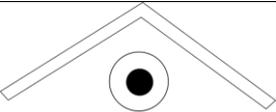
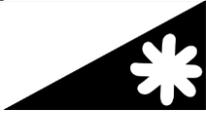
M6 V1		Perimetral, positivo, grosor mediano	E8v3	1
M14		Perimetral, sólido negativo, grosor: medio	E8, E6	2
M14 V1		Longitud variable, sólido negativo, grosor: medio	E8 v1, E6	2
M14 V2		Perimetral, grosor medio	E8, E6v1 (negativa)	2
M14 V3		Perimetral grosor medio	E8, E6	2
M15		Perimetral, grosor delgado	E3,E5	2
M16		Perimetral, grosor delgado	E3,E5	2
M17		Perimetral, sólido negativo, grosor mediano	E8,E11	2
M18		Perimetral, sólido negativo, grosor grueso	E12, E13	2
M94		Perimetral, sólido negativo, Grosor: grueso	E12, E13v1	2
M22		Perimetral gruesa, sólido negativo	E12	1
M22 V1		Longitud variable, positiva, gruesa	E12v1	1
M22 V2		Longitud variable, negativa	E12v2	1
M22 V3		Perimetral positiva, gruesa	E12v3	1
M45		Sólido negativo	E33, E8, E25	3
BANDAS PERIMETRALES				

M106		Incisa	E2v1	1
M63		Positivo, perimetral	E3v1, E14v1, E12 V4	4
M79		Positivo	E14v1	1
M83		Positivo	E3v1, E55, E14v1, E61	4
M85		Positivo	E3v1, E12 V3, E25, E63, E8v2	5
M112		Positiva	E7	1
M40		Positivo	E31	1
M56		Positivo	E42	1
ARCO				
M28		Negativo (luz)	E5, E23	2
M29		Negativo (luz)	E5, E24	2
INCLINADO				
M19		Largo, negativo	E14	1
M25		Sólido negativo	E8v1, E14, E6	3
M101		Positiva	E14v1	1
ROMBOIDAL				

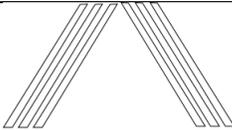
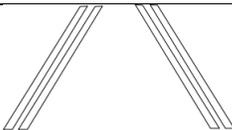
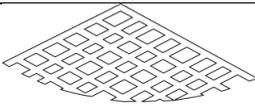
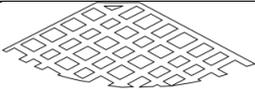
M4		Sólido negativo	E4, E5, E6	3
M9		Sólido negativo	E4, E5, E6	3
M10		Sólido negativo	E4, E5, E6	3
M11		Sólido negativo	E4, E5	2
M12		Sólido negativo	E4, E6	2
M44		Sólido negativo	E5, E32	2
M46		Sólido negativo	E14	1
M46 V1		Sólido negativo	E14	1
M107		Positiva	E14v1	1
PENTAGONAL				
M77		Sólido negativo	E57, E58	2
TRIANGULAR DOBLE				
M5		Sólido negativo	E7	1

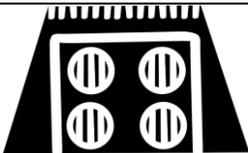
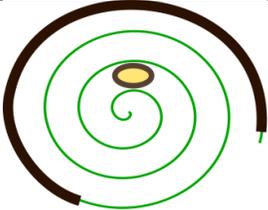
M7		Sólido negativo	E7, E9	2
M8		Sólido negativo	E7, E10	2
M13		Sólido negativo	E9, E7	2
M49		Sólido negativo	E54, E7	2
M119		Positivo	E14v1	1
TRIANGULARES				
M126		Mixto: inciso y pintura positiva	E68, E2v1	2
M128			E68, E2v1, E70	3
M20		Sólido negativo	E7, E5, E6	3
M21		Sólido negativo	E7	1
M23		Sólido negativo	E7, E6, E15	3
M23 V1		Sólido negativo	E17, E7, E6	3
M23 V2	 23 (v2)	Sólido negativo	E7, E6, E16	3

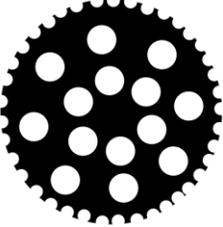
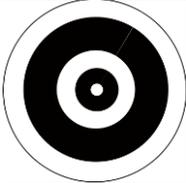
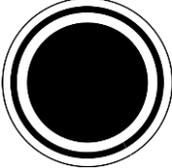
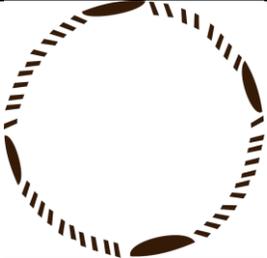
M24		Sólido negativo	E7, E18, E6v1	3
M30		Sólido negativo	E6, E53 v1	2
M31		Sólido negativo	E7, E5, E53	3
M34		Negativo (luz)	E5, E53 v1	2
M35		Negativo (luz)	E5, E53	2
M37		Positivo	E14 v1	1
M37 V1		Positivo	E14v1, E35	2
M37 V2		Positivo	E14 v1	1

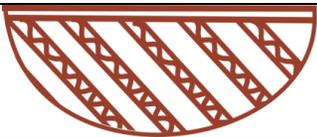
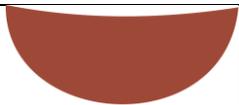
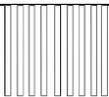
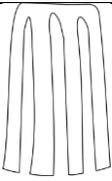
M38		Positivo	E14 v1, E28	2
M38 V1		Positivo	E14 , E33, E34	3
M42		Negativo (luz)	E53, E13	2
M48		Negativo (luz)	E5	1
M57		Positivo	E14v1, E7, E43, E44, E45, E46	6
M59		Sólido negativo	E7, E48	2
M60		Sólido negativo	E7, E47	2
M67		Sólido negativo	E7, E38	2

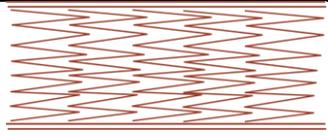
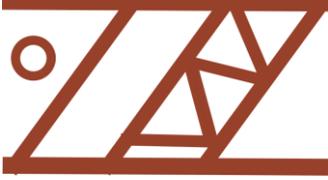
M68		Sólido negativo	E7,E5	2
M69		Sólido negativo	E7,E5,E11	3
M70		Sólido negativo	E7, E5	2
M71		Sólido negativo	E7, E53, E5	3
M75		Sólido negativo	E53, E5,E7	3
M78		Negativo (luz)	E53	1
M82		Positivo	E29	1
M93		Sólido negativo	E7, E6, E13v1	3

M95		Sólido negativo	E7, E14, E6v1	3
M98		Sólido negativo	E7, E6	2
M99		Sólido negativo	E54v1	1
M102		Negativo (luz)	E5	1
M99 V1		Positiva	E54v2	1
M110		Negativo (luz)	E5	1
M110 V1		Negativo (luz)	E5	1
M111		Negativo (luz)	E5	1
M111 V1		Negativo (luz)	E5	1
M113		Negativo (luz)	E13v3, E14, E33	3
M120		Negativo (luz)	E33, E7	2
M122		Positiva	E25, E29	2
TRAPEZOIDALES				

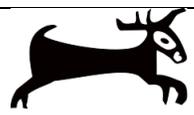
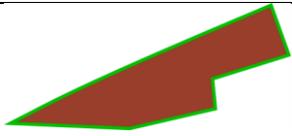
M26		Sólido negativo	E19, E20	2
M58		Sólido negativo	E19, E47	2
M72		Sólido negativo	E19, E5, E52	3
M76		Sólido negativo	E13, E19, E5	3
M100		Positiva	E14v1	1
RADIALES				
M39		Positivo sobre negativo	E6, E7, E29, E30	4
M41		Positivo	E7, E14 v1	2
CIRCULARES				
M121		Mixto: inciso y pintura positiva	E66, E26, E44,	3
M32			E25	1

M33		Sólido negativo	E25, E6, E6v1	3
M43		Negativo (luz)	E13v2	1
M61		Negativo (luz)	E25, E6	2
M109		Sólido negativo	E13v3	1
M109 V1		Sólido negativo	E13v4	1
M87		Positivo	E60, E14v1	2
M129		Positivo	E26	1
M64		Positivo	E14v1, E11v1, E49	3

M66		Positivo	E14 v1, E11 v1	2
M81		Positivo	E60	1
CUADRANGULARES				
M36		Negativo (luz)	E27	1
M47		Negativo (luz)	E5	1
M47 V1		Negativo (luz)	E5	1
M47 V3		Negativo (luz)	E5	1
M73		Negativo (luz)	E5	1
M73 V1		Negativo (luz)	E5	1
M73 V2		Negativo (luz)	E5	1
M74		Negativo (luz)	E5	1

M90		Sólido negativo	E14, E7	2
M91		Sólido negativo	E14, E55, E11, E7	4
M92		Sólido negativo	E14, E8v1	2
M65		Positivo	E14 v1, E41, E50, E51	4
M118		Positivo	E28, E30, E37	3
M51		Positivo	E14v1, E7, E28, E37	4
M54		Positivo	E8v4, E14v1, E40	3
M55		Positivo	E8v4, E14v1, E7, E13, E29, E41, E56	7
M62		Positivo	E14v1, E55	2
M89		Positivo	E26, E8v1	2

