



Iconografías, tejidos y procesos: entre el diseño y la arqueología de América



Editores:
Henry O. Vargas Benavides
Fernando Camacho Mora

Iconografías, tejidos y procesos: entre el diseño y la arqueología de América

Henry O. Vargas Benavides
Fernando Camacho Mora
(Eds.)

© 2023

Culturas Originarias

6º volumen

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Directoras de la Colección

Ana Cielo Quiñones Aguilar

María del Carmen Castillo Cisneros

Nayibe Gutiérrez Montoya

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M^ª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Coordinación Editorial

Ana Cielo Quiñones Aguilar

Revisión y corrección ortotipográfica de textos

Rocío Ortiz Blanquero

Ana Elías García

Maquetación

Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Diseño de portada

Fernando Camacho Mora y Henry O. Vargas

Benavides

Textos e imágenes

© de los autores, excepto que se haga otra especificación

© de la edición, 2023: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide
ISBN: 978-84-09-54872-9
2023, Sevilla, España

Roma TrE-Press / Università degli studi Roma Tre
ISBN Ebook 979-12-5977-251-0
2023, Roma, Italia

Comité Científico Enredars

Ana Aranda Bernal. *Universidad Pablo de Olavide*

Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. *Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Angeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Esther Merino Peral. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*



Roma TrE-Press
2023



Comité Científico

Colección Culturas Originarias

Gabriel Arriarán. *Centro Bartolomé de las Casas, Cusco, Perú*

Fidencio Briceño Chel. *INAH-Yucatán, México*

Beatriz Carrera Maldonado. *Universidad Autónoma de Zacatecas, México*

Alba Choque Porras. *Universidad La Salle, Perú*

Óscar Flores Flores. *IIE-UNAM, México*

Selene Yuridia Galindo Cumplido. *FAD-UNAM, México*

Raquel Güereca Durán. *IIH-UNAM Unidad Oaxaca, México*

Mariella Hernández Moncada. *Consultora en proyectos sociales y culturales, El Salvador*

Peter Jiménez Betts. *Arqueólogo e investigador del Centro INAH Zacatecas, México*

Cebaldo de León Inawinapi. *Antropólogo, Pueblo Guna Dule, Panamá*

Leonardo López Luján. *INAH, México*

Elena Mazzetto. *FFyL-UNAM, México*

Silvia María del Socorro Mesa Dávila. *Arqueóloga. Directora del Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas del INAH, México*

Jorge Antonio Ñancucho. *Presidente de la ONPIA, Argentina*

Susana Ramírez Urrea. *Arqueóloga e investigadora de la Universidad de Guadalajara, México*

Henry Vargas Benavides. *FAL-Universidad de Costa Rica*

Juan Villanueva Criales. *Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia.*

COLMIX. *Colectivo Mixe, México*

Colaboran:

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte

UCR

Índice

Introducción Henry Vargas y Fernando Camacho	9
Esbozos para interpretar los códigos simbólicos prehispánicos americanos Alejandro Eduardo Fiadone	15
La gesta de las fauces. Ejemplo de evolución y transformación morfológica de un símbolo Alejandro Eduardo Fiadone	33
Sexualidad ancestral: representaciones en la Costa Rica precolombina Cleria Ruiz Torres y Javier Fallas Fallas	73
Una nueva lectura del lenguaje figurativo en el periodo formativo andino: la codificación de las líneas y la manifestación del número en cuatro composiciones Roxana Lazo	93
Estudios de los sitios Aurora y Chagüite en el intermontano central de Costa Rica: diseño e iconografía en artefactos prehispánicos Fernando Camacho y Henry Vargas	121
Imágenes de la infancia en el área maya precolombina: breve estudio sobre el infante del cuarto 3 de Bonampak Mónica Alejandra Nicolás Pavía	145
Influencia precolombina en cerámica del periodo colonial. Nicoya, Costa Rica Fernando Camacho Mora	165
Mapa tejido. Análisis cartográfico de un huipil ceremonial tzotzil Anabell Estrada Zarazúa	187

Ya khoti ñãtho. Las labores bordadas otomíes de San Felipe de los Alzati, Michoacán ¿objeto de arte o artesanía?	
Bianca Paola Islas Flores y Yaret Verónica Sánchez Barón	213
La enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte	
Félix Alejandro Lerma Rodríguez	237
Artesanías en los pueblos indígenas actuales de Costa Rica: transformaciones y desafíos	
Priscilla Arias y Claudia López	255
Expresión visual de un legado cultural en cuatro escultores costarricenses: Badilla, Sancho, Villegas y Zeledón	
Ericka Solano Brizuela	277
Elementos precolombinos en el diseño de los billetes costarricenses 2009-2021: ideología y colonialidad	
Grettel Andrade Cambronero	297
Mesoamérica Tierra Encendida. Escribir para una memoria	
Luis Fernando Quirós	321

Introducción

Henry Vargas
Fernando Camacho

El pasado 2 de junio de 2022, recibimos la lamentable noticia de la muerte de nuestro colega y maestro argentino Alejandro Eduardo Fiadone (1957-2022). Fiadone fue un gran investigador, interesado en las culturas precolombinas e indígenas de su país y las de América. Publicó libros como *Historia y clasificación de los calcos escultóricos prehispánicos del Museo Universitaria de Arte Ernesto de la Cárcova* (2020), *Diseño indígena de pampa y Patagonia. Simbología tehuelche y mapuche en la indumentaria precolombina* (2019), *Mandalas precolombinos* (2017), *El diseño indígena argentino* (2014), *500 diseños precolombinos de la Argentina* (2009), *Simbología Mapuche* (2007), *Diseño nativo argentino* (1998), entre otros.

En sus últimos años fungió como docente en la Escuela de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Se formó en diseño gráfico, además de llevar varios cursos de antropología y de especializarse en el reconocimiento y levantamiento de datos y diseño de piezas arqueológicas y etnográficas de culturas originarias de la Argentina.

Durante el año 2021 tuvimos el privilegio de desarrollar el *I Coloquio Iberoamericano sobre estudios indígenas desde las artes y el diseño* del cual obtenemos este libro como producto. En dicha actividad contamos con su participación como conferencista inaugural, denominada *Esbozos para*

interpretar los códigos simbólicos prehispánicos americanos, al igual que una ponencia más a su nombre.

En su discurso inaugural, Fiadone traza las bases sobre las cuales trabajar el tema de los estudios simbólicos precolombinos e indígenas contemporáneos. Detalla que el papel del símbolo es ser un revelador entre las correspondencias naturales y los seres humanos. En términos metodológicos, deja claro que este no debe considerarse de forma individual, sino en relación con otros elementos, conjuntos o estructuras que lo terminan por configurar.

Para tener más claro el papel del símbolo, plantea el uso de métodos y técnicas de investigación derivadas desde su formación académica —el diseño—, pasando por la semiótica hasta la antropología. Con un amplio conocimiento de cada disciplina expresa las potencialidades y también las falencias de estas.

Pero su aporte trasciende lo académico y propone ante la situación contemporánea del uso de la imagen indígena o precolombina y el tema de los derechos de autor o propiedad intelectual, que el papel del diseñador debe ir en la línea que sus registros sirvan como prueba de la pertenencia del diseño original a un grupo, una comunidad o un país.

Por su recorrido profesional, especialidad y estudios desde un campo novedoso como lo es el diseño indígena, es que le rendimos un homenaje con esta publicación. De la misma manera, agradecemos su inspiración para continuar desarrollando estudios indígenas desde las artes y el diseño en el continente.

