

dos del tiempo pasado", cuando los cunas no estaban civilizados porque no practicaban las enseñanzas de *Ibeorgún*"²².

Conclusiones.—Los datos de la mitología comparada establecen paralelos sistemáticos entre los mitos de las Tres Edades cunas y las Tres Edades del *Popol-Vuh*. Hay coincidencia entre las características socio-económicas y religiosas de la cultura cuna, expresadas en el derecho materno, el calendario de fases lunares y la función de la mujer como cultivadora, y las que están registradas en el Tercer Ciclo étnico de la mitología de los maya-quichés, que corresponde a la tercera fase de su historia cultural, equivalente del período de la civilización del mundo cuna.

Tal relación histórica entre mayas y cunas explica las afinidades lingüísticas notadas entre sus lenguas respectivas. Aun oyendo una conversación entre cunas, capté algunas raíces de sabor maya; por ejemplo, *nen* = nosotros, comparable a *neen* = nosotros en chorti. Comunicando mis impresiones sobre el particular a Rubén Pérez Cantule, me manifiesta que, en realidad, hay relaciones entre el maya y el cuna. Durante su permanencia en Göteborg, tuvo acceso a la biblioteca de Erland Nordenskiöld y se interesó en los vocabularios maya. Encontró giros gramaticales y vocablos semejantes a los de la lengua cuna que él domina perfectamente, lo que indica, en su concepto, un lejano parentesco lingüístico entre ambas lenguas. Esto vendría a justificar la clasificación del cuna en la familia chibcha-maya de Swadesh (ver cita anterior).

En fin, las conexiones genéticas entre la cultura cuna y la maya vienen a desvanecer la teoría, nunca probada, de un origen suramericano de aquella cultura.

²² Todas las notas que tomé bajo el dictado de Pérez Cantule fueron revisadas y aprobadas por él en nota puesta al pie de la última página, que dice: "Certifico que estos informes son verídicos. Rubén Pérez Cantule, indio cuna de San Blas. Fecha, 15 de enero de 1955."

25. DEMOGRAFIA PREHISPANICA DE LA AMERICA CENTRAL

Por falta de directivas históricas, la demografía prehispánica de la América Central (desde el sur del área maya a Panamá) constituye aún un desconcertante misterio antropológico.

Aún no se ha logrado trazar el desarrollo de la evolución histórica de los pueblos del área. El problema del origen de las culturas centroamericanas permanece insoluto. Diversas teorías confusas, ahistóricas y contradictorias han tratado en vano de explicarlo.

Algunos antropólogos creen que las culturas centroamericanas proceden del Sur, por la sencilla razón de que las lenguas del Istmo corresponden a la familia chibcha, y que la arqueología del área se relaciona con la suramericana. Otros consideran que las culturas centroamericanas son las que influyen a las de Suramérica y que proceden del Norte. Otros, en fin, piensan que la América Central fue un foco de difusión cultural hacia el Norte y el Sur, atribuyendo a la cultura "chorotega" una fuerza de expansión extraordinaria. Esta teoría se fundamenta en la creencia de que las esculturas monumentales de Centroamérica son "chorotegas" y presentan afinidades con las del Occidente de México y de Suramérica. Es obvio que tales afinidades existen, ya que todas las culturas del horizonte Formativo presentan rasgos de unidad mutua.

Herbert J. Spinden prohija la teoría de una corriente cultural chorotega que habría invadido el occidente de México, procedente de Honduras y Nicaragua¹. En cambio, para Lothrop, la cultura chorotega se extiende por toda la América Central, por Colombia y Venezuela. Spinden reconoce, sin embargo, que hay discrepancia entre el área arqueológica chorotega y la distribución geográfica de ese grupo étnico.

¹ H. J. Spinden, *The Chorotegan Culture Area*. Congreso Int. de Americanistas; Göteborg, 1924; págs. 529, 545.

La cultura monumental, siempre atribuida a los "chorotegas", es objeto de un nuevo enfoque por Claude F. Baudez, que intenta enlazar arqueología e historia. A diferencia de Spinden y Lothrop que atribuyen a la cultura chorotega una gran antigüedad, Baudez considera que es tardía y se desarrolla posteriormente al siglo IX de la era cristiana. La relaciona con los chorotegas históricos que invaden la América Central en época reciente. "La situación cambia radicalmente con la llegada de los chorotegas, seguidos más tarde de los nicaraos. El sector meridional conoce una era de prosperidad que se manifiesta en el desarrollo de la artesanía y la creación de estilos originales, tanto en la cerámica, como en la escultura"². De esta manera, Baudez atribuye la cultura monumental de la América Central a corrientes mexicanas.

Ninguna de esas teorías es sostenible en la actualidad.

Según sus propias tradiciones, citadas precedentemente, los pueblos de la América Central son los agricultores más antiguos del área, tan antiguos que se consideran autóctonos en el país que habitan desde tiempos inmemoriales. Su cultura es bastante homogénea, como lo revela la etnografía y la lingüística y resulta más clara, una vez comprendido su desarrollo histórico.

La mitología y la etnografía comparadas, que son las fuentes auténticas de la historia americana, ponen de manifiesto que las culturas más antiguas de la América Central corresponden al horizonte de las culturas Medias o Formativas y establecen, a la vez, sus conexiones genéticas históricas con la cultura maya.

Sus características fundamentales son las que tenían en común con los mayas en la tercera época de sus respectivas mitologías.

Estos datos, científicamente válidos, pueden ser verificados por otros investigadores.

A través de los informes precedentes puede reconstruirse el movimiento de expansión de los pueblos centroamericanos que se desplazan lentamente del área maya por la gran vía del Pacífico, ocupando, en primer lugar, las regiones costeras. Allí encuentran el mismo paisaje, el mismo clima y la misma ecología que dejaban atrás, como lo revela la antropogeografía.

En un período tardío de su historia, fueron desalojados de extensos territorios del Pacífico y empujados hacia el Caribe por invasores extrajeros: chorotegas, en Honduras, Nicaragua y Costa Rica; pipiles-nicaraos, en Honduras, Nicaragua y Costa Rica; chocos, en Colombia y Panamá.

Tal proceso de desplazamiento de poblaciones autóctonas hacia las costas atlánticas seguía su curso aún después de la Conquista, en la Mosquitia y en el área cuna. Según las tradiciones de sumos, miskitos y payas, que concuerdan entre sí, la Mosquita hondureña fue invadida por sumos y

² Claude F. Baudez, *Amérique Centrale*, Ed. Nagel, Geneve, 1970, pág. 218.

miskitos en época muy reciente, en tanto que los payas retroceden hacia el interior de su *habitat*.

Causas de los movimientos migratorios

Los sumos-miskitos habitaban antiguamente la región del Gran Lago, según sus tradiciones recogidas por mí, entre taoajkas, miskitos y payas, durante mi expedición a la Mosquitia.

Elas coinciden con la que Mr. Heat oyó de boca de Eduardo Pereira, descendiente de la familia real miskita, que se transcribe a continuación.

En las postrimerías del siglo X, el país de los kiribi fue invadido por gentes procedentes del Norte. Después de una larga y encarnizada lucha, que duró aproximadamente un siglo, los autóctonos se ven compelidos a abandonar su país, retirándose al oriente del lago de Nicaragua, donde vivieron por algún tiempo en paz. Pero hostilizados, de nuevo, por sus implacables enemigos, dispusieron trasladarse hacia las costas del Atlántico, bajo la dirección del cacique *Wakna*. Su hijo, *Lakia Tara* (Estrella de la Tarde), extendió sus dominios más al norte y ocupó toda la faja costera, hasta los confines de Honduras, alrededor del siglo XIV. Al parecer, el hombre original de los miskitos era kiribi. Un grupo de kiribi, conocido hoy como korobici, emigró al sur del lago de Nicaragua, extendiéndose hacia el noroeste de Costa Rica.

El recuerdo de tales movimientos migratorios se mantiene, con admirable fidelidad, en la memoria de la anciana *Nanan* de Dimiquian. Ella evoca la patria original de los sumos-miskitos en las cercanías del Gran Lago de Nicaragua de donde son desalojados y empujados hacia la región de Chontales; más tarde, su grupo se traslada a la isla de Rama Ki, en la laguna de Bluefields, funda la población de Carahuala, se marcha hacia la frontera de Honduras, funda Huaspuc, que subsiste todavía, y de allí se traslada a la Mosquitia hondureña, donde los encontré en las márgenes del Patuca.

Las tradiciones de los autóctonos coinciden, además, con las que recogió Motolinia en Nicaragua en 1529. "Supo que inmigrantes venidos del Norte dieron guerra a los naturales que allí tenían poblado y los desbarataron y echaron de su Señorío, y ellos se quedaron y poblaron allí aquellos nahuales" (*Historia de los Indios de la Nueva España*). Los "nahuales" de Motolinia corresponden a los nicarao-pipiles que ocuparon el istmo de Rivas y las islas del Gran Lago, desalojando de allí a sus pobladores. Grupos pipiles se abrieron paso hasta Costa Rica, donde fundaron las colonias de Bagaces, Desaguadero y Sigua, en época muy reciente.

En el siglo XVI, los nicaraos-pipiles tenían su capital en Quauhcapolca, cerca de Rivas; sus poblaciones principales eran Tecoteaga, Totoaca, Mistega, Xoxoyta y Papagayo. Ocupaban, además, las islas de Zapatero y Ometepe en el lago de Nicaragua, donde encontraron grandes monolitos,

impropiamente atribuidos a los chorotegas. Los nicaraos no construyeron edificios de piedra, templos o pirámides; edificaron sobre montículos de tierra chozas de troncos y paja, como las que formaban la corte del famoso cacique Agayete. Tampoco habían alcanzado el nivel de la escultura lítica, no dejaron ningún monumento de piedra como testimonio de su presencia, y su cerámica original es pobre.

Importa conocer las características de la cultura arqueológica de los nicaraos-pipiles, para no confundirla con la de los autóctonos³

En cuanto a los chorotegas, el licenciado Francisco de Castañeda, alcalde mayor de la provincia de Nicaragua durante la primera década de la dominación española, expresa en una de sus cartas al rey de España que los choroteganos eran considerados por los autóctonos como intrusos que habían despojado de sus tierras a sus antepasados (cita en "Chontales", de Guerrero y Soriano, *op.cit.*, pág. 41).

Tales tradiciones se han mantenido hasta la fecha entre los subtiabas de León, según referencias citadas precedentemente. Los subtiabas eran vecinos de los chorotegas, sus territorios respectivos llegaban hasta el Pacífico. Considero de interés esos informes de geografía histórica.

En el curso de mi investigación entre los subtiabas logré percibir algunos elementos culturales tomados por ellos a los chorotegas, entre otros, la tortilla de maíz, que era desconocida en la América Central. Tales fenómenos de aculturación establecen la precedencia de los subtiabas a los chorotegas.

Origen de las migraciones pipiles y chorotegas.—Respecto al éxodo de los pipiles del Altiplano Central de México, donde eran conocidos bajo el nombre de chichimecas, el lector encontrará amplias informaciones en mis libros *Los Mayas* (págs. 401-413) y *El colapso maya y los nahuas* (México, 1959), que se sintetizan a continuación

Los chichimecas, tributarios de los teotihuacanos, se rebelan contra sus amos, asaltan la ciudad de los dioses y la queman a fines del siglo VI de la era cristiana. Durante 21 años siguen las luchas entre chichimecas y teotihuacanos; finalmente, los primeros son derrotados y emigran al sur de México y la América Central, donde luchan con los nativos y establecen colonias en los sectores de menor resistencia, desplazando a los autóctonos. La invasión pipil puede compararse a la de los hunos de Atila, en Occidente. Provoca una conmoción étnica que sacude un vasto territorio, desde el sur de Veracruz hasta Costa Rica.

En su avance hacia el sur, los chichimecas-pipiles chocan con los chiapanecos, cuyo territorio en el siglo XVI estaba rodeado al noroeste de

³ Al tratar de las culturas del centro de México se hará una amplia descripción de la cultura pipil, equivalente de la chichimeca contemporánea a Teotihuacán.

poblaciones pipiles (colonias de Soyaló-Zinacantán). El *habitat* de los chiapanecos se redujo debido a su abandono en masa por los autóctonos. Gran parte de la población emigra al sur, donde se les conoce con el nombre de chorotegas, que Brinton hace derivar de *cholotia* = huir⁴.

El estrecho parentesco entre el chiapaneco y el chorotega ha sido notado por diversos investigadores. M. Swadesh estima que la separación de esas lenguas debe haber ocurrido hace 13 siglos, es decir, que dataría de mediados del siglo VII, aproximadamente⁵. Para más amplios informes acerca de los chorotegas véase mi libro *Los Chortis ante el problema maya*, tomo V, págs. 1647, 1652⁶.

Cuando el padre Fco. Bobadilla interrogó a los pipiles nicaraos en 1528, por mandato de Pedrarias Dávila, éstos le informaron que "no eran naturales de aquesta tierra", que vinieron nuestros progenitores porque en aquella tierra (Ticomega Emaguatega, en el altiplano mexicano) tenían amos a quien servían, e los trataban mal, e los tenían avasallados, e desta causa dexaron su tierra e se vinieron a aquella do estaban"⁷. Estos datos coinciden con las crónicas mexicanas acerca de las causas de la migración chichimeca-pipil.

La precedencia de los chorotegas a los pipiles en Nicaragua se explica por el hecho de que su migración es consecuencia de la invasión de su territorio por los chichimecas-pipiles; éstos tratan de arraigar allí y en otras regiones del Sur. Los pipiles habían desalojado a los mayas del área del Pacífico, estableciéndose en partes de Xoconusco, Guatemala y El Salvador. Pero alrededor del siglo X, los quichés hacen la guerra a los intrusos y desplazan a los chichimecas-pipiles, sus enemigos tradicionales, que emigran, de nuevo, hacia Nicaragua, posteriormente a los chorotegas (para informes más amplios al respecto véase *Historia maya-quiché*, en el vol. IV).

Antes de esas invasiones, el panorama cultural, étnico y lingüístico del Istmo era homogéneo, dentro de sus variaciones locales. De ninguna manera

⁴ Según referencias de Bernal Díaz del Castillo, los chiapanecos alegaban con motivo de un pleito de tierras que eran dueños de un territorio en disputa desde más de mil años antes de la Conquista. Chiapanecos, tzentales y tzotziles son autóctonos en las regiones que habitan. Los chorotegas "antiguamente tuvieron su habitación en el despoblado de Xoconochco" (Torquemada, libro III, cap. 40). Carlos Navarrete publicó una interesante monografía titulada *The Chiapanec, History and Culture* (Brigham Young University, Provo, Utah, 1966), a la que remito al lector para más amplios informes acerca de los chapaneos y su cultura arqueológica.

⁵ M. Swadesh, "Evidencia lingüística para la reconstrucción de la Prehistoria mayense". Ponencia presentada a la VIII Asamblea de Mesa Redonda de la Soc. de Antropología de México, septiembre de 1959.

⁶ Al referirse a mi citada obra, Otto Zerries manifiesta que "no sólo es de gran importancia para la historia cultural de la América del Sur, sino también para la de todo el continente y abarca en toda su extensión el problema chorotega", Paideuma, Frankfort am Main, tomo V.

⁷ Probanza, cita de Oviedo en *Hist. general y natural...*, *op. cit.*

puede confundirse chorotegas o pipiles con los autóctonos. Sus culturas y lenguas respectivas son distintas. Claude F. Baudez anota las diferencias más saltantes entre los grupos chorotegas-pipiles de la zona del Pacífico y los del interior: Zona Pacífico: *Habitat* concentrado, casas de una familia, hombres agricultores, tortilla, calendario solar (365 días = $18 \times 20 + 5$), códices. Danzas de origen septentrional, el Volador, filiación bilateral o patrilineal.

Autóctonos: *Habitat* disperso, casas plurifamiliares, mujeres agricultoras; tamal; calendario lunar; desconocimiento del Palo Volador. Filiación matrilineal⁸. Podrían agregarse otros, por ejemplo, la planta cultural básica es la yuca para los centroamericanos; el maíz, para los chorotegas-pipiles.

Las diferencias fundamentales entre las culturas de tipo mexicano y las culturas autóctonas son claras. La somera descripción de Baudez acerca de la cultura de los pueblos centroamericanos coincide en sus grandes lineamientos con el material etnográfico presentado en capítulos anteriores.

Se diferencian, además, por su tipo racial.

Sobre el particular, Julio Froebel y Ephraim G. Squier concuerdan con el que esto escribe acerca del tipo físico de los nativos (taoajkas y subtiabas vistos por mí y descritos en citas anteriores). Dice Froebel de los ulvas que "la expresión de sus rostros no era desagradable y sus rasgos fisonómicos eran más de tipo mongoloide que del tipo azteca o chorotegano de las regiones planas del occidente del país"⁹. E. G. Squier manifiesta: "Es fácil reconocer las características más notables de ambas familias. Los indios mansos, valientes, industriosos, inteligentes que pueblan los alrededores de León (subtiabas) ofrecen por su contextura, más pequeña y torneada, sus facciones de agradable regularidad, ojos de claro mirar y viva expresión, un recio contraste con los levantiscos, traicioneros y crueles indios de las cercanías de la antigua ciudad de Rivas (pipiles). Estos son más altos y también más huesudos, sus facciones son más pronunciadas y, por lo común, más ordinarias, y encima de eso tienen siempre una expresión recelosa, si no hosca"¹⁰.

Desde que Schuller planteó el problema de la "insoluble cuestión chorotega", no se ha dado un paso adelante en la identificación del grupo étnico, vinculado a la estatuaria monumental.

Hoy, como ayer, etnología, arqueología, cronología e historia andan perdidas por distintos caminos, sin esperanza de hermanarse jamás.

Sin duda, la desorientación de los arqueólogos y su renuncia a atribuir a

⁸ Claude F. Baudez, *Amérique Centrale*, Editions Nagel, Geneve, Suiza, 1970, pág. 22.

⁹ Cita en Guerrero y Soriano, "Chontales", *op. cit.*, pág. 32.

¹⁰ E. G. Squier, *Nicaragua, sus gentes y paisajes*, ed. española por Editorial Universitaria Centroamericana, 1970, pág. 229 (edición original en inglés, Nueva York, 1860).

los autóctonos la paternidad de los monumentos arqueológicos, se debe a la pobreza aparente de su estado cultural presente, y su arrinconamiento en áreas florestales.

Sin embargo, aun tomando como ejemplo el grupo más reducido y más decadente, el que ha emigrado más lejos de su *habitat* ancestral y que está en vía de total extinción como el taoajka de Dimiquian, que visité en 1938, se advierte que, bajo rústicas apariencias, conservan aún legados de un patrimonio cultural de elevado nivel. Su sistema de numeración es genialmente simple. Con sólo nueve voces distintas pueden contar hasta centenas de millar. Su vocabulario registra palabras que expresan ideas como escribir o grabar, leer, decir, que no son de sus propias necesidades actuales; para expresar tales ideas no han recurrido a voces extrañas, indicando con esto que dichos conceptos eran del conocimiento de los antiguos y que los conservan por tradición. Aún en la actualidad, los miskitos labran ídolos de madera de grandes dimensiones, como se ha dicho al tratar de mi viaje a la Mosquitia.

Su arte decorativo, expresado en calabazas o en objetos de madera, sus artísticos tejidos policromos, decorados con los símbolos tradicionales, manifiestan lo avanzado de su artesanía.

En el curso de este trabajo, el lector podrá apreciar toda la utilidad que la etnohistoria brinda a la arqueología.

Algunos datos acerca de la antigüedad de las culturas centroamericanas.—Indudablemente, los pueblos de cultura centroamericana, que se precian de ser los habitantes más antiguos de las regiones que habitan, deben estar radicados en el Istmo desde muchos siglos.

A falta de datos concretos sobre el particular, veamos otros medios de aproximación a ese pasado.

Sobre la base del método glotocronológico léxico-estadístico, Mauricio Swadesh presenta un cuadro referente a interrelaciones de las lenguas macro mayas reproducido precedentemente, en el que estima que las lenguas de la familia chibcha, que incluyen, desde luego, las centroamericanas, se separan de las lenguas mayas hace 56 siglos. Es decir, en el cuarto milenio antes de C.

En la fase agrícola de Gatún, Panamá, se encontró polen de maíz asociado al sistema de cultivo por roza y quema que data de 2200 años antes de J.C., según fecha de radiocarbono. Es obvio que antes de llegar a Panamá, desde su centro de domesticación, el maíz debe haber sido cultivado en la América Central, en fechas más antiguas aún. Considero de gran importancia histórica esta información acerca de la existencia de maíz cultivado en el Istmo, en el tercer milenio antes de la era cristiana. En esa época, la etapa de agricultura incipiente, había sido superada en el área centroamericana.

Comentando este hallazgo, Robert Stewart manifiesta: "Esto indica claramente que el método de tumba y quema estaba presente en Panamá hace 4200 años, si no antes, y que desde ese tiempo en adelante se usó el mismo método de agricultura que se usa ahora en la mayor parte del país.

Linares encontró en las tierras altas de Chiriqui remanentes carbonizados de maíz y frijoles. Ese maíz es considerado por Galinat, cercano al Chapalote-Nal-Tel, una raza primitiva de maíz del área maya, que se difundió en México y en la América Central. Asimismo, el cultivo de la yuca, que tanta importancia tiene en la América Central, procede del área maya, donde está el foco de domesticación de los cultígenos americanos (ver capítulo sobre "Origen de la Agricultura"). El maíz de Chiriqui es datado por radiocarbono en 430 antes de Cristo ¹¹.

Veamos, ahora, lo que nos dicen los arqueólogos acerca de los niveles más antiguos de cerámica.

En algunos sitios arqueológicos de Honduras se han encontrado tipos de alfarería que los especialistas comparan con los más antiguos del continente. Yarumela I, por ejemplo, no está fechado por el método del radiocarbono, pero parece sumamente antiguo. Joel S. Canby describe esa cerámica como tosca (*crude*) y de formas simples. Carece de decoración formal, pulimento (*slip*) y vertedera. No muestra modificaciones en las asas, soportes o en el acabado. El citado arqueólogo atribuye esos materiales a una fase inicial del desarrollo de la alfarería, asociada a objetos de obsidiana. Relaciona esa alfarería de aspecto primitivo con Yoyoa monocromo y Guañape, en el Perú ¹².

Dee F. Green y Gareth Lowe encuentran similitudes entre la alfarería Yarumela I, la fase Pox de Puerto Márquez, fechada en 2440 antes de la era cristiana y la fase Purrón, del valle de Tehuacán, que data de 2.300 años antes de Cristo ¹³. Puerto Márquez es la cultura más antigua que se conoce hasta la fecha en Mesoamérica y corresponde al Formativo Temprano.

Doris Stone localiza en Caigala, valle de Comayagua, una cerámica muy semejante a Valdivia inciso (*resemble closely Valdivia Incised*). La citada investigadora encuentra, además, algunos tiestos en Sulaco, sobre el río del mismo nombre, afluente del Ulua, que ofrecen grandes afinidades con la cerámica incisa de Valdivia (2.500 años antes de Cristo), incluso *The nodule and network*. Otras formas y combinaciones de diseños son típicos del período C. de Valdivia (Green y Lowe, *op cit.* pág. 61).

¹¹ Boletín de la Universidad Santa María La Antigua, Panamá, 1974, Symposium, pág. 7.

¹² J. S. Canby, "Possible Chronological implications of the long ceramic sequence recovered at Yarumela", en *The civilizations of Ancient America*, Ed. Sol Tax. Nueva York, 1967, pág. 80.

¹³ D. F. Green y Gareth W. Lowe, *Altamira and Padre Piedra. Early Preclasic Dites in Chiapas, México*, New World Arch. Foundation, Provo, Utah, 1967, pág. 62.

Comentando esos hallazgos que establecen, al parecer, semejanzas muy antiguas entre Honduras y El Ecuador, Green y Lowe consideran que, aunque tales semejanzas podrían ser fortuitas, sin embargo, deben tomarse en cuenta, pues están apoyadas por hallazgos de otros investigadores que señalan las mismas relaciones.

Claude F. Baudéz descubre en 1966 varios complejos de cerámica en Lo de Vaca, sobre el río Humuya y en la región del golfo de Fonseca. Ejemplares de esa cerámica encuadran en secuencias muy antiguas (*Earlier pottery*), incluso posiblemente con Valdivia inciso, Valdivia corrugado y, menos directamente, con Valdivia combed. Entre esa alfarería hay, además, ejemplares de *shellback stamping* y *rocker stamping* (*op. cit.*, pág. 62). Valdivia corresponde al Formativo Temprano.

Las relaciones entre cerámicas de Honduras y de Suramérica son atestadas, además, por otros hallazgos. Wm. Duncan Strong encuentra estrecho parentesco entre la cultura Early Ancon-Supe del Perú y el horizonte Playa de los Muertos, en Honduras ¹⁴. Ancon A. con cerámica y tejidos de algodón está fechado por radiocarbono en 1825 ± 220 años antes de la era cristiana. En cambio, G. Vaillant señala que la cerámica de las tumbas de Playa de los Muertos ofrece analogía con la cerámica de las culturas Medias de México, lo cual no es sorprendente, dada la unidad del horizonte Formativo.

Doris Stone informa que el complejo de cerámica Playa de los Muertos, asociado con alfarería Usulután, se extiende por las llanuras Sula-Ulua, el valle de Comayagua, el oriente de El Salvador y en Guatemala. Lo relaciona con la alfarería más antigua de Chukumuk, con Las Charcas, Salcajá y encuentra afinidades con Boruca, Costa Rica, es común en Colombia (Arango) y se relaciona, además, con cerámica antigua del Perú ¹⁵. En otros términos, relaciona la cerámica preclásica del área maya con diversas culturas Formativas.

Michael D. Coe hace notar las grandes semejanzas que encuentra entre el complejo de cerámica Ulua bricrome Ocos, Chiapa I y II, lo que viene a situar los niveles de Yoyoa monocromo y Yarumela I en un horizonte pre-Ocos (*op. cit.*, 62), resaltando la gran antigüedad de Yarumela y Yoyoa monocromo.

Cambiando impresiones con Mario Sanoja Obediente, en Caracas, en 1970, el citado investigador me informa que varios arqueólogos americanos coinciden acerca de las conexiones entre Yarumela I, Ulua-Yoyoa

¹⁴ Wm. Duncan Strong, "The Archaeology of Honduras", en *Handbook of South American Indians*, vol. 4, Washington, 1948, pág. 119.