M96		Sólido negativo	E53, E5, E7, E6, E6v1	5
M97		Sólido negativo	E53, E5, E7	3
M105		Positiva	E8v4	1
M114		Negativo (luz)	E5	1
M115		Negativo (luz)	E5	1
M116		Negativo (luz)	E5	1
M117		Negativo (luz)	E5	1
ZOOMORFO				
M50		Positivo	E36	1

M53		Positivo	E39	1
M80		Positivo	E59	1
M84		Positivo	E62	1
M86		Positivo	E64	1
M103		Positiva	E65	1
SIN CLASIFICAR				
M52		Positivo	E38	1
M123		Cuerpo del animal modelado sobre el borde Negativo (luz)	E6	1
M125		Mixto: inciso y pintura positiva	E67, E2v1	2
M127		Mixto: inciso y pintura positiva	E69, E2v1	2
M130		Pintura positiva	E71	1

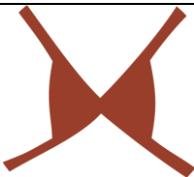
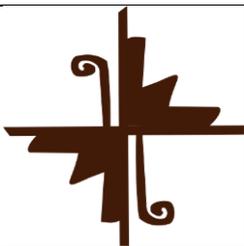
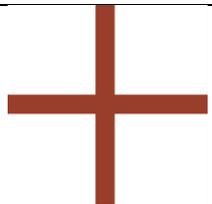
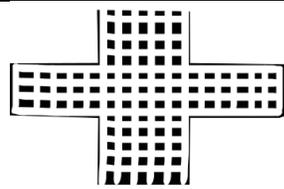
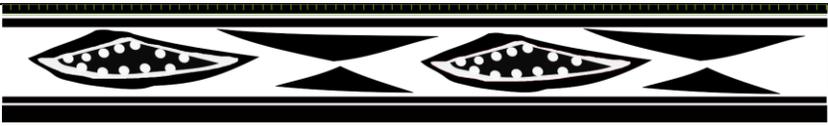
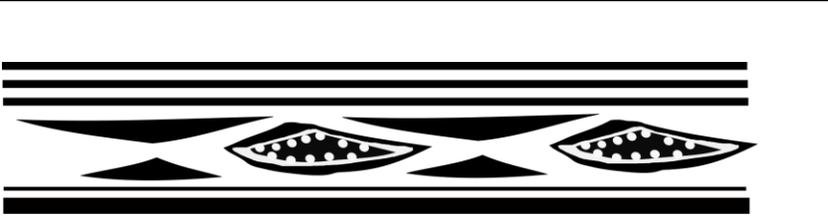
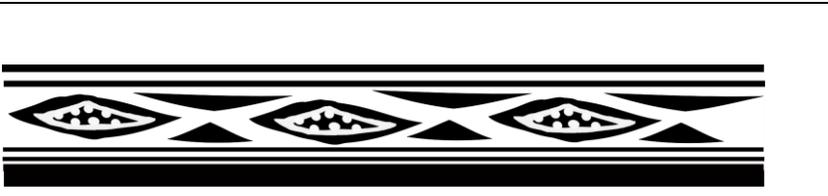
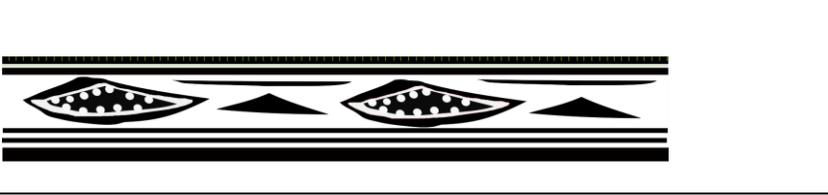
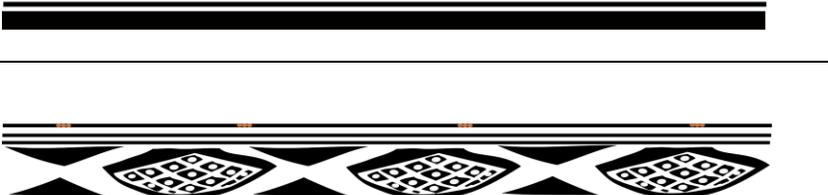
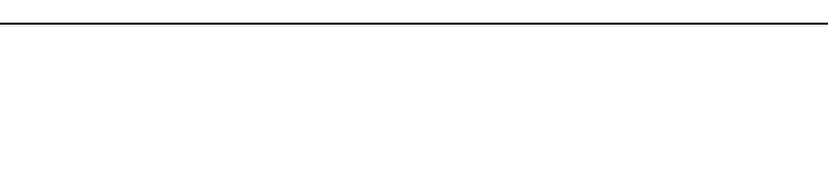
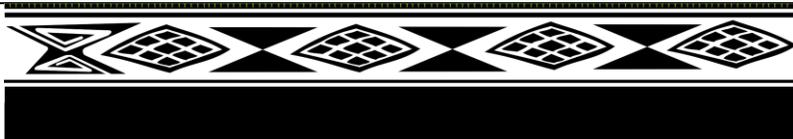
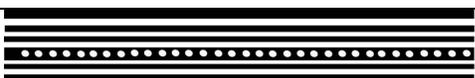
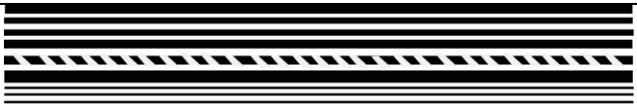
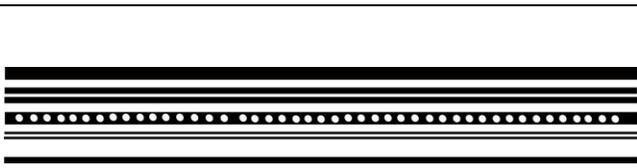
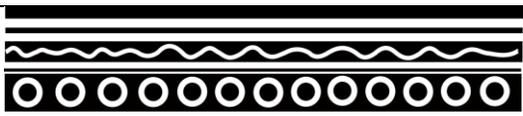
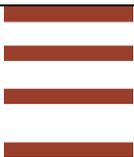
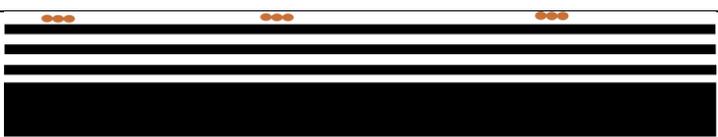
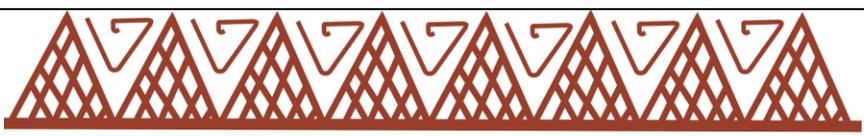
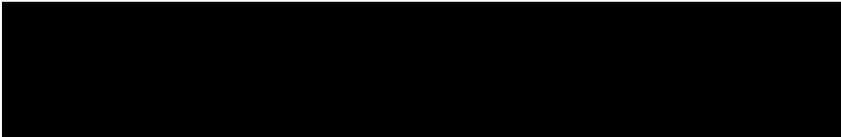
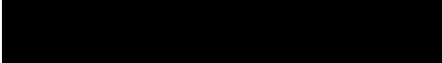
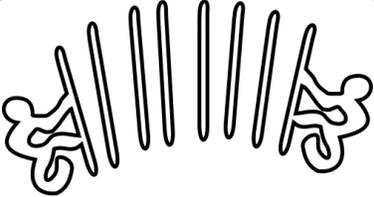
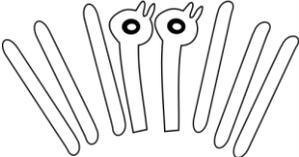
M131		Pintura positiva	E72	1
M132		Pintura positiva	E73	1
M27			E21, E22	2
CRUCIFORMES				
M88		Positivo	E41, E14v1, E43	3
M108		Positiva	E12v1	1
M124		Negativo (luz)	E5	1

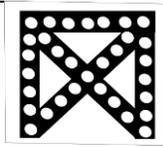
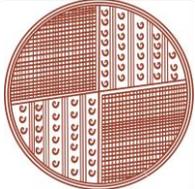
Tabla 3. Cuadro de temas

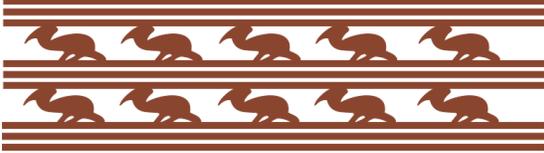
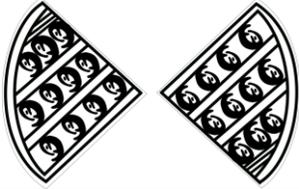
TEMAS			
Cód.	Dibujo	Motivos asociados	Número de motivos asociados
T1		M1, M2, M3, M4, M5, M6	6
T1V1		M3, M4, M5, M6	4
T1 V2		M3, M4, M5, M6	4
T1 V3		M1, M2, M3, M4, M6, M7	6
T1 V4		M1, M2, M3, M8, M9	5
T1 V5		M1, M2, M3, M9, M5, M6	6
T1 V6		M3, M5, M6, M10	4