Por la Pandemia del Covid-19 el *I Coloquio Iberoamericano sobre estudios indígenas desde las artes y el diseño* se llevó de manera virtual en la Universidad de Costa Rica, gracias al esfuerzo del Instituto de Investigaciones en Arte (IIARTE), el apoyo de la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, en especial a la profesora Ana Cielo Quiñones y la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, España.

Esta actividad reunió un grupo de especialistas internacionales con trayectoria de trabajo y productos artísticos provenientes de países como México, Argentina, Perú, Colombia, Chile, España, Brasil y Costa Rica, quienes en un espacio de reflexión analizaron el estado de las investigaciones sobre el arte y el diseño indígena en América.

Se desarrollaron espacios de diálogo e intercambio entre investigadores, artistas, académicos, críticos y estudiantes de las artes y otros interesados. De esta manera, se fomentó la discusión interdisciplinaria acerca de la producción artística y de diseño indígena Iberoamericano.

Con este libro, presentamos catorce textos que reúnen diferentes miradas sobre estudios indígenas divididas en cuatro grandes áreas: *Tema preliminar* (conferencia inaugural indicada atrás); *Diálogos: sobre las artes y el diseño precolombino en América*; *Estudios de remanente precolombino: de la Colonia a nuestros días* y *Artes, diseño y artesanías indígenas: enseñanzas y aprendizajes*.

Con respecto a la primera sección *Diálogos: sobre las artes y el diseño precolombino en América*, contamos con cinco textos. El primero, *Sexualidad ancestral: representaciones en la Costa Rica precolombina*, de los autores Cleria Ruiz Torres y Javier Fallas Fallas, analiza el concepto contemporáneo de la sexualidad en un conjunto de piezas arqueológicas de museos de Costa Rica, del periodo del 100 d.C. al 1550 d.C., aludiendo a piezas copulantes, fállicas y a masturbadores.

Roxana Lazo, en su texto *Una nueva lectura del lenguaje figurativo en el periodo Formativo Andino: la codificación de las líneas y la manifestación del número en cuatro composiciones* aborda las imágenes del periodo Formativo, en los Andes Centrales, como las lajas del frontis de Cerro Sechín, el Obelisco Tello, un ejemplar de la tela pintada de Karwa y la Estela de Yauya, con el fin de evidenciar distintos patrones estructurales.

Por su parte, Fernando Camacho y Henry Vargas en *Estudios de los sitios La Aurora y Chagüite en el intermontano central de Costa Rica: diseño e iconografía en artefactos prehispánicos* proponen una metodología de análisis en donde se mezcla la historia del arte, diseño y arqueología, con el propósito de afrontar la lectura de las piezas de forma novedosa. Al final se muestran dos sitios arqueológicos con los que inician la investigación.

Mónica Alejandra Nicolás Pavía en *Imágenes de la Infancia en el Área Maya Precolombina: Breve Estudio sobre el Infante de la Sala 3 de Bonampak* analiza la representación de un infante en la pintura mural del Cuarto 3 en el sitio arqueológico de Bonampak. Se compara a través de distintas perspectivas, ya que el pequeño forma parte de un acto de autosacrificio que es realizado por mujeres de la corte del mismo lugar. Esto evidencia la presencia de niños en contextos míticos y cortesanos.

Finalizamos con otra visión de Alejandro Fiadone, denominada *La gesta de las fauces. Ejemplo de evolución y transformación morfológica de un símbolo*. En el presente estudio, Fiadone estudia el concepto de «fauces» en piezas del noroeste de Argentina por medio de metodologías del diseño gráfico para la recreación de imágenes. Abarca el símbolo y su evolución equiparada a las de un signo gráfico. El autor añade: «el objetivo es rastrear los caminos de

conformación del diseño de 'fauces', sin entrar a investigar aspectos culturales, aunque advirtiendo que puede ser una vía para reconocer vinculaciones de esa índole» (Alejandro Fiadone, 2022, p.1).

En la segunda área *Estudios de remanente precolombino: de la Colonia a nuestros días*, Fernando Camacho Mora nos relata el artículo titulado *Influencia precolombina en cerámica del período colonial. Nicoya, Costa Rica*. Parte de las excavaciones arqueológicas en la iglesia de San Blas de Nicoya, Costa Rica, se recuperaron diez vasijas cerámicas, datadas hacia el siglo XVII, período colonial. Luego analiza el diseño cerámico de algunos de estos objetos desde una perspectiva técnica; observando, entre otros elementos, técnicas de manufactura, de cocción, aspectos morfológicos y tratamiento de la superficie y su importancia en el contexto colonial e indígena de la época de estudio.

Anabell Estrada Zarazúa en *Mapa tejido. Análisis cartográfico de un huipil ceremonial tzotzil*, propone un estudio desde la perspectiva tecno-medial para visibilizar la relevancia que el tejido tiene para la cultura en un sentido epistémico, al explorar la dimensión material y procesual del tejido como técnica a través de la cual se da forma a la materia. El huipil ceremonial se teje y se usa en la comunidad de San Andrés Larráinzar, Chiapas.

Yaret Verónica Sánchez Barón y Bianca Paola Islas Flores en *Ya khoti ñátho. Las labores bordadas otomíes de San Felipe de los Alzati, Michoacán ¿objeto de arte o artesanía?* analizan las distintas manifestaciones materiales que dotan de identidad y valores simbólicos, sociales y culturales a los pueblos indígenas. Se parte de una prenda íntima de la indumentaria ñátho u otomí de San Felipe de los Alzati de nominada labor o *ra khoti*, desde la visión interna de las personas que la manufacturan y la visión externa de las instituciones gubernamentales y culturales.

Por último, en la tercera área *Artes, diseño y artesanías indígenas: enseñanzas y aprendizajes*, Félix Alejandro Lerma Rodríguez muestra el texto *La enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte*. Es un estudio de la cultura material y las manifestaciones visuales precolombinas, lo plantea como una reflexión sobre la enseñanza del arte precolombino desde la historia del arte, tomando como referencia una experiencia docente en dicha materia. Aborda el concepto de la observación mediante el dibujo y la elaboración de un sitio web por parte de los alumnos, para construir puentes con otros campos del saber, como la misma arqueología, la historia y la antropología.

Priscilla Arias y Claudia López presentan el artículo *Artesanías en los pueblos indígenas actuales de Costa Rica: transformaciones y desafíos*. Es producto

de una investigación durante el 2020 y el 2021 que hemos elaborado en el Departamento de Educación de los Museos del Banco Central sobre los pueblos indígenas de Costa Rica en la actualidad. Se centran en el tema de las creaciones artesanales de estos pueblos, para ofrecer un panorama general acerca de qué hay, qué se ha producido tradicionalmente, qué se ha desplazado y qué ha cambiado.

Ericka Solano Brizuela nos muestra la *Expresión visual de un legado cultural en cuatro escultores costarricenses: Badilla, Sancho, Villegas y Zeledón*. Es un acercamiento a la trayectoria escultórica de Crisanto Badilla, José Sancho, Olger Villegas y Néstor Zeledón así como a su aporte indiscutible a las artes visuales costarricenses. Los puntos convergentes y divergentes de su quehacer artístico ofrecen un panorama de sus búsquedas, cuestionamientos y propuestas.

Grettel Andrade Cambronero expone los *Elementos precolombinos en el diseño de los billetes costarricenses 2009-2021: ideología y colonialidad*. La autora indica que la intención de esta ponencia es reflexionar en torno al diseño funcional en Costa Rica (el diseño gráfico), en este ejemplo particular: los billetes de Costa Rica, como expresión del colonialismo cultural. Se refiere al caso del diseño de la familia de seis billetes costarricenses emitidos por el Banco Central de Costa Rica (BCCR) desde el año 2009.