¹⁵ Doris Stone, "The basic culture of Central America", en *Handbook*, vol. 4, *op. cit.*, página 188.

monocromo, Puerto Márquez, Valdivia y Puerto Hormiga, tanto en lo que respecta a morfología como a decoraciones (M.S.O., comunicación personal).

Es obvio que la cerámica del mismo tipo es más antigua en Honduras y El Salvador que en áreas marginales, como Puerto Hormiga, Valdivia o Guafape, por encontrarse en, o cerca de, el centro primario de la cultura. Su gran antigüedad no es sorprendente si se tiene en cuenta que la domesticación y cultivo de las plantas comienza en el área maya del Pacífico siete u ocho mil años antes de la era cristiana.

Durante mucho tiempo, la cerámica bicromada zonal ha sido considerada la más antigua de Nicaragua. Pero en 1962-3, Wolfgang Haberland y Peter Schmidt, mediante la técnica rigurosa de la estratigrafía geológica, encontraron en la isla de Ometepe unos niveles subyacentes. Las fases Angeles y Dinarte anteceden el período Zoned Bichrone. Consideran que Dinarte podría remontarse a 1.500 años antes de Cristo, "fecha que puede ser aún variada, tanto adelante como hacia atrás, aunque parece que los lazos con Monagrillo son bastante estrechos" ¹⁶.

En el congreso internacional de americanistas celebrado en España en 1964, W. Haberland presenta una ponencia titulada "El Sur de Centroamérica", en la cual manifiesta: "Se tomó la data de la fase Dinarte solamente por comparación con secuencias correspondientes en el Norte (Ocos) y en el Sur (Monagrillo). Parece que los lazos con Monagrillo son bastante estrechos" (Actas, vol. 1, pág. 196). Las similitudes con Monagrillo sugieren que Dinarte existiría ya en el tercer milenio antes de la era cristiana.

Betty Meggers y Clifford Evans encuentran definidas semejanzas entre el material de la fase Dinarte con Machalilla en el Ecuador ¹⁷.

La cerámica de Monagrillo tiene las similitudes tecnológicas generales del Formativo en el Perú, México y Sureste de Norteamérica. Representa otra expresión regional del período Formativo de la cerámica en las Américas ¹⁸.

Alain Ichon relaciona la fase monocroma incisa de Tonosí inferior con los complejos de decoración plástica de Monagrillo, Sarigua y Valdivia ¹⁹.

Por incompletas y deficientes que sean las investigaciones arqueológicas acerca del horizonte más antiguo de la cerámica centroamericana, sin embargo, los informes de diversos especialistas resaltan que las culturas del

¹⁶ W. Haberland y P. Schmidt, "El Sur de Centroamérica", publicado en *Nicaragua Indígena*, Managua, 1969, pág. 8.

¹⁷ Wolfgang Haberland, "Early phases on Ometepeque Island", en Actas del XXXVI Congreso Int. de Americanistas, Sevilla, 1966, pág. 402.

¹⁸ Gordon R. Willey "A preliminary report on the Monagrillo culture of Panamá", en *The Civilizations of Ancient America*, Ed. Sol Tax, Nueva York, 1967, pág. 180.

¹⁹ A. Ichon, "La Mision archéologique française au Panama", en *Journal de la Soc. des Americanistes*, tomo LVII, París, 1968, pág. 141.

Istmo tienen un largo historial. Los niveles más antiguos de cerámica, conocidos hasta la fecha, datan del tercer milenio antes de la Era cristiana.

La cronología de este horizonte coincide con los datos de radiocarbono, referentes a la época del cultivo de maíz en esa región. Futuras investigaciones completarán esas informaciones acerca del período inicial del Formativo centroamericano.

Doris Stone establece que la cerámica centroamericana es fundamentalmente monocroma; la que llama "red line ware" no es sino una adaptación pintada del monocromo fundamental (*Handbook, op. cit.*, págs. 175, 172).

La mayoría de vasos monocromos son del mismo tipo general, decorados por aplicación de figuras en relieve o nódulos, por incisión o punteado. Resaltan los soportes trípodes altos en Terraba, Chiriqui y hasta el norte de Suramérica. En la cultura paya, los soportes del mismo estilo son algo más cortos. Las figuras decorativas más usuales son las del tigre, del mono, de la serpiente, de aves y tapir.

Bicromo en zona.—Otra cerámica, netamente centroamericana, es la llamada Bicromo en zona (Zoned Bichrome), que no es más que una variación de la monocroma. Aunque no comienza en todos los sectores de la América Central al mismo tiempo, los arqueólogos consideran que este horizonte aparece alrededor de trescientos años antes de Cristo y corresponde al Formativo Tardío.

Albert Holden Norweb la describe como sigue: decoración incisa, grabada, acordonada y punteada, cuyos contornos o zonas están pintadas en áreas rojas o negras. Hay escasas figurillas, generalmente monocromas, sin pintar, cuya decoración consiste en líneas incisas o pelotillas aplicadas (*appliqué*) ²⁰.

Doris Stone describe un tipo de cerámica paya, en la cual se ha pintado sobre el fondo color del barro de la vasija, ornamentos en negro o roji-negro ²¹. La citada investigadora nos habla de los estilos bicromados de Línea Vieja. Las formas de las vasijas son globulares, con base anular o sin ella. Son comunes las asas, semejantes a las de canastas. Los elementos decorativos se reducen a líneas incisas bastante anchas y a un motivo de aplicación pintado de color rojo púrpura, con una banda negra alrededor del cuello de la vasija.

En este horizonte se encuentran toscas figurillas de barro al pastillaje hechas a mano ²².

²⁰ A. H. Norweb, "Ceramic Stratigraphy in Southwestern Nicaragua", Actas XXXV Congreso Int. de Americanistas, México, 1964, pág. 552.

²¹ Doris Stone, *Arqueología de la Costa Norte de Honduras*, op. cit., pág. 33.

²² D. S., *Introducción a la cerámica de Costa Rica*, San José de Costa Rica, 1958, páginas 21, 22.

Frederick W. Lange y Kristin K. Scheidenhelm comparan ese tipo de cerámica de Costa Rica con la fase Concha, de Guatemala y Chorrera en El Ecuador²³. S. K. hace notar que la cerámica escarificada y el uso alternativo de decoración raspada (scratched) y rojo en zonas (red-zoned) se parece a la alfarería más antigua (early) de Mesoamérica y del Perú²⁴.

Al horizonte Bicromo sucede, en algunas regiones, la cerámica tricroma.

Al tratar de la cultura paya se ha ilustrado un vaso pintado en rojo y negro sobre fondo amarillento. William Duncan Strong presenta otro ejemplar, encontrado en las Islas de la Bahía, Honduras (véase página siguiente)²⁵. Ofrece grandes semejanzas con el que encontré en Jamasquire, ilustrado precedentemente.

El llamado Tola trichrome ha sido encontrado en el istmo de Rivas, y más al norte del lago de Managua; al sur, por el Noroeste de Costa Rica. También se encuentra en la isla de Ometepe.

Esta fase tiene una fecha de 572 después de Cristo y finaliza en 792, según datación de radiocarbono (Haberlaand, *op. cit.*, págs. 232, 234).

Norweb coloca el final de este horizonte en el año 800 después de C.

Esta es una fecha clave de la arqueología y la historia centroamericana, pues señala el final abrupto de la larga tradición cultural centroamericana en ese sector. "There is every indication of a sharp break in cultural traditions between the Palos Negros (Tola trichrome) and Apompua phases (polícromo)" (Norweb, *op. cit.*, pág. 554).

Entonces comienza el período del verdadero polícromo, en concomitancia con las primeras influencias mesoamericanas. El gran Nicoya (Sudoeste de Nicaragua y Noroeste de Costa Rica), que constituye una unidad cultural centroamericana desde muchos siglos, es, por primera vez, parte integrante de la esfera de influencias mesoamericanas. Más tarde, en una época que comienza hacia 1200 de nuestra Era, según Norweb, período llamado por él *Late Polychrome*, que llega hasta 1600, parecen intensificarse las relaciones con el Centro de México, que se expresan en motivos de la cultura Mixteca-Puebla, como el monstruo de la Tierra, Quetzalcoatl, el dios del Viento, etc.

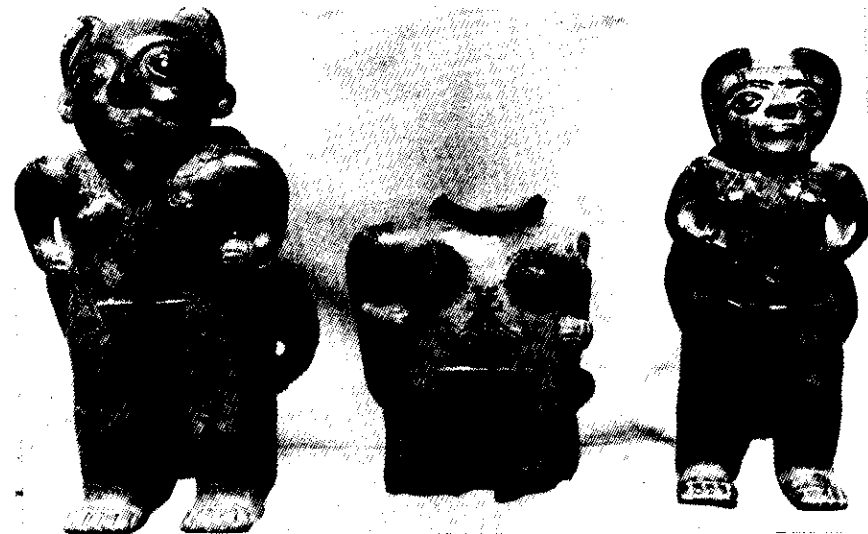
En suma, la arqueología de esa porción del Istmo nos ofrece, en un corte vertical, la cerámica que corresponde a las culturas centroamericanas, establecidas allí durante muchos siglos, y finaliza abruptamente. La sustituye una cultura diferente, de tipo mexicano, llamada *Papagayo Polychrome*. Aparecen, por primera vez, soportes zoomorfos en vasijas trípodes.

²³ F. Lange y K. Scheidenhelm, "The Salvaje Archaeology of a zoned bichrome cemetery, Costa Rica", en *American antiquity*, vol. 37, n.º 2, 1972, pág. 244.

²⁴ Gordon R. Willey, "The intermediate area of nuclear America", en *Actas del XXXIII Congres Int. de Americanistas*, San José de Costa Rica, 1959, pág. 188.

²⁵ W. D. Strong, "An archaeological cruise among the Bay Islands of Honduras", en *Explorations and Field Work of the Smithsonian Institution*, 1933, pág. 51, fig. 60.

LA DIOSA MADRE EN EL ARTE DE COSTA RICA Y NICARAGUA



Gráfica 1.



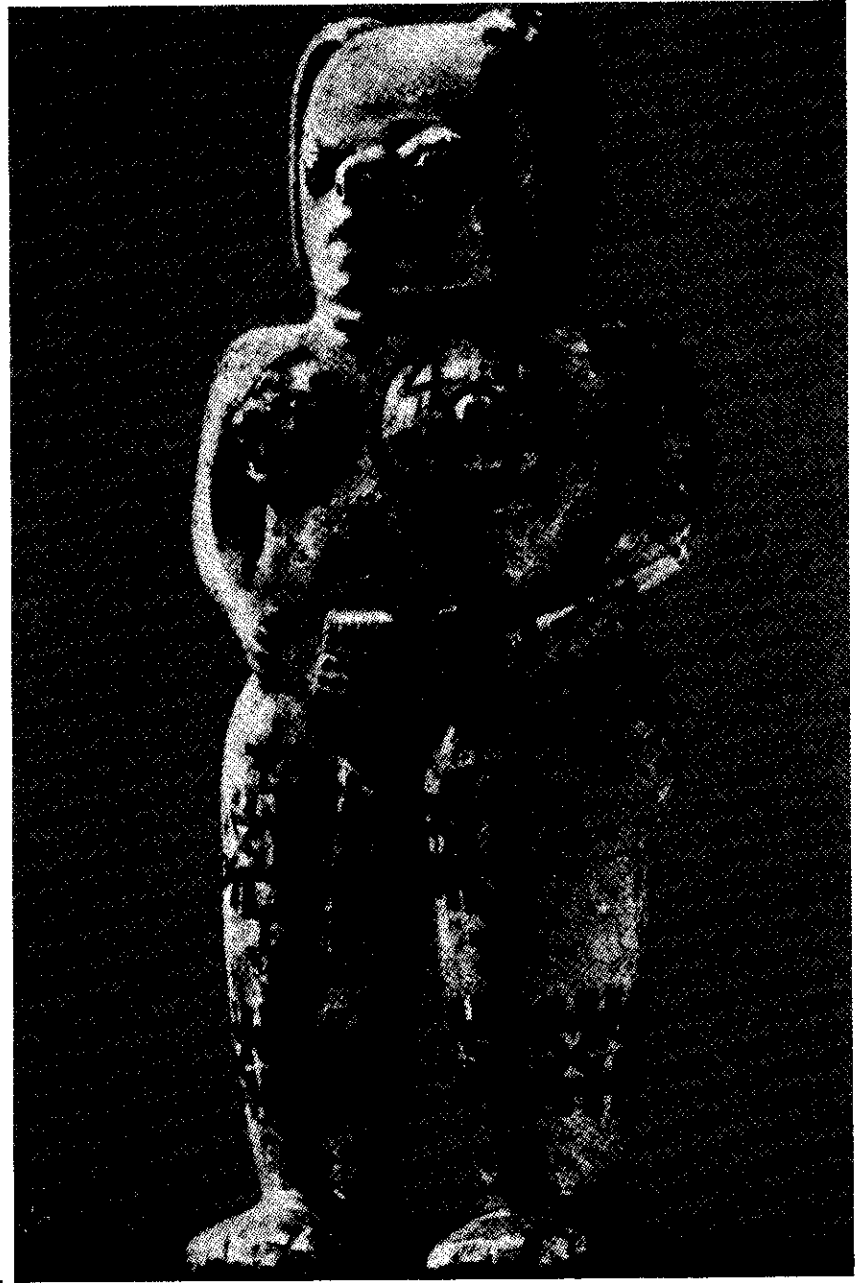
Gráfica 2.



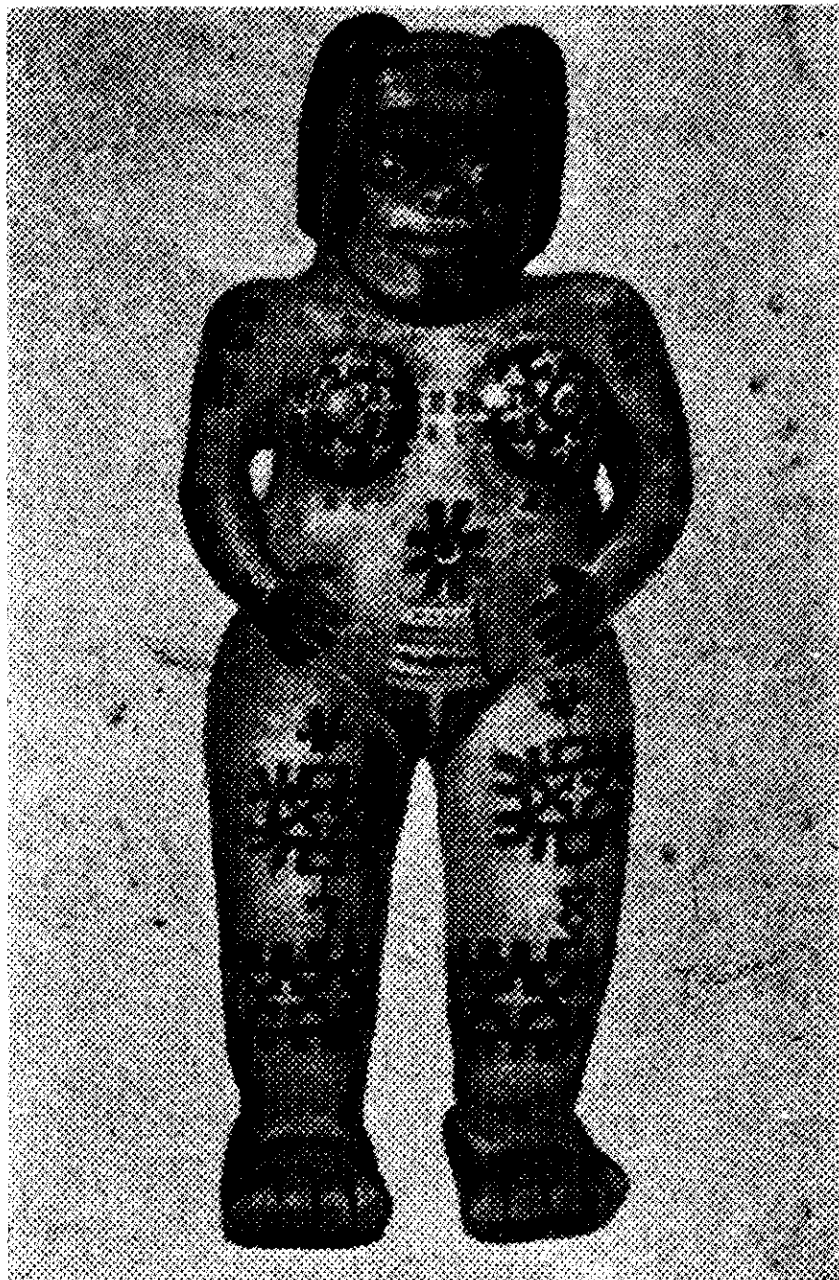
Gráfica 3.



Gráfica 4.



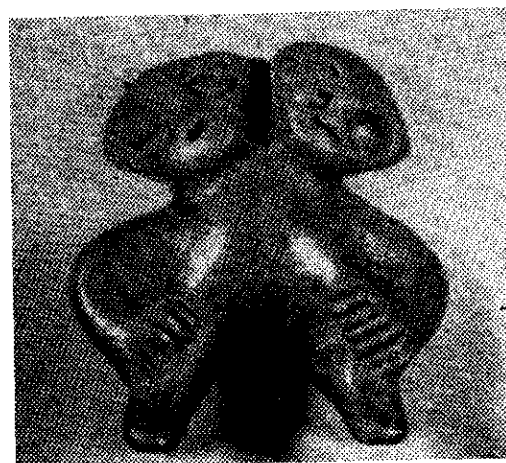
Gráfica 5.



← Gráfica 6.



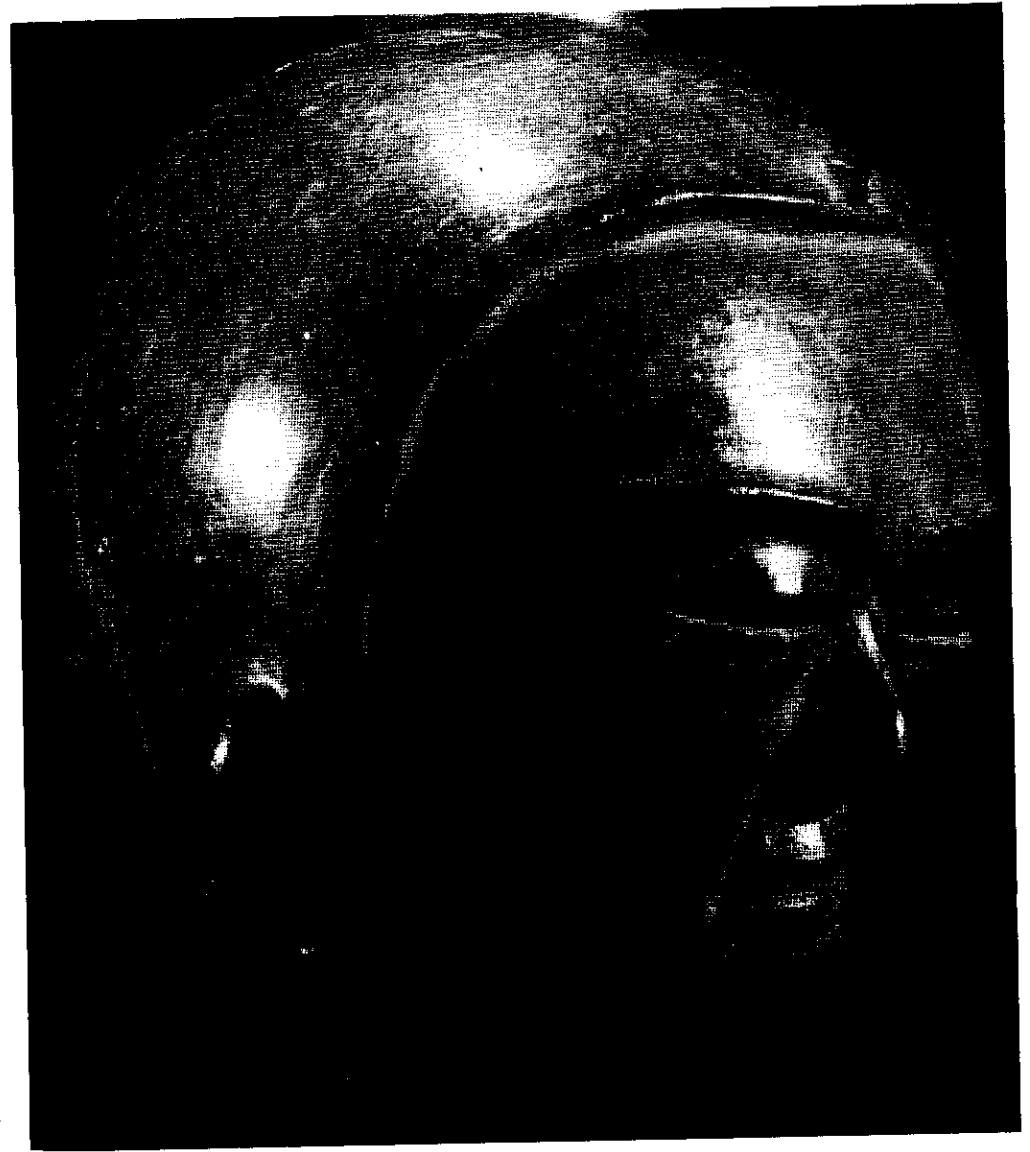
Gráfica 7.—Vaso doble comunicante con la representación de un mono, encontrado por mí, en una cueva de Intibuca (área lenca, Honduras).



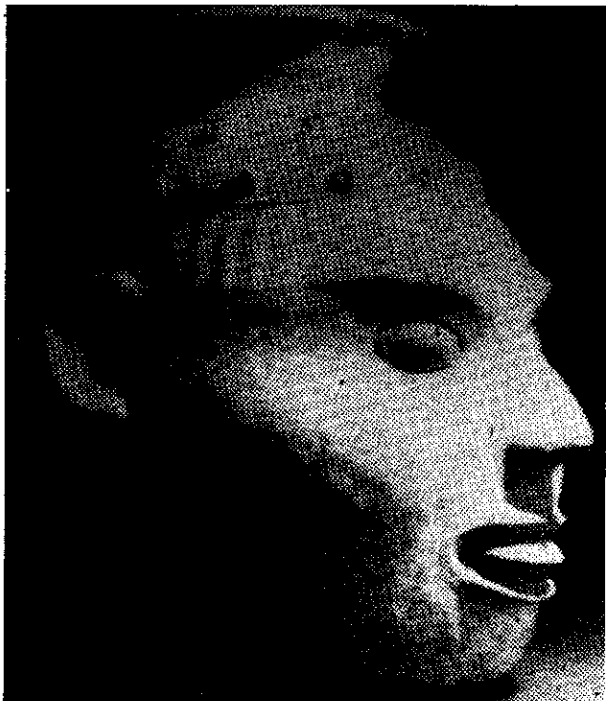
Gráfica 8.—Figura bicéfala. Costa Rica (Balsler).



Gráfica 9.—Figura bicéfala. Honduras (Lunardi).



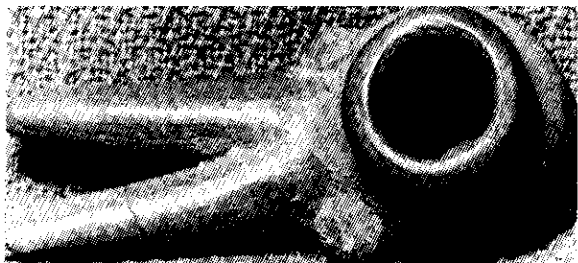
Gráfica 10.—Vaso efigie. Chinandega. Nicaragua (Baudez).



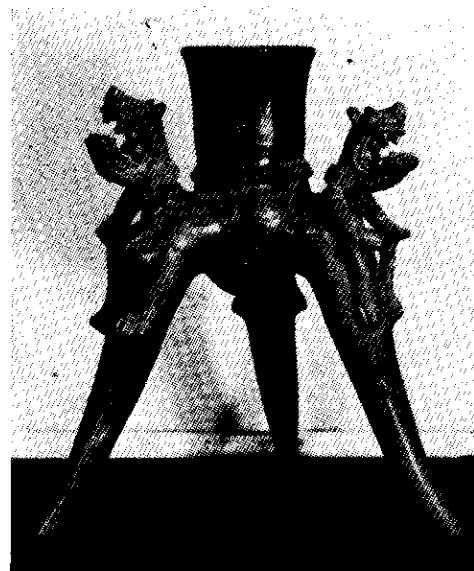
Gráficas 11 y 12.
Vasos efigies.
Costa Rica
(Baudéz, Stone).
Este último
está decorado
con la técnica
negativa.



Gráfica 13.—Pipa de doble tubo
para aspirar rapé. Costa Rica.

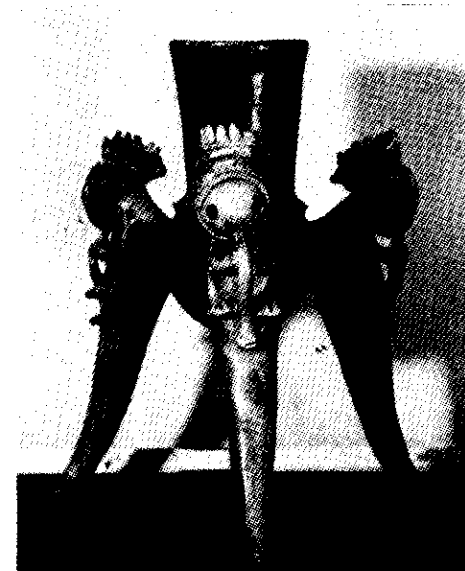


SOPORTES ALTOS DECORADOS CON FIGURAS
HUMANAS O DE ANIMALES (COSTA RICA)



Gráfica 14.