T1 V7		M3, M5, M6, M11	4
T1 V8		M6, M3, M12, M13	4
T1 V9		M3, M12, M5	3
T1 V10		M3, M22, M5, M44	4
T1 V11		M3, M6, M5, M46	4
T1 V12		M1, M3, M22, M11, M5, M49	6
T1 V13		M3, M6, M5, M46 v1	4
T1v14		M3, M4, M5, M6	4
T2		M3, M14	2
T2 V1		M3	1
T2 V2		M3, M6	2
T2 V3		M3, M6, M15	3
T2 V4		M3, M14, M6	3

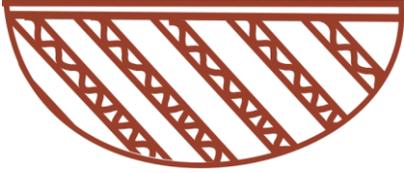
T2 V5		M16, M3, M6	3
T2 V6		M3, M14, M6	3
T2 V7		M3, M6, M14	3
T2 V8		M3, M6, M17, M18	4
T2 V9		M22 v1	1
T2 V10		M3, M22	2
T2 V11		M3V1	1
T3		M3, M19, M20, M21, M22	5
T3 V1		M3, M23, M23 v1, M23 v2, M24	5
T3 V2		M3 v1, M37 v2, M99v1	3

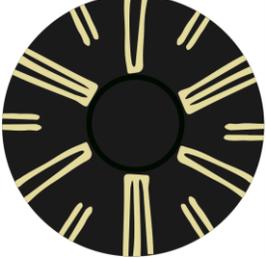
T3 V3		M3, M22, M111, M120	4
T4		M6, M14, M25, M26	4
T5		M6, M27	2
T6		Franja que cubre todo el cuerpo o base de una copa o gran parte de ella	
T6 V1		M22 V1	1
T7		M28	1
T7 V1		M29	1
T8		M30	1

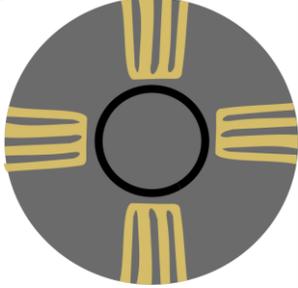
T9		M31, M32	2
T10		M6	1
T11		M6, M33	2
T12		M34, M35	2
T13		M35, M6	2
T14		M14 v1, M36	2
T15		M37, M38, M3v1	3
T15 V1		M37, M3v1, M37v1	3

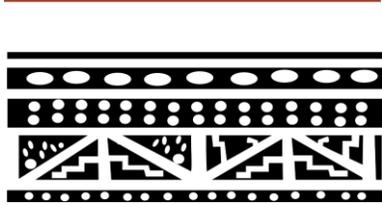
T16		M6, M39	2
T17		M3 v1, M40	2
T18		M41	1
T19		M42, M43	2
T20		M45	1
T21		M38 v1	1
T22		M3, M6, M22, M47, M48	5
T23		M3, M50	2
T24		M22, M3, M51	3

T24 V1		M104, M118	2
T25		M52	1
T26		M3 v1, M53	2
T27		M43	1
T28		M3 v1, M54, M55	3
T29		M3v1, M56	2
T30		M3v1, M57	2

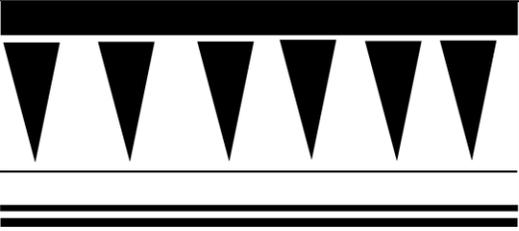
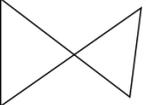
T31		M58, M59, M60, M61	4
T32		M62, M3 v1	2
T33		M63	1
T34		M64	1
T35		M65	1
T36		M66	1
T37		M67, M68, M69, M70, M130	5

T38		M21, M35, M6v1	3
T39		M71, M72, M131	3
T40		M73, M74, M73V2	3
T41		M75, M76, M77, M132	4
T42		M78	1

T43		M79, M80, M81	3
T44		M6 v1, M82	2
T45		M73 v1	1
T46		M83, M84	2
T47		M85, M86	2

T48		M87, M88	2
T49		M89	1
T50		M3, M90, M91	3
T51		M92, M93	2
T52		M94, M95, M32	3
T53		M3, M14, M14v2, M14v3, M96, M97	6
T54		M32, M6 V1	2

T55		M98, M99	2
T56		M3v1, M100, M101	3
T57		M47 v1, M102, M22, M14, M3	5
T58		M22 v2, M104, M103, M105	4
T59		M106	1
T60		M3v1, M6v1, M107	3
T61		M108	1
T62		M32, M109, M109 v1	3
T63		M110, M111	2

T64		M110 v1, M111 v1	2
T65		M112	1
T66		M3, M6, M113	3
T67		M6v1, M112, M3v1, M22 v3	4
T68		M22v3, M22v1, M114, M115, M116, M117	6
T69		M119	1
T70		M14v1	1
T71		M121	1
T72		M122	1
T73		M78, M3v2	2

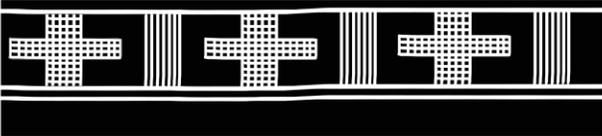
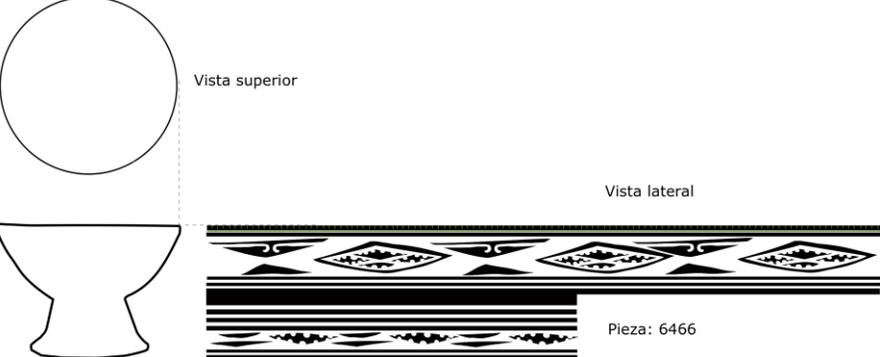
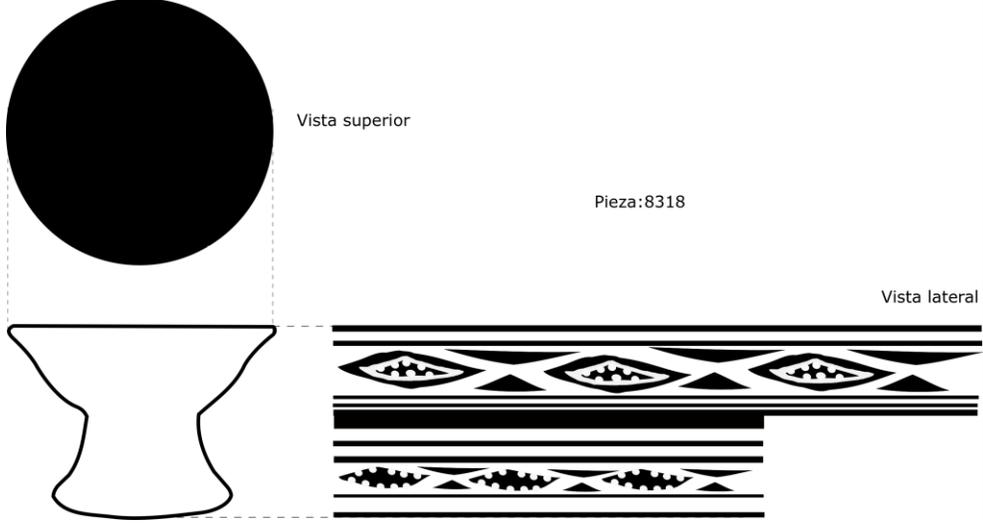
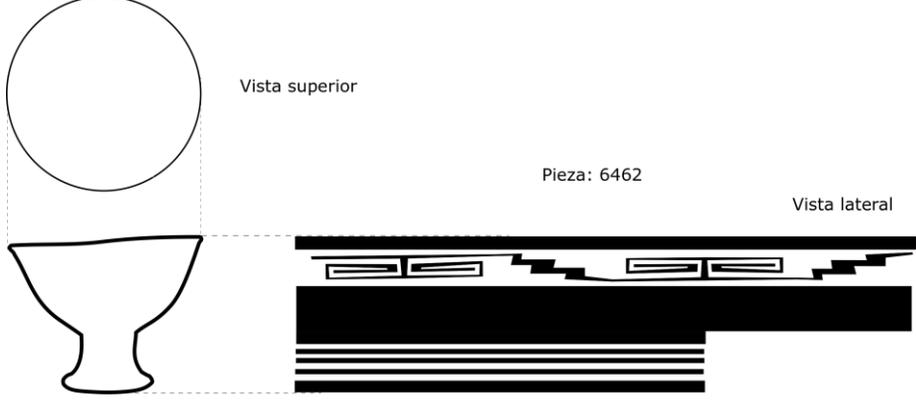
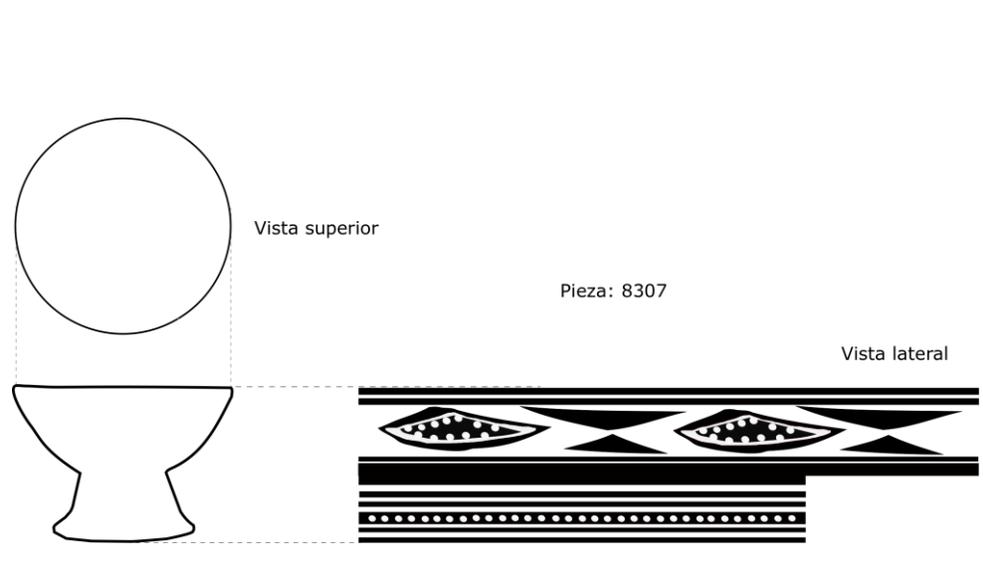
T74		M123	1
T75		M47v3, M124, 3Mv2	3
T76		M125, M126	2
T77		M127, M128	2
T78		M129	1