Luis Fernando Quirós nos envuelve de una *Mesoamérica Tierra Encendida. Escribir para una memoria*. En el artículo se repasa las muestras curatoriales "Ante América", "MesóTica II", "Estrecho Dudoso", "Mayincas" (Maya - Inca), arte en el decenio de los noventa, dos mil y dos mil diez, en tanto anteceden a las manifestaciones creativas contemporáneas de la región e impulsan, a su vez, la realización de la propuesta expositiva "Mesoamérica Tierra Encendida" en el Museo de Jade y la Cultura Precolombina, 2021.

Esperamos seguir concretando espacios similares a este Coloquio, en donde podamos compartir y dialogar con ideas novedosas que ayuden a comprender el arte precolombino de distintas formas y maneras de ver, para enriquecernos como herederos de nuestro amplio y preciado patrimonio cultural de nuestros pueblos.

Influencia precolombina en cerámica del período colonial. Nicoya, Costa Rica

Pre-columbian influence on ceramics from the colonial
period. Nicoya, Costa Rica

Fernando Camacho Mora

Universidad de Costa Rica

fernando.camachomora@ucr.ac.cr

Resumen

Durante las excavaciones arqueológicas en la iglesia de San Blas de Nicoya, Costa Rica, se recuperaron diez vasijas cerámicas; las cuales, dada su asociación contextual, han sido datadas en términos relativos como utilizadas en el siglo XVII, período colonial. En este documento se analiza el diseño cerámico de algunos de estos objetos desde una perspectiva técnica; observando, entre otros elementos, técnicas de manufactura, de cocción, aspectos morfológicos y tratamiento de la superficie. Este último punto se realizará a partir de un estudio de elementos visuales y de diseño; como la forma y el color. Además, se presenta un acercamiento a la representación e inferencia de su importancia dentro de la sociedad colonial indígena de la época, a partir de los elementos gráficos conformados por estilizaciones de posibles seres míticos y decoraciones geométricas, con el objetivo de evidenciar una persistente influencia precolombina en su elaboración y uso.

Palabras clave

Cerámica; Diseño cerámico; Técnicas de manufactura; Período Colonial. Costa Rica.

Abstract

Ten ceramic vessels were recovered during archaeological excavations in the church of San Blas de Nicoya, Costa Rica. Given their contextual association, they have been dated in relative terms as used in the 17th century, the colonial period. This document analyzes the ceramic design of some of these objects from a technical perspective; observing, among other elements, manufacturing techniques, firing, morphological aspects and surface treatment. This last aspect will be made from a study of visual and design elements; like shape and color. In addition, an approach to the representation and inference of its importance within the indigenous colonial society of the time is presented, based on graphic elements; made up of stylizations of most likely mythical beings and geometric decorations, with the aim of evidencing a persistent pre-Columbian influence in their elaboration and use.

Keywords

Ceramics; Ceramic design; Manufacturing techniques; Colonial period; Costa Rica.

I. Introducción

Durante las excavaciones arqueológicas realizadas en los años 2015 y 2016 en la iglesia de San Blas en Nicoya, Guanacaste, Costa Rica (Camacho, 2015a; 2016), se recuperaron diez (10) objetos de alfarería del tipo cerámico Managua Policromo. Debido a su procedencia, estos se asocian cronológicamente al periodo colonial. A partir de un análisis de las técnicas de manufactura, la cocción, el tratamiento de superficie, pero, sobre todo del contexto en que fueron excavadas, la elaboración y uso de esta cerámica evidencia la persistencia de prácticas culturales anteriores a la conquista durante los tiempos coloniales.

En este documento se plantea el análisis del diseño cerámico de algunos de estos objetos desde una perspectiva técnica; a partir de su manufactura, la cocción a la que fueron sometidos los artefactos, aspectos morfológicos y el tratamiento de superficie. Este último se realizará mediante un estudio desde el diseño de elementos visuales, composicionales y de color.

A partir de la sistematización de estos objetos, se presenta un primer acercamiento a la inferencia de su importancia como elemento legitimador de algunos aspectos culturales relevantes para la sociedad indígena colonial. Esto se consigue mediante el estudio de los elementos decorativos; los cuales son conformados por estilizaciones de seres posiblemente míticos y otras

decoraciones geométricas junto con el contexto en que fueron excavados. El objetivo de esto corresponde con evidenciar una persistente influencia precolombina en su elaboración y uso.

Sin embargo, para adentrarnos en dichos temas, se considera necesario sentar las bases de un lenguaje en común entre el arqueológico y el de diseño o el de arte. De esta forma asegurarnos de llegar a un entendimiento que permita proponer nuevas preguntas investigativas a futuro.

Al hablar de tipología arqueológica, por ejemplo, el tipo cerámico Managua Policromo, objeto de estudio de este artículo, tomamos como base una premisa: hay aspectos culturales normativos, es decir, convencionalismos sociales que hacen actuar a un grupo humano de una manera determinada. Es posible aproximarse a estos elementos culturales de los grupos sociales del pasado a partir de los objetos materiales que estos hayan hecho.

Así, los objetos manufacturados por un mismo grupo cultural, en una misma época, suelen ser similares en cuanto a su morfología y decoraciones pues éstas responden a condiciones socialmente determinadas ya sea de tipo funcional, tecnológico e ideológico. La forma de reconocer esas similitudes es a partir de la disección de los componentes visuales de los objetos, en este caso de la cerámica.

Por otro lado, cuando hacemos referencia al contexto arqueológico nos referimos a la asociación de conjuntos de artefactos y otros elementos materiales, en interacción dinámica e integrados por la actividad humana que alteró las condiciones naturales pre-existentes (Bate, 1998: 109). A partir de una adecuada lectura de éste es posible entender el orden e inferir las causas de la ubicación y localización de los materiales sobre el terreno.

En nuestro caso, estaremos entendiendo el contexto como todas esas acciones humanas que modificaron el subsuelo de la iglesia de San Blas y son apreciables en las excavaciones realizadas. Es posible que en un mismo espacio encontremos diferentes materiales, como por ejemplo restos humanos, rasgos arquitectónicos y objetos cerámicos. Esto no quiere decir necesariamente que fueron depositados a la misma vez o en un mismo momento. Para comprender el orden en que esto ocurrió es necesario hacer una adecuada lectura de la excavación.

Ahora bien, antes de discutir los aspectos de diseño y tecnológicos de estas vasijas, se presenta una contextualización de su relevancia, ya que son los primeros artefactos excavados de manera arqueológica y en un contexto colonial bien definido. A su vez, son los primeros artefactos encontrados al sur de la ciudad de Masaya, Nicaragua.

2. Contextualización de los trabajos arqueológicos

La actual iglesia de San Blas está localizada en la ciudad guanacasteca de Nicoya, Pacífico Noroeste de Costa Rica. Está erigida sobre un primer templo católico construido en un período que comprende los años de 1640 a 1790. Un rango bastante amplio que es difícil de acortar debido a que la noche del 23 de agosto de 1783, cayó un rayo en la casa cural de Nicoya y quemó toda la documentación que hasta el momento se había escrito sobre el inmueble, incluida la de su erección (López, 1976).

Luego de un terremoto en 1826 el inmueble fue derribado en su totalidad y la construcción del nuevo edificio se dio entre 1827 y 1834. Con algunas variaciones, como una ampliación del largo de la iglesia hacia el Este y la construcción de dos sacristías, una al Norte y otra al Sur (Ramírez y Camacho, 2019) es este mismo templo el que se observa en la actualidad en el centro de Nicoya.

La iglesia fue registrada como un sitio arqueológico en 1987, cuando el arqueólogo estadounidense John Lawrence desarrolló trabajos de excavación en el altar del inmueble, en donde reportó el entierro de tres diferentes individuos (1988, 2009).