Gráfica 16.—Vaso tubular que representa un
perro (Museo).



Gráfica 15.

Gráfica 17.—Vaso tubular que representa
una serpiente (Museo).



ESCULTURAS MONUMENTALES DEL PRECLÁSICO SUPERIOR EN LA SIERRA DE APANECA (EL SALVADOR)



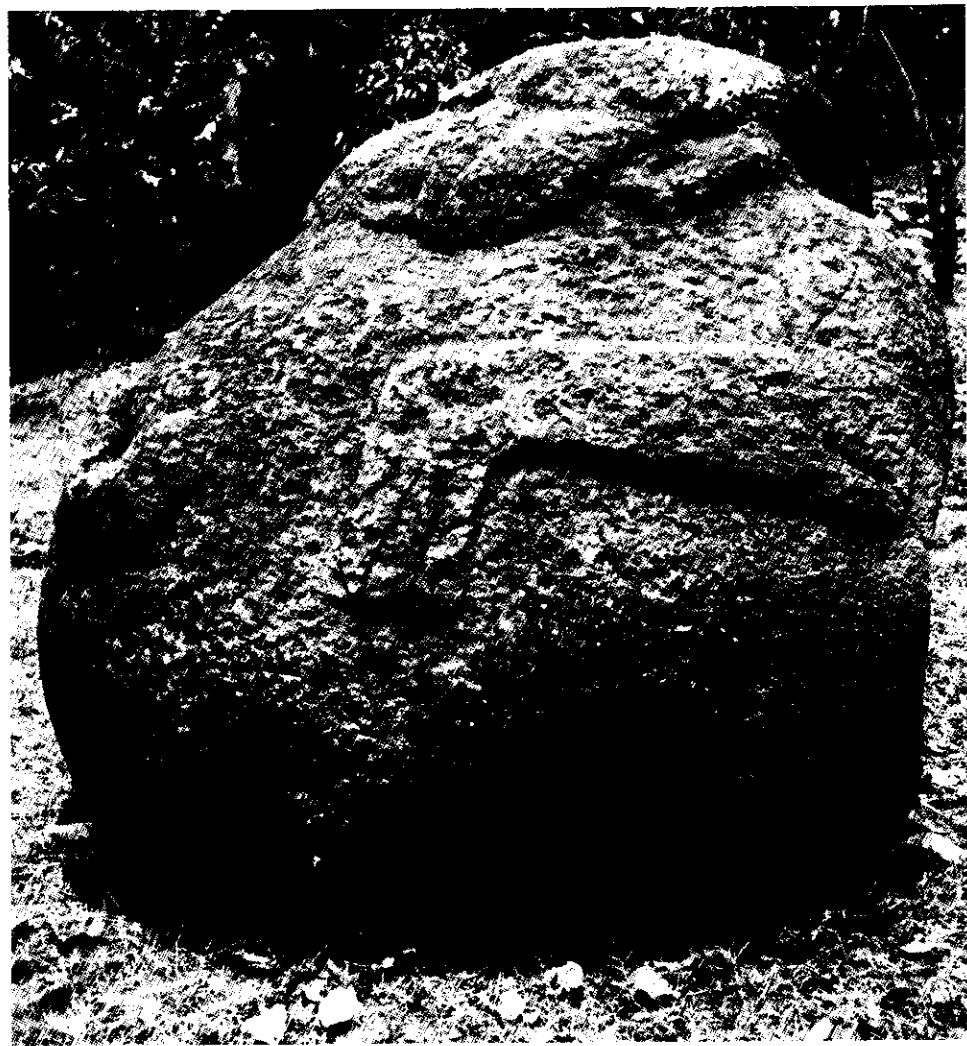
Gráfica 18.—Excavación de una escultura gigante.



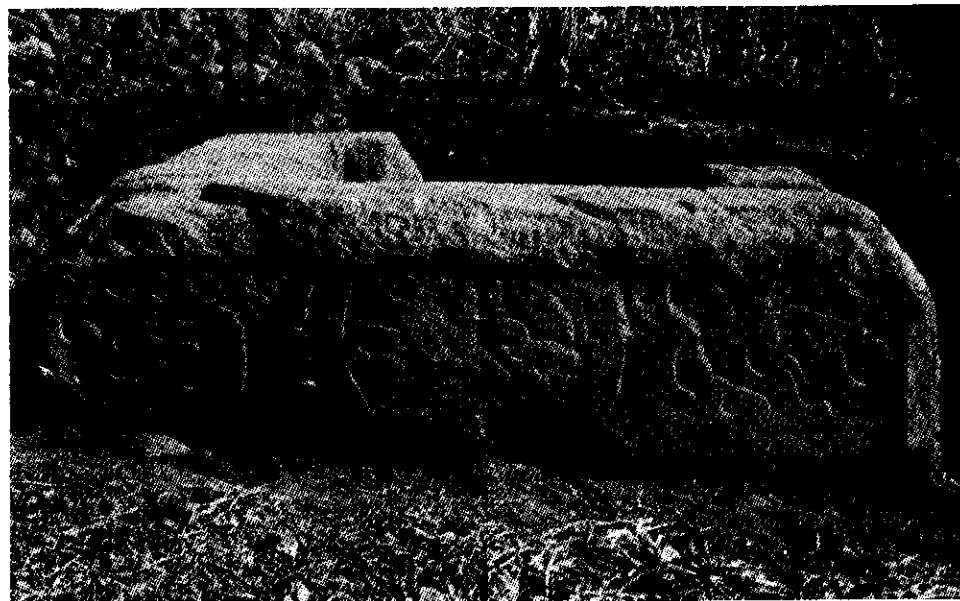
Gráfica 19.—Escultura de Baby Face.



Gráfica 20.—Escultura 2 (Foto cortesía Stanley Boggs).



Gráfica 21.
Escultura 3.



Gráfica 22.—Pila monolítica, Quelepa (cortesía W. Andrews).

Gráfica 23.— Pila monolítica. Oriente. El Salvador.



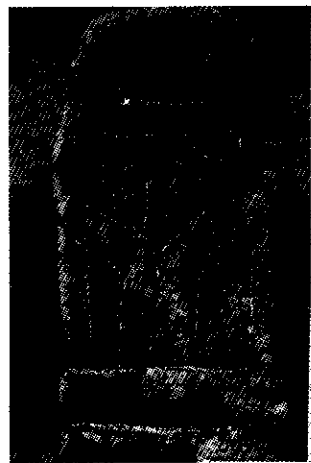
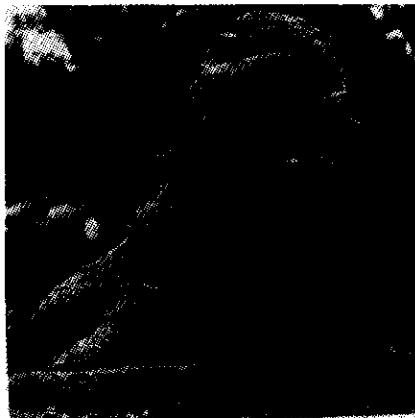


Gráfica 24.—Pila monolítica arcaica, El Charcón, zona de Monte Alto.

Gráfica 25.—Escultura columniforme, Yoyoa, área lenca.

Gráfica 26.—Motivo *alter ego*. Florida.

Gráfica 27.—Fragmento de escultura. Gracias (área lenca).

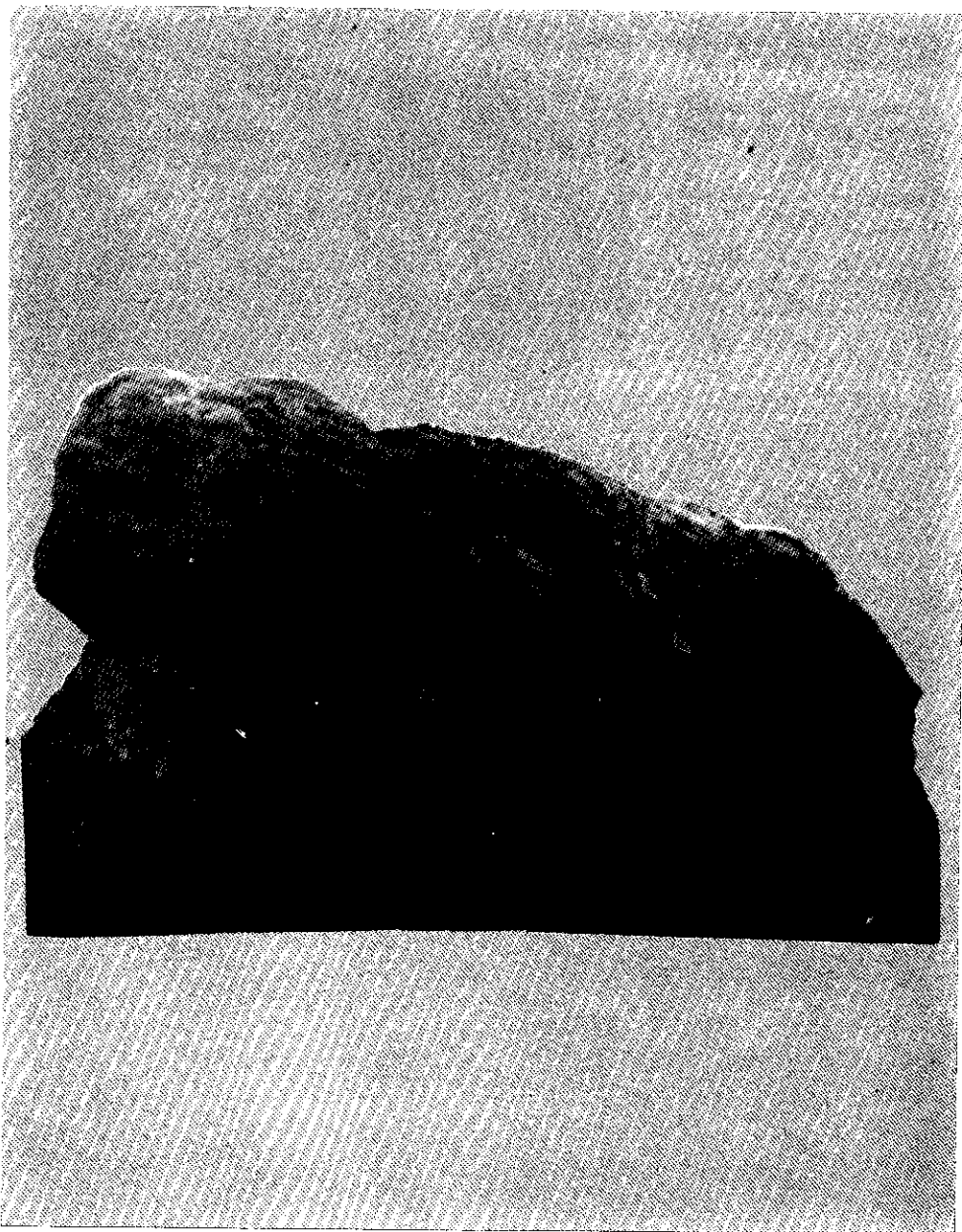


Gráfica 28.—Mono en piedra. Belén (área lenca).



Gráficas 29, 30, 31.—Esculturas pequeñas de Honduras.

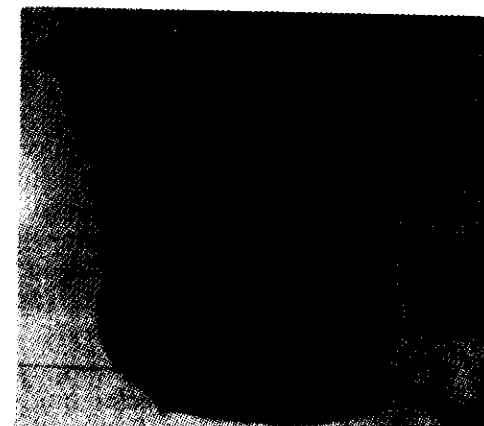
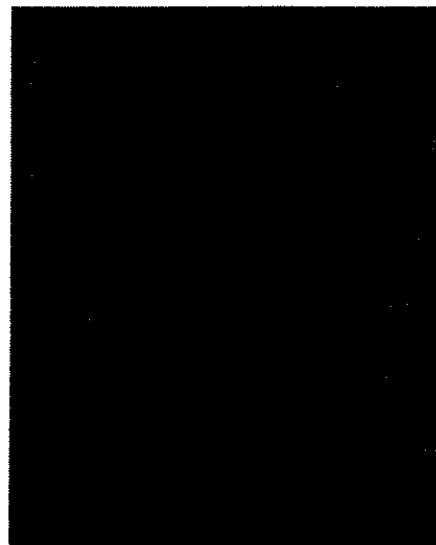




Gráfica 32.—Gigantesca escultura de tigre, tallada en una roca. Colohete (área lenca).

Llama la atención una variedad muy tosca (*very hard pottery*-Norweb, p. 559), con pintura roja agregada a los colores Papagayo y líneas serpentinas en blanco, sobrepuestas a bandas negras. Pero esta situación no refleja la de todo el Istmo. Como lo hace notar Doris Stone, el Este de la América Central no ha sido perturbado por invasiones mexicanas. Allí persiste la cultura básica centroamericana, con pequeñas interrupciones (*Handbook, op. cit.* pág. 186).

Panamá.—Veamos ahora el cuadro arqueológico de Panamá, no afectado por las invasiones mexicanas.



Allí el panorama cultural no difiere fundamentalmente del que ofrece la América Central. Olga Linares de Sapir investiga la cultura Burica de Chiriqui, provincia que colinda con Costa Rica. La cerámica monocroma, decorada con la técnica *appliqué*, de este sitio, corresponde al horizonte centroamericano. Es tal la semejanza de la cerámica Chiriqui con la del área huetar que resulta difícil, a veces, determinar si una pieza corresponde a una u otra de esas culturas, si se desconoce las condiciones en que fueron encontradas ²⁶. Las fases superiores de Burica corresponden al polícromo.

Haberland identificó la cultura de Aguas Buenas, que se caracteriza por cerámica *Zoned Bichrome*, decorada con la técnica de incisión y *appliqué*. Muestra grandes analogías con la cerámica monocroma de Burica, a tal

²⁶ S. K. Lothrop, "Archaeology of Panama", *Handbook*, vol. 4, *op. cit.*, pág. 166.

grado que ciertas piezas de Chiriqui podrían atribuirse a una u otra de dichas culturas. (Haberland, *op. cit.* pág. 234).

La importancia de la cultura Aguas Buenas consiste en que su cerámica se relaciona con la escultura monumental de Barriles. Tal correlación, establecida por Haberland, ha sido corroborada por Alain Ichon. El citado investigador considera que la ocupación del sitio de Barriles ha sido de larga duración, pero fue abandonado bruscamente cuando el arte de la escultura había llegado a su apogeo, atribuyendo esa cesación de actividades a un cataclismo volcánico²⁷.

Considero de interés excepcional la correlación que hacen los arqueólogos entre cerámica y monumentos de gran valor artístico. Ambos son genuinamente centroamericanos. Las esculturas de Barriles no pueden atribuirse a los "chorotegas" ni a los pipiles.

Haberland coloca el comienzo de la cerámica Aguas Buenas al principio de la era cristiana, y su final hacia 500 ó 700 después de Cristo. Reconoce, sin embargo, que esos datos cronológicos son muy inseguros²⁸.

Parece que la cerámica de Aguas Buenas, o Barriles, corresponde a una etapa de transición entre monocromo y bicromo. Dice Reina Torres de Arauz al respecto, que en Barriles fueron encontradas cerámicas sin pintar o pintadas de un solo color. La excepción fue una pieza pintada a dos colores, rojo y amarillo limón. Se hallaron trípodes con modelados zoomorfos y antropomorfos, así como algunas vasijas pintadas en el interior con técnica de pintura negativa²⁹.

Alain Ichon describe algunos tipos de cerámica Barriles o Aguas Buenas.

El exterior de la alfarería, que es, a menudo, de gran tamaño, está decorado con incisiones profundas, delimitando zonas con engobe rojo, negro y, a veces, amarillo sobre el fondo del color natural del barro. La forma típica es el gran vaso globular y de enorme cuello cóncavo, evertido, a veces más alto que el cuerpo de la vasija. Este es enteramente pintado en rojo, así como el interior. El cuello lleva la decoración bicroma, geométrica o figurativa. En uno de esos vasos (véase pág. anterior) encontramos el motivo del monstruo o de la serpiente con lengua bífida y el personaje con la cabeza abajo. Esta cerámica con sus figuras decorativas hace pensar en el arte de Coclé policromo. El interior de algunas vasijas está pintado en negativo.

El tipo grabado de Barriles no es otro que el *Zoned Bichrome* del noroeste de Costa Rica.

²⁷ Alain Ichon, "Le Probleme de la Ceramique de Barriles", *Boletín del Museo Chiricano*, n.º 6, mayo de 1968.

²⁸ W. Haberland, "Las figuras líticas de Barriles", *Boletín del Museo Chiricano*, n.º 6, página 11.

²⁹ Reina Torres de A., *Arte Precolombino de Panamá*, Panamá, 1966, pág. 13.

El motivo del personaje con la cabeza abajo, que representa al dios cayendo del cielo, es común en la iconografía americana, como se ha visto en otra parte. Expresa concepciones cosmológicas vinculadas al culto de la lluvia, que se practica aún en algunos pueblos centroamericanos. El motivo de la serpiente también está asociado a los ritos de fertilidad.

Desde el punto de vista morfológico, el mencionado vaso de Barriles ofrece analogías con el arte de Marajoara.

La cerámica del nivel inferior de Tonosi (Península de Azuero) es monocroma. Haberland establece las similitudes entre esa fase de cerámica de Concepción, que considera anterior a la cultura de Aguas Buenas. La relaciona con Taboguilla, inferior, Tabasara, Guacamayo, sin poder conectarlas en el tiempo³⁰.

En Tonosi fue posible aplicar la técnica de estratificación obteniendo secuencias de cerámica continuas, desde el nivel monocromo al de un tipo Coclé policromo. Alain Ichon³¹ establece las secuencias siguientes: Fase Búcaro, menos de 100 años antes de Cristo hasta 200 después. No se relaciona con otras cerámicas, salvo la de Santa María. Fase El Indio de 200 a 500 después de C. Contemporánea de Santa María. Fase Las Cañas, de 500 a 800 después de Cristo, corresponde a Coclé tardío. Ya se ha visto en la sección etnográfica que Coclé se continúa en la cultura cuna.

La alfarería de Santa María, específicamente de los sitios Girón y Escotá, muestra el progreso del falso policromo al policromo verdadero que aparecerá más tarde en todo su esplendor en Parita, Coclé y Tonosi. Tal evolución se produce en un período de intensa actividad comercial³².

Es interesante observar que el desarrollo del Policromo en Panamá se realiza independientemente de la historia del Policromo en el Gran Nicoya, donde es intrusivo y, al parecer, más tardío. Así se explican las diferencias de esas cerámicas.

La lenta gestación del arte de Coclé es efecto de un proceso de desarrollo regional tanto en lo que respecta a colores como a diseños. Los motivos que adornan el gran vaso de Aguas Buenas, ilustrado precedentemente, es decir el personaje con la cabeza abajo y la serpiente con lengua bífida, están omnipresentes en Coclé policromo. Otra urna bicroma de Barriles presenta motivos ornitiformes grabados y pintados, que ofrecen grandes analogías con las aves estilizadas del arte de Coclé (Reina Torres de A., *op. cit.*, pág. 12). Otros materiales, que sería prolijo enumerar, muestran que la cerámica policroma de Coclé tiene sus raíces en culturas panameñas más antiguas. Es

³⁰ W. Haberland, "Early Phases and their Relationship in Southern Central America", *Actas XXXVIII Congreso Int. de Americanistas*, Stuttgart, Munchen, 1968, pág. 239.

³¹ Alain Ichon, *Archeologie du Sud de la Peninsule d'Azuero, Panamá*, París, 1974.

³² R. Torres de A., *Arte Precolombino de Panamá*, *op. cit.*, 1966.

probable que el desarrollo del policromo haya sido estimulado por el comercio intenso de los pueblos panameños por este tiempo. La cultura Coclé se continúa hasta la Conquista.

Herederos de esta tradición, los cunas ofrecen en los motivos artísticos y la policromía de su artesanía, lejanas reminiscencias de las figuras plasmadas en la brillante alfarería de Coclé. En ambas culturas, el arte está asociado a una rica tradición metalúrgica. De esta manera se enlaza etnografía y arqueología.

Correlación entre arqueología, etnografía, mitología e historia.

Doris Stone resalta la unidad cultural del área centroamericana, en lo que respecta a cerámica. Sus diferencias locales o regionales no afectan a esa unidad fundamental. El tipo básico centroamericano, cerámica monocroma con decoración *appliqué*, se extiende a Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y las Antillas.

Frederick Johnson manifiesta que la cultura centroamericana, que se extiende desde la frontera meridional del área maya hasta los valles del Atrato y del río San Juan en Colombia, constituye una unidad fundamental asentada sobre una tradición cultural básica. La técnica de decoración por pintura negativa está extendida desde el Occidente de México hasta los Andes, según el mapa de distribución geográfica de esa técnica, elaborado por Sigwald Linné.

Existe, a no dudarlo, un estrecho parentesco en general, entre todas las culturas centroamericanas, parentesco que se debe a una tradición común muy antigua³³.

A esa unidad cultural, notada por los arqueólogos, corresponde la homogeneidad étnica y lingüística de los pueblos centroamericanos, como se desprende de los materiales etnográficos expuestos precedentemente.

Tal unidad cultural data de remota época, ya que los aborígenes actuales son autóctonos. En el estado actual de nuestros conocimientos, la arqueología hace remontar su presencia en el Istmo, al tercer milenario antes de la era cristiana.

La homogeneidad cultural llega a un final abrupto en la región del Pacífico hasta Costa Rica. Una cerámica intrusa se superpone a la centroamericana. Esta cerámica corresponde a pueblos de cultura diferente, que las fuentes históricas identifican como chorotegas y pipiles. La coincidencia entre arqueología e historia es notoria.

³³ J. Alcina Franch, *Manual de Arqueología americana*, Madrid, 1965, pág. 450.

A los pipiles corresponde probablemente la tosca cerámica (*very hard*) encontrada en la secuencia Papagayo *Polychrome*, puesto que su nivel cultural era relativamente bajo, como se ha dicho, y, por otra parte, dicha cerámica ofrece semejanzas con la cerámica pipil de El Salvador, ilustrada en la gráfica 199 de mi libro *Los Mayas*.

La tragedia histórica de los autóctonos, que se refleja en la arqueología, concuerda, además, con sus propias tradiciones, que se mantienen hasta la fecha.

En cambio, la historia arqueológica de Panamá es diferente, porque difiere también la trayectoria histórica de los pueblos del área meridional. Esta región no fue afectada por invasiones mexicanas; de ahí que el arte panameño siguió evolucionando normalmente. Alcanzó el nivel de un policromo con características propias, diferente del policromo del Gran Nicoya.

En contraste con lo que ocurre en el Pacífico, la región atlántica (Honduras-Nicaragua-Costa Rica) conserva la imagen cultural centroamericana, porque no fue afectada por las invasiones mexicanas. Aquí coinciden también arqueología, historia y etnografía.

En fin, hay paralelismo entre culturas arqueológicas y culturas etnográficas centroamericanas en lo que respecta al nivel que les corresponde en la secuencia de las civilizaciones americanas. Los datos objetivos de la arqueología coinciden con los informes de la etnografía sobre el particular y las colocan en el horizonte de las culturas Medias o Formativas.

De ahí las semejanzas etnográficas y arqueológicas que se observan entre la culturas centroamericanas y las del mismo horizonte cultural que se extienden al sur y al norte del área maya.

Relaciones morfológicas de la cerámica centroamericana.—Además de las conexiones establecidas por los arqueólogos entre las cerámicas centroamericanas y las de otras culturas Medias, conviene destacar algunos paralelos respecto a sus características morfológicas, principalmente con las culturas ya señaladas.

Doris Stone presenta la lista siguiente de formas de cerámica centroamericana: vasos efigies monocromos o policromos; ollas con vertedero; vasos en forma de zapato; vasija globular o subglobular con soporte trípode³⁴; olla con pedestal; soporte trípode alto; base anular; ascanastilla; toscas figurillas de barro al pastillaje, hechas a mano.

³⁴ Alcina Franch, considera que el centro de difusión del vaso trípode está en la América Media por ser el área de mayor densidad de este elemento cultural. Hace notar, además, que hay vasijas trípodes en Valdivia, en torno al 2500 a. de C. (José Alcina Franch, *Origen transatlántico de la cultura indígena de América*, Madrid, 1969, págs. 38, 39).

A esta lista hay que agregar el tipo de vasija doble comunicante, como la que se ilustra en la gráfica número 21. Fue localizada por mí en Intibucá, área lenca de Honduras. En un extremo del recipiente, de forma rectangular (24 cms. de largo), está la boca donde se vierte el líquido. En el otro, la escultura de un mono de 16 cms. de alto. El simio están en posición sedente; sus dos manos sostienen la cabeza por atrás de las orejas. El ombligo, la boca y los ojos, lo mismo que la nuca están perforados con agujeros. Indudablemente, el artefacto era usado para abluciones rituales, conectadas con el culto al agua. Se ha visto que en concepto de los centroamericanos y de los tarascos el dios mono es una entidad pluvífera.

Al examinarlo en mi colección, mi esposa Rebeca, ex-directora del Museo de Arqueología de Lima, lo compara con otros vasos regadores del Perú que ella llama *pakcha*.

Marcadores de horizonte cultural son los vasos, efigies o esculturas de barro que representan maternidades en diferentes actitudes, pues son típicas de las culturas Medias o Formativas, en la arqueología, como en la mitología. Desaparecen en las altas culturas.

Figura de la teología de las culturas Medias, es la diosa-Madre, a la vez, diosa lunar y de la fertilidad. Constituye un *leitmotiv* en el arte de dichas culturas. Véase, por ejemplo, las gráficas 1, 2 y 4, que representan a diosas madres de Costa Rica, de senos exuberantes, adornados con diseños cósmicos que enmarcan el centro de la aréola donde desembocan los conductos galactóforos. De este modo, el pezón se identifica simbólicamente con el centro del universo, fuente sagrada de alimento, objetivando una función propia de la diosa Madre, la de ser nodriza de la humanidad.

Comparando esas figuras de maternidades con las del área tarasca, ilustradas precedentemente, se advierte que las convenciones figurativas son idénticas³⁵.