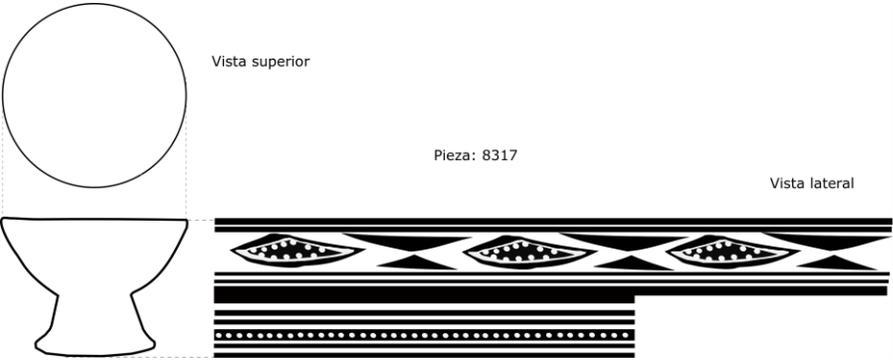
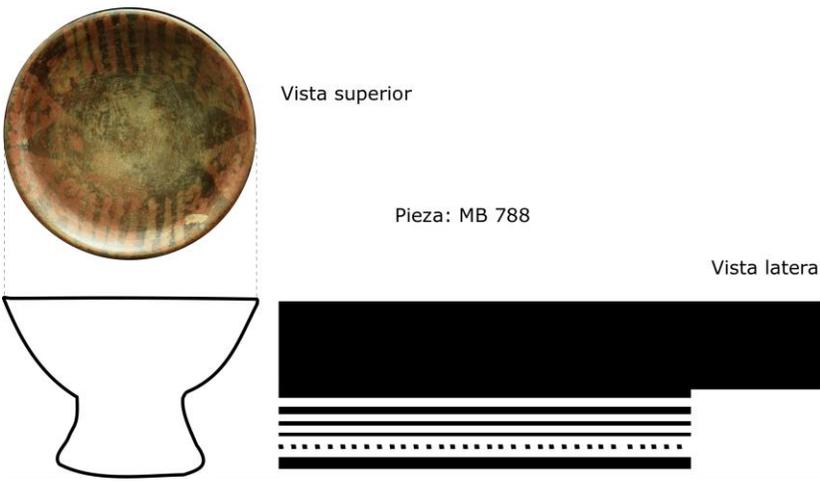
Tabla 4. Cuadro de composiciones

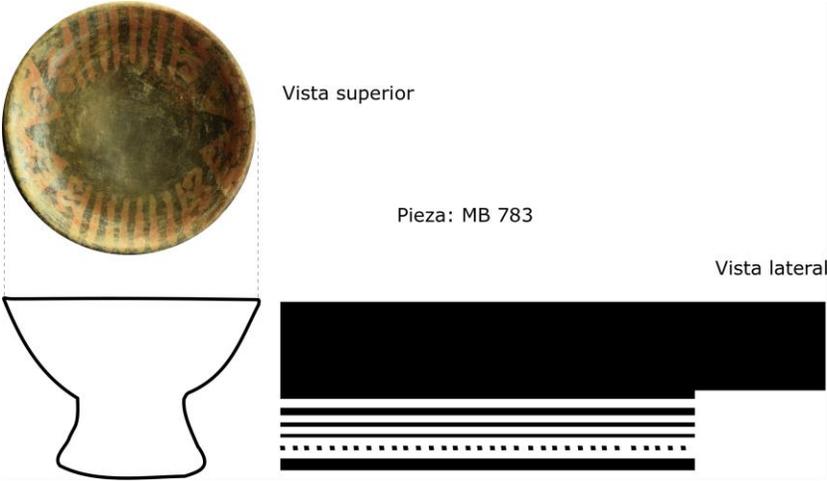
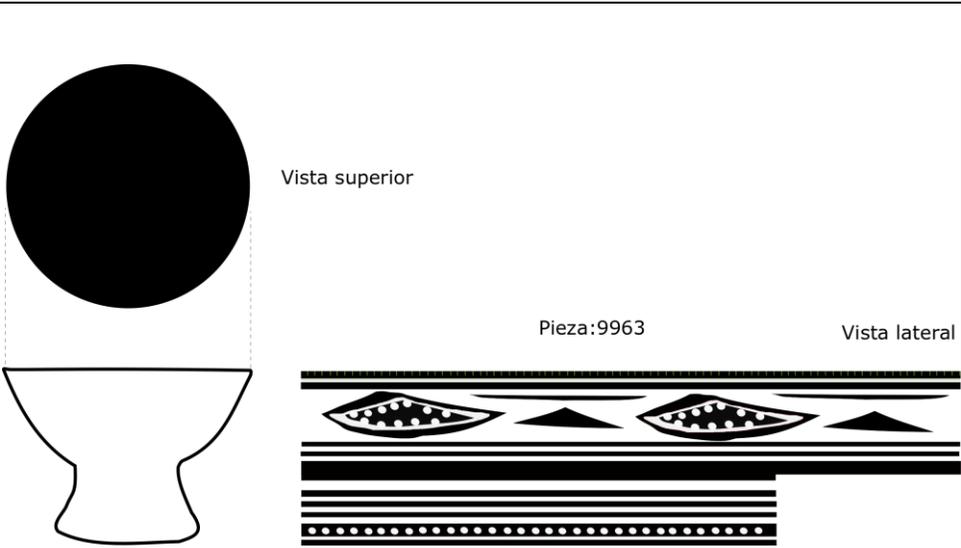
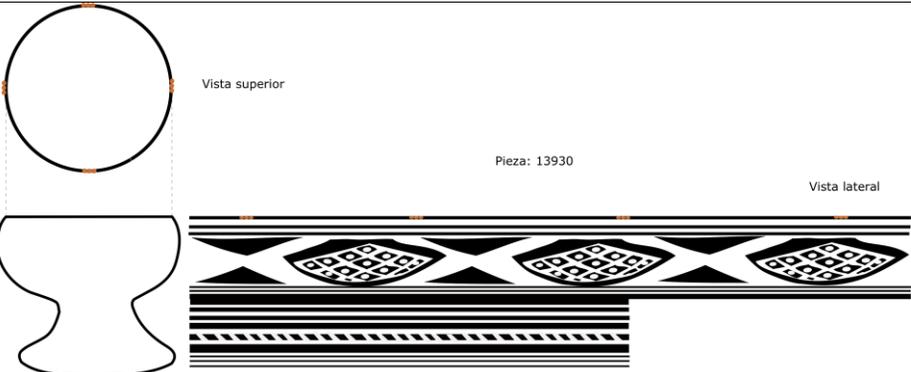
Convenciones	
	Incisiones
	Perforaciones
	aplicaciones

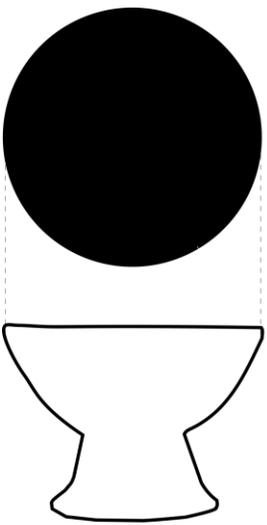
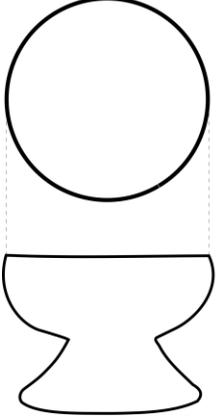
COMPOSICIONES	
Pieza	Fotografía/dibujo
008270	 <p>Vista superior</p> <p>Vista lateral</p> <p>Pieza: 8270</p>
006466	 <p>Vista superior</p> <p>Vista lateral</p> <p>Pieza: 6466</p>