Para el año de 1994, este investigador reportó 36 entierros individuales más bajo del patio de la iglesia, específicamente en la parte Sur del inmueble. Un año después, en 1995, la iglesia fue declarada parte del patrimonio cultural histórico arquitectónico del país.

El entierro de difuntos al interior de los templos católicos fue una característica cultural durante el período colonial. Esta práctica se mantuvo hasta el año de 1813 cuando, por Orden Real, se obliga a alejar los cementerios de los cascos urbanos (Velázquez, 1996).

Dadas las malas condiciones estructurales del templo católico, causadas por un terremoto en el año 2012, para el 2015 el Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, adscrito al Ministerio de Cultura y Juventud, comenzó un ambicioso proyecto de restauración que comprendió tres extensas temporadas de campo en donde el componente de investigación arqueológica fue vital.

En la primera temporada los trabajos se ubicaron en las paredes que dan a los puntos cardinales Norte y Sur de la iglesia, durante la segunda temporada

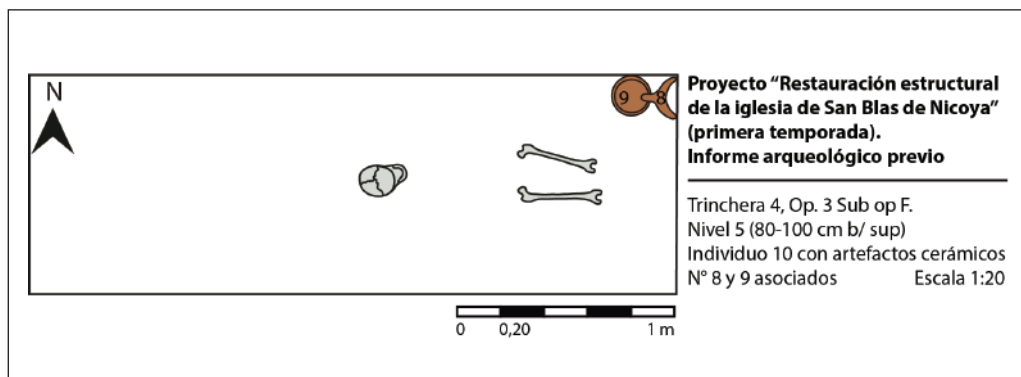


Figura 1. Dibujo en planta de Individuo 10, con artefactos cerámicos del tipo Managua Policromo.

las excavaciones se localizaron en la espadaña; pared Oeste del inmueble y la tercera temporada tuvo como espacio de trabajo toda la parte Este del templo católico: el altar y ambas sacristías.

Las vasijas cerámicas sobre las que discutiremos se encontraron únicamente en las primeras dos temporadas de campo.

Los primeros dos artefactos de Managua Policromo, se encontraron enterrados al interior de la iglesia a un metro bajo la superficie y estaban dispuestos a manera de ofrenda mortuoria, al lado izquierdo del individuo número 10, quien presentaba una mala conservación ósea por lo que gran parte de sus restos eran prácticamente polvo al momento de la excavación.

El difunto se encontraba dispuesto en posición de decúbito dorsal extendido, es decir, acostado sobre su espalda y orientado de Oeste a Este, paralelo a la pared Norte de la iglesia. A partir de una lectura contextual es posible aseverar que este individuo fue enterrado siguiendo los preceptos de un ritual católico (orientación y disposición) al interior de la iglesia una vez que el primer templo había sido erigido, es decir, entre 1640 y 1790 (Fig. 1).

Los otros ocho artefactos se excavaron en la segunda temporada de campo y estaban agrupados entre los 140 y 150 centímetros bajo la superficie, fuera de la iglesia y precisamente bajo la puerta de entrada. Estas vasijas se asociaron con la primera hilera de rocas que componen el basamento constructivo del primer templo católico.

Ambos casos nos hacen ubicar temporalmente la manufactura y uso de estas vasijas durante la segunda mitad del siglo XVII y posiblemente el siglo XVIII (Fig. 2).

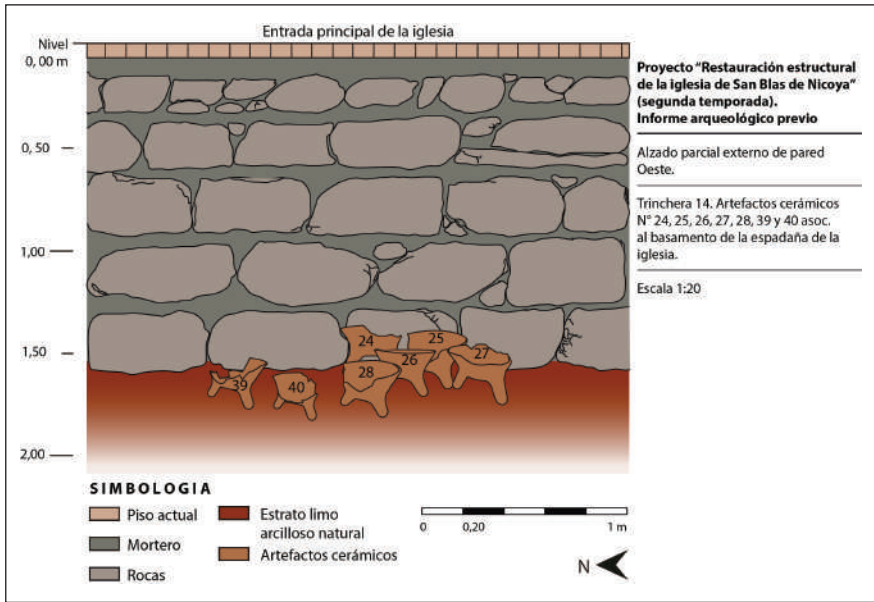


Figura 2. Dibujo parcial del basamento de construcción de la iglesia de San Blas con artefactos de Managua Policromo asociados.

3. Caracterización del diseño cerámico del tipo Managua Policromo

En esta sección se caracteriza el tipo cerámico Managua Policromo a partir de una serie de elementos del diseño que lo componen. De la mano de la definición de tipo cerámico que ya vimos, entendemos el diseño como la acción creadora que cumple una finalidad, siendo esta inseparable de las necesidades del sujeto o de la sociedad que le da creación (Scott, 1970: 16). En el caso del diseño cerámico nos enfocaremos en la morfología de las piezas y los acabados de superficie; los cuales involucran los colores y los motivos gráficos.

4. Morfología

Las vasijas cerámicas del tipo Managua Policromo tienen formas de cuencos tripodes con fondos planos, bocas no restringidas, paredes y bordes curvo-divergentes, con grosores que fluctúan entre los 0,4 a 0,6 cm por vasija. Su morfología está compuesta por paredes altas y fondos profundos. El diámetro de sus bocas también varía, entre los 20 a 28 cm.



Figura 3. Tipo Managua Policromo (Arts. 8, 9, 26 y 40 en el orden usual).

Los soportes son cilíndricos, huecos y están modelados de manera brusca. Son adheridos a la base de forma expedita y en algunos casos inadecuada, lo que produce que en ocasiones se dé un desprendimiento de los mismos. A su vez, presentan un diminuto agujero circular en la parte interna; el cual fue hecho con una herramienta puntiaguda para permitir a la pieza respirar durante la cocción. Estos soportes son atributos característicos de este tipo cerámico (Fig. 3).

5. Estudio sobre el color

El color constituye una forma de plasmar elementos gráficos sobre las piezas, cumple la función de delimitar los espacios, así como también es un medio de expresión de valores socialmente significativos.