Formas características de la diosa madre en el arte de las culturas Medias es la mujer en estado de gravidez, en actitud de dar a luz, o perniabierta. La gráfica 3 ilustra algunos ejemplares de estatuillas de barro de Nicaragua (finca Monte Fresco), que representan mujeres en estado de gravidez, y otras perniabiertas: las gráficas 2, 3 y 4 muestran una serie de mujeres con las piernas extendidas sobre el suelo (Costa Rica y Nicaragua). Ya se ha definido, en otra parte, el sentido místico de esas posiciones femeninas, que se proyectan en la postura de la sacerdotisa, representante de la diosa madre. Obsérvese en la figurillas de diosas grávidas de Nicaragua, la forma perfectamente redonda, como una bola, del vientre, igual que en maternidades tarascas. Esa forma expresa la doble condición de mujer

³⁵ Véase la sección "Senos, Vientre y Sexo de las diosas", en el capítulo referente a los tarascos.

grávida y diosa lunar, llamada todavía "la redondona del mundo" (ver ilustraciones y explicaciones en el cap. "Los tarascos").

Si sólo conociéramos esos materiales en una cultura arqueológica, ellos serían suficientes para identificarla como cultura Formativa, correspondiente al Tercer ciclo étnico de las mitologías americanas.

Además de esos paralelos significativos entre culturas del área centroamericana y las del área tarasca, otros rasgos específicos establecen conexiones artísticas e ideológicas entre ellas.

En ambas áreas culturales, por ejemplo, hay cajetes trípodes, cuyos soportes están decorados con figuras escultóricas humanas o de animales, como puede apreciarse en las gráficas 28 y 29, que representan artefactos de Costa Rica. Vasos con pájaros en los bordes son comunes al área tarasca y la centroamericana, lo mismo que al área maya del Pacífico y del Sureste de N. A. (ver ilustraciones pertinentes).

Asas de canastillas y asas vertederas se encuentran en la América Central, lo mismo que en el área maya del Pacífico, en el área tarasca y en otras culturas Medias.

Hay otros tipos de alfarería, como ollas globulares con una figura humana en la panza, jarros triglobulares, garrafas cuadradas, esféricas o semiesféricas, vasos en forma de tecomate, vasijas de fondo plano y bordes evertidos, figurillas humanas aplanadas, esculturas de barro que representan mujeres con anillo en la nariz, comunes al área tarasca y la centroamericana. La mayor parte de esos artefactos tienen amplia difusión geográfica en las culturas Medias del continente y existen también en el área maya del Pacífico.

Figurillas de barro al pastillaje, hechas a mano, son comunes a las culturas centroamericanas, a las del área tarasca y a las del área maya del Pacífico.

Comparando algunos vasos efigies centroamericanos con otros tarascos o mayas preclásicos, resaltan sus similitudes. Representaciones de peces, de serpientes, de perros y otros animales se ejecutan en estilo similar.

Compárese, por ejemplo, el recipiente tubular que representa una serpiente arrollada (gráfica 17, Museo Nacional de San José de Costa Rica) con otro recipiente tubular de Colima, que también representa una serpiente arrollada. En ambas figuras, el ofidio tiene la misma forma y el gollete está en el centro de su cuerpo. Compárese, además, el vaso que representa un perro, ejecutado en la misma forma tubular (gráfica 16, Museo Nacional de San José de Costa Rica), con la figura de perro de La Gomera (maya preclásico), ilustrado precedentemente. Podría pensarse que el mismo artista realizó ambas esculturas.

Se creía que el vaso-efigie que representa una cabeza humana era exclusivo del arte chimu. Pero constituye un rasgo típico de culturas Medias. En la América Central fueron localizados en Veraguas, en Coclé, en Costa Rica,

Honduras y Nicaragua. Existen, además, en el Occidente de México y el Sureste de Norteamérica. Doris Stone y Carlos Balsler ilustran un ejemplar de cabeza retrato en la pág. 324 de *American Antiquity*, vol. 30, n.º 3, 1965. D. Stone ilustra otra cabeza-retrato paya en su citada obra sobre la costa Norte de Honduras, pág. 25. Claude F. Baudez ilustra un magnífico vaso-efigie de Chinandega, Nicaragua, que representa una cabeza humana. Se reproduce en la gráfica 10.

De la cultura maya preclásica se conocen varios ejemplares. Dos de ellos fueron ilustrados precedentemente, para compararlos con un vaso-cabeza del Sureste de Norteamérica. Carlos Navarrete localizó otro ejemplar en Chiapas, ilustrado en su citada obra *The Chiapanec*.

De interés excepcional es la semejanza formal y decorativa, por la técnica de pintura negativa, que se nota entre la cabeza retrato costarricense, ilustrada en la gráfica 12, tomada de Doris Stone³⁶, y la de Salcajá (maya preclásica), ilustrada precedentemente. Esos artefactos, comunes en el área centroamericana y en la cultura maya preclásica, no son como se ve exclusivos del Perú, ni originales de ese país, donde aparecen en época relativamente tardía, sino que forma parte del patrimonio de las culturas Medias.

Asimismo, las ollas en forma de zapato son panamericanas y marcadoras del horizonte Formativo. Se encuentran en toda la América Central y, desde luego, en la cultura maya preclásica. En Nicaragua alcanzan grandes proporciones las que se utilizaban como urnas funerarias, como las que vi en un museo particular de Monte Fresco.

Figuras humanas de dos cabezas, como la de Colima, que se ilustra en la página siguiente (dibujo de Covarrubias, pág. 115, *op. cit.*), y otras de la cultura preclásica de México, son comunes en la América Central, en los Andes y otras culturas Medias, como se verá más adelante. Existen, desde luego, en la cultura maya del período preclásico. Edwin M. Shook me mostró algunos ejemplares de personajes con cabeza bicéfala, de la cultura las Charcas.

En la gráfica 9 puede apreciarse una de las figuras bicéfalas, de Honduras (foto colección Lunardi, Génova). La gráfica 8 muestra un ejemplar de Costa Rica (ilustración de Carlos Balsler).

Esculturas de barro que representan a un individuo en actitud de cantar se encuentran en el área tarasca, en la cultura preclásica maya, lo mismo que en Honduras y Costa Rica.

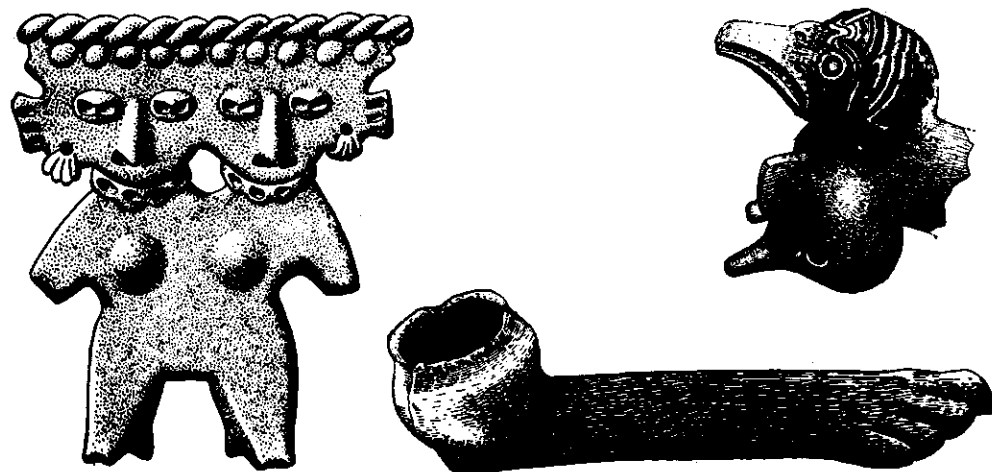
Pitos, silbatos y ocarinas abundan en la cultura centroamericana, lo mismo que en las Formativas y en el horizonte preclásico de la cultura maya.

Se ilustra a continuación un fragmento de silbato (reproducción de

³⁶ Doris Stone, *Introducción a la arqueología de Costa Rica*, San José de Costa Rica, 1958. Lámina II/f.

Byron Cordon, fig. 15). Representa la cabeza de un rey-zopilote, ave sagrada centroamericana y panamericana.

En la sección Etnografía, se ha visto que el rey-zopilote es una figura cimera de las mitologías centroamericanas, que establecen los modelos del arte. De ahí la representación frecuente del ave sagrada en diversos materiales, como puede apreciarse en artísticos vasos-efigies de Costa Rica y de Panamá, que objetivan el rey-zopilote de cuerpo entero con alas desplegadas. Doris Stone ilustra otros ejemplares del área maya, muy semejantes a los de Costa Rica y Panamá (*Arqueología de la Costa Norte de Honduras*, página 26).



La tercera figura, tomada de Byron Gordon (fig. 35), muestra una pipa de barro del Valle de Ulua, *habitat* de los hicaques, que son, hasta la fecha, empedernidos fumadores de pipa (ver Etnografía). Ya se habló en la sección Etnografía de las pipas de piedra guaimis. En otra parte he tratado de la distribución geográfica de la pipa americana.

En Costa Rica se encontraron pipas de dos tubos, como la que se ilustra en la gráfica 13. Se utilizaba para aspirar rapé con la nariz.

Motivos similares se plasman en materiales diferentes: barro, piedra, madera o hueso. Se ha visto, por ejemplo, en la sección Etnografía, que maquetas de barro que representan casas, en Nayarit, Ecuador y Perú, son hechas de madera entre los cunas hasta la fecha.

En Tonosi hay un vaso que representa un mono humanizado mirando el cielo. Tiene las dos manos unidas bajo el mentón, en actitud de adoración. Esta misma posición está plasmada en una escultura de piedra de La

Gomera (área maya del Pacífico), ilustrada precedentemente. Como se ha dicho, el "Suplicante" es un motivo panamericano.

Muchos motivos, morfológicamente similares, plasmados en materiales diferentes, saldrán a la luz al tratar de la escultura lítica. A través de los materiales presentados, resalta la vinculación intrínseca entre las culturas etnográficas y las arqueológicas de la América Central.

26. ESCULTURAS LITICAS CENTROAMERICANAS: EL SALVADOR-HONDURAS

Arqueología e Historia

De importancia excepcional es el estudio y conocimiento de la cultura arqueológica de El Salvador y Honduras, para demarcar la frontera meridional del área maya y, a la vez, tener un mejor conocimiento de las relaciones entre la cultura maya y las circunvecinas.

El área maya del Pacífico incluye, como se ha dicho, el sector occidental de El Salvador. Al tratar de la escultura pre-clásica, se ha comprobado la unidad de este horizonte que culmina en la fase de estatuaria monumental, tanto en Guatemala como en El Salvador.

Stanley Boggs me había informado, en 1970, que en la finca Leticia había localizado tres grandes esculturas muy parecidas a las de Monte Alto. Interesado en conocer esos monumentos, realicé dos expediciones, en 1971 y 1972, a la finca Leticia, que se encuentra a una altura de 1.350 m. de la sierra Apaneca, que separa las planicies de Sonsonate y de Chalchuapa.

Grande fue mi sorpresa al comprobar que de las tres esculturas gigantes, sólo una era visible; las otras habían sido nuevamente enterradas por orden del propietario de la finca. Tuve que excavarlas de nuevo (gráfica 18) para conocerlas y darlas a conocer.

La primera escultura (gráfica 19) es un magnífico ejemplar de Baby Face, de cuerpo entero, tallado en un canto rodado de 1,60 m. de alto, del que sólo se ha trabajado el frente para figurar el rostro y los brazos. El brazo tiene 50 cm. de largo y forma ángulo con el antebrazo de 57 cm. Los cinco dedos están bien marcados; el rostro, finamente ejecutado; las orejas consisten en discos solares, a manera del glifo *kin*, omnipresente en la iconografía de las culturas Medias. Este signo identifica, al parecer, las funciones de la deidad.

La escultura 2 mide 2,10 m. de alto por 2,20 m. de anchura máxima. Representa a un individuo rechoncho, cara olmecoide, vientre abultado; los brazos y antebrazos forman un ángulo (gráfica 20).

La escultura 3 mide 1,41 m. de alto por 1,56 m. de anchura máxima y 1,30 m. de espesor. Representa a un personaje con el vientre exageradamente abultado y un enorme ombligo tallado en relieve (36 cm. de diámetro), que resalta como centro de interés (gráfica 21). La cabeza, sin cuello, descansa sobre el pecho; tiene 63 cm. de ancho. Las orejas están adornadas con el disco solar. Igual posición angular de los brazos. Carece de extremidades inferiores. Detalle interesante: las manos sólo tienen cuatro dedos, rasgo característico de las culturas del período Formativo.

Las esculturas de Leticia integran un complejo ceremonial del que sólo se perciben dos grandes plataformas, a través de un tupido cafetal inviolable. Muestras de cerámica encontradas en la escultura 3, fueron exhibidas por mí en el XL Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Roma-Génova en 1972, y publicadas en las Actas del citado congreso. En esa cerámica encontré una cabecita de tipo Las Charcas; un malacate decorado con una figura cósmica, que indica la existencia del telar; vasos-efigies, cerámica gris, rojiza y negra. Stanley Boggs me informa que la tercera parte de las vasijas de este sitio está decorada con la técnica negativa, que es una característica del horizonte Formativo.

La erección de este centro ceremonial en plena sierra se debe, sin duda, a la presencia de tres vertientes de agua y a la feracidad del suelo. Las fuentes sagradas, mayormente si están en número de tres, consagraron la santidad del lugar, que, probablemente, fue un centro de peregrinaciones, como lo fue Tonalá, Lóbago (Nicaragua), Chavín y otros sitios sagrados donde existen tres fuentes permanentes de agua.

Del mismo sitio fue extraída una gigantesca máscara de tigre, semejante a la de Monte Alto, y otras que se exhiben en el Museo Nacional de El Salvador.

Ya se ha visto que el culto al jaguar está omnipresente en la América Central. Representaciones de felinos son conocidas en todas las culturas Medias, porque están asociadas al culto de la Luna, diosa Madre, y de la fertilidad, una deidad cimera de las sociedades femeninas. Así se explica la presencia del felino en el horizonte Formativo, desde el oriente de Norteamérica hasta los Andes meridionales.

La asociación luna-jaguar se expresa en forma grandiosamente sintética en el disco de Ahuachapán, que representa la diosa lunar en su forma astral, con un rostro humano armado de colmillos de tigre, como puede apreciarse en la primera figura de la página siguiente. Da la impresión de una figura chavinesca y evoca el mito de Comizahual, el tigre que vuela; y era una "señora blanca", como la luna" y estos indios estimaban mucho al tigre¹.

¹ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, México,

Se ha ilustrado, precedentemente, una columna grabada, encontrada en 1923, por H. J. Spinden en el río Claura, área paya. Representa a una diosa con los ojos en forma de media luna y la boca armada de colmillos. Se ilustra en la gráfica 32 la gigantesca figura felina grabada en una roca de Colohete (área lenca).

En Quelepa (Salvador oriental), Pedro Armillas encontró, en 1949, una pila monolítica adornada en su parte frontal con un medallón que encierra la cara de un tigre con largos colmillos (gráfica 22). Esa figura, enmarcada en un doble círculo, muestra ciertas analogías con el disco de Ahuachapán y, probablemente, dio su nombre al lugar, pues Quelepa significa Piedra del Tigre, en lenca.

Willey Andrews, que realizó intensas excavaciones en Quelepa, en 1969, relaciona la cerámica más antigua de este sitio con la preclásica de los Altos de Guatemala². Encontró figurillas femeninas en abundancia, con los ojos al estilo "grano de café"; ofrecen algunas semejanzas con el tipo "mujer bonita" de Tlatilco (informe personal).

W. Duncan Strong informa del hallazgo de una pila monolítica en la isla de Bonaca, al norte de Honduras, pero no da detalles acerca de su decoración (*Handbook...*, *op. cit.*, mapa, pág. 73).

En el oriente de El Salvador se encontró otra pila, hoy en el patio del Museo Nacional de San Salvador (gráfica 23).

La pila monolítica es un elemento en el área maya, en la región olmeca y en los Andes Centrales. Las hay en Tajumulco, San Lorenzo, Tres Zapotes y Catemaco (decoradas con esculturas en bajo relieve) y en Aguacatán (sin decoración, pero perfectamente tallada en todas sus partes). Se ignoraba su existencia en la costa del Pacífico (Guatemala), hasta que localicé, en 1968, en el sitio denominado El Charcón (zona de Monte Alto), una pila muy tosca. A primera vista parece un bloque errático de forma irregular. Hay que acercarse para ver la cava interior tallada a escuadra, con el fondo perfectamente nivelado. Los bordes no están cortados y aplanados como los de otras pilas (gráfica 24). Su aspecto primitivo, sugiere que es la más antigua hallada hasta la fecha.

Al igual que la pila de Quelepa, las de Tajumulco están adornadas al frente con un medallón grabado que encierra una figura en relieve. Pero esta figura no representa la cara de un tigre, sino la de la joven deidad del maíz.

Gracias a la supervivencia de normas míticas, permanentemente válidas, puede inferirse que las pilas monolíticas representan el abrevadero de los dioses de la lluvia y eran utilizadas en los ritos del culto al agua.

1943, tomo I, pág. 336. En Tikal puede verse la representación de un tigre con plumas (J. Guillemin, informe personal).

² "El Imparcial", Guatemala, 14 de junio de 1969.

La de Quelepa está emplazada en la cumbre del Cerro Las Calabazas, allí donde descansan los dioses de la lluvia.

La leyenda de *Comizahual* nos brinda el mito de origen de la diosa-Madre, a la vez diosa lunar-terrestre de los lenca. Al igual que *Ixquic*, *Comizahual* "tuvo hijos sin ser casada, y nunca conoció varón". Entre los muchos ídolos que veneraban, era uno a quien llamaban "el Gran Padre", y otro a quien decían la "Gran Madre".

Tales informes indican que la sociedad lenca se regía por el derecho materno, y la descendencia matrilineal, ejemplificado por la Gran Madre y *Comizahual*. Esto explica la abundancia de figurillas femeninas en el territorio lenca.

La narración de Torquemada especifica que *Comizahual* vivía en "Cealcoquin", la tierra más fértil de la provincia, adonde estaban las piedras y caras de Leones (tigres), adonde idolatraban, y una piedra grande de tres puntas que, en cada una, tenía tres rostros diformes; y decían aquéllos que a aquella Señora la llevó allí el Aire, y que en virtud de la Piedra (de tres puntas) vencía en las batallas" (Torquemada, *op. cit.*).



Considero de interés excepcional esta referencia a la Piedra de tres puntas, vinculada al culto de la diosa madre. Conocemos una piedra de forma triangular en Tonalá con una cara en cada uno de sus ángulos: la del frente representa a un tigre. Más conocidas son las piedras de tres puntas, labradas por los tainos de Puerto Rico, pero, hasta la fecha, no se sabía de ninguna leyenda referente a estos ídolos. Su presencia en el arte taino se explica por el hecho de que esa cultura, al igual que la lenca, corresponde al horizonte Formativo. Las relaciones de la cultura taino con la lenca se expresan, además, en rasgos etnográficos, en la cerámica y otros elementos, como se verá más adelante.

Durante mi expedición a la Mosquitia localicé el sitio arqueológico de Copen, donde encontré un monumento que consiste en una pequeña estela cuneiforme, ilustrada en la página anterior. Monseñor Lunardi halló otra similar en Esquias (Honduras Central), y W. Duncan Strong informa de una lápida semejante, encontrada por él en las islas de la Bahía.

En su citada obra acerca de la Arqueología de Honduras, Doris Stone ilustra la segunda figura que se reproduce aquí. Representa una estela cuneiforme de Travesía a la que se agregó un rostro humano con grandes ojos en forma de anillos, las cejas unidas y la boca armada de colmillos de tigre. Sobre el pecho, un doble círculo que representa un signo solar. Los rasgos grabados en esa lápida: ojos en forma de anillos, cejas unidas y círculo en el pecho son características del horizonte maya preclásico.

Una lápida ovalada, con una raya transversal ha sido localizada por mí en La Unión, Valle de Cucuyagua. Estos monumentos han sido comparados a lápidas arawak de las Antillas, ilustradas precedentemente.

Se reproduce, en la página anterior, tercera figura, una estatua de piedra ilustrada por G. Byron Gordon³. Representa a una escultura columniforme antropomorfa, toscamente tallada. El personaje está sobre un pedestal cilíndrico, sus piernas son flexionadas, la manos replegadas sobre el pecho, tiene un disco sobre el abdomen.

La cabeza piriforme, la posición de las manos y el disco en el ombligo, así como la saliente sobre la cabeza, recuerdan rasgos de la estatuaria preclásica y, a la vez, esculturas columniformes de Chontales.

Byron Gordon manifiesta: "The idol is extremely crude, and has more resemblance to Nicaragua sculptures than those of any other section with which we are familiar" (*Op. cit.*, 11).

En la cima de una colina que domina el pueblo de La Florida está emplazada una escultura que representa a un individuo semiarrodillado, sobre un pedestal cilíndrico. Este personaje lleva a cuestas una rana gigantesca, como puede apreciarse en la gráfica 26.

El animal afianza sus patas en los costados del personaje y le abraza con sus patas delanteras. El mismo motivo ejecutado en forma similar se ha plasmado en una pequeña escultura de preclásico, ilustrada precedentemente. Mide 21 cm. de alto. Se trata, sin duda, de uno de los tipos más antiguos de la representación del *alter ego*, motivo común al arte maya preclásico, al de Honduras, Nicaragua, Costa Rica, San Agustín, al Sureste de N. A. y otras culturas. En contraste con la escultura monumental de La Florida, el modelo de Preclásico es pequeño y de aspecto más primitivo.

Localicé en 1932, en el sitio denominado "El Puente", algunos kilómetros al norte de La Florida, una pequeña columna quebrada que descansaba

³ G. Byron Gordon, *Researches in the Uloa Valley*. Cambridge, 1898, pág. 12.

sobre un pedestal circular. Muestra en relieve la figura ondulante de una serpiente, como puede apreciarse en la figura cuarta del grabado anterior. Esta figura fue publicada por primera vez en mi libro *Los Chortis ante el problema maya*, tomo V, pág. 1519.

En la región del lago de Yoyoa, encontré el mismo año una escultura columniforme mutilada. Representa a un personaje sobre un largo pedestal cilíndrico adornado con diseños curvilíneos, como puede apreciarse en la gráfica 25. Es la escultura más alta de la región y quizá de Honduras.

Los dibujos que decoran el pedestal recuerdan los que adornan el monolito de río Claura, que está cubierto, por todos sus lados, de espirales y volutas.

Conocemos un ídolo de forma cilíndrica que existía en Sesorí, El Salvador, a través de las referencias de Palacio. Dicha escultura representaba a un dios bifronte, motivo que se encuentra también en una lápida de Travesís, Honduras, ilustrada por Doris Stone, lo mismo que en el horizonte preclásico (maya).

La gráfica 28 muestra la figura de un mono esculpido en pizarra. Fue encontrada por mí en Belén, área lenca, y figura en mi colección. Llama la atención la forma exageradamente curvada del dorso. La cabeza descansa en las manos. Esta postura singular, que no puede atribuirse a deformación física, sino a un alto grado de abstracción formal, recuerda el estilo de otras esculturas del área maya del Pacífico y del occidente de México, ilustradas precedentemente.

Ya ha sido resaltada la importancia religiosa del mono en las culturas Medias: se ilustra, en páginas siguientes, un vaso doble comunicante cuyo motivo central consiste en la figura del mono.

Otra escultura poco conocida es el pedestal que localicé en Gracias, área lenca y se ilustra en la gráfica 27.

Un tipo de escultura común a Honduras y al preclásico maya es el "suplicante", mirando al cielo con las manos bajo el mentón o sosteniendo su barbilla.

El tigre, el rey zopilote (*Sarcoramphus papa*), la serpiente, el mono, la rana y el lagarto son los animales sagrados más representados en el arte arqueológico de Honduras.

Tanto en Honduras como en el área maya del Pacífico (Guatemala-El Salvador) hay grandes montículos de tierra, esferas monolíticas, piedras con tacitas, o concavidades semiesféricas y metales escultóricos⁴.

⁴ Además de las esferas monolíticas, reportadas por otros investigadores, encontré en el sitio de Jopopo, cerca de Corquín, Honduras, dos ejemplares que miden 38 cm. de diámetro. El plano de dicho sitio arqueológico ha sido publicado en mi libro *Los Chortis...*, pág. 1620. En la finca Leticia, el Salvador, fueron encontradas cinco esferas monolíticas de 23 cm. de

Respecto a la cerámica se ha hecho ya una breve revisión de la alfarería hondureña y de sus relaciones con otras culturas del horizonte Formativo.

Claude Baudéz, Pierre Becquelin y otros arqueólogos resaltan las fuertes influencias llegadas del Pacífico en las que pueden notarse figurillas de barro de Honduras, pero las atribuyen a los olmecas⁵.

Ya se ha dicho que no se conoce en la cultura olmeca un horizonte de escultura pequeña y tosca, como la que caracteriza el Preclásico inferior del área maya. Además, los olmecas no ejercieron el comercio fuera de su *habitat*. Al tratar de esa cultura en el libro III, se dará más amplia información sobre el particular.

Arqueología e Historia

Las estrechas relaciones entre las estatuillas de Honduras y las del preclásico, son evidentes, como lo hacen notar los citados arqueólogos, pero éstas no pueden atribuirse a los olmecas, sino a los mayas del Preclásico inferior. Las semejanzas, genéricas y específicas entre ambas culturas, son notorias, hasta el grado de que ciertas piezas podrían atribuirse a una o la otra, si se desconocen las condiciones en que fueron encontradas.

Mucho material arqueológico de Honduras, ha sido ilustrado por Doris Stone⁶, W. Duncan Strong, Alfred Kidder II, A. J. Drexel Paul, Jens Yde⁷ y otros. Ese material permite comparar esculturas toscas y pequeñas en Honduras con las del Preclásico maya. Se reproducen algunos ejemplares en las gráficas 29, 30 y 31, para fines comparativos. La gráfica 30 representa a una mujer que sostiene sus senos en las manos, en una posición característica de las maternidades del Formativo.

Strong, Kidder II, Drexel Paul jr., ilustran cuatro fragmentos de esculturas localizadas en Los Naranjos, lago de Yoyoa. Representan una tosca estatua antropomorfa, la cabeza de una serpiente, un torso y una cabeza humana⁸.