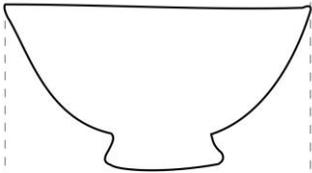
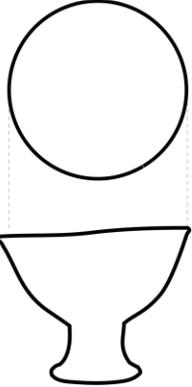
<p>MB 000798</p>	<p>Vista superior</p> <p>Pieza: 798</p> <p>Vista lateral</p>
<p>MB 000805</p>	<p>Pieza: MB 805</p>
<p>009653</p>	<p>Vista superior</p> <p>Pieza: 09653</p> <p>Vista lateral</p>

<p>008318</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza:8318</p> <p>Vista lateral</p>
<p>006462</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 6462</p> <p>Vista lateral</p>
<p>008307</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 8307</p> <p>Vista lateral</p>

<p>008317</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 8317</p> <p>Vista lateral</p>
<p>006461</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 6461</p> <p>Vista lateral</p>
<p>MB 000788</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: MB 788</p> <p>Vista lateral</p>

<p>MB 000783</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: MB 783</p> <p>Vista lateral</p>
<p>009963</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza:9963</p> <p>Vista lateral</p>
<p>013930</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 13930</p> <p>Vista lateral</p>

<p>ICANH 000438</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 0438</p> <p>Vista lateral</p>
<p>006465</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza:6465</p> <p>Vista lateral</p>
<p>013587</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza:13587</p> <p>Vista lateral</p>

<p>013580</p>	 <p>Vista superior</p>  <p>Pieza:13580</p>  <p>Vista inferior</p>	
<p>006470</p>	 <p>Vista superior</p>	 <p>Pieza: 6470</p> <p>Vista lateral</p>

013566

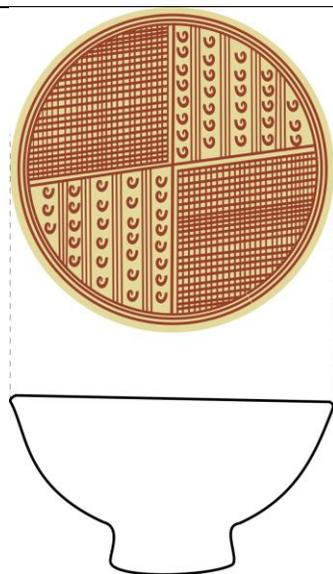


Vista superior

Pieza: 13566

Vista inferior

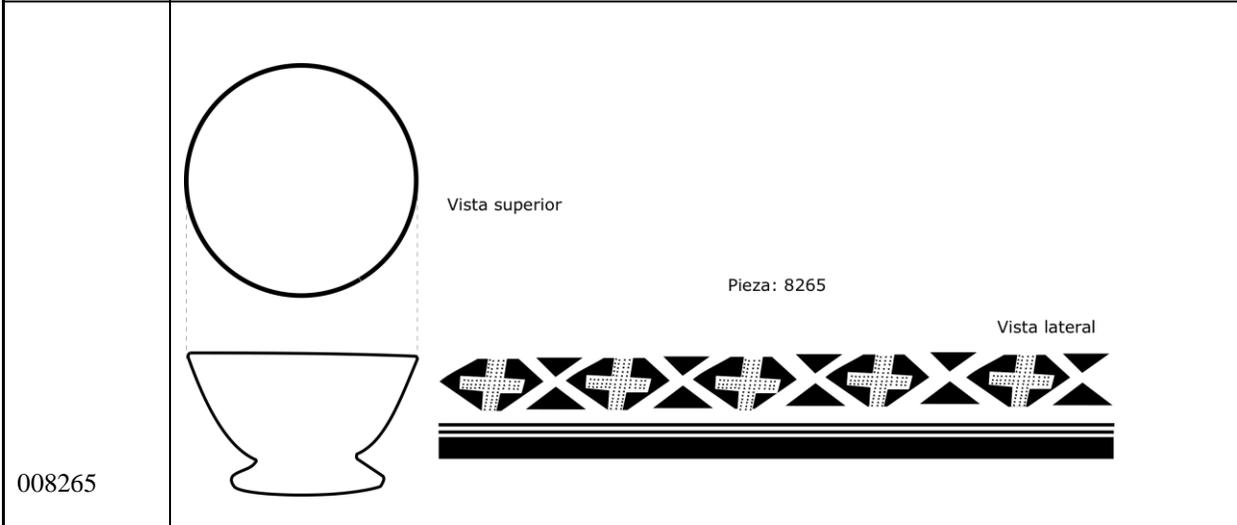
013586

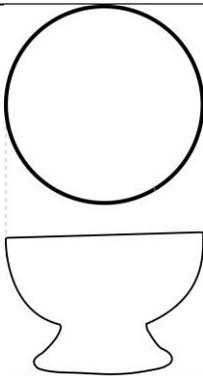
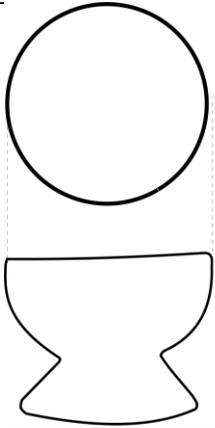


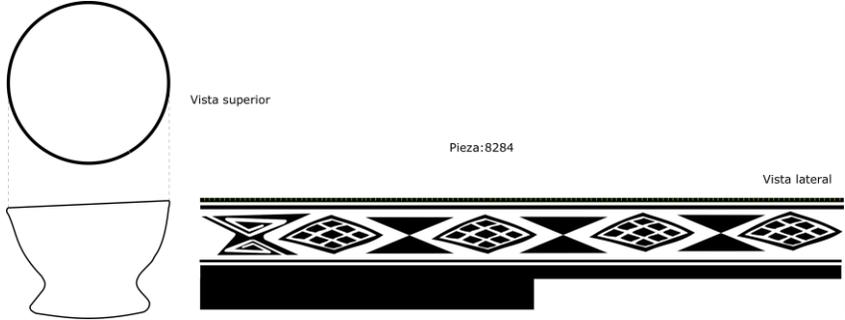
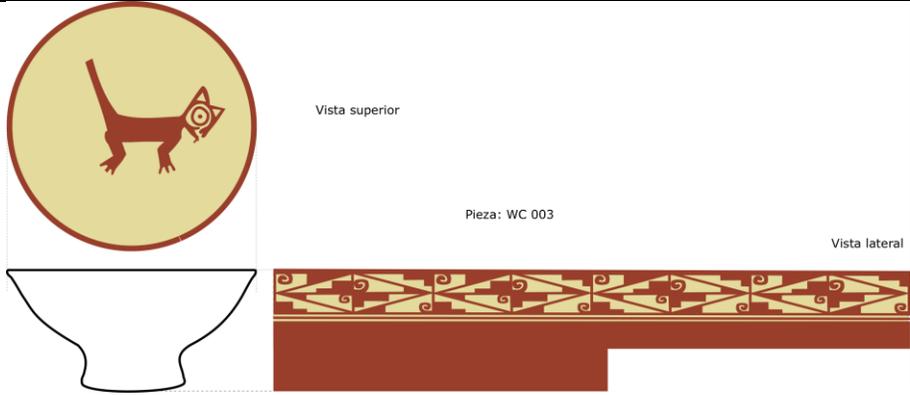
Vista superior

Pieza: 13586

<p>013591</p>		<p>Vista superior</p> <p>Pieza: 013591</p>
<p>MB 002019</p>		<p>Vista superior</p> <p>Pieza: MB 2019</p>



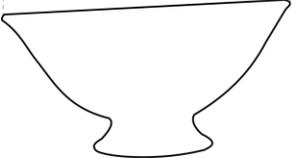
008315	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 8315</p>	
008259	 <p>Vista superior</p>	<p>Pieza: 8259</p>  <p>Vista lateral</p>
008296	 <p>Vista superior</p>	<p>Pieza: 8296</p>  <p>Vista lateral</p>

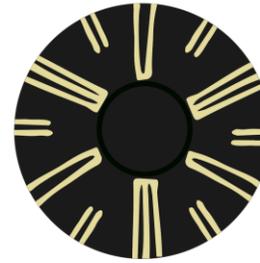
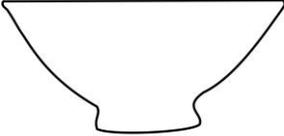
<p>008284</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 8284</p> <p>Vista lateral</p>
<p>WC 00004</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: WC 004</p>
<p>WC 00003</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: WC 003</p> <p>Vista lateral</p>

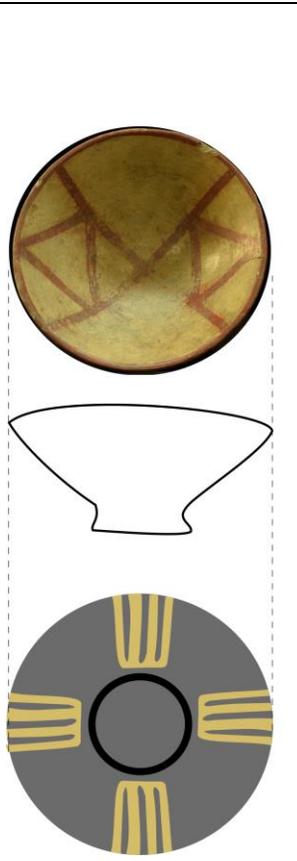
<p>MB 000797</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: MB 797</p>	
<p>ICANH 000471</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 471</p>	