Los ceramistas que hicieron Managua Policromo dispusieron elementos geométricos, lineales y míticos en las piezas cerámicas, a partir de la aplicación

cromática de pigmentos arcillosos; los cuales presentan un alto contenido de óxido de hierro y caolín, compuestos químicos que les hacen ostentar coloraciones rojizas, cremas-café y negras.

Dado que esta coloración ocurre de forma natural, no es necesario agregar un óxido para hacer un esmalte, como hacen los ceramistas contemporáneos. Sin embargo, por las características de estos materiales hubiese sido necesario incorporar una arcilla más plástica para generar una adecuada fusión del pigmento con el cuerpo o darle un tratamiento especial al material para que logre adherirse al cuerpo de la pieza (Conrad, 1988). Si esto no se hace los pigmentos se lavan fácilmente, como sucedió con los diez artefactos analizados.

Debido al alto contenido de óxido de hierro en el pigmento rojo, Managua Policromo presenta delicadas policromías, fácilmente erosionables y difíciles de conservar. Los diseños de este tipo cerámico condensan una compleja expresión pictórica, ubicada tanto en la parte interna como externa de las piezas, mediante la yuxtaposición de elementos geométricos y posibles personajes míticos, que serán tratados más adelante.

La forma de aplicar el color es primero mediante un baño de pigmento de tono crema-café que recubre la totalidad de la pieza. Sobre éste luego se disponen los colores rojo y negro.

Mientras el rojo es plasmado con una brocha hasta generar una banda gruesa al interior y exterior de la vasija, el color negro se aplicó con pincel mediante trazos gruesos y uniformes para la generación de paneles y formar contornos de figuras geométricas como los triángulos, las cadenillas en forma de espiral, guiloches, entre otros, además de aquellas representaciones figurativas (Fig. 4).

La tríada pictórica presente en Managua Policromo permite apreciar los contrastes entre las representaciones delineadas en negro, con el fondo rojo o el negro sobre el fondo crema, como es el caso de los motivos dentados cercanos al borde de las piezas.

Esta tríada ha sido sistematizada para poder identificar los tonos de acuerdo con la tabla Munsell para color de suelos y replicarlos a partir de los códigos CMYK para los procesos de impresión tipo *offset* y RGB para el modelo aditivo de colores para monitor (Fig. 5).

El color negro se utiliza mediante dos tipos de líneas diferentes. La primera, a pesar de su grosor y movimiento es una línea muerta (Sondereguer, 2000: 39); inexpresiva, la cual enmarca, limita, las formas pintadas y separa un panel del siguiente.

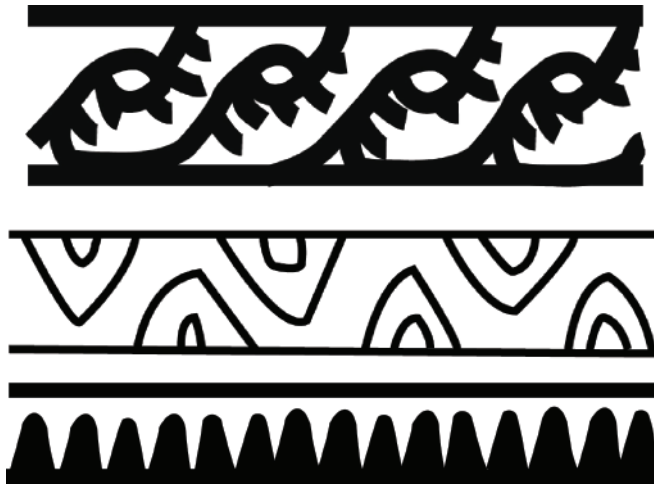


Figura 4. Elementos iconográficos más representados.

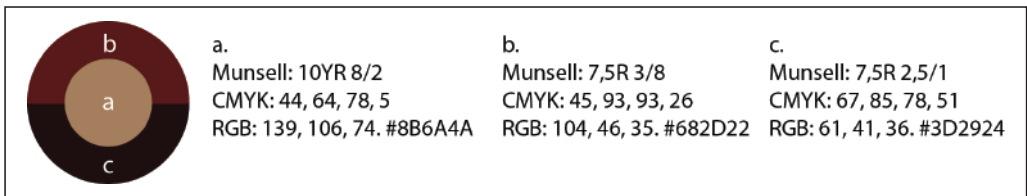


Figura 5. Esquema de color en tres tonos de Managua Policromo con los valores Munsell, CMYK y RGB.

A partir de un trazo mucho más orgánico y cargado de dinamismo, el segundo tipo de línea, línea viva (Sonderguer, 2000: 39); la cual condensa una expresión cultural que termina por cerrar un círculo de legitimación, comenzado desde la idea por crear una pieza que vinculara la vida del momento de la colonia, con ciertos remanentes culturales precolombinos. Los cuales pueden ser apreciables incluso mediante el contexto en que las vasijas se encontraron.

En este sentido, consideramos importante mencionar que tanto los colores empleados, como el orden en que se disponen sobre las piezas, son característicos de la manera en que se decoraban las vasijas durante los últimos años de la época precolombina.

Como veremos en el siguiente apartado, otros elementos que vinculan a este tipo cerámico colonial con prácticas indígenas supervivientes son los motivos gráficos y la forma de representarlos.

6. Motivos gráficos e imágenes representadas

Los elementos gráficos representados en la cerámica colonial Managua Policromo son imágenes que condensan un mundo, un pensamiento y reflejan aspectos legitimadores de la cultura de los pueblos que les dieron creación. En ellos está encerrada una historia y un conocimiento que se renueva a partir de las transformaciones ocurridas en el momento histórico vivido.

De más está indicar que un signo visual cumple su función cultural al ser ubicado en el lugar que le corresponde y en relación con los otros elementos visuales. Éste solo significa por lo que expresa y por lo que podemos entender de él. Si no hay una relación entre el signo y la cultura que lo observa; si como miembro de una cultura la persona no se siente identificada con ese signo, éste deja de tener importancia y termina desapareciendo o transfigurándose en otro signo.

Los motivos gráficos corresponden a un sistema organizado, ordenado, culturalmente consensuado y estructurado a partir de una tradición y un conocimiento aprehendido de formas socialmente significativas (Carrasco, 2019: 11).

Dado el estado de conservación de las piezas, únicamente se pudo reconstruir completamente un panel del artefacto 8 (Fig. 6). El primer elemento decorativo que se observa formado por colores son los motivos geométricos que producen figuras como los diseños dentados localizables cerca del labio de las vasijas, indistintamente de si es al interior o exterior de la vasija.

No sorprende que la disposición de dicho motivo dentado produzca una sensación de ritmo continuo y perpetuo a lo largo del borde. Este es un elemento característico de otras muchas piezas, no solo del mismo tipo cerámico sino precolombinas presentes desde el 800 d.C. No se sabe dónde comienza o termina, pero enmarca al personaje central sobre el que la pieza habla.

Este ser, es representado de manera orgánica como en el caso de las vasijas de la iglesia de San Blas y ha sido reportado en otras ocasiones hábilmente simplificado. Independientemente de su técnica de representación, esta figura siempre ostentó los mismos atributos visuales: cabeza estilizada en la que se observa un ojo de perfil, nariz y boca alargadas con lo que pareciera ser la lengua del ser y representaciones de plumas.

A los laterales del personaje central se observan representaciones de plumas alrededor; las cuales enmarcan un plano compuesto por líneas gruesas negras sobre el fondo rojo. El motivo se repite dos veces y rodea el diseño con dos bandas verticales realizadas a partir de la incorporación de figuras geométricas de triángulos.



Figura 6. Reconstrucción tridimensional morfológica y bidimensional del motivo central de la composición. Art. 8.