Al igual que en el Preclásico inferior del área maya, son comunes en

diámetro. Hay piedras con tacitas en el Museo Arqueológico de San Salvador. Federico Lunardi encontró otras en Honduras. En cuanto a los metales escultóricos del Pacífico, del área tarasca y de Honduras, han sido ilustrados precedentemente.

⁵ C. F. Baudéz y P. Becquelin, "Recherches archeologiques dans la region du Lac Yoyoa, Honduras", en *Journal de la Société des Américanistes*, tomo LVII, París, 1968, pág. 138.

⁶ Doris Stone, "The basic culture of Central America", en *Handbook...*, op. cit., vol. 4.

⁷ Jens Yde, *An Archaeological Reconnaissance of Northwestern Honduras*, Copenhagen, 1938, pág. 40. En la misma página ilustra dos esferas monolíticas del mismo lugar.

⁸ W. Duncan Strong, Alfred Kidder II, A. J. Drexel Paul, jr., "Preliminary Report on the Smithsonian Inst. Harvard Univ. Archaeological Expedition to Northwestern Honduras, 1936", Washington, 1938.

Honduras las esculturas de piedra pequeñas y de aspecto primitivo que presentan convenciones figurativas semejantes, no faltando las maternidades, representaciones fálicas, la saliente sobre la parte superior de la cabeza (que Corona considera característica de la cultura tarasca), la posición de las extremidades en forma de rombo, el tipo suquia, etc.

El estudio de las semejanzas y paralelos de los materiales arqueológicos de ambas áreas es fundamental para establecer sus conexiones genéticas.

El arte hondureño expresa las mismas condiciones sociales y culturales que caracterizan la cultura preclásica de los mayas.

Hay conciencia al respecto entre los informes de la Arqueología, de la Mitología y de la Etnografía.

En otros términos, las culturas de Honduras se encuentran en la misma etapa de desarrollo por la que pasaron los mayas durante la tercera fase de su historia cultural. Dichas culturas permanecieron en el horizonte Formativo en todo el curso de su evolución histórica.

De esta manera conocemos el grado de parentesco entre los mayas y los pueblos indígenas de Honduras.

LIBRO III

LAS CULTURAS MEDIAS

SEGUNDA PARTE

27. ESCULTURAS DE NICARAGUA

*Chontales*¹.—En el patio del museo arqueológico de Juigalpa hay más de 60 esculturas que fueron traídas de las faldas occidentales de Sierra Amerrisque, región de Chontales. Esos monumentos, poco conocidos, ofrecen una rica documentación etnográfica, lo mismo que para fines comparativos. Nos permiten relacionarlos con las culturas autóctonas de Nicaragua.

Las esculturas de Chontales son de formas y dimensiones variadas, desde pequeños bloques de piedra, hasta gigantescas columnas monolíticas de 4,85 metros de alto, como la que se ilustra en la gráfica 1.

Su diámetro no es mayor que el de un tronco de árbol bien desarrollado; su gran altura, su forma cilíndrica y su verticalidad sugieren la imagen de un poste que se eleva hacia el cielo. No es arbitraria esa comparación, si se tiene en cuenta que la concepción primaria del poste, como ídolo y representación del eje cósmico, parte del ciclo de la agricultura incipiente.

En el mito shipaia de *Kumapari*, por ejemplo, su hijo, *Kungarima*, ordena hacer una estatua que consiste en un poste con una figura humana. En su estado presente de decadencia cultural, los miskitos erigen todavía postes efigies de madera que representan a sus dioses, como lo hacían los cultivadores primitivos (ver el capítulo "Expedición a la Mosquitia"), y recuerdan los monumentos columniformes del área Chontales.

El poste cultural no tiene valor en sí mismo, sino por lo que representa en concepto del indígena. A este respecto es muy sugestiva la creencia chorti de que el eje de la cruz foliada, equiparado a un poste, simboliza el Arbol de Vida, que tiene su arquetipo mítico en el árbol antropogena de Xibalba.

La equivalencia de la mencionada columna de Chontales con el Arbol de Vida es evidente en sus grabados que representan a la diosa Madre y cubren

¹ Chontal es el nombre del departamento donde está la mayoría de las esculturas y, a la vez, el apodo que dieron los nicaraos a las poblaciones autóctonas que encontraron en Nicaragua.

el monumento en toda su longitud. En otros términos, la diosa está incorporada al monumento y se confunde con él, del mismo modo como la diosa Madre está asociada al Arbol de Vida en las mitologías de las culturas Medias. El arte, como el mito, expresa la consubstancialidad de esa diosa con el Arbol de Vida.

Esta importante síntesis mental y sus implicaciones cosmológicas están registradas en un mitologema del *Popol-Vuh*: el de la unión de *Ixquic*, diosa madre, con el árbol antropogena de Xibalba, en los albores de la Tercera Edad de los mitos. De esta unión nacen los gemelos.

Tal escena, que se repite en otras mitologías, se representa con gran realismo en la mencionada escultura que muestra a los gemelos dentro del vientre de su madre, cual fetos en claustro materno. Están colocados espalda con espalda, tan cerca uno del otro que parecen hermanos siameses. Se enlazan con su madre mediante el cordón umbilical que ella tiene en cada una de sus manos. Este cuadro de impresionante realismo objetiva el pensamiento de las sociedades que se rigen por el derecho materno, de que cada ser humano está vinculado a la madre universal por el cordón umbilical.

Los gemelos están representados con figuras grotescas, tal como puede concebirse al embrión. En forma semejante representan los mayas al dios del maíz en el seno de la tierra, como puede apreciarse en estelas de Copán y en códices (ver las ilustraciones pertinentes).

Hemos visto que el tema de la diosa madre en estado de gravidez, característico de las culturas Medias, se representa en la plástica monumental preclásica por esculturas de maternidades con el vientre exageradamente abultado. Del mismo modo se plasma en esculturas (barro o piedra) de este horizonte. En esas figuras los gemelos son "palpables", pero no visibles.

En cambio, el arte de Chontales nos muestra una "radiografía" espectacular de los gemelos en el seno materno. Esta figura, única en América, evoca la presencia de un tema mitológico, cosmológico y teológico de una manera más clara que las clásicas estatuas griegas a sus contemporáneos.

Para resaltar la importancia del culto a la diosa Madre se ha erigido el monumento más alto de Nicaragua, vibrante expresión del derecho materno que impera todavía en algunas sociedades centroamericanas. La relación de esa estatua con la cultura autóctona es evidente y se comprueba, además, con la cerámica asociada a dicha escultura que se describirá más adelante.

Fue encontrada en las cabeceras del río Mico o Ruswas, a una legua del pueblo indígena de Lovago, donde se hablaba todavía la lengua ulwa cuando Froebel visitó el lugar en 1851. Los ulwas son los habitantes más antiguos de esa región, antepasados de los pobladores actuales de Lovago y Acoyapa². En tiempo de Froebel se mantenían vivas las costumbres tradi-

² Según informes de Nanan, publicados precedentemente ("Expedición a la Mosquitia"),

cionales. En determinadas fechas del año celebraban festivales y realizaban ceremonias a las cuales ningún extraño era admitido. En tales ocasiones, los varones creen bailar con sus dioses y cantan todos en coro y en altas voces. Los monolitos estaban emplazados a una legua del pueblo de Lovago, en un sitio donde numerosos torrentes confluyen en el río Mico, afluente del Bluefields. Allí localizó Froebel los restos arqueológicos de Acoyapa y San Miguelito³.

Las fuentes del río Mico constituían un escenario ideal para la celebración de los ritos del culto a la fertilidad. El gigantesco pilar monolítico, que representa el Arbol de Vida, estaba emplazado simbólicamente en el centro del universo, centro de sacralidad y fecundidad. Allí se repetía ritualmente el drama mítico del Arbol de Vida, dispensador del alimento y vinculado al agua.

En el museo de Juigalpa se exhibe la alfarería que estaba asociada a las esculturas chontales. Entre otras piezas distingo dos figuras de barro que representan mujeres perniabiertas. Son monocromas, de color rojizo. Otra escultura de barro representa a una mujer en estado de gravidez. Su hechura es tosca, la figuración de las manos y los pies recuerda el estilo tarasco, el preclásico y el de Venezuela. Una figurilla de barro que representa a un personaje en posición sedente es monocroma, rojiza. Hay, además, ollas globulares, monocromas, con decoración *appliqué*, vasos en forma de zapato y fragmentos de cerámica monocroma y bicroma. Se trata de una alfarería típicamente centroamericana.

Definido el horizonte cultural al que corresponde la escultura de Chontales⁴, sigamos con la descripción de los grabados en bajo relieve del mencionado monolito.

La diosa Madre está de pie sobre un pedestal dividido en tres bandas anchas (cifra sagrada). La superior está adornada con una fila de rombos concéntricos, con un punto en el centro, símbolos cósmicos y, a la vez, de feminidad. Los mismos motivos adornan la cintura de la diosa de la que pende una banda vertical cubierta de sigmas. El signo serpentina en forma de lemniscata llena el espacio entre las piernas de la deidad, simbolizando la asociación mítica del ofidio al Arbol de Vida y a la diosa Madre.

El rostro hierático es cuadrangular, la boca horizontal, entreabierta,

la palabra *ul wa* significa hierba cortante, y los ulwas pertenecían a la familia sumo-miskito, como los ramas.

³ Cita de Guerrero y Soriano, tomada de la obra de Julio Froebel, *Siete Años de Viajes por Centroamérica, Norte de México y el Lejano Oeste de los Estados Unidos*, Ed. Richard Bentley, Londres, 1859.

⁴ El área chontal no se limita a la zona de Lovago y Acoyapa, sino que abarca un vasto territorio no bien definido todavía. Sus sitios arqueológicos más importantes son Copelito, El Salto, Santa Matilde y la hacienda El Carmen.

nariz triangular, ojos en forma de almendra, coronados de cejas unidas en forma muy pronunciada. Senos y ombligo en relieve. La curiosa posición geométrica de los brazos forma un rombo sobre el abdomen, cuyo centro coincide con el ombligo. Detalle interesante, en la mano izquierda está estampada una cruz de San Andrés, que es un signo cósmico y, a la vez, astronómico. Lo encontramos en otras esculturas del horizonte Formativo. El tocado de la diosa es cónico, forma típica del preclásico, y muy común en el Formativo.

Le sigue en monumentalidad el pilar monolítico ilustrado en la gráfica 3. Mide 3,70 metros de alto y representa el mismo tema de la diosa Madre. Sus manos descansan a la altura del vientre, en actitud de sostener un par de figuras infantiles. Dos elementos decorativos llaman la atención. La placa pectoral sobre el pecho y un par de grecas con los ganchos vueltos en sentido opuesto, como los que adornan el vestuario de algunas deidades mayas. En forma diferente se presenta el signo serpentino, asociado a la diosa y al Arbol de Vida.

La gráfica 4 representa también a una diosa. Tiene 2,27 metros de alto, además de la parte sellada. Los brazos forman un ángulo recto, con el antebrazo al estilo preclásico. Las mamas resaltan en relieve y el sexo está cubierto por cuatro círculos concéntricos en relieve, con un punto en el centro. Sobre la cabeza, ceñida por una banda, se ve la figura de un animal humanizado que, sin duda, representa el *alter ego* de la diosa.

El carácter femenino de la cultura Chontales, resalta en la predominancia de esculturas de maternidades en diferentes modalidades. La que se ilustra en la gráfica 5 representa una mujer desnuda. Sobre las mamas, círculos concéntricos grabados en alto relieve, resaltan el pezón como un centro de interés. La importancia religiosa de las mamas, que identifica funciones propias de la diosa-Madre, ha sido destacada al tratar de figuras similares en el arte tarasco y el de Costa Rica. Una diadema, adornada con cuadretes en relieve, ciñe la frente de la diosa. Las manos descansan sobre el vientre, la nariz está unida a las cejas, al estilo preclásico. No falta el *alter ego*, que consiste en un mono humanizado, cuya cabeza descansa en la cabeza de la deidad. Ya se ha visto en la sección "Etnografía" la importancia religiosa que tiene el mono para los indígenas.

Mas la cultura chontal no sólo es monumental. Hay ejemplares muy pequeños, como los que se ilustran en la gráfica 6, que muestran: a) una mujer en posición sedente con los brazos cruzados sobre el pecho, cara redonda, ojos al estilo grano de café; b) una diminuta escultura que representa a un personaje con las manos sobre el pecho, cara cuadrada, ligeramente triangular en la parte inferior, nariz sobresaliente, una línea forma la boca, ojos en relieve y la saliente en la cabeza, tan característica de la cultura preclásica y hondureña.

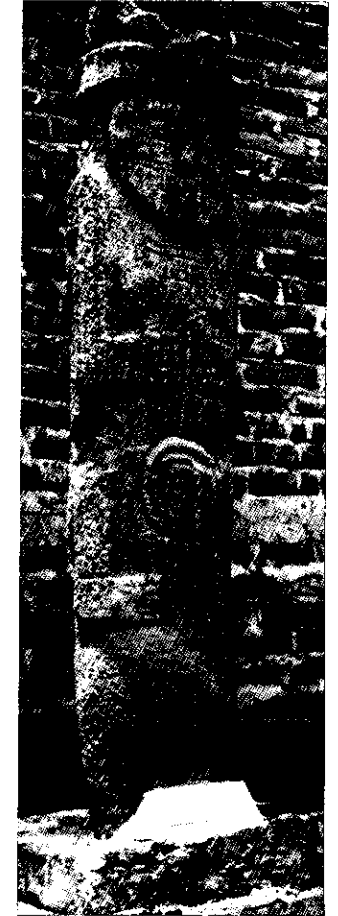
ESCULTURAS DE CHONTALES



Gráfica 1.
Gigantesca
columna
monolítica
de 4,85 m.
de alto
que representa
a la diosa
Madre y una
'radiografía'
de los gemelos
en el vientre
de la deidad.

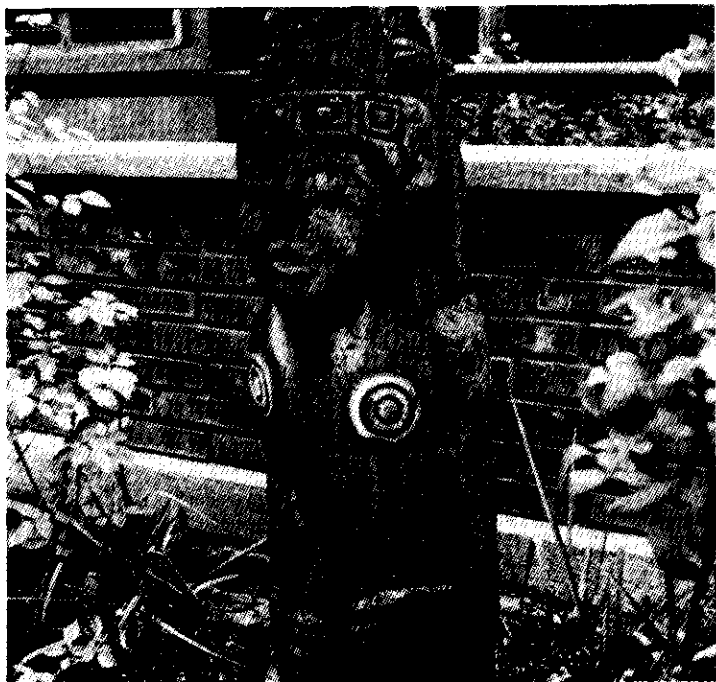


Gráfica 2.
Detalle
de la columna
monolítica
de la gráfica 1.



Gráfica 4.

Gráfica 3.



Gráfica 5.



Gráfica 6.

- Gráfica 7.
- Gráfica 8.
- Gráfica 9.
- Gráfica 10.



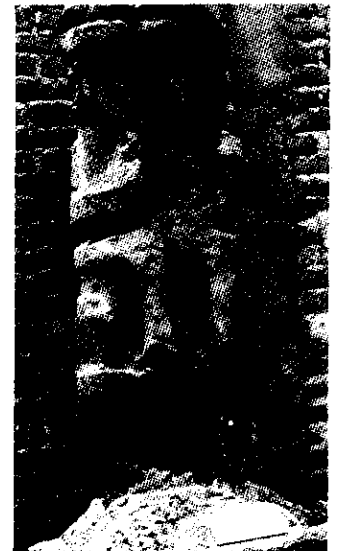


← Gráfica 11.

Gráfica 13.



Gráfica 12.



Gráfica 14.



Gráfica 15.

Gráfica 16.

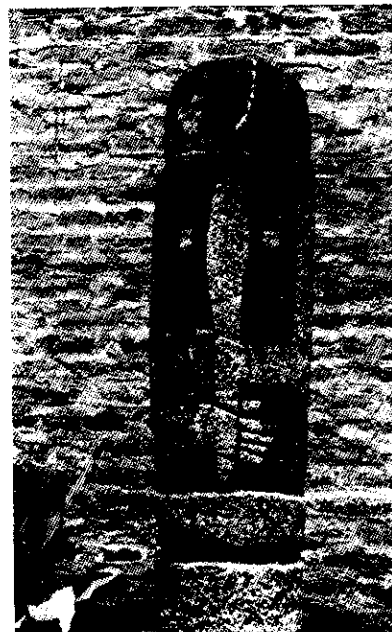
Gráfica 17.

Gráfica 18.

Gráfica 19.



Gráfica 20.





Gráfica 23.



Gráfica 24.



Gráfica 25.



Gráfica 21.

Gráfica 22.



Gráfica 26.

Gráfica 27.—Escultura de Chontal. Esta escultura exhibe un cinturón decorado con una fila de T (signos Ik).





Gráfica 29.—Cruz doble de un grabado rupestre en relieve. Isla del Muerto.

Gráfica 28.—Escultura de barro de Chiapas (foto cortesía de Thomas A. Lee, Jr.). Esta escultura exhibe un cinturón, decorado con una fila de T (signos Ik).



Gráfica 30.—Escultura de Putul, Preclásico, de cuyo tocado pende a cada lado de la cabeza un aditivo que cubre las orejas (localizada por mí en 1925).

Todos esos rasgos se encuentran en el arte preclásico: brazos cruzados sobre el pecho, cara redonda, ojos en forma de grano de café, ojos en relieve, boca figurada por una raya, cara cuadrada de forma ligeramente triangular en la base, nariz sobresaliente.

En la gráfica 7, la diosa está plasmada en una columna con pedestal; tiene las piernas plegadas en una posición que recuerda la del personaje grabado en la estatua de Ulua, ilustrada precedentemente, también en forma de columna sobre pedestal. Mamas en alto relieve, manos sobre el vientre, cara cuadrada, boca entreabierta, nariz triangular, ojos almendrados, como en la gráfica 1. Lleva un turbante.

El motivo colmillos de felino resalta en la gráfica 8 que representa a una mujer acéfala asociada a una cabeza fantástica, armada de enormes colmillos de tigre, al estilo centroamericano y chavinesco. El belfo superior de la fiera ondula hacia arriba, como el de un animal que se exhibe en el Museo de Arqueología de Guatemala, procedente de la costa del Pacífico. La columna está adornada con una serie de rombos concéntricos, que tienen un punto en el centro, y están enlazados por una lemniscata. Bajo los ojos del felino se ve el signo líneas cruzadas, que connota la idea de campos de cultivo. El lector ya está familiarizado con los símbolos panamericanos que adornan este monumento. En forma diferente al del disco de Ahuachapán, la diosa-Madre está vinculada al felino, como lo está en la mitología y en la teología.

Tanto el felino como el lagarto se reproducen con frecuencia en el arte chontal, por estar vinculados a la diosa luni-terrestre y figuran, generalmente, como *alter ego* o desdoblamiento de aquélla.

En la gráfica 10 se ve un personaje con los ojos en forma de media luna al estilo preclásico, nariz recta, boca horizontal y manos abiertas sobre el vientre. Una de ellas sólo tiene cuatro dedos, como en otras culturas Medias y en la preclásica. Llama la atención el pectoral antropomorfo que luce en el pecho, que recuerda los de la estatuaria de Barriles, Panamá.

Una cabeza fantástica con rasgos de tigre y de serpiente puede apreciarse en la gráfica 11. Los rasgos identificativos de esos animales son la boca dentada, armada de cuatro colmillos, y la enorme lengua bífida de la serpiente. En el centro de la boca está cavado un agujero, utilizado probablemente para depósito de ofrendas. Los ojos sobresalen en relieve, al estilo preclásico. La banda frontal está adornada con una fila de rombos, símbolo omnipresente en la cultura femenina de Chontales, y que volveremos a encontrar en la escultura de los Grandes Lagos. Detalle interesante: el *alter ego*, probablemente un lagarto, está en posición horizontal sobre la cabeza, y no sobre las espaldas como usualmente. La cola del animal cae sobre las sienes, a la izquierda, en tanto que la cabeza está del lado derecho. La concepción maya de que el lagarto es un doble de la deidad lunar terrestre está

plasmada con gran objetividad en las esculturas femeninas asociadas al saurio. Establecen una vinculación ideológica entre las creencias chontales y las mayas.

En la gráfica 12 se ilustra una pequeña columna efígie en la que sólo se ve una cabeza humana. Boca rectangular, nariz recta, ancha en la base, ojos en forma de anillos en relieve. De la boca parten dos volutas dobles que representan serpientes estilizadas. La banda frontal está decorada con una fila de líneas quebradas que representan los anillos de la serpiente, según la definición de este símbolo dada al autor por un sacerdote mame en 1935 (detalles de mi libro *Los Chortis...*, tomo II, pág. 732). En medio de la banda, un círculo con un punto en el centro, semejante al glifo maya *kin*, enmarcado en un cuadro; tiene connotación cósmica. En la frente se ve un símbolo en forma de T invertida, tal como se representa todavía en el altar chorti (foto pág. 772 de mi libro *Los Chortis...*). El collar y el pendentivo están adornados con figuras geométricas, muy populares en el arte centroamericano.

En la gráfica 13 puede apreciarse al motivo *alter ego* cargado por un individuo que está sentado en un banquillo.

La misma postura sedente puede verse en la gráfica 14 que representa un dignatario sentado en una silla baja, elemento conocido en la cultura maya del Pacífico. La posición de las manos bajo el mentón está omnipresente en el arte preclásico. En el pedestal que sostiene la escultura hay dos signos: la sigma y el rombo concéntrico con un punto en el centro. Una banda, adornada con una fila de rombos, ciñe la cabeza del individuo. Sobre la banda, o unido a ella, se ve un tocado mutilado.

Las gráficas 15-18 muestran cuatro monolitos de pequeñas dimensiones, que contrastan con los gigantescos pilares grabados y evocan el arte de Aija, Callejón de Huaylas y San Agustín. Pero ofrecen, a la vez, rasgos preclásicos, tarascos y hondureños. El monumento 15 consiste en una pequeña columna cuadrangular, en la que está grabada una cara humana de estilo muy original. El rostro consiste en una figura geometrizada que tiene la forma de una T. Frederick Thieck ilustra otra cara formalmente igual⁵. Un rostro de forma similar, que se ilustrará más adelante, puede verse en una pequeña escultura de San Agustín (Colombia). La nariz, unida a las cejas, es triangular, los ojos en forma de anillos, en relieve, la boca se abre dentro de un rectángulo, también en relieve. Detalle llamativo: en la parte inferior del monumento se ve otra cara de forma triangular. Lejos de ser insólita, la figuración de dos rostros, uno arriba y otro abajo, en la misma escultura es común en el horizonte Formativo, y en el preclásico. La posición de la cara inferior varía. En unas esculturas se representa normalmente; en otras, el rostro de forma

⁵ Frederic Thieck, *Idolos de Nicaragua*, Universidad Nacional de Nicaragua, 1971, n.º 57.

triangular está en posición invertida mirando para arriba, como puede apreciarse en una estatua columniforme que se exhibe en el patio del Museo de Juigalpa. Tres puntos figuran los ojos y la boca de esa cara en la parte inferior de la escultura.

La representación de monumentos con dos caras al frente, la de abajo en posición invertida, se encuentra en otras culturas Medias. Por ejemplo, en un petroglifo de Costa Rica y en una escultura monumental de San Agustín, que se ilustrarán más adelante.

En la aldea El Arenal, a 4 km. de La Democracia, Departamento de Escuintla, se ha localizado un ejemplar de ese tipo. Tiene 37 cm. de alto por 25,5 de anchura máxima, y puede verse en el Museo Arqueológico de La Democracia. Es el ejemplar más tosco que conozco de una escultura con cara humana plasmada en la parte inferior y, quizá, el más antiguo. Esas convenciones figurativas pueden observarse en el arte de San Agustín, de Aija y Callejón de Huaylas. Las similitudes se proyectan hasta en la forma triangular del rostro inferior, como se verá al tratar de dichas culturas. Tales paralelos formales expresan indudablemente concepciones religiosas similares, a la vez que conexiones estilísticas.

Los rasgos faciales en relieve, que caracterizan esas cuatro esculturas, así como el estilo de las cejas unidas con la nariz, son típicamente preclásicos.

Elementos importantes de la cultura Chontales son el cetro y la lanza, que arrojan luz sobre usos y costumbres indígenas. Algunos estudios suelen confundirlos.

La gráfica 19 muestra una escultura de 1,50 metros de alto, que representa un dios o dignatario portando un cetro. En cambio, el monumento de la gráfica 20, de 1,70 metros de alto, representa un personaje con una lanza sostenida verticalmente por las dos manos. En la primera figura, el cetro es inclinado; su forma es diferente, no es lanceolada; parece más bien una vara adornada; podría ser también un elemento vegetal o una hoja. En la 20, la forma de la lanza es nítida y nos ilustra sobre ese tipo de arma usada en la guerra. Hay cetros más cortos, siempre en posición inclinada, en otras esculturas ilustradas por Frederic Thieck.

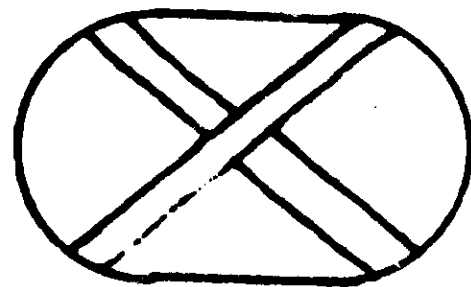
En ambas esculturas columniformes, los personajes son representados en pie sobre un pedestal. En la primera, las piernas del individuo son flexionadas, como en la estatua de Uluá; están cubiertas de adornos geométricos, lo mismo que los brazos, la cintura y el tocado.