<p>ICANH 000563</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 563</p>	
<p>ICANH 000413</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 413</p>	
<p>ICANH 000504</p>	  <p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 504</p>	

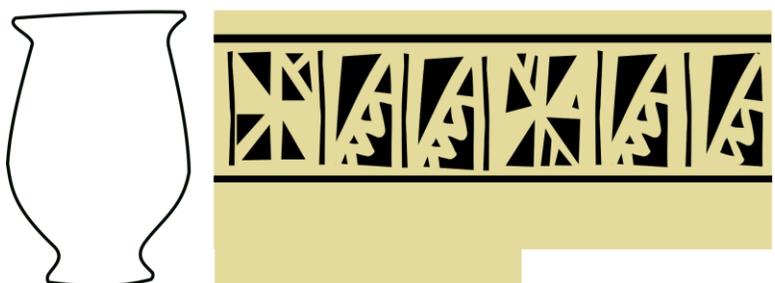
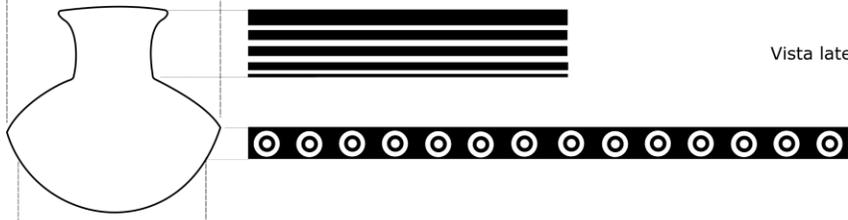
ICANH 000513		 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 513</p>
ICANH 000509		<p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 509</p>
ICANH 000503		<p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 503</p>
ICANH 000508		 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 508</p>

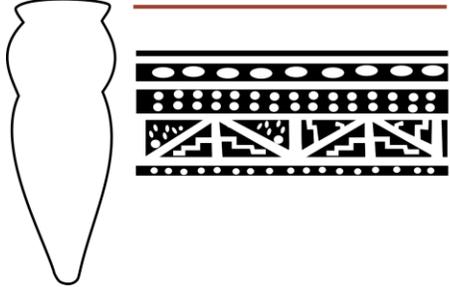
<p>ICANH 000500</p>	 	<p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 500</p>
<p>ICANH 000495</p>	  	<p>Vista superior</p> <p>Pieza: ICANH 495</p> <p>Vista inferior</p>

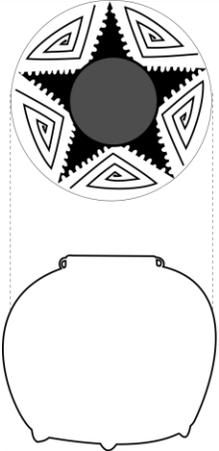
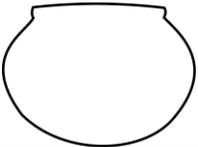
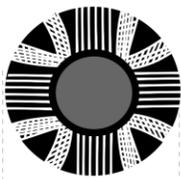
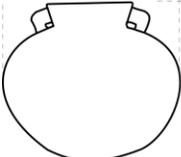
<p>ICANH 000454</p>	 <p>Vista superior</p>  <p>Pieza: ICANH 454</p>  <p>vista inferior</p>	
<p>ICANH 000453</p>	 <p>Vista superior</p>  <p>Pieza: ICANH 453</p>  <p>vista inferior</p>	

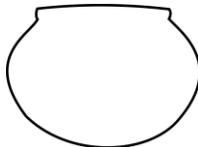
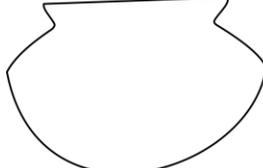
MB 000122	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: MB 122</p>
013578	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 13578</p> <p>Vista inferior</p>

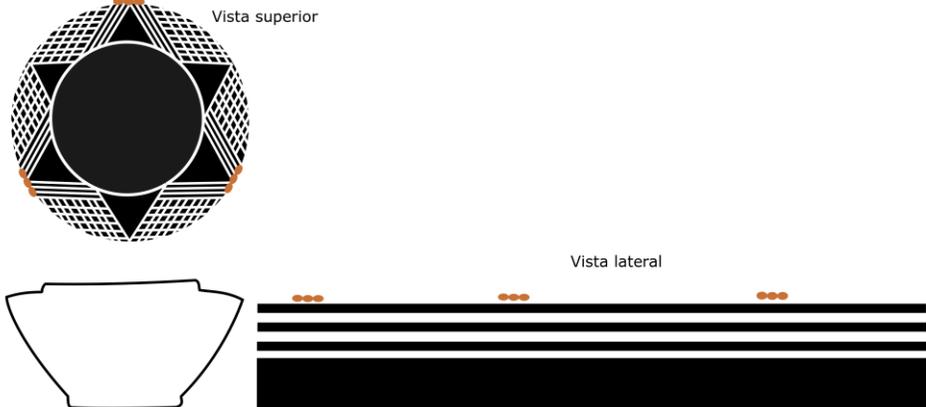
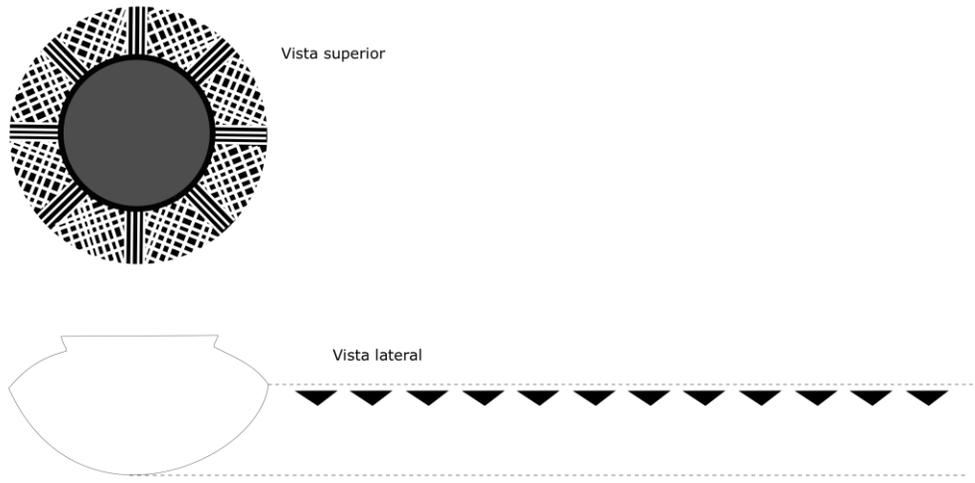
008304	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 8304</p>
MB 002015	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: MB 2015</p>
013593	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza:13593</p>

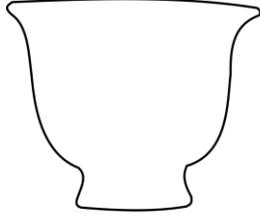
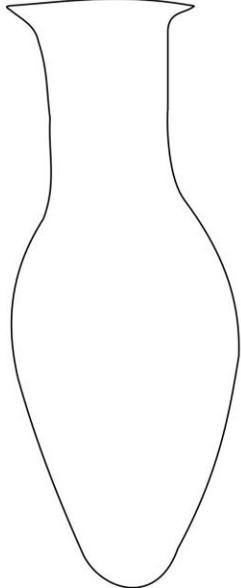
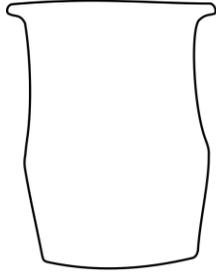
<p>013595</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: 13595</p>
<p>MB 000141</p>	<p>Pieza: MB 141</p> <p>Vista Lateral</p> 
<p>MB 000712</p>	<p>Vista superior</p>  <p>Vista lateral</p>  <p>Pieza: MB 712</p> <p>Vista inferior</p> 

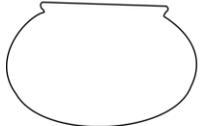
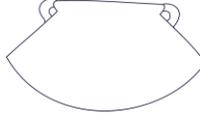
MB 001846	 <p>Pieza: MB 1846</p>
ICANH 000045	
ICANH 000039	 <p>Pieza: ICANH 039</p>
ICANH 000428	 <p>Pieza: ICANH 0428</p>

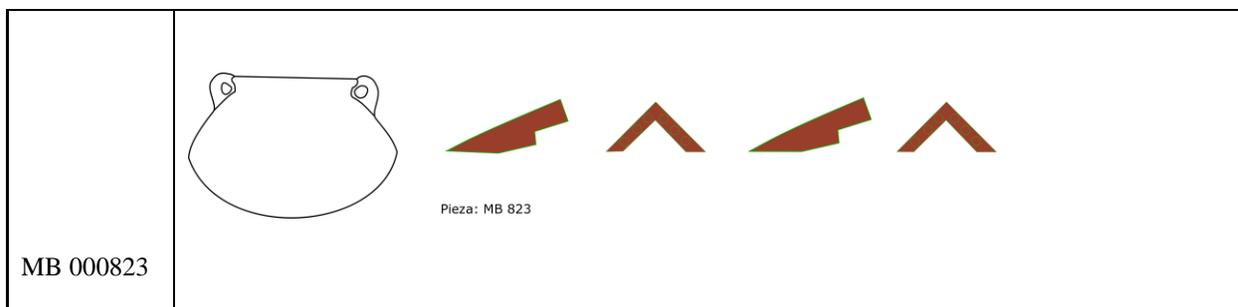
<p>MB 000827</p>	 <p>Pieza: MB 827</p> 
<p>MB 000419</p>	 <p>Pieza: MB 419</p> 
<p>008288</p>	<p>Vista superior</p>  <p>Pieza: 8288</p>  <p>Vista lateral</p> 
<p>013796</p>	 <p>Pieza: 13796</p> 