Estos elementos geométricos pueden encontrarse dispuestos a manera de bandas horizontales o verticales separando un panel de otro. Son realizados con una línea claramente brusca y están organizados de forma repetitiva y ordenada la cual interactúa con otros elementos visuales.

En ellos, no solo se haya un ritmo en la composición, sino que, a partir de su representación en forma de espejo, se produce un patrón que configura una simetría bilateral (Fig. 7), el cual se duplica nuevamente para enmarcar el panel donde se encuentra la figura central de la composición.

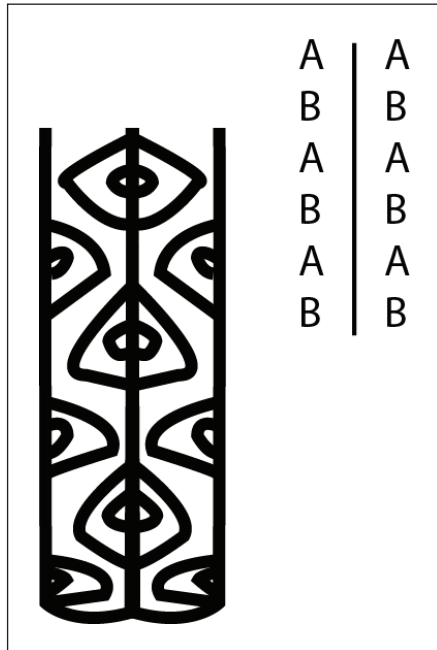


Figura 7. Simetría bilateral que enmarca los paneles.

Un punto importante de mencionar es que seis de las diez vasijas recuperadas presentaron en el fondo gruesas incisiones que plasman patrones compuestos por líneas onduladas, rectas, elementos geométricos o abstractos. Algunos arqueólogos que han investigado en el pasado este tipo cerámico



Figura 8. Patrón de incisos en el fondo del artefacto.

han planteado que este no es un elemento decorativo, sino que fue dispuesto como una solución funcional, posiblemente para facilitar el molido de sustancias suaves (Lothrop, 1926; Steinbrenner, 2014; 2015).

En época contemporánea se encuentran vasijas con incisiones parecidas en México y Guatemala. Estos objetos son utilizados para martajar (moler) elementos naturales como chiles u otro tipo de hierbas.

Resulta relevante argumentar al respecto que, en algunas de estas piezas como los artefactos 9, 26, 27 y 39 una parte de las secciones de estos patrones presentan un claro desgaste; lo cual podría corroborar lo propuesto con respecto a su uso como objetos de molienda (Fig. 8).

Por otro lado, las otras cuatro vasijas tienen fondos lisos y pulidos y presentaron importantes cantidades de carbón y paredes ahumadas al interior. Su presencia sugiere que fueron utilizados para quemar ingredientes orgánicos.

Los elementos de diseño que se han mencionado, como las figuraciones geométricas, el uso y forma de plasmar los colores y los elementos conceptuales que hemos mencionado son característicos de representaciones precolombinas. Estos son indicadores de remanentes que continuaban vivos al momento en que Managua Policromo fue manufacturado.

Ahora bien, parte fundamental del análisis de diseño lo tiene el estudio de la tecnología cerámica y las técnicas de manufactura que le dan creación. Este elemento se verá a continuación desde la reconstrucción del proceso de manufactura.

7. Reconstrucción del proceso de manufactura

A partir de un detallado análisis táctil y visual de las 10 piezas de Managua policromo se identificó que se manufacturaron en 4 etapas secuenciales, alternando cada etapa con un tiempo de secado.

Primero, se modeló mediante presión una bola de arcilla para generar la base lo suficientemente plana y dotarla de la concavidad necesaria. En este momento se determinó el tamaño y el grosor deseados que ostentaría el artefacto.

Vale la pena indicar que si bien existen reportes de torno alfarero en Centroamérica durante las últimas décadas del siglo XVI (Castegnaro, s.f.), Managua Policromo fue manufacturado siguiendo una característica técnica precolombina; esta es la segunda parte de la secuencia de manufactura y consistió en la incorporación paulatina de rollos de arcilla con un grosor aproximado de 1 cm de espesor hasta alcanzar la altura, el ancho de la boca y el tamaño definido por el ceramista.

Cada rollo fue adherido al anterior mediante una acción alisadora realizada con los dedos. Esto produjo una superficie irregular; la cual, después de un ligero secado, se modificó y alisó frotando una herramienta contra la arcilla.

Una tercera etapa de manufactura se inició después de que la pieza estuviera lo suficientemente seca, pero aún trabajable (antes de lo que se denomina dureza de cuero), para realizar dos labores diferentes: La primera fue la incorporación de los soportes modelados y huecos. Como se comentó estos se colocaron sin adherirse adecuadamente, de modo que generalmente se fragmentaron en las zonas de plegado.

La segunda labor durante esta fase se hizo solo en algunos de los artefactos y corresponde con realizar los patrones de incisiones en el fondo de las vasijas.

La etapa final de manufactura consistió en plasmar los motivos gráficos bidimensionales por medio de la adición de pigmentos en el siguiente orden: Primero se cubre la superficie total de la vasija con un tono crema-café, luego se hacen paneles rojos sobre los que se delinean en negro los motivos bidimensionales.

Entre cada mano de pintura se debió haber pulido la vasija para asegurar una adecuada fusión del pigmento a la pieza. Finalmente, la pieza se debió haber pulido en su totalidad.

Este proceso de cuatro etapas podría resumirse de la siguiente manera 1) modelado, 2) aplicación de rollos y alisado del cuerpo, 3) aplicación de soportes e incisiones en el fondo, 4) adición de pigmentos y alisados.



Figura 9. Evidencia de material orgánico dentro de la pasta cerámica.

Parte fundamental de un análisis tecnológico se obtiene con la identificación de las técnicas de cocción. Aunque aún no se conocen los talleres, escuelas o centros de producción de este tipo cerámico, es posible realizar algunas apreciaciones a partir del análisis de su pasta, esto fue posible porque varios artefactos estaban quebrados o presentaban fracturas.

En cuanto a la matriz arcillosa, esta se compone por pequeños granos redondeados, posiblemente generados por la erosión y antiplásticos de proporciones más grandes de arena gruesa con bordes angulares, probablemente producto de la molienda.

En esta pasta se observan grandes agujeros con bordes oscuros producidos por la quema de material orgánico durante la cocción. Algunas quebraduras evidencian un color homogéneo; lo cual indica que fueron cocidas en atmósferas reductoras, mientras otras presentan centros difusos, producidos por una cocción en ambiente oxidante (Fig. 9).

Este elemento permite inferir que el proceso de cocción de las vasijas fue errático y que alcanzó temperaturas bajas, lo cual no permitió que se realizaran piezas que soportaran el uso continuo y prolongado.

8. Trascendencia cultural del tipo cerámico

Managua Policromo es un tipo cerámico realizado durante inicios de la época colonial. Por tanto, la inferencia de su importancia cultural debe circunscribirse a dicho momento histórico. No obstante, con ello se debe comprender que los objetos tienen una raíz histórica y que no son productos que surgen de la nada.

Para aseverar lo anterior se considera vital volver a ver las excavaciones de donde fueron extraídos los artefactos, es decir, la posición y situación de los

mismos sobre el terreno. Pues son los únicos objetos de este tipo cerámico de los que se conoce una asociación contextual. Se debe mencionar que previo a los trabajos en San Blas, Deborah Cornavaca excavó en la ciudad colonial de León Viejo, Nicaragua y reportó fragmentos cerámicos de este tipo asociados con metal, mayólica y porcelana (2003). Sin embargo, no describió, fotografió o dibujó estos restos de manera que, a pesar de su asociación propuesta, este reporte sigue dejando dudas.