El cetro es un elemento cultural, omnipresente en las culturas Medias. Lo encontramos también en la cultura preclásica del área maya, como puede apreciarse en la gráfica correspondiente. Ambas esculturas presentan las mismas convenciones figurativas, como puede apreciarlo el lector, aunque el aspecto de la escultura preclásica es más primitivo.

La forma triangular del rostro se encuentra también en San Agustín, en

culturas andinas, y en la cultura maya arcaica, como puede apreciarse, además de la figura ya mencionada, en la que reproducimos a continuación, publicada en la obra de B. Dutton y H. R. Hobbs⁶. Esta pequeña escultura tiene una serie de características que pueden compararse con las del arte de Chontales y de otras culturas centroamericanas de San Agustín y Callejón de Huaylas. La cara triangular, la serie de líneas quebradas que adornan el tocado, el disco en el ombligo, la posición flexionada de las piernas, las manos que sólo tienen cuatro dedos, son rasgos típicos de culturas centroamericanas y andinas.

Asimismo, la greca que figura en el tocado puede ponerse en relación con el mismo símbolo que decora el tocado de una escultura de Chontales ilustrada en la gráfica 3.



Una vez más, es en el arte de la cultura maya arcaica o preclásica donde encontramos, en una sola figura, rasgos que se reproducen en varias esculturas del Formativo. Esos rasgos están inextricablemente enlazados.

En la escultura de la gráfica 21, se ve la parte superior de un monumento que muestra a una diosa con un cetro en las manos. Los senos resaltan en alto relieve. Sobre el tocado campea la escultura de bulto de un tigre, muy desgastada.

Rasgo sobresaliente del personaje representado en la escultura número 22 es el signo bandas cruzadas que adorna su pecho, formando un rombo en el centro. Este símbolo, que tiene para los mayas un sentido cronográfico y astronómico, aparece en los glifos *Pop* y *Eznab*, que se ilustra aquí (figura de la derecha). Este último signo destaca en el dorso de una estatua de Callejón de Huaylas, fichada con el número 277 en el Museo Soriano de Huaras, y adorna también la espalda de un personaje plasmado en una

⁶ Bertha Dutton y H. R. Hobbs, *Excavations at Tajumulco, Guatemala*, Santa Fe, New México, 1943.

escultura arcaica del área maya, que se encuentra en el patio del Museo de Arqueología de Guatemala. Personajes con el signo bandas cruzadas en el pecho, conocidos en el arte de Colima, están omnipresentes en el Formativo. El de Chontales luce un tocado adornado con una fila de rombos sobre el que descansa la figura de un mono, su *alter ego*. Recuerda una escultura de Costa Rica, de 80 cm. de alto, coronada por la figura de un simio.

La gráfica 23 muestra una escultura que representa a una deidad joven tocada con un gorro, del que pende, a cada lado de la cabeza, un aditivo que cubre las orejas y recuerda el que lleva el personaje plasmado en la estatua maya preclásica de Putul, descubierta por mí en 1925 en los Altos de Guatemala (gráfica 30). Las manos sólo tienen cuatro dedos bien marcados, rasgo típico de las culturas Formativas.

La gráfica 24 muestra la tosca escultura de un individuo en curiosa posición. Sus brazos y piernas están acondicionadas en forma de rombo, en cuyo centro está el ombligo, bien marcado con un agujero. Esta figura traduce el pensamiento indígena de la vinculación del hombre con el cosmos y, a la vez, la equivalencia de los términos: centro u ombligo del mundo. La unión de las cejas con la nariz así como la forma del gorro son rasgos que encontramos también en la pequeña estatuaria preclásica, en la tarasca y en otras culturas Medias. La forma romboidal de las piernas se estiliza igualmente en el arte de Callejón de Huaylas, como se verá más adelante.

Los pedestales de las esculturas chontales están generalmente decorados con figuras geométricas, trenzas y lacerías de una gran belleza gráfica, como el que se ilustra, por ejemplo, en la gráfica 25. Otros están adornados con lemniscatas, signo usado igualmente en la decoración de pedestales en la región de los Lagos.

Aparte de la estatuaria hay que referirse a los altares, que consisten en monolitos de forma semiesférica, cubiertos de grabados en relieve. En el nacimiento del río Mico, cerca de su confluencia con el río Quinuma, se localizaron dos altares, entre ellos la llamada piedra de los jeroglíficos que se ilustra en la gráfica 26. Un altar en exhibición en el patio del Museo de Juigalpa, de aproximadamente un metro de diámetro, presenta, en bajo relieve, once rostros humanos, tres figuras de mono, dos de perro, serpientes estilizadas, espirales y otros diseños muy borrados. En la parte superior se ve una depresión en la cual se vertía probablemente el agua que se derramaba sobre las figuras durante los ritos del culto a la fertilidad.

Es tan numeroso el material lítico de la cultura Chontales, en el museo de Juigalpa, en el Colegio San Francisco de Asís de esa localidad, en la plaza de Boaco y disperso en colecciones particulares, que su análisis y reproducción implicaría una extensa monografía que excede los límites de este trabajo.

Frederick Thieck ilustra en su catálogo un buen número de esculturas de Chontales, de las que mencionaré las siguientes:

N.º 17. Idolo vestido con una bata larga, orlada de figuras geométricas. Tiene un cetro en las manos. Este documento interesante establece una correlación etno-arqueológica, pues la túnica larga era usada entre los centroamericanos como traje de ceremonia, según los informes citados precedentemente.

N.º 1. Idolo que luce un gigantesco pectoral que consiste en una cruz, amuleto que ostentan todavía algunos indígenas (ver sección "Etnografía").

N.º 40. Escultura de 1,38 metros que representa un individuo tocándose el miembro viril, o masturbándose. Puede compararse con la escultura arcaica del área maya del Pacífico, de 1 metro de alto, que representa el mismo tema. El culto al falo era común a Chontales y mayas del período preclásico. Representaciones del falo son conocidas en Honduras, en Guerrero, en el área tarasca y en culturas andinas. Al tratar de la cultura paya se ha ilustrado una de esas figuras fálicas. Parecen muy generalizadas en las culturas femeninas correspondientes al Formativo, como se verá más adelante.

N.º 44 y 45. Dos monolitos: uno de 1,25 metros; el otro de 2,60 metros, en forma de columna, que se caracterizan por tener dos rostros, uno delante y otro detrás. Esculturas bifrontes son conocidas en Honduras, en el área maya, en el Sureste de N. A. y en otras culturas Medias.

N.º 48. Escultura de bulto redondo que representa un lagarto humanizado.

N.º 47. Escultura cuyo *alter ego* es una rana; presenta en forma diferente la misma idea plasmada en la escultura de La Florida, en otra del área paya y en el período preclásico del área maya, ilustradas precedentemente.

N.º 55. *Alter ego*, que representa un tigre sobre el tocado de un personaje.

N.º 54. Individuo ricamente adornado con collar y pectoral cubiertos de figuras geométricas, dos grecas que se extienden bajo la nariz y una placa que cubre la boca. Este ornamento recuerda las placas de oro que cubrían la boca de los cunas.

N.º 56. Personaje con la lengua colgante, motivo frecuente en el arte de las culturas Medias, desde México hasta los Andes, pasando por el área maya del Pacífico.

N.º 23. Tocado en forma de trenza, como los hay en la cultura tarasca y en la cultura preclásica, ilustrados precedentemente.

N.º 27. Estatua de 1,80 metros de alto. Representa a una mujer con la boca abierta, mostrando dos filas de dientes que le dan un aspecto terrorífico. Luce un pectoral que consiste en un gran signo en forma de T, que cae entre los senos. Este signo, que corresponde al glifo maya *Ik*, es frecuente en el Formativo.

Como muestra de una aplicación similar de este símbolo, en el arte

chontal y en el maya preclásico, se presentan, a la par, dos esculturas: una de Chontal (gráfica 27) y otra maya (gráfica 28) encontrada en Chiapa de Corzo e ilustrada por Thomas A. Lee ⁷. Ambas esculturas representan individuos cuyo cinturón está adornado con una fila de signos T, en relieve. Esos motivos decorativos idénticos resaltan los nexos artísticos e ideológicos que vinculan mayas y chontales.

Considero de interés las esculturas 44 y 45 ilustradas en el citado catálogo de Thieck, que representan personajes con dos caras: una, al frente, y la otra, en la parte posterior del monumento, mirando en direcciones opuestas. La primera mide 1,25 metros de alto y parece un petroglifo grabado en la piedra. Sus manos dibujadas con líneas tienen sólo cuatro dedos. La otra mide 2,60 metros de alto. Es una columna cuadrangular, que sólo representa una cabeza, y otra, toscamente dibujada en la parte posterior. Es decir, el tipo bifronte, tan común en el Formativo.

Figuras bifrontes se encontraron en el área maya, lo mismo que en culturas Formativas y en los Andes Centrales, como se verá más adelante. Respecto a la América Central, se han mencionado los ídolos de dos caras de Honduras y el de Sesori en El Salvador; también los hay en el preclásico.

A lo anterior hay que agregar que en Chontales hay estelas lisas, piedras con tacitas y esferas monolíticas; una de ellas está expuesta en el Museo Nacional de Nicaragua, en Managua. La esfera monolítica, como la piedra con horadaciones semiesféricas, constituye un diagnóstico del Formativo, como se ha dicho. Se encuentran igualmente en Honduras, en el área tarasca y en la región maya del Pacífico.

Conclusión.—En las grandes columnas de Chontales, los grabados en bajo relieve son generalmente tridimensionales. Expresan, al parecer, un desarrollo del monumento columniforme que tiene sus lejanos antecedentes en los pilares-efigies, burdos y pequeños del preclásico. Numerosos rasgos del arte chontal, aun esculturas enteras, presentan estrechas afinidades con el arte preclásico inferior de la cultura maya y del Formativo panamericano. Tanto el preclásico maya como la cultura Chontales corresponden al horizonte Formativo, lo cual concuerda con los datos de la cerámica y los informes de la etnografía y la mitología.

Este horizonte, registrado en el *Popol-Vuh* y objetivado en el preclásico, corresponde a la tercera fase de la historia cultural de los maya-quichés.

En suma, la escultura de Chontales se relaciona intrínsecamente con las poblaciones autóctonas del área (sumos-miskitos-ulwas), y está estrechamente vinculada a la cultura preclásica del área maya, lo mismo que con otras culturas del mismo horizonte Formativo.

⁷ Thomas A. Lee, *Artifacts of Chiapa de Corzo*, Provo, Utah, 1969, pág. 36.

ESCULTURAS SUBTIABAS

Las planicies que se extienden al noroeste del Lago de Managua estaban densamente pobladas en el momento de la Conquista y eran ricas en yacimientos arqueológicos. El área subtiaba quedó reducida por las invasiones chorotegas. En los tiempos históricos los subtiabas ocupaban todavía la región central de su *habitat*, desde el oriente del Lago de Managua hasta el Pacífico.

Buena parte de las esculturas monolíticas de ese territorio han desaparecido, destruidas por los misioneros o trasladadas a otras partes, desde los tiempos de Bobadilla hasta los de Squier y aun en nuestros tiempos.

Victoriano informó a Squier que, tiempo atrás, había visto en la isla Momotombito "hasta 50 ídolos, algunos todavía en pie". Estaban colocados en cuadro con la cara para adentro; la posición de los que encontramos completos y de los fragmentos confirmó esos datos. Al lado opuesto de la isla existe otro lugar donde antes había muchas piedras antiguas.

Squier vio el "cerro de los ídolos", rumbo al Pacífico, donde descubrió un montículo de 200 pies de largo por 60 de ancho y 10 de alto. Describe, además, uno de sus monumentos que representaba un personaje adornado con un collar del que colgaba un pectoral circular. Habla de otras esculturas al pie del cerro de Santiago, cerca del poblado de Subtiaba.

El citado viajero nos dice que el jefe de la comunidad indígena de Subtiaba, armado de un bastón con puño de oro, le informó de unos ídolos que sus antepasados habían enterrado hace mucho tiempo, probablemente en los primeros años de la Conquista, y que solamente él sabía dónde se encontraban, y que se los regalaba, con la precisa condición de guardar el más absoluto secreto acerca de la ubicación de los monolitos.

Los subtiabas llegaban en secreto, por la noche, a bailar y beber frente a sus ídolos y para officiar sus sagrados ritos tradicionales. Les ofrendaban pinol y danzas rituales por el buen éxito de sus cosechas⁸. Celebran todavía, o celebraban en época reciente, festividades al pie del Momotombo, su montaña sagrada.

Al igual que los ulwas (Froebel), los subtiabas identifican a las esculturas que se encuentran en la región que habitan desde tiempos inmemoriales, como sus propios ídolos, que veneraban en secreto y a los que tributaban ofrendas alimenticias y danzas hasta nuestros tiempos. Esa tradición se ha conservado entre los subtiabas, según referencias de un jefe que obtuve en el barrio indígena de León (ver sección "Etnografía"). En esa ciudad pueden verse muchas esculturas pequeñas en colecciones particulares.

⁸ Ephraim George Squier, *Nicaragua, sus gentes y paisajes*. Ed. Española, Educa. Costa Rica, 1970 (de la obra original, publicada en inglés en 1860), págs. 242, 244, 217, 249.

En el puente Guadalupe, de la propia ciudad de León, pueden verse tres esculturas subtiabas; se ilustran dos de ellas en las gráficas 1 y 2. La tercera es semejante a la número 2.

Rasgo característico de la primera es su boca dentada, armada de colmillos felinos. Por la boca abierta asoma la lengua. Tiene 1,57 metros de alto. Al igual que las más pequeñas, que miden 1,06 metros de alto, la esquematización del cuerpo forma un rombo integrado a un rectángulo. El punto central del rombo coincide con el ombligo, que señala, a la vez, el centro del mundo. Esta figura cósmica, plasmada en el propio cuerpo, expresa, como se ha dicho, la vinculación del ser humano al orden universal.

Esa misma forma de expresión se ha visto también en monumentos de Chontales y se estila en el Preclásico maya y en otras culturas del Formativo. En Guerrero⁹ y Jalisco, un corte triangular en el pecho forma la parte superior del rombo, que se completa con la posición de las piernas.

Dos esculturas ilustradas por Thieck, número 48, de 1,48 metros de alto, y número 105, de Momotombito, de 1,65 metros de alto, se asemejan a la que está ilustrada en la gráfica 1.

Los ídolos más pequeños se singularizan por su forma esquelética; muestran tres costillas figuradas en relieve en ambos costados y tienen, además, los ojos cerrados, como los muertos.

Esculturas que representan personajes emaciados, mostrando las costillas, tienen amplia difusión continental. Las encontramos desde el área tarasca hasta los Andes Centrales. Representan, indudablemente, al dios de los Muertos, que es, a la vez, una deidad solar.

Squier describe algunos ídolos subtiabas que vio, y se llevó de entre ellos "una cabeza colosal". Refiriéndose a una escultura columniforme que le regalaron los indios subtiabas, dice que "es de fina mano de obra. La cara del personaje parece salir entre las mandíbulas bárbaramente abiertas de un animal salvaje, cuya cabeza le sirve algo así como tocado". De otro monumento parecido a aquél, dice que el trabajo esculpido sobre la cabeza es más claro. Se trata exactamente de las mandíbulas de un monstruo animal de entre las cuales sale la cara del ídolo. Describe, además, otra escultura que representa una figura femenina.

Un ídolo de 6 pies y 4 pulgadas parece tener el pelo en crenchas que desde la frente le corren atrás. O tal vez, lo que yo creo, pelo sea un ejemplo modificado de esos adornos de plumas. Alrededor del cuello tiene un ancho collar y un pectoral circular con un rostro humano en el centro. En el cinto lleva una especie de faja de la que pende una bolsa o zurroncito. En su ex-

⁹ Escultura de Guerrero ilustrada en un catálogo de la colección Sagrario de Atencio, Caracas.

tremidad inferior tiene una cavidad redonda capaz de contener un litro (cavidad de ofrendas) (*op. cit.*, pág. 248).

Squier nos ha dado una excelente descripción de dos esculturas con el motivo: cabeza humana dentro de las fauces abiertas de un animal, que no sólo se encuentra en el área subtiaba, sino en otras zonas arqueológicas de Nicaragua.

F. Thieck ilustra un ejemplar de ese tipo de escultura, procedente de Corn Island, en el número 66 de su catálogo. Mide 67 cm. de alto. En la gráfica 3 se reproduce ese monumento que puede compararse a la escultura arcaica del área maya del Pacífico, ilustrada en la gráfica 4. Esa escultura mide 80 cm. de alto por 36 de mayor anchura, y puede verse en el parque de La Aurora, en Guatemala. Representa al dios joven cuya cabeza emerge de las fauces, "bárbaramente abiertas", para usar las palabras de Squier, de una serpiente con una larga lengua bífida. La comparación de ambas esculturas resalta su similitud.

Este motivo tiene gran longevidad en la cultura maya, pues se representa desde el horizonte arcaico, hasta la Conquista, como puede apreciarse en la única escultura de Mixco Viejo, hoy en el Museo Arqueológico de Guatemala.

La mencionada escultura maya ofrece la particularidad de que las plumas de la serpiente caen sobre las espaldas a manera de talaria, distribuida en tres ondulaciones, como puede apreciarse en la gráfica 5.

Esta escultura maya recuerda al ídolo descrito por Squier que "parece tener el pelo en crenchas que, desde la frente, le corren atrás. O tal vez, lo que yo creo pelo sea un ejemplo modificado de adornos de plumas".

Se desconoce la mencionada escultura de Squier, pero hay varias esculturas en Nicaragua que corresponden a esa descripción. Véase, por ejemplo, el monumento subtiaba que se ilustra en la gráfica 6. Mide 1,75 metros de alto y puede verse en la colección Julio Pataky, en Managua.

El adorno dorsal ilustrado en las figuras 5 y 6, existe en el área tarasca, en Costa Rica, y en otras culturas Formativas.

F. Thieck presenta en el número 114 de su citada monografía una escultura encontrada en la isla Zapatera, similar a la maya y a la de Corn Island (figuras 4 y 3), que representan el motivo de la cabeza humana dentro de las fauces abiertas de un animal. En la parte posterior pueden apreciarse cuatro ondulaciones que representan, probablemente, pelos o plumas, es decir, una serpiente emplumada. Esa escultura, de 93 cm. de alto, puede verse en la colección Jacobo Arguello Tefel, en Managua.

Todos esos monumentos que representan el motivo cabeza humana dentro de las fauces abiertas de un animal, están ejecutados en el mismo estilo, que expresa unidad artística e ideológica entre esa cultura de Nicaragua y la preclásica del área maya.

Squier menciona, entre sus hallazgos, el de una "cabeza colosal". Thieck ilustra, en la figura 78 de su catálogo, una esfera monolítica subtiaba que tiene grabada una cara humana (gráfica 7). Mide 17 cm. de diámetro y puede verse en la colección Octavio Zamorra, en León. El citado investigador ilustra, en la figura 79, otra piedra arrendondada, un poco más pequeña, grabada con una cara humana. Esa cara tiene la nariz unida a las cejas, al estilo preclásico o tarasco.

Compárense esas piedras esferoides con la esfera monolítica con rasgos humanos, de 19 cm. de diámetro, ilustrada en la figura 24 del capítulo sobre el "Preclásico". Puede verse en el Museo Arqueológico de La Democracia y corresponde a la fase inferior de la cultura preclásica. Todas esas bolas de piedra representan un rostro humano: ojos, nariz y boca entreabierta.

Decía, al referirme a la esfera lítica del Museo de La Democracia, que podría ser un lejano antecedente de las cabezas colosales que afloran en el preclásico superior y alcanzan su más alto desarrollo en la cultura olmeca del Golfo. Esas cabezas gigantes representan la cabeza de la joven deidad solar y del maíz, en su forma astral y vegetal (grano o semilla de maíz). Mi interpretación es fundamental en las enseñanzas de la mitología y las creencias mayas sobre el particular.

De manera independiente, llega F. Thieck a la misma conclusión, comparando el simbolismo de la piedra esferoide subtiaba con el de otra mexicana. Manifiesta el citado investigador que "en la cultura azteca se representa al dios de la fecundidad esculpiendo una bola con rasgos humanos que no era otra sino la representación del dios del maíz" (*op. cit.*, pág. 213).

Esto revela, una vez más, la unidad del pensamiento americano y de su modo de expresión. Parece probable que la evolución de la bola de piedra que representa una cabeza, desde el preclásico inferior al superior, y continúa en la cultura del Golfo, ocurre también en la cultura subtiaba, partiendo de un modelo pequeño, ilustrado en la gráfica 7, hasta alcanzar las dimensiones de la "cabeza colosal" mencionada por Squier.

Tal desarrollo del arte lítico es de interés para apreciar el arte de Nicaragua en su desarrollo histórico.

La pequeña escultura y su importancia histórica.—Pese al interés que representa para la investigación de los comienzos del arte lítico, la estatua nicaragüense de pequeñas dimensiones es prácticamente desconocida. No encontré ninguna referencia al respecto en las obras consultadas que tratan del arte de Nicaragua y se concretan, generalmente, a presentar unos pocos ejemplares de esculturas monumentales, seleccionadas entre las más espectaculares. Salvo algunos ejemplares que encontré durante mi recorrido por Nicaragua, sólo F. Thieck se preocupó por el material pequeño, pero la edición muy reducida de su obra, rápidamente agotada, no alcanzó los

círculos científicos del exterior. De su catálogo reproduzco las figuras siguientes:

N.º 92. Maternidad. Altura 41 cm. Mujer llevando a cuestas a su hijo que mira hacia un lado, como puede apreciarse en la gráfica 9. Procede de Momotombo, y puede verse en la colección Helena Aguilar de Alvarado, en León. Esculturas similares de mujeres con su niño a cuestas en esa posición peculiar tienen amplia difusión continental. Las encontramos en el preclásico y desde el Occidente de México hasta los Andes Centrales.

N.º 77. Reproducido en la gráfica 10. Representa un personaje en postura sedente, de 22 cm. de alto. El antebrazo izquierdo descansa en las rodillas; la mano derecha sostiene la cabeza, en una postura que evoca al *Pensador*, de Rodin. Es semejante a otra de Chontales. Thieck compara esa escultura a una similar de Costa Rica, que está en el Museo de Cambridge. Procede de Subtiaba y puede verse en la colección Lazlo Patacky, en Managua.

Esa escultura, tipo suquia, es común en el preclásico olmeca, como puede apreciarse, por ejemplo, en las gráficas 39 y 42 del capítulo sobre "Preclásico".

N.º 84. Altura 11 cm. (gráfica 8). Representa un sol radiante de cinco rayos. Puede compararse con una escultura similar del preclásico de 15,5 centímetros de alto que también representa un sol radiante con 5 rayos (gráfica 53). El ejemplar subtiaba puede verse en la colección Octavio Zamorra, en León; el preclásico, en el Museo de La Democracia, Guatemala. El número de cinco rayos no es arbitrario; corresponde a la cifra sagrada que identifica al dios solar en el centro del universo. Representaciones similares se encuentran en el arte del Perú.

N.º 85. Altura 30 cm. (gráfica 11). Idolillo subtiaba de la colección Octavio Zamorra, en León. Representa un ser humano con las manos bajo el mentón. Ojos en forma de granos de café; nariz unida a las cejas; boca representada por una incisión horizontal. Idolillos en esa postura abundan en el arte preclásico, como puede apreciarse en las gráficas pertinentes. Es interesante hacer notar que ese tipo de escultura, tan común en el preclásico inferior, donde probablemente tiene su origen, tiene amplia difusión continental. F. Thieck compara la estatuilla de Nicaragua con esculturas monumentales de Colombia, de 1,5 metros y más de altura, que son idénticos en cuanto a la forma (*op. cit.*, pág. 213).

N.º 98. Representa una mujer con senos exuberantes; sus ojos están en forma de media luna. Con una mano cubre uno de sus senos y con la otra sostiene el seno derecho. Como se ha visto en ilustraciones anteriores, ese tipo de maternidad, en el que resalta el valor simbólico de los senos, está presente en el preclásico tarasco, en el de Honduras, de Costa Rica, y en

otras culturas Medias. La mencionada escultura procede de Momotombo y puede verse en la colección Rosa María de Sampson, en León.

N.º 103. Altura, 35 cm.; procede de Momotombo. Representa a un individuo sentado en cuclillas, teniendo un recipiente con sus dos manos a la altura del abdomen. La escultura es bastante tosca, la nariz muy desgastada está unida a las cejas, ojos en forma de granos de café, boca figurada por una incisión horizontal y saliente sobre la cabeza, todos esos rasgos son típicos del Preclásico. Este motivo es común en las culturas Formativas de la América Media y Meridional. Un ejemplar de este tipo del preclásico inferior se ha ilustrado en la gráfica 48 de la sección correspondiente.

N.º 106. Catálogo de Thieck. Procede de Momotombo. La escultura representa a un ser humano en rara postura. Su cuello nace del dorso para caer sobre el pecho. Posición singular que no puede atribuirse a deformación física, sino a un alto grado de abstracción formal.

Esa postura exageradamente curvada del cuello no es insólita. Se ha visto la misma en una escultura de barro de Jalisco y en dos estatuillas de piedra del preclásico inferior, ilustradas precedentemente.

N.º 88. Escultura de piedra de la zona de El Viejo, reproducida en la gráfica 12. Altura, 19 cm. Puede verse en la colección Enrique Pichardo, en El Viejo. Tiene ambas manos bajo el mentón. Facciones toscas, ojos y nariz en relieve, la boca formada por un leve trazo horizontal. La parte superior de la cabeza está ligeramente curvada en forma de media luna, con la saliente en el centro. La esquematización del cuerpo forma un rombo. Todos los rasgos de esa figura humana son típicamente preclásicos, como puede apreciarse en la gráfica 51. La esquematización romboidal formada por la posición de los brazos y las piernas es un rasgo frecuente en la pequeña estatuaria del preclásico inferior, como puede apreciarse en varios ejemplares ilustrados precedentemente. La esquematización romboidal del cuerpo se proyecta en la estatuaria monumental subtiaba (foto 2) y de Chontales (gráfica 1, capítulo anterior); es decir, que esos rasgos plasmados en diminutos y toscos monolitos prefiguran los de la gran escultura.