<p>ICANH 000417</p>	 <p>Pieza: ICANH 417</p> 
<p>ICANH 000475</p>	  <p>Pieza: ICANH 475</p>
<p>ICANH 000538</p>	  <p>Pieza: ICANH 538</p>
<p>ICANH 000433</p>	 <p>Vista superior</p>  <p>Pieza: ICANH 0433</p> 

<p>MB 001857</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Pieza: MB 1857</p>
<p>MB 000782</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Vista lateral</p> <p>Pieza: MB 782</p>
<p>MB 000711</p>	 <p>Vista superior</p> <p>Vista lateral</p> <p>Pieza: MB 711</p>
<p>ICANH 000430</p>	

		 <p>Decoración interior Pieza: ICANH 430</p>
<p>010774</p>		 <p>Pieza: 10774</p>
<p>013799</p>		 <p>Asa Pieza: 13799</p>

<p>MB 000133</p>	 <p>Pieza: MB 0133</p>
<p>MB 000665</p>	 <p>Pieza: 665</p>
<p>MB 000729</p>	  <p>Pieza: MB 729</p>
<p>006485</p>	  <p>Pieza: 6485</p>
<p>WC 000009</p>	  <p>Pieza: WC 009</p>



Anexo 5. Piezas modeladas

PIEZAS MODELADAS		
APLICADAS		
Código	fotografía	Descripción general
MB 000797		<p>Dos rostros aplicados en el borde; boca en forma de O, ojos abiertos, nariz de la que salen dos arcos. Figura estilizada/esquemática. No hay una expresión fácilmente identificable.</p>
MB 001840		<p>Representación de dos caras humanas que abarcan, ambas, la pieza completa. Rasgos esquematizados. No hay expresiones que puedan ser reconocidas fácilmente.</p>

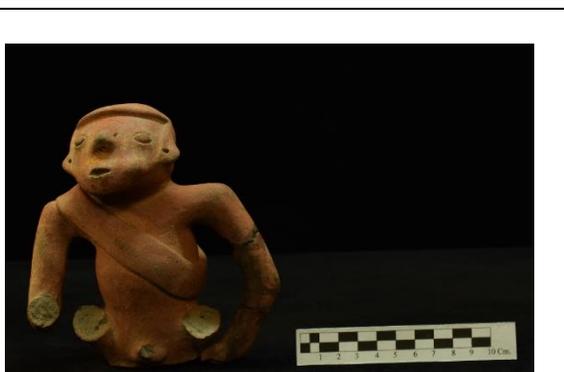
MB 000727		<p>Representación antropomorfa; Cabeza aplanada en borde; en el cuerpo de la vasija hay dos brazos modelados y aplicados que reposan sobre el vientre.</p>
ICANH 450		<p>Representación antropomorfa; Cabeza aplanada en borde; en el cuerpo de la vasija hay dos brazos modelados y aplicados que reposan sobre el vientre.</p>
ICANH 483		<p>Representación de un rostro humano en borde; ojos cerrados; nariz prominente; no tiene boca identificable.</p>

ICANH 425		<p>Representación de un rostro humano en el borde de la pieza; Ojos y nariz prominentes; Rostro en forma de D. La pieza tiene un acabado burdo.</p>
ICANH 413		<p>En la base hay tres figuras antropomorfas de género indefinido sosteniendo, sobre sus hombros y brazos, el cuerpo de la pieza; se encuentran de pie. Las piernas no son reconocibles. El rostro está compuesto por tres perforaciones circulares, dos para los ojos y una para la boca.</p>
MB 000941		<p>Dos representaciones de lagartos/reptiles apoyados en el borde de la pieza.</p>

MB 000725		<p>Tres ranas equidistantes ubicadas en la parte superior del cuerpo; las ranas se encuentran apoyadas cabeza arriba</p>
ICANH 417		<p>Dos aves apoyadas de labio a cuerpo; poseen alas extendidas; pico grande.</p>
MB 000044		<p>Dos lagartos son representados; ubicados de borde a base.</p>

013664		<p>Vasija con representación de rana en el borde; la figura cubre toda la parte superior convirtiéndose en el mismo borde; cuerpo redondeado; ojos prominentes; patas flexionadas.</p>
ICANH 491		<p>Representación zoomorfa que cubre todo el borde convirtiéndose ella misma en el borde; Cuerpo boca abajo; Extremidades flexionadas; cola larga. Debido a su alto grado de esquematización no es posible identificar el animal.</p>
MB 000636		<p>La figura cubre toda la parte superior convirtiéndose en el mismo borde; Rostro humano; cuerpo de sapo/rana; se encuentra boca arriba.</p>

ICANH 729		<p>Representación de oso perezoso en borde; la figura abarca todo el borde convirtiéndose en el cuello de la pieza. Presenta pintura negativa sobre el cuerpo.</p>
MODELADAS		
MB 001350		<p>Ave sostenida sobre sus dos patas; Tiene dos alas abiertas con plumas representadas mediante incisiones y una cola de características similares; En la cabeza no tiene pico, pero sí lo que parece ser un hocico, tiene orejas puntiagudas.</p>
MB 000735		<p>Representación de un caracol; en la parte superior tiene cabeza y brazos humanos</p>

<p>ICANH 000045</p>		<p>Representación de un caracol marino; en uno de sus extremos tiene la representación de un mono.</p>
<p>13914</p>		<p>Representación de un caracol marino; en uno de sus extremos tiene una espiral elaborada en incisiones.</p>
<p>013855</p>		<p>Representación de un hombre sentado sobre un banco; Cabello corto; Mambeando coca; Tiene indumentaria consistente en bandas cruzadas sobre el tronco; los brazos reposan sobre las rodillas; tiene restos de pintura facial; cabello corto</p>
<p>004515</p>		<p>Representación de un hombre sentado; la figura se encuentra fragmentada, sin extremidades; Se encuentra mambeando coca.</p>

MB 000733		<p>Representación de un hombre de pie; Tiene las manos sobre el vientre; Ojos cerrados; Tiene una corona y decoración con incisiones en ella y bajo los ojos; La pieza es hueca al interior..</p>
MB 000698		<p>Figura pequeña modelada; representación estilizada de rasgos indefinidos; es una persona sentada sosteniendo algo entre las manos, las cuales están flexionadas sobre el pecho</p>
ICANH 00428		<p>Máscara que representa un rostro humano; presenta pintura facial; el cabello corto se pinta de negro; boca entreabierta; agujeros en ojos y boca; Nariz prominente y decorada con una nariguera rectangular.</p>
ICANH 00415		<p>Vasija con forma de pie humano; tiene una protuberancia en la parte superior de uno de los costados.</p>
VASIJAS		

MB 000731		<p>Animal indefinido; se encuentra boca arriba ; orejas pequeñas y puntiagudas; Ojos grandes; dientes triangulares y grandes; las extremidades son semicírculos.</p>
MB 000125		<p>Representación de una vasija modelada con forma de un animal indefinido; recostado boca abajo; cuatro patas recogidas; cola pequeña y enroscada; ojos prominentes; boca entreabierta.</p>
MB 001836		<p>Representación de la cabeza de un mono en borde; la figura abarca toda la parte superior y constituye un borde en sí mismo; brazos apoyados sobre el vientre.</p>
MB 000133		<p>Representación de un "gritón"; ojos de grano de café; nariz prominente; boca abierta; la totalidad de la superficie se encuentra pintadas, incluyendo el rostro.</p>

Referencias bibliográficas

- Alcina, J. (1988). *Arte y antropología*. Madrid España: Alianza Editorial.
- Argüello, P., Botiva, A. (2003). *El arte rupestre en Colombia*. Revista la Tadeo 68- primer semestre 2003. Bogotá, D.C. Colombia.
- Bernal, A. (2011) *Cronología cerámica y caracterización de asentamientos prehispánicos en el centro andino del departamento de Nariño. Investigaciones arqueológicas en Yacuanquer y Pasto*. Bogotá, Instituto Colombiano de antropología e Historia.
- Bernal Vélez, A (2000) *La Circulación de Productos entre los Pastos en el siglo XVI*. Revista Arqueología del Área Intermedia n° 2. Año 2000. Consultada en: <https://sites.google.com/site/wwwraai/yourpage%27stitle>. Cristóbal Gnecco y Víctor González, editores
- Bernier, H. (2009). *La producción especializada de la cerámica doméstica y ritual Mochica*. Estudios atacameños, (37), 157-178. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-10432009000100010>
- Beuchot, M (2004). *La semiótica, teorías del signo y el lenguaje en la historia*. Fondo de cultura económica. México. Consultado en: 29 julio 2018 <https://es.scribd.com/doc/127782079/BEUCHOT-MAURICIO-LA-SEMIOTICA-pdf>
- Boas, F. (1947). *“El arte primitivo”*. México: Fondo de cultura Económica.
- Brumfiel, E. Earle, T. (1987). *Specialization Exchange and complex societies*. Cambridge University Press.pp 1-9.