Independiente de lo anterior, en el libro de tasaciones de López de Cerrato (ver Vega, 1956: 402-404) se indica que en el año de 1548 el cacique don Diego y don Hernando del pueblo de Nicoya entregaron entre los dos trescientos (300) cántaros con miel, mientras que la Isla de Chira otorgó un total de cincuenta (50) tinajas de loza (cerámica) y mil (1000) piezas pequeñas de jarros, cántaros y ollas.

Lo anterior indica que la práctica de la alfarería continuó realizándose tiempo después del ingreso de los españoles. Una explicación para ello es que ésta correspondía con una forma eficaz que servía para el transporte de materiales, la cocción, preparación o como contenedor de alimentos. Todo esto permite inferir que la cerámica que se hacía en Nicoya estaba siendo movida por grupos indígenas hacia territorios al Norte.

Pero también es posible que la práctica cerámica continuara siendo realizada para fines que trascendieran el uso cotidiano señalado. En la iglesia de San Blas se han sugerido dos contextos primarios para las vasijas de Managua Policromo. La posición de los objetos, asociados a la primera hilera de rocas en la construcción del muro de cimentación de la iglesia y la forma en que fueron depositados a manera de ofrendas en un entierro al interior del templo, permiten inferir que hubo una persistente práctica ideológica precolombina avalada por la religión católica.

En relación con esto, la etnohistoriadora Eugenia Ibarra (2011: 159) señala que durante los primeros años del período colonial las labores de cristianización ejercidas por la iglesia y los encomenderos fueron poco rigurosas y se limitaron al bautizo y al entierro al interior de las iglesias.

Esta situación la hace suponer, aunque reconoce que carece de documentación para asegurarlo, que facilitó se generaran espacios en los que el indígena afianzara sus prácticas y creencias tradicionales.

Dicha hipótesis ya había sido esbozada por el historiador Santiago López al indicar que durante la administración religiosa de los frailes franciscanos; la cual se extendió por un período de tres siglos (desde la fundación del templo en el siglo XVI, hasta mediados del siglo XIX) solo dos curas estaban

asignados para todo el territorio guanacasteco. Detalla por tanto que esto es una clara muestra del *"abandono espiritual (católico) de sus habitantes"* (López, 1976: 19).

Tiempo después John Cockburn, expedicionario y marinero inglés que visitó Nicoya en 1731 brinda una visión particular de un entierro indígena realizado al interior de la iglesia de San Blas. Este personaje relata que, durante dicha actividad era costumbre adornar el cuerpo del difunto con flores de varias clases para luego inhumarlo al interior del templo *"con las cosas de que el muerto gustaba en vida"* (Cockburn, 1976).

Las excavaciones en la iglesia de San Blas y los artefactos de Managua Policromo son la referencia más fiable para referirse a lo expuesto con anterioridad. Remanentes de aspectos socioculturales e ideológicos determinantes para los grupos subalternos son manifestados a partir de la manufactura y uso que se le dio a esta cerámica. Es decir, ciertos aspectos ideológicos relacionados con las prácticas precolombinas estuvieron presentes en la vida cotidiana durante el período colonial.

La razón para el uso de la cerámica como objeto de consumo durante la época colonial puede inferirse por las condiciones socio-culturales de la época. El arte de transformar la arcilla en cerámica permitió la movilización y resguardo de alimentos que de otra forma no hubieran podido hacerse.

En el caso específico de Managua Policromo es posible argumentar que su presencia, movimiento y uso durante la época colonial pudo deberse a varios motivos, entre ellos los problemas internos entre las autoridades religiosas y las de gobernación (que ya han sido tratadas por numerosos historiadores en el pasado), la distancia física entre las comunidades indígenas y las europeas y la utilización por los españoles de los mismos caminos de comunicación e intercambio empleados por los indígenas en tiempos prehispánicos. Todo esto pudo contribuir a que prácticas tradicionales se mantuvieran a pesar de la presencia española.

De forma que Managua Policromo puede ser entendido como un elemento de resistencia cultural frente al colonizador. Pero también es necesario ubicarlo dentro de ciertos procesos de transculturación, de diálogo cultural. Nos referimos a que también es posible que el sector hegemónico permitiera y adoptara en algunas actividades religiosas, prácticas y materiales culturales del grupo subalterno para lentamente acercarlos, como finalmente consiguieron, a su propia tradición ideológica.

9. Discusión

Los objetos excavados en la iglesia de San Blas de Nicoya del tipo cerámico Managua Policromo, fueron manufacturados mediante técnicas manuales que remiten a referentes culturales de tradición precolombina. Estas son apreciables a partir de elementos formales y visuales del diseño, además de un persistente (aunque en franca decadencia) conocimiento de la tecnología cerámica.

Al hacer una “genealogía” de esta forma cerámica; es decir, al observar estas piezas en relación con la producción cultural alfarera realizada en la zona en épocas anteriores, podemos ver algunos referentes dentro del mismo arte precolombino de los años previos a la conquista española.

Son ligeramente semejantes algunas formas de escudillas de siluetas compuestas y bordes curvo y recto-divergentes como las apreciables en los tipos cerámicos precolombinos Vallejo Policromo, Madeira Policromo y el grupo Luna Policromo (Fig. 10). No obstante, las paredes cortas y fondos poco profundos las descartan como referentes.

De la misma manera, los soportes de esos tipos cerámicos presentan decoraciones zoomorfas o antropomorfas tanto modeladas como hechas por moldes, notablemente disímiles a las de Managua Policromo.

Por otro lado, las frágiles policromías presentes en la totalidad de los artefactos generaron tonos cremas-café (como color base), rojizos (como color secundario) y negros utilizados para delinear y generar los diversos motivos gráficos, a partir de líneas vivas y muertas (Sondereguer, 2000: 39).

Compartimos el razonamiento en relación con que la importancia del estudio del color radica en ser un indicador que permite inferir la sacralidad con que el artista indígena manufacturó la pieza cerámica (Vargas, 2015: 55). A partir de éste elemento visual es posible aproximarse a la función simbólica que se le otorgaba al objeto. Además de ser una triada de color, son la base de los tonos cerámicos y de otras bases de color en el mundo prehispánico de la zona de estudio.

Todavía más, el uso de tonos específicos y la forma de aplicarlos sobre el soporte puede ser también comprendido como un símbolo de vinculación con prácticas culturales todavía presentes o determinantes para la vida indígena durante la colonia.

En este sentido es oportuno mencionar que la yuxtaposición de colores mediante la triada pictórica señalada y el orden en que se disponen en las piezas, junto con los símbolos ritmados tanto en forma de líneas, bandas, elementos



Figura 10. Artefactos precolombinos con morfologías semejantes a Managua Policromo. Sin embargo, todas notoriamente diferentes al tipo en discusión. Madeira Policromo (a) Vallejo Policromo variedad Mombacho (b), Luna Policromo variedad Luna (c). Fuente: <http://granadacollection.org/P0metepe.htm>

geométricos plasmados indistintamente de forma horizontal o vertical y el personaje central de la composición, es característica de las piezas cerámicas policromas presentes en la región arqueológica Gran Nicoya durante la época precolombina, desde el año 800 d.C.

El personaje central de la composición gráfica ha sido discutido en el pasado. Ya para el año de 1926 el arqueólogo Samuel Lothrop había caracterizado los diseños de Managua Policromo y lo vinculó, de acuerdo con su clasificación, con el motivo de serpiente emplumada tipo G (Lothrop, 1926: 215).

Posteriormente, Wolfgang Haberland (1975: 555) revisaría a este personaje y reconoce que, si bien algunos de estos motivos tienen claros elementos que designan a una serpiente, en otras ocasiones pareciera que corresponde más con la cabeza de un pájaro, como es el caso de las vasijas de San Blas (Fig. 11).