N.º 89. Altura, 20 cm. Procede de El Viejo y se ilustra en la gráfica 13. Escultura semejante a la anterior, con la diferencia de que la forma de la cara es rectangular, alargada, con la saliente sobre la cabeza. Esa figura, de tipo "suplicante", presenta la misma esquematización romboidal que la anterior. Es un tipo inconfundible, ampliamente difundido. Lo encontramos en figurillas humanas aplanadas de Guerrero, del área tarasca, en la América Central, Venezuela, Colombia, y desde luego en el preclásico. El mismo tipo está representado en Momil, alrededor de 1000 años antes de la era cristiana (Gerardo Reichel Dolmatoff). Tiene su prototipo, al parecer, en el preclásico inferior, como puede apreciarse en diminutas figuras similares.

N.º 90. Esta escultura, de 24 cm. de alto, procede de El Viejo. Se

parece a las anteriores y puede ponerse en relación con la figura del preclásico inferior que representa un suplicante.

N.º 91. Altura, 22 cm. Procede de El Viejo. Puede verse en la colección Enrique Pichardo. Se reproduce en la gráfica 14. Representa a un individuo en posición sedente, con los brazos apoyados sobre las rodillas, sosteniendo su cabeza con las dos manos. Sobre la cabeza, la saliente preclásica. Detalle interesante: los brazos están separados del cuerpo, lo que indudablemente representa un progreso en la talla de la piedra. Esta técnica de horadación es conocida en la cultura preclásica inferior, como puede apreciarse en ilustraciones precedentes. Es usada, asimismo, en Guerrero, en el arte paya y en Costa Rica, tanto en la pequeña escultura como en la monumental.

N.º 127. Reproducida en la gráfica 15. Altura, 24 cm. Representa un individuo con las manos unidas bajo el mentón. Puede verse en el Instituto Pedagógico de Managua. Los rasgos de la cara: nariz prominente, ojos en forma de granos de café, boca señalada por una raya, cejas unidas a la nariz y la saliente sobre la parte superior de la cabeza, son típicos del horizonte preclásico inferior y tarasco. La forma cuadrada del rostro se proyecta a la estatuaria monumental.

N.º 83. Altura, 20 cm. Estatuilla de piedra de Telica, en la Colección Octavio Zamora, León. Se reproduce en la gráfica 16. Puede compararse con una estatuilla del Preclásico, ilustrada precedentemente.

N.º 70. Altura, 16 cm. Procede de Nandaimé, hoy en el Instituto Pedagógico de Managua. Se reproduce en la gráfica 17. Escultura que representa un individuo con los brazos y las piernas separadas del cuerpo, los codos apoyados sobre las rodillas, la cabeza sostenida con las dos manos, como en la gráfica 14. La posición de brazos y piernas forma un rombo. Las facciones son toscas. La escultura está montada sobre un pequeño pedestal.

El pedestal es un elemento frecuente, conocido en el preclásico inferior, como puede apreciarse en varias esculturas pequeñas de este horizonte, ilustradas precedentemente.

Rasgo notable de esa escultura es el tocado en forma crucial, que representa una T invertida, perfectamente tallada y escuadrada. El mismo símbolo se reproduce en la escultura monumental del Gran Lago, como podrá apreciarse en las gráficas que se ilustran más adelante. Un ejemplar más de la pequeña escultura, de aspecto primitivo, que prefigura la estatuaria monumental de factura superior.

Este signo es muy persistente en el arte maya; se representa, del mismo modo, a guisa de tocado en esculturas clásicas y llega hasta el presente en figuras humanas coronadas por este signo, estampadas en los ponchos que elaboran los quichés de Momostenango. La mencionada escultura de Nandaimé está sentada sobre un corto pedestal, que alcanza mayor des-

arrollo en la escultura monumental. Ya se ha visto que el símbolo de la T es frecuente en el arte de Chontales.

Esculturas pequeñas, sobre pedestales terminados en punta, para clavarlas en el suelo, se encuentran en el Preclásico inferior, como en Nicaragua, en el área tarasca y en otras culturas Medias.

N.º 50. Altura, 27 cm. Esta escultura, que procede de San Pedro Lóvago, área chontal, puede verse en el museo de Juigalpa. Se reproduce en la gráfica 18. Es similar a la del preclásico inferior, ilustrada en la gráfica 57 de la sección correspondiente. Como puede notar el lector, las similitudes entre ambas esculturas son sorprendentes. Los rasgos faciales de esas esculturas pueden compararse, además, con los que presentan algunas estatuas de San Agustín y de Callejón de Huaylas.

El motivo del tocado circular y plano, coronado por una pequeña eminencia en el centro, es característico de la pequeña escultura preclásica, de la hondureña, de la nicaraguense, la tarasca y de otros ejemplares del horizonte Formativo.

N.º 128. Se reproduce en la gráfica 20. Representa una estatuilla subtiaba, de 22 cm. de alto, encontrada en la zona de León. Figura hoy en la Colección Lazlo Patacky de Managua. Representa a una mujer en posición sedente, con las manos sobre el pecho. Compárese con la estatuilla del Preclásico inferior, ilustrada en la gráfica 39 de la sección que trata del Preclásico maya. Ambos ejemplares presentan las mismas convenciones figurativas, la misma posición, los mismos rasgos fisonómicos, el mismo tocado peculiar, al grado que podrían tomarse una por otra.

Es sorprendente, en realidad, encontrar tantas analogías y aun identidad entre esculturas pequeñas del Preclásico y de Nicaragua.

Hay paralelismo generales en las formas del rostro que se apartan de los cánones anatómicos para representar religiosos, que no están siempre al alcance de nuestra percepción. La cabeza de la gráfica 15, por ejemplo, evoca la de un pájaro. La que tiene la parte inferior del rostro en forma de T. El signo romboidal diseñado en el cuerpo por la posición de los brazos y las piernas tiene connotación cósmica, lo mismo que la cara cuadrangular que sugiere la representación de los ángulos del mundo. El rostro redondo de figurillas femeninas representa, en la simbólica indígena, a la diosa de luna llena en su forma astral, lo mismo que el disco de Ahuachapan, ilustrado precedentemente. Esas convenciones figurativas, plasmadas en la estatuaria pequeña, se proyectan en la escultura monumental, poniendo esto de manifiesto la continuidad del mismo ideal religioso y de su modo de expresión a través del tiempo.

N.º 97. Thieck ilustra una estatuilla de 18 cm. de altura, que representa a una diosa con las características siguientes: cara cuadrada, piernas flexionadas, rombo esquematizado en el cuerpo, brazos alargados, manos

sobre el abdomen, tocado de forma cónica. Esos mismos rasgos se reproducen en la escultura de diosa Madre, plasmada en el gigantesco pilar (4,85 metros), ilustrado precedentemente.

El gorro cónico es un elemento cultural del preclásico inferior, que se encuentra en muchas esculturas Formativas, que se ilustrarán más adelante.

En el museo de Juigalpa se ven cuatro estatuillas pequeñas de Chontales. Entre ellas, un bloque de piedra que representa un cuerpo con dos cabezas, figura omnipresente en el Preclásico inferior y el Formativo americano.

Hay que advertir que la escultura pequeña no es siempre la más antigua y modelo de la monumental. Para determinar su arcaísmo y encontrar en ella la esencia del arte monumental se dispone de criterios identificativos. En primer lugar, la condición de primitivismo de los idolillos, su posición estratigráfica o su asociación a cerámica, muy antigua, aunque esos factores no se encuentran siempre reunidos por falta de excavaciones científicamente controladas.

A falta de un contexto de cerámica, suple, a veces, el factor profundidad del hallazgo.

Por ejemplo, el idolillo subtiaba n.º 96 de Thieck, de 23 cm. de altura, ha sido encontrado a una profundidad de 1,30 metros (pág. 214).

Algunas estatuillas están asociadas a la cerámica centroamericana más antigua. Otras están claramente relacionadas con ella. El turbante enrollado que se ilustra en la gráfica 16, por ejemplo, es un motivo frecuente en la cerámica de Telica. El rombo decora metates premexicanos de Nicaragua. Esquematisaciones rectangulares de la cabeza (gráfica 13) y formas de tocados recuerdan las figurillas de barro de la cerámica de Chichigalpa (Thieck). Esa misma forma de la cabeza se encuentra en la cerámica del Preclásico inferior, en la centroamericana, en la de Venezuela y en la de Momil. La alfarería de la región de Chinandega es parecida a la del área subtiaba de León, así como los monolitos de Esteli, Jinotega y Matagalpa son afines a los de Chontales y éstos muestran relaciones con los del área subtiaba.

Considero que el estudio y conocimiento de la pequeña escultura, de talla grosera, es de considerable interés, en cuanto nos revela a la estatuaria nicaraguense en su etapa más antigua de desarrollo.

En muchos casos, ya señalados, la estatuaria pequeña y tosca prefigura la escultura monumental.

Thieck coincide al respecto con mi criterio. Manifiesta que las esculturas pequeñas "dan una idea de lo que fue en su origen el gran ídolo" (*op. cit.* página 6). Esa continuidad artística pone de manifiesto la invariabilidad de las convenciones figurativas y de las ideas religiosas, a través del tiempo, así como la permanencia de los mismos temas mitológicos.

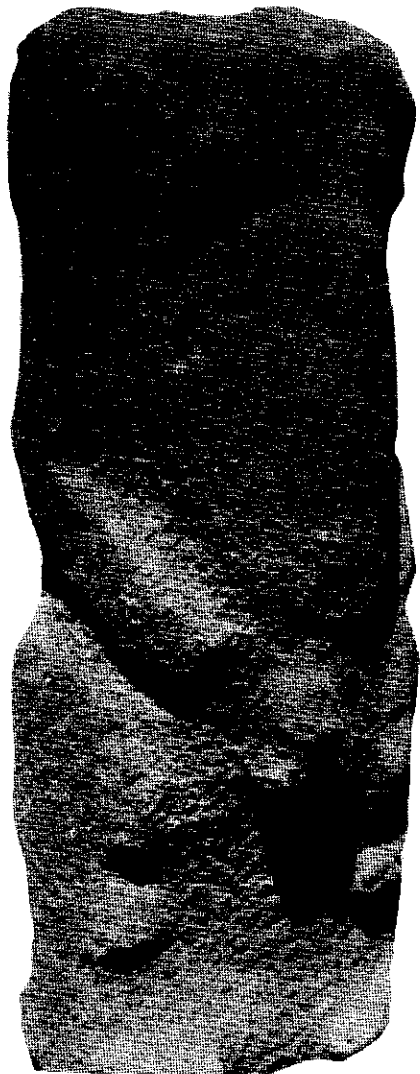
ESCULTURAS SUBTIABAS



Gráfica 1.



Gráfica 2.



Gráfica 3.—En Nicaragua, motivo de la cabeza dentro de las fauces de un animal.



Gráfica 4.—En la cultura maya preclásica, el mismo motivo.



Gráfica 5.—Parte posterior de la escultura maya.

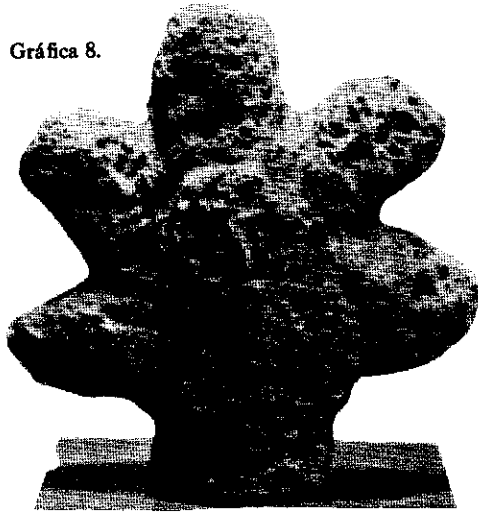
Gráfica 6.—Parte posterior de la escultura subtiaba.



ESCULTURAS PEQUEÑAS



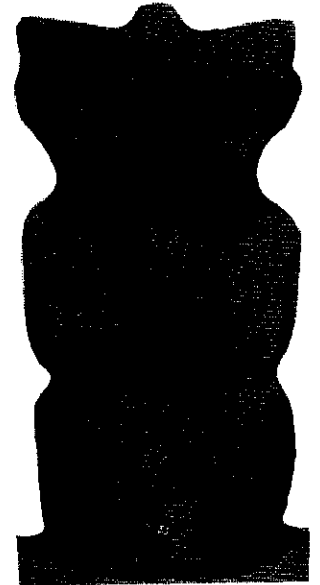
Gráfica 7.



Gráfica 8.



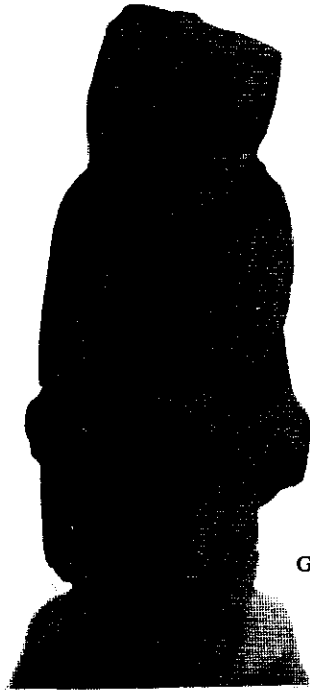
Gráfica 11.



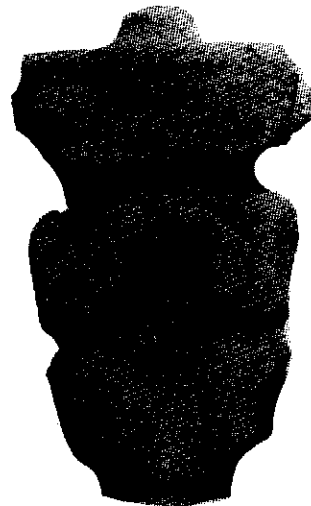
Gráfica 12.



Gráfica 9.



Gráfica 10.



Gráfica 13.



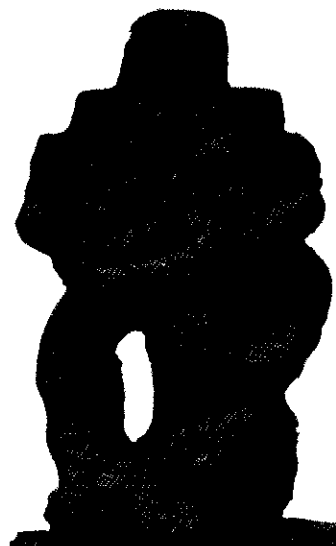
Gráfica 14.



Gráfica 15.

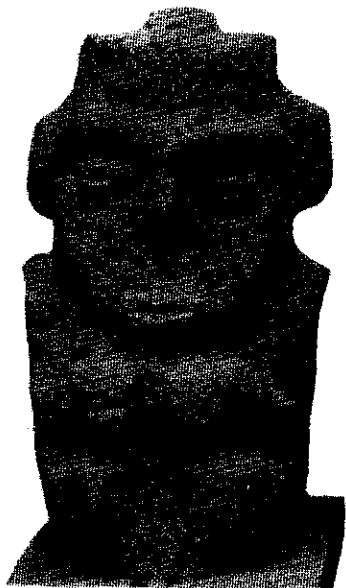


Gráfica 16.



Gráfica 17.

Gráfica 18.



Gráfica 19.



Gráfica 20.



ESCULTURAS DEL GRAN LAGO



Gráfica 1.—Zapatera.



↑
Gráfica 2.
Omotepe.

Gráfica 3.



Gráfica 4.



Gráfica 5.



↑
Gráfica 6.





Gráfica 7.



Gráfica 8.

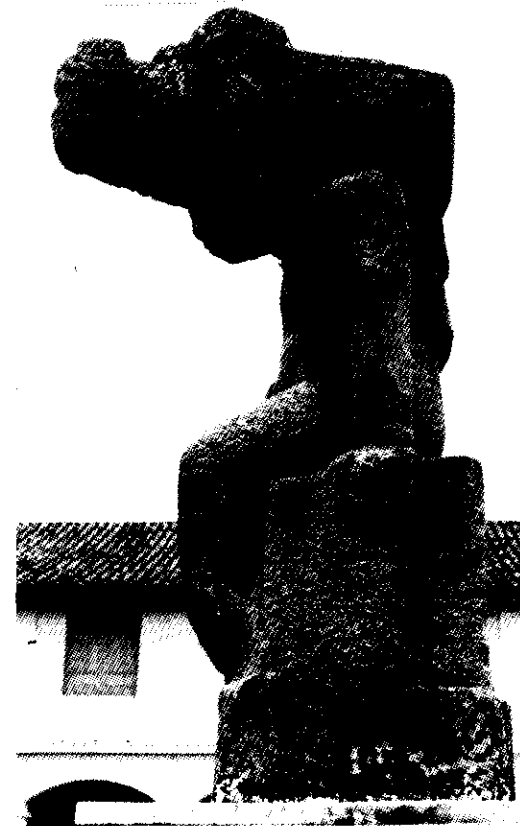
Gráfica 9.

Gráfica 10.

Gráfica 11.



Gráfica 12.

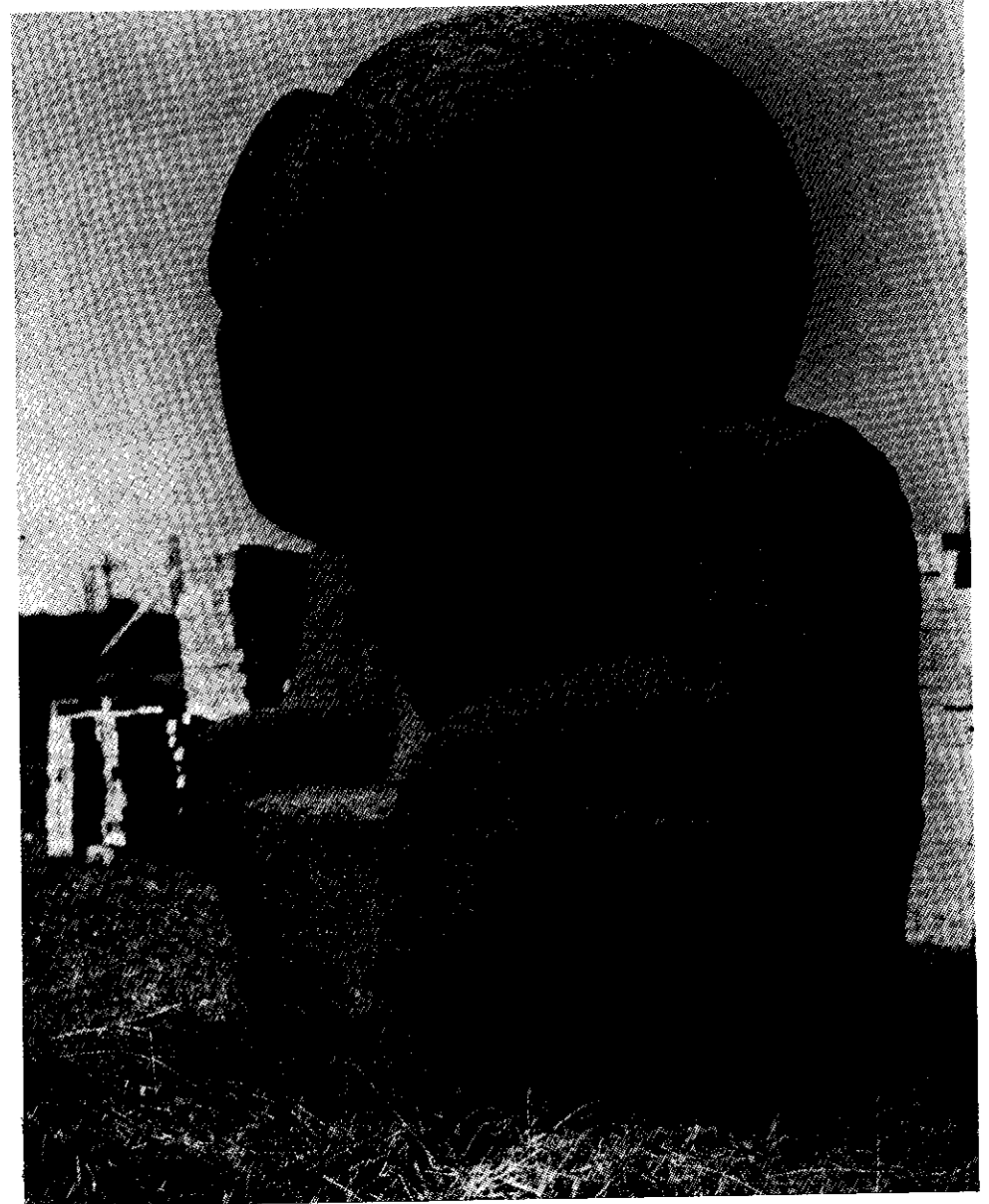




Gráfica 13.



Gráfica 14.



Gráfica 15.—Escultura olmeca en el Museo de Jalapa. Cortesía de Alfonso Medellín Zenil, director del Museo Arqueológico de Jalapa (Veracruz, México).



Gráfica 17.



Gráfica 18.



Gráfica 16.



Gráfica 20.



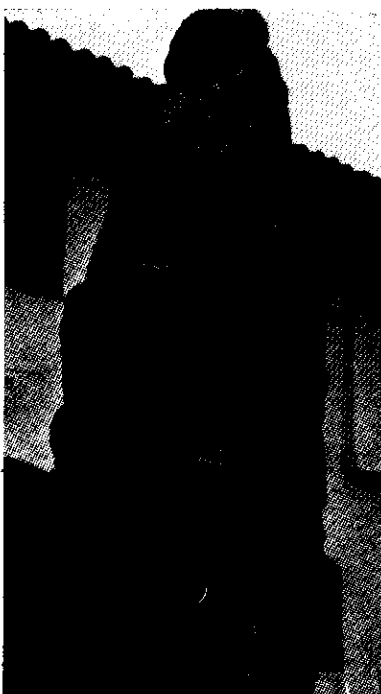
Gráfica 21.



Gráfica 19.



Gráfica 22.
Gráfica 23.



Gráfica 25.
Gráfica 24.



Conclusión. Arqueología e Historia.—Nunca habría sido posible establecer las estrechas relaciones entre la escultura pequeña, de tipo primitivo, de Nicaragua y las del preclásico inferior del área maya, sin una investigación sistemática de este horizonte más antiguo, hasta ahora totalmente desconocido tanto en el área maya como en Nicaragua.

Se desconocían, por tanto, las fases anteriores a la escultura monumental en ambas áreas. Si se compara la gran estatuaria de Nicaragua con la maya del período clásico, se encontrarán grandes divergencias en este horizonte, porque ambas culturas evolucionaron paralelamente, pero de manera independiente a partir del preclásico inferior. En cambio, el arte más antiguo de ambas áreas culturales muestra una identidad de rasgos básicos y específicos que establecen definidas conexiones genéticas históricas. En las culturas maya y nicaragüense más antigua de Nicaragua se fue desplazando lentamente del área maya en un momento del Preclásico inferior, que corresponde al horizonte Formativo Temprano.

Este nuevo enfoque de la cultura arqueológica, sobre la base de nuevos materiales desconocidos de la investigación, cambia totalmente el panorama histórico-cronológico del área. Y abre nuevas perspectivas a la arqueología comparada, en general, ya que las relaciones entre la cultura de Nicaragua y las del horizonte Formativo son más evidentes en los estratos inferiores, porque están más cerca en el tiempo.

Hasta ahora, las comparaciones se han realizado únicamente con la estatuaria nicaragüense en pleno apogeo, del arte que corresponde a una época tardía, presumiblemente poco antes de la expulsión de los autóctonos de la región del Pacífico, por intrusos mexicanos a los que se ha atribuido erróneamente la paternidad de los monumentos.

Sin embargo, el arte de Nicaragua expresa en todas sus fases las mismas concepciones religiosas y sociales y la misma teología que subsisten hasta la fecha en las culturas etnográficas que sobreviven en áreas de refugio, a lo largo del Caribe. Es decir, que aquellas culturas etnográficas están intrínsecamente relacionadas con las culturas arqueológicas del área.

En cambio, hay notorias discrepancias entre sus concepciones religiosas y organización social con las culturas chorotega o pipil nicarao que invaden el área del Pacífico en época reciente.

De esto se concluye que las culturas de tipo centroamericano de Nicaragua son mucho más antiguas de lo que se creía hasta ahora, como lo revelan la arqueología y las propias tradiciones indígenas.

ESCULTURAS DE LAS ISLAS

Valor sagrado de los lagos.—Nicaragua ha sido llamada, con razón, la Tierra de los Lagos; uno de ellos figura entre los mayores del continente.

Debido al valor sagrado de esas masas de agua, consideradas por los indígenas como la puerta de entrada al cielo, han sido focos de atracción de santuarios y monumentos religiosos. En los lagos se ha encontrado gran cantidad de ofrendas y cerámica. Así se explica la importancia arqueológica de lagos, lagunas e islas, que polarizan centros religiosos en todo el continente, en Pátzcuaro, en el Altiplano Central de México, Atitlán—por cuya posesión pelearon quichés, cakchiqueles y tzutuhiles—, Guija, Yoyoa, Titicaca, etc.

Describo e ilustro en el pliego adjunto monumentos encontrados en las islas del Gran Lago o Lago de Nicaragua, "el agua de los Nicaraos"¹.

La gráfica 1 ilustra una escultura de 1,90 metros de alto que representa al Hombre-pájaro, motivo panamericano. Puede verse en el Museo Nacional de Managua, y fue descubierta por Bovallius, en la isla de Zapatera.

Esta escultura está adosada a una estela con escotadura en la parte superior. El hombre-pájaro está en pie sobre un pedestal, con las piernas flexionadas, posición frecuente en la estatuaria centroamericana. Exhibe el miembro viril y luce sobre la cabeza una triple diadema de plumas. Pero el rasgo de mayor interés consiste en el largo pico de ave que cae sobre el pecho.

El ave de pico largo es conocida en el arte tarasco y en culturas Formativas hasta Las Antillas.

Parece un rasgo heredado de los cazadores primitivos que se mantiene entre los selknam. Para ellos, el ibis de largo pico produce la lluvia.