- Cárdenas, F. (1996). *Frontera Arqueológica vs. Frontera Etnohistórica: Pastos y Quillacingas en la Arqueología del Sur de Colombia*. In Caillavet, C., & Pachón, X. (Eds.), *Frontera y poblamiento: estudios de historia y antropología de Colombia y Ecuador*. Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.2498

- Cárdenas F. (1995) *Complejos cerámicos como marcadores territoriales: el caso crítico del Piartal-Tuza en la arqueología de Nariño* En *Perspectivas regionales en la arqueología del suroccidente de Colombia y Norte de Ecuador*. Pg 49-58. Departamento de Antropología, Universidad del Cauca. Editorial Universidad del Cauca, Popayán

- Cid Jurado, A. (2002) *El estudio de los objetos y la semiótica*. Cuicuilco, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, 2002. Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México. Consultado en: <http://www.redalyc.org/html/351/35102511/>

- Cremonte, M., Bugliani, M. (2006-9) “*Pasta, forma e iconografía. estrategias para el estudio de la cerámica arqueológica*”. Xama 19 - 23, 2006-2009; 239-262, Mendoza - Argentina

- De la Fuente, B. (2002). *Los primeros estudiosos de la iconografía prehispánica*. En: *Arqueología Mexicana* Vol. X, número 55, pp. 36-39.

- De Morentin, J. (1983). *EL SIGNO, las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Hachette. Buenos Aires, Argentina.

- Duncan, Ronald J. (1992). *Arte de la tierra – Nariño/ Arte precolombino y diseño en la cerámica Nariño*. Banco Popular. Fondo de Promoción de la Cultura (Autor Corporativo). Bogotá. P. 13 - 19.

- Eco, U (1986). *La estructura ausente, introducción a la semiótica*. Editorial Lumen. España.

- Eco, U (1988) *Signos, peces y botones en: de los espejos y otros ensayos*. Lumen. Barcelona, España. Pg 323- 357

- Eco, U. (2000) *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen. Barcelona, España.

- Esteban, Juan Francisco (1990) *Tratado de Iconografía*. Istmo Madrid. Pp 3-11.

- Galan, C (1989) *Decoraciones cerámicas: una propuesta metodológica*. Cuadernos de prehistoria y arqueología. Vol 16 Consultado en:

<https://revistas.uam.es/cupauam/article/view/1378>

- Gamble, C. (2008). *Arqueología básica* Barcelona, España: Ariel

Gell, A (1998) *Art and agency: an anthropological theory*. Estados Unidos: CLARENDON PRESS. Oxford

- González, A. (2005) *Etnoarqueología de la cerámica en el Oeste de Etiopía*. *Trabajos de prehistoria*. 62(2), 41-66. Doi: 10.3989/tp. 2005.v62. i2.68

- Groot, A. y Hooykaas, E. (1991). *Intento de delimitación del territorio de los grupos étnicos pastos y quillacingas en el altiplano nariñense*. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la república. Santa Fe de Bogotá. P. 71-103.

- Gnecco, C (1996). *Relaciones de intercambio y bienes de élite entre los cacicazgos del suroccidente de Colombia*. En: *Caciques, Intercambio y Poder: Interacción regional 156 en el Área Intermedia de las Américas*. Editores compiladores Carl H. Langebaek y Felipe Cárdenas. Bogotá
- Gutierrez, A (1998). *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*. Trabajo de grado para optar por el grado de doctor. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Hodgson, D. (2000). *Shamanism, Phosphores, and Early Art: An Alternative Synthesis*. *Current Anthropology*, 41(5), 866-873. doi:10.1086/317415.
- Johnson, A. y Earle, T. (2003). *La evolución de las sociedades humanas, desde los grupos cazadores recolectores al estado agrario*. Ariel Prehistoria. Leer capítulo 1 Introducción, pp. 11-46
- Klein, Cecelia F. (2002). *La iconografía y el arte mesoamericano*. En: *Arqueología Mexicana*. May-Jun del 2002, Vol 10, No 55 pg 28-35. México
- Langebaek, H. y Piazzini, C. (2003). *Procesos de poblamiento en Yacuanquer -Nariño: una investigación arqueológica sobre microverticalidad en los andes colombianos (siglo x a xviii d.C)*. ISA.
- Legast, A. (1995) *Iconografía animal prehispánica en el suroccidente de Colombia*. En *Perspectivas regionales en la arqueología del suroccidente de Colombia y Norte de Ecuador*. Pg 263-297. Departamento de Antropología, Universidad del Cauca. Editorial Universidad del Cauca, Popayán

- Leroi-Gourhan, A (1984). *Símbolos, Artes y creencias de la prehistoria*. Madrid. Ediciones Istmo. pg 268- 350 y 403-436.
- López G, (2012). *El lenguaje de las imágenes: un análisis pre-iconográfico de la cerámica precolombina del Carchi*. Antropología Cuadernos de Investigación, núm. 13, enero-junio, pp. 77-101.
- Martínez, L (2012) *La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde art and agency de Alfred Gell*. AIBR revista de Antropología Iberoamericana, Vol 7 (2) mayo –agosto 2012 pp 171-196. Madrid.
- Locke, J. (2002). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Morphy H., Perkins, M. (Ed) (2006) *The anthropology of art*. United Kingdom: Blacwell publishing
- Panofsky, E. (2001) *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial, España. Pp 45-75.
- Panofsky, E. (1976). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Barcelona.
- Preucel, R. (2006). *Archaeological Semiotics*. Blakcwell publishing.
- Piazzini, C. E. (2015). *Cambio social en la cuenca media del río Cauca, Colombia (3000-400 a.P): una aproxmación desde las iconografías arqueológicas*. Boletín de Antropología, 55-93

- Ramírez, M. (1996). *Frontera fluida entre Andes, Piedemonte y Selva. Santa Fe de Bogotá*, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Consultado en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/frontera/quil.htm>.
- Reichel-Dolmatoff, G (1985). *Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena* Estudios de arte rupestre, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile. pp 291-307.
- Reyes Paniagua, E. (2013). *Unidad y heterogeneidad durante el Período Formativo en Costa Rica (2000-300 a.C.), una propuesta de interacción cultural*. Cuadernos de Antropología, 19. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/antropologia/article/view/6873/6558>
- Rice, P. (1999). *On the Origins of Pottery*. Journal of Archaeological Method and Theory, 6(1), 1-54. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/20177395?seq=1#page_scan_tab_contents
- Rojas, L (1995). *Arqueología colombiana, visión panorámica*. Pg 156-173. Santafé de Bogotá: Intermedio.
- Rodríguez, E. (1992). *Fauna precolombina de Nariño*. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.
- Rodríguez, C. (2005) *Los hombres y las culturas prehispánicas del suroccidente de Colombia y el Norte de Ecuador*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Rodríguez, M. (2005). *Introducción a los estudios iconográficos y a su metodología*. En:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>

Consultado el 17 de noviembre del 2016.

- Rubial, A. (2005) *Etnoarqueología de la cerámica en el Oeste de Etiopía*.

Trabajos de prehistoria. 62 (2), pp 41-66.

- Sanz, L (1998). *Iconografía, significado, ideología: problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya*. Universidad complutense de Madrid. 65-86

Consultado en : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775189>

- Sarmiento, I. (2007). *Cultura y Cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico*. Anales del museo de América, 217-236.

- Serrano, S (2001). *La semiótica, una introducción de la teoría de los signos*.

Montesinos. España.

- Shepard, A. (1956) *Ceramics for the archaeologist*. Washington D:C::

Carnegie Institution of Washington.

- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. España: Editorial Tecnos Alianza.

Consultado en: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2013/11/tatarkiewicz-historia-de-seis-ideas.pdf> pp 13 - 78.

- Torres, C (2004) *Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como*

significante. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. No. Pp 55 -73

- Uribe, M. 1986. *Pastos y Protopastos: la red regional de intercambio de productos y materias primas de los siglos X al XVII d.C.* Maguaré No.3. Consultado en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/33-46>

- Uribe, M V (1992). *Arte de la tierra – Nariño/ La arqueología del altiplano nariñense.* Banco Popular. Fondo de Promoción de la Cultura (Autor Corporativo). Bogotá. P. 8- 12.

- Urquijo, J. , Ibáñez, J., Zapata, L., y Peña, L. (2001) *Estudio etnoarqueológico sobre la cerámica Gzaua (Marruecos). Técnica y contexto social de un artesano arcaico.* Trabajos de prehistoria, Vol 58 (1), pp 5-27.

- Vaquer, J. (2012). *Apuntes para una semiótica de la materialidad.* *Comechingonia*, 16(1), 13-29. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/comechingonia/article/view/17959/17846>

- Velandia Jagua , CA(2005) *Iconografía funeraria en la cultura arqueológica de Santa María-Argentina.* Serie monográfica número 4. INCUAPA_UNICEN.

- Zecchetto, V (2003) *La danza de los signos, nociones de semiótica general.* La crujía ediciones. Argentina.

- Zecchetto, V. (2005) *Seis semiólogos en busca de lector. –La Crujía ediciones.* Buenos Aires, Argentina.

- Zuleta, E (2010) *Arte y Filosofía.* Medellín, Colombia: Hombre Nuevo Editores.