Por otro lado, en lo que respecta a la tecnología alfarera se evidencia una falta de conocimiento sobre la forma en que se comportan los materiales arcillosos; elemento visible en la inadecuada adherencia de los soportes o los errores presentes al incorporar pigmentos bastos en óxidos sobre piezas cocidas a bajas y erráticas temperaturas.



Figura 11. Diseño de la banda interior de las vasijas de Managua Policromo. Atención a la forma del personaje central, el cual presenta condiciones de pájaro o serpiente.

Para finalizar, aunque el tema tratado no va en relación con la inferencia de posibles etnicidades de esta cerámica y referirse a esto ya es otra ponencia en sí misma, sí resulta importante apuntar por lo menos de manera tangencial lo propuesto en tiempos recientes por el arqueólogo Larry Steinbrenner (2014, 2015, 2017) quien a partir de un estudio de materiales sin contexto, ha comentado que es posible encontrar una “filiación étnica” de este tipo cerámico, en poblaciones mangues ubicadas en Chiapa de Corzo, México.

En este sentido, consideramos valioso para futuros trabajos plantear como hipótesis que, debido a las características de diseño tratadas para las piezas excavadas arqueológicamente en la iglesia de San Blas y tratadas en este artículo, esta cerámica no reúne las características formales o visuales para ubicar “un antepasado”; un referente, de ésta en el norte de Centroamérica.

Por el contrario, precisamente por estos elementos consideramos que la misma fue probablemente producida en el sector sur de la región arqueológica Gran Nicoya y que los objetos viajaron desde ese lugar a Nicaragua mediante, posiblemente, el sistema de encomiendas.

Históricamente y por formación profesional observamos la región arqueológica Gran Nicoya en relación inseparable e indiscutible con el área Mesoamericana o con Nicaragua. Pareciera que todos los fenómenos socio-culturales son explicados si volvemos a ver hacia el Norte, en algunos casos es así, pero no pareciera ser este.

Aunque de momento no se dispone de más información que aclare este problema, se deja la puerta abierta para su discusión. Quizás encontremos

pistas que apunten a eventuales respuestas, o nuevas preguntas, en las comunidades alfareras contemporáneas de Guaitil, San Vicente y todos los pueblos alrededor de estos lugares, quienes se caracterizan por desarrollar una práctica cerámica con ciertos matices tradicionales indígenas.

Otra posible solución está en el uso de las técnicas de difracción y fluorescencia de rayos X sobre los materiales de San Blas y su comparación con aquellos ubicados en colecciones sin contexto de Nicaragua. De esta forma sería posible identificar elementos y componentes químicos en común que pueden eventualmente dirigir las miradas a posibles escuelas o talleres de manufactura.

El trabajo en conjunto desde la historia, la antropología, la arqueología, el arte y el diseño pueden permitirnos sentar bases para comprender mejor este tipo cerámico y ahondar en un entendimiento todavía más complejo de la historia colonial a partir de los productos culturales.

Bibliografía

- Camacho, F. (2015a). Informe trabajos realizados en la evaluación arqueológica del proyecto "Restauración estructural de la iglesia de San Blas de Nicoya". Manuscrito en archivo. Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Camacho, F. (2015b). Un viaje por curiol. Cambiado la perspectiva sobre la extracción del pigmento en la alfarería contemporánea guanacasteca. En: *Revista Herencia* Vol. 28 (1), 85-92.
- Camacho, F. (2016). Informe final evaluación arqueológica "Restauración estructural de la iglesia de San Blas de Nicoya" (segunda temporada) Guanacaste, Nicoya, Nicoya. Manuscrito en archivo. Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Carrasco, S. (2019). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Oaxaca*. Secretaría de Cultura.
- Castegnaro, A. (s.f.). *Viaje por el universo artesanal de Honduras*. Instituto hondureño de Antropología e Historia. Tegucigalpa.
- Cockburn, J. (1976). *Los viajes de Cockburn por Costa Rica*. Editorial Costa Rica. San José.
- Conrad, J. (1989). *Ceramic formulas: The complete compendium*. McMillan Publishing Co, New York.
- Cornavaca, D. (2003). *Leon Viejo, Nicaragua: A community of contact*. Tesis de doctorado. Universidad de California.

- Haberland, W. (1975). Further archaeological evidence for the Nicarao and Pipil migrations in Central America. *41er Congreso Internacional de Americanistas* 1:551-559.
- Hammer, F. (1975). *The potter's dictionary of materials and techniques*. Pitman Publishing. London.
- Ibarra, E. (2011). *Fronteras étnicas en la conquista de Nicaragua y Nicoya. Entre la solidaridad y el conflicto 800 d.C.-1544*. Editorial UCR.
- Lawrence, J. (1994). Informe de las excavaciones arqueológicas en el templo colonial de Nicoya, Guanacaste, Costa Rica. Manuscrito del Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Lawrence, J. (2009). Archaeology and ethnohistory of the spanish periphery: Excavations at the templo colonial in Nicoya, Guanacaste, Costa Rica. *Historical Archaeology* 43 (1): 65- 80.
- López, S. (1976). Algunas notas sobre Nicoya y una pregunta sobre su iglesia parroquial: ¿Es esto una reliquia colonial? *Revista de Costa Rica* 11: 11-35. Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, San José.
- Lothrop, S. (1926). *Pottery of Costa Rica and Nicaragua, Vol I*. Museum of the American Indian. Heye Foundation, Nueva York.
- Ramírez, J y Camacho, F. (2019). Evaluación arqueológica de sitio Nicoya (G-114 Nc), proyecto de reforzamiento estructural de la ermita de San Blas (tercera etapa), Nicoya, Guanacaste. Manuscrito en archivo. Departamento de Antropología e Historia, Museo Nacional de Costa Rica. San José.
- Rye, O. (2007). *Pottery technology. Principles and reconstruction*. Editorial Taraxacum, Washington D.C.
- Sondereguer, C. (2000). *Diseño precolombino*. Ediciones G. Gili. S.A.
- Steinbrenner, L. (2014). *The mystery of Managua polychrome, part I*. 79th anual meeting of the Society for American Archaeology.
- Steinbrenner, L. (2015). *The mystery of Managua polychrome, part II*. 80th anual meeting of the Society for American Archaeology.
- Steinbrenner, L. (2017). Ideas falsas sobre migrantes mesoamericanos y tradiciones de alfarería en el Pacífico de Nicaragua. *XI Congreso de la red centroamericana de antropología*.
- Vega, A. (ed.) (1956). *Documentos para la historia de Nicaragua. Tomo XIV (1545-1558)*. Madrid, Imprenta y Litografía Juan Bravo 3.
- Velázquez, C. (1996). Las actitudes ante la muerte en el Cartago del siglo XVIII. Tesis de Maestría. Maestría Centroamericana en Historia. Universidad de Costa Rica, San José.



Este libro es resultado del *I Coloquio Iberoamericano sobre estudios indígenas desde las artes y el diseño*, actividad realizada de manera virtual entre los meses de agosto y setiembre del año 2021. Su objetivo principal fue analizar y discutir sobre el estado de la investigación en relación con el arte y el diseño indígena en América, así como generar propuestas para las investigaciones futuras en el campo, por medio de la discusión interdisciplinaria.

Con esto en mente, el presente documento reúne catorce artículos presentados a manera de capítulos que tratan por primera vez en nuestro continente el tema de la producción artística y del diseño indígena precolombino y contemporáneo.

IIArte
Instituto de
Investigaciones
en Arte

UCR



Roma Tie-Press
2023



EnredARS