Esta representación puede ponerse en relación con el hombre-pájaro, ilustrado en la página 13 del *Código de Dresden*, que reproducimos en la página 1236. Ambas figuras presentan ciertas analogías: La posición flexionada de las piernas en el pedestal, el adorno de plumas en la cabeza y el largo pico que cae sobre el pecho. El ave representan probablemente un rey-

¹ Nicaragua posee aún una rica colección de esculturas monumentales, a pesar de las destrucciones y saqueos que han mermado considerablemente su patrimonio cultural. La carta del Alcalde Mayor de la Provincia de Nicaragua, Lic. Francisco de Castañeda, dirigida al rey de España y fechada en la ciudad de León Viejo, el 30 de mayo de 1531, dice a la letra: "En cuanto a sus ídolos los tienen escondidamente. Hace diés días, visitando una plaza que dicen Ymabite, les hallé escondidos más de 200 ídolos por los bohños, los cuales les hice pedazos." (Colección Somoza, tomo I, pág. 75). Dice Gil González que los grandes ídolos fueron derribados de suntuosos templos, y la Cruz colocada en el sitio que ellos ocupaban.

zopilote, figura cimera de las teologías centroamericanas. Frente al ídolo se ve un perro ladrando, mirando hacia arriba en actitud de imploración, como se aprecia por signo que sale de su boca, y por su postura en cuclillas, con las patas delanteras juntas, al nivel del pecho. Esta es la típica posición del "suplicante", estereotipada en la pequeña escultura preclásica, como se ha visto en numerosas ilustraciones.

La gráfica 2 ilustra una pesada escultura de 2,40 metros de alto, que procede de la isla de Ometepe y se encuentra en el patio del ministerio de R.R.E.E., en Managua. El monumento está grabado por sus cuatro lados.

Representa a una deidad, en pie, sobre un pedestal; rostro en forma de escudo, similar al del personaje representado en un altar preclásico de Jutiapa (área maya del Pacífico), que puede verse en el Museo de Arqueología de Guatemala; ojos hundidos, rectangulares; nariz ancha; boca formada por una depresión rectangular; de sus comisuras surgen pequeñas espiras, rasgo que caracteriza algunas esculturas pequeñas del preclásico inferior (entre otras la n.º 38). El dios sostiene con las dos manos una cabeza humana. Su cinturón está adornado con tres cabezas: una, en el centro, y dos, en los laterales; el intervalo está decorado con figuras geométricas.

Los elementos configurativos del cinturón ofrecen una sorprendente semejanza con los de cinturones mayas del período clásico: tres cabecitas en la misma disposición, separadas por signos geométricos de carácter astronómico. Los rostros laterales, de la estatua de Ometepe, representan animales de cuya boca pende una larga lengua bífida. De la cintura cuelgan dos bandas simétricas que enmarcan la cabeza de un ofidio, o batracio, con la boca abierta y la lengua afuera.

Más abajo se ve una pequeña cava o nicho de ofrenda, elemento que también se encuentra en estatuas subtiabas, chontales y tarascas.

Sobre la cabeza se ve la de un animal, a guisa de tocado; probablemente, una máscara de tigre, al estilo de las representaciones mayas del *alter ego*.

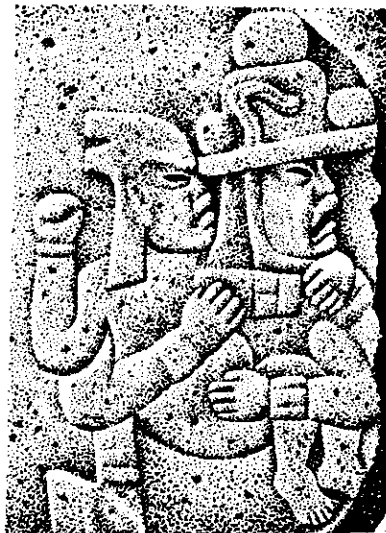
En el anverso de la figura central corre un largo apéndice grabado en alto relieve. Las cabezas asociadas a esta entidad divina no sólo están plasmadas al frente y en los laterales del monumento, sino también en la parte posterior.

Arriba, en el anverso, se ve una cara muy borrosa, que podría ser la de un mono, cuyos largos brazos penden a lo largo de la estatua. Al centro hay otra cabeza, que resalta en alto relieve. Tiene un gorro cónico con apéndices que cuelgan a ambos lados de la cara. De la boca sale una serpiente que remata en una cabeza humana al nivel de los pies del ídolo.

El motivo lengua-serpiente con cabeza humana o sin ella es conocido en el arte lítico de Costa Rica y San Agustín. Simboliza la sustancia pluviogénica que fertiliza la tierra.

De corte anguloso, sobre todo si se ve de perfil, el cubismo de esa estatua recuerda lejanamente el de Tiahuanaco; la forma de los brazos, cortados en ángulo recto, evoca la plástica preclásica, lo mismo que el hieratismo y la rigidez de las formas. Pero el ensamblaje integrador de las figuras nos remite a las estelas mayas.

Estas representan, generalmente, una deidad antropomorfa, ricamente ataviada y recargada de símbolos. En las diversas prendas de su indumentaria, tocado, pectoral, cinturón, ajorcas, así como en partes de su propio cuerpo, a veces también en el anverso, ostenta cabezas o máscaras de dioses antropomorfos o zoomorfos, como la escultura de Ometepe.



El conjunto ilustra el principio teogónico-social de pluralidad dentro de la unidad. Expresa con elocuencia el concepto de un Dios de poderes universales, que representa en sí toda la divinidad. En otros términos, la centralización de funciones diversas en una entidad cósmica que acumula los atributos y poderes de diversos dioses. Tal concepto de aglutinación de funciones está expresado en la original estructura morfológica de la deidad, por la amalgama de diversos seres divinos que sintetizan el carácter múltiple y unitario, a la vez, de sus poderes. Se caracteriza, además, como dios de la fertilidad y del alimento. Rasgo importante de ese tipo de estela maya es la presencia de un apéndice que cae hasta la base del pedestal. Dicho apéndice afecta, a veces, la forma de una serpiente o de la larga lengua bífida del ofidio, de cuya boca cae al suelo un chorro o sustancia, representada por una cinta en relieve. Se objetiva de esa forma que del apéndice sexual cae la

sustancia fecundante de la tierra. En suma, un monumento que simboliza la movilización de las fuerzas universales en el gran drama de la fertilidad biocósmica.

Es una expresión típica del arte maya en el que ningún signo es arbitrario, sino hondamente simbólico, tanto en su conjunto como en sus detalles.

Este significado de la estela maya, que puede aplicarse al monumento de Ometepe, es plenamente inteligible a la luz de las creencias actuales chortis y quichés, y de su objetivación en la cruz foliada, concebida como un Dios-mundo (literal) que representa las fuerzas sagradas del universo².

Los mayas ya no horadan sus esculturas para colocar en ellas las ofrendas a sus dioses, desde que superaron ese sistema mediante una cava practicada bajo la estela misma.

El "sombrero".—La escultura ilustrada en la gráfica 3 procede de la isla de Zapatera y representa a un personaje en posición semisentada sobre el respaldo de un asiento en el que coloca sus pies. El asiento está montado sobre un pedestal. Un círculo, con un punto en el centro, está dibujado sobre el pecho, rasgo que caracteriza algunas esculturas pequeñas del preclásico inferior, ilustradas precedentemente. La cara del personaje se singulariza por su larga nariz afilada.

Pero el elemento más llamativo de este ídolo es su tocado singular, que consiste en un sombrero de alta copa, ligeramente inclinado hacia adelante. Recuerda el tocado de los nuchus de madera tallados por los cunas que vi en la isla de Nargana y que tienen sombreros similares y también se caracterizan por una larga nariz afilada.

Se ha dicho que el sombrero de los nuchus acusaba influencia española. Pero esta suposición se desvanece en vista de la comprobada filiación precolombina de este elemento cultural. Los mitos cunas registran su existencia (ver "Mitología cuna", episodios del dramático cambio de los sombreros en el inframundo). El sombrero de carácter mágico ocupa un lugar importante en la literatura cuna. *Kurguin*, palabra que designa al sombrero, significa también la inclinación o predisposición mental de una persona³.

El sombrero figura, además, en la iconografía indoamericana desde remotas edades. Individuos con sombrero se ven en el arte de San Agustín (Colombia), como podrá apreciarse en las gráficas pertinentes. Asimismo, figura en el arte olmeca del Golfo, como puede verse en el grabado de la página 1236, que representa un personaje tallado en el altar 5 de La Venta.

² Para más amplios detalles sobre el particular véase mi libro *Los Mayas*, págs. 191-196.

³ Nils M. Holmer y S. Henry Wassen, "Nia-Ikala", Etnografiska Musset, Göteborg, 1959, página 125.

El sombrero existe también en el arte de Chontales, lo mismo que en Guerrero, como puede apreciarse en una figura ilustrada en la página 89 del *Catálogo del Museo Anahuacalli*, de Diego Rivera, en México. Lo expuesto pone de manifiesto la gran antigüedad de este elemento que sobrevive en el arte de los cunas contemporáneos.

Tocado cruciforme.—Entre los tocados originales que lucen los personajes representados en los monumentos de Zapatera figura el de tipo cruciforme que se ilustra en la gráfica 4. Squier encontró varias estatuas con "cabeza cruciforme" en la misma isla (*op. cit.*, pág. 387).

Pero esos tocados no representan una cruz, sino la forma de una tau griega, o sea, de T mayúscula invertida, equivalente del glifo maya *Ik*, que significa: espíritu, aire, vida, aliento.

Los chortis dibujan todavía este símbolo en sus altares, como puede apreciarse en la gráfica 2, pág. 772, de mi libro *Los Chortis ante el problema maya*. Consideran que en el centro de esta figura se concentra la suma esencia del espíritu divino. En el arte de Zapatera, el punto central del tocado que adopta esa forma corresponde a la propia cabeza del ídolo.

A la luz de la etnografía se explica el sentido mágico de este singular tocado.

Al tratar de la estatuaria pequeña, se ha ilustrado una escultura de Nandaimé de 16 cm. de alto (gráfica 17), que representa un ser humano toscamente tallado, con un tocado en forma de T invertida, perfectamente cuadrado, en contraste con los rasgos groseros del individuo.

Esa figura tosca y pequeña puede considerarse un antecedente de la escultura monumental de Zapatera.

El tocado en forma de T invertida es un elemento conocido en la cultura maya y teotihuacana. En figurillas de jade de Teotihuacán, ilustradas en la lámina 10 de la *Guía Oficial* del Museo Nacional de Antropología (México, 1956), puede verse el mismo tipo de tocado.

Ese tipo de tocado en forma de T invertida está ilustrado, además, en la lámina 12 de la obra de J. L. Stephens⁴, que representa una deidad de Palenque, en pie sobre un pedestal, con esta prenda cruciforme, semejante a la de los monumentos de Nicaragua.

La extraordinaria supervivencia de este símbolo es notoria en el arte quiché contemporáneo. En los ponchos de Momostenango es común la representación de un ser humano cuyo tocado consiste en una T invertida, perfectamente dibujada. Esto puede comprobarlo cualquier turista que visite los mercados indígenas de Guatemala.

⁴ John L. Stephens, *Incidentes de viaje a Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, edición española de Benjamín Mazariegos Santizo, Quezaltenango, Guatemala, 1940, tomo II.

Tales similitudes en la forma precisa de un símbolo usado a guisa de tocado en Nicaragua, en el área maya, y en Teotihuacán, expresan una vinculación ideológica entre dichas culturas.

La gráfica 5 representa un curioso monumento de Zapatera, que consiste en un bloque cilíndrico en forma de tambor, ceñido en sus extremos por bandas adornadas con filas de rombos en relieve. En tiempo de Squier este monumento constituía el pedestal de una pequeña escultura que representaba a una deidad en posición sedente, con los brazos apoyados sobre el pedestal. Era "un pequeño y bien tallado idolillo" (Squier, pág. 384), del que apenas quedan huellas. El pedestal, de forma ligeramente abombada, muestra al frente dos cavidades rectangulares bastante hondas, unidas por una ranura, como puede apreciarse en la fig. 5 de la obra original de Squier. Esta figura ha sido reproducida por Thieck en la página 202 de su catálogo. La forma del pedestal con sus aberturas reproduce la imagen de un gigantesco tambor de lengüetas, semejante al de madera que usan todavía algunos grupos selváticos como instrumento de señales.

Considero de interés este documento arqueológico que nos ilustra acerca de la existencia de dicho instrumento musical entre los antiguos habitantes de la isla Zapatera.

La gráfica 6 ilustra una estela de Zapatera, de 1,25 metros de alto, que representa a dos divinidades soldadas por la espalda. En la parte superior se ve un "sombrero" al estilo de La Venta. Falta la parte inferior del monumento.

El personaje bifronte, representativo de la dualidad teogónica, es conocido en códices y monumentos mayas, lo mismo que en el arte preclásico.

No falta la estela en el arte de Zapatera, como puede apreciarse en las gráficas 7 y 8, que muestran las dos caras de una lápida con escotadura en la parte superior. La figura grabada en relieve a ambos lados es la de una serpiente erguida y ondulante. El ofidio tiene las fauces abiertas.

Parece sorprendente encontrar una estela similar, que representa el mismo motivo de la serpiente ondulante y erguida, enmarcada en un panel, en el Museo Nacional de Arqueología de Lima. Las convenciones figurativas son las mismas, incluso los signos circulares asociados al ofidio, y hasta la forma de la lápida con escotadura, que establecen una relación evidente entre el monumento peruano y el de Zapatera. En Tiahuanaco hay otra estela semejante. Al tratar de las culturas centroandinas se ilustrarán esas esculturas para que el lector pueda establecer las comparaciones por su propia cuenta.

La cabeza trofeo.—Otras esculturas de Nicaragua pueden ponerse en relación con las centroandinas. La que se ilustra en la gráfica 9, por ejemplo. Procede de Diria, al noroeste del lago de Nicaragua y puede verse en la

gerencia del Banco Nicaraguense, en Managua. Representa a un individuo desnudo en posición sedente; su cabeza está cubierta con un gorro de forma cónica, dividido por una raya en el centro. Con las dos manos sostiene una cabeza, probablemente cabeza-trofeo, apoyada sobre el abdomen. Algunos rasgos de la cara son típicamente preclásicos. Squier ilustra una escultura semejante encontrada en Zapatera (n.º 11) y otra, denominada Idolo 3, en Subtiaba.

En el patio del Museo Arqueológico de Lima, Perú, hay algunas esculturas del mismo estilo, como puede apreciarse en las gráficas pertinentes. Unas proceden de Pucara y otra de Cajamarca.

El motivo "alter ego".—Es tan frecuente y variada la representación del motivo *alter ego*, que se ha creído que su origen estaba en Nicaragua.

Una parte de los monumentos que objetivan ese motivo, están en exhibición en el patio del Colegio Centroamérica, en Granada (trasladados posteriormente a un edificio municipal de dicha ciudad). Proceden de Zapatera, de la isla de Pensacola, y algunos permanecen en la isla de Ometepe. Hay, además, ejemplares en colecciones particulares. Se ilustran algunos en las gráficas 10, 11, 12, 13, 14, 17, 21 y 24.

Las gráficas 10 y 11 muestran una versión original del motivo: cabeza humana dentro de las fauces abiertas de un animal, pues el sujeto está representado de cuerpo entero, en posición sedente, con la cabeza metida dentro de la boca del animal.

En cambio, en la gráfica 12, un personaje de cuerpo bien proporcionado está sentado sobre un tronco colocado sobre un pedestal y doblada la nuca, aplastada bajo el peso de una gigantesca cabeza de lagarto, cuya cola se desliza por las espaldas.

En la gráfica 13, se ve un personaje humano de complexión hercúlea, abrazado por un animal fantástico que coloca sus garras delanteras sobre los hombros del personaje y las traseras sobre sus manos, aprisionándolas. El animal, probablemente un saurio, tiene la espalda cubierta de escamas.

Esta posición del *alter ego* es la misma que objetivan todavía los guaimis en sus grandes festividades (ver "Etnografía"). Su estilo y postura es similar al *alter ego* del preclásico maya, ilustrado en la gráfica 14 del capítulo respectivo. Ofrece, además, ciertas semejanzas con la figura del *alter ego* del Sureste de N. A., ilustrada precedentemente.

Cuando Squier descubre esa escultura, en la isla Zapatera, exclama que jamás ha visto una escultura que exprese tan vívidamente la idea de postestad y fuerza.

El n.º 14 representa otra modalidad. El sujeto tiene forma esquelética, muestra las costillas del tórax en relieve, rasgo frecuente en las culturas del

horizonte Formativo, que volveremos a encontrar en San Agustín, Kuntur Wasi, Pucara y otros sitios arqueológicos.

Pero el rasgo de mayor interés, en mi concepto, es la posición del animal humanizado con el cuello exageradamente curvado hacia adelante y la cabeza caída sobre el pecho del ídolo (gráfica 14).

Se ha visto que esa original postura no representa una deformación física, sino una abstracción formal. No es insólita, pues se presenta en otras culturas, como la de Jalisco y en una escultura de Momotombito ilustrada por Thieck en el n.º 106 de su catálogo. Esa forma singular de escultura tiene su prototipo en el horizonte preclásico inferior, como puede apreciarse en dos estatuillas de aspecto primitivo, ilustradas precedentemente.

En la serie de *alter ego*, figura un coyote o un perro, que también es un animal sagrado en el arte tarasco. La importancia de esa deidad zoomorfa resalta en el monumento individual erigido en su honor, como puede apreciarse en la gráfica 16. Una gran voluta parte de los ojos de la fiera, rasgo conocido en el arte maya lo mismo que en otras culturas americanas.

Varias esculturas de bulto representan los animales sagrados de los isleños, entre ellos, el lagarto —que también figura en el arte subtiaba y el de Chontales— y el tigre. Squier nos habla de una colosal representación de lo que aquí llaman tigre, sentado en cuclillas. La cabeza está echada hacia adelante, la boca abierta y toda la actitud y expresión de una gran ferocidad.

Las gráficas 17 y 18 representan el motivo *alter ego* en diferentes modalidades.

En la gráfica 21, puede apreciarse un personaje, en pie, con los brazos caídos a lo largo del cuerpo. Es un magnífico ejemplar de escultura humana. Su cabeza está dentro del pico abierto de un ave que tiene un gran espigón a guisa de cresta.

En cambio, en la gráfica siguiente (22) el ave, humanizada (motivo hombre-pájaro, tan frecuente en América), probablemente un loro o una guacamaya, está detrás del ídolo, con el pico desmesuradamente abierto. El personaje tiene las manos sobre el abdomen y las piernas en una curiosa posición quebrada, como en algunas esculturas peruanas que se ilustrarán más adelante. La guacamaya es un ave sagrada registrada en mitos centroamericanos. En Costa Rica se relaciona con el culto a los muertos.

Bovallius ilustra otra escultura que representa un hombre arrodillado sobre un pedestal. Lleva a guisa de tocado la cabeza de un rey-zopilote, como puede apreciarse en la lámina 12 de su obra⁵. La cabeza del ave es

⁵ Carl Bovallius, *Nicaraguan Antiquities*, Stockholm, 1886, edición inglesa-española del Banco de América, Managua, 1970.

colosal, en relación a la figura humana que la soporta, y de muy fina ejecución.

Aquí está plasmado, en piedra duradera, el concepto mítico centroamericano de que el rey-zopilote, disfraz del dios solar, es el modelo del jefe de la tribu que se equipara al Sol y tiene el mismo *alter ego*.

En la lámina 9 de su citada obra, Bovalius ilustra una escultura que representa un individuo con su acompañante, un mono, cuya larga cola cae a lo largo del dorso del ídolo.

Los animales sagrados que figuran como *alter ego* en la estatuaria monumental son los mismos que están representados en metates-efigies de las esculturas centroamericanas y registrados en su mitología.

El monumento ilustrado en la gráfica 24 combina estela y estatua en un solo monolito.

Sobre el fondo plano de una gran lápida se adosa una escultura que representa una deidad, de pie con los brazos caídos. La estela se divide en dos partes por un reborde transversal. La parte superior está decorada con rombos enlazados. Del plano mismo de la estela surge, en alto relieve, la cabeza del *alter ego* que se apoya sobre la del ídolo.

Esculturas similares en cuanto a técnica y convenciones figurativas se encuentran en el arte de San Agustín: división de la estela en dos partes; en la inferior, un personaje en pie; en la superior, la cabeza del *alter ego* en alto relieve.

El motivo del otro yo se representa en variadas modalidades en el arte de Nicaragua, para expresar la vinculación de una deidad a su doble. El modelo original parecer ser el animal llevado a cuestas por un ser humano, tal como se escenifica todavía en algunas danzas rituales. En esa forma le encontramos en una pequeña escultura de 21 cm. de alto, al parecer la más antigua que se conoce hasta la fecha, del preclásico inferior.

En el arte maya clásico se representa, generalmente, por una máscara de animal, a veces humana, sobre la cabeza del ídolo, forma que también se encuentra en la estatuaria de Nicaragua. Se representa, además, el animal entero colocado sobre la cabeza y las espaldas de la deidad, como puede apreciarse, por ejemplo, en la pintura de pág. 36 del *Códice Tro Cortesiano* que se reproduce en la pág. 1244, a la izquierda.

Representa a la joven deidad del maíz. Su otro yo es un pez con lengua bífida de serpiente. El simbolismo de esta imagen es plenamente comprensible a la luz de la mitología y de la etnografía que establecen la equivalencia del pez con el dios del maíz. En una escena del *Popol-Vuh, Hunahpú*, dios del maíz, se transforma en un pez en el fondo del río de Xibalba. En el altar 0 de Copán, la figura del pez está grabada sobre la cabeza de la joven deidad del maíz, como podrá apreciarse en la ilustración pertinente. Esos símbolos tienen plena vigencia entre los chortis que conceptúan el tríptico

padre-madre-hijo, con disfraces de serpiente, lagarto y pez. Es siempre en los mitos donde se encuentran los modelos del arte y de las creencias indígenas.

Otras esculturas de la región del Gran Lago pueden ponerse en relación con el arte preclásico inferior, donde tienen, probablemente, sus antecedentes. Por ejemplo, la posición de los brazos cruzados sobre el pecho, la estatua bifronte o el personaje en actitud suplicante con las manos juntas bajo el mentón y mirada al cielo, descritos o ilustrados por Squier, son comunes en la fase inferior de la cultura preclásica.

Por razones obvias, no es posible ilustrar toda la estatuaria de Nicaragua.

Quiero referirme todavía al agujero de ofrenda practicado en la parte inferior del ídolo. Ya se ha dicho que este rasgo es conocido en esculturas chontales, subtiabas, de las islas del Gran Lago, así como en el arte tarasco.

Se ilustra en la gráfica 23 una escultura que muestra a un individuo gordo de 98 cm. de alto, sin el pedestal, recostado en su asiento. El gran bloque de piedra, que sirve de pedestal, está perforado con dos cavidades circulares, una bajo el propio asiento del personaje, y otra en la parte inferior del pedestal. Fuera de las cavas de ofrenda, el pedestal no lleva ninguna decoración; en cambio, otros están decorados con figuras incisas de una gran belleza gráfica.

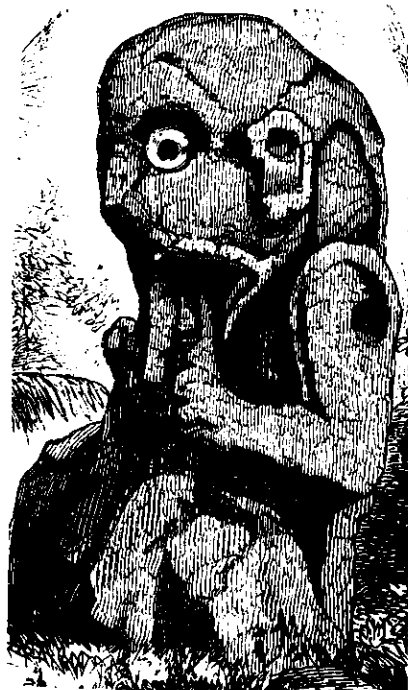
En la gráfica 18, pueden apreciarse las sigmas que decoran el pedestal; en la n.º 12 el adorno consiste en rombos entrelazados, lo mismo que en el tambor (fig. 5) y en la parte superior del monumento ilustrado en la gráfica 24. Una trenza de curvas adorna el tocado de la fig. 20, en tanto que la sección vertical del pedestal ilustrado en la gráfica 19 muestra una cuádruple lemniscata, similar a la que adorna un pedestal de Chontales. Otro pedestal está decorado con una cruz cuádruple de trazo limpio, que se aprecia mejor en los dibujos de Bovalius (lámina 25). Sirve de soporte a una escultura que representa una deidad femenina, primorosamente esculpida. El pedestal es un rasgo artístico que tiene amplia distribución geográfica. Es frecuente en la cultura más antigua del área maya del Pacífico, en Kaminaljuyú, Tonalá, Tlapacoya, Catemaco, Honduras, etc.

Un ser fantástico.—El monolito de Pensacola, ilustrado por Squier (lámina 2), que se reproduce a continuación (en el centro), representa a un ser fantástico, con una cabeza monstruosamente desproporcionada; sólo queda el tronco y la cabeza.

Esta es arredondada, ojos desorbitados en forma de anillos, orejas muy anchas y largas. De la enorme boca abierta sale la lengua colgante sobre el pecho. Las medidas dadas por Squier son nueve pies de altura por diez de circunferencia.

A fines de 1973, asistí a la mesa redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, que se celebró en Jalapa, México, teniendo la oportunidad de visitar el Museo de Arqueología de esa ciudad.

Grande fue mi sorpresa al observar en el centro de este museo el monolito n.º 8, que representa un ser fantástico muy parecido al de Pensacola, aunque de mejor ejecución. Había sido descubierto recientemente por Alfonso Medellín Zañil, en Laguna de los Cerros, Estado de Veracruz, área olmeca.



Al igual que el de Nicaragua, está en posición sedente y se caracteriza por su cabeza monstruosamente desproporcionada y grandes orejas rectangulares, como puede apreciarse en la gráfica 15.

Llamaron a esa rara escultura "el dios del Monte y de los animales" por haber sido encontrada aislada en el fondo de un bosque.

Acerca de este monumento, Alfonso Medellín Zañil, director del Museo Arqueológico de Jalapa (Veracruz), me escribe lo siguiente: "En mi opinión, el monumento 8 de Laguna de los Cerros representa al dios del Monte, Dueño de los animales, perteneciente a la cultura olmeca clásica tardía,

fecha entre los siglos VI-IX de la Era actual. Está realizado en basalto, mide 1,80 metros de altura y pesa cuatro toneladas" (carta fechada en Jalapa, el 24 de enero de 1975).

Esta correspondencia estaba acompañada en la fotografía que se ilustra en la gráfica 29.

La localización de este monumento aislado en el fondo de la floresta y alejado de todo centro ceremonial es congruente con las tradiciones míticas de los pueblos centroamericanos respecto al dios del Monte y de los animales que habita en la espesura del bosque. Puede presentarse bajo forma humana o animal.

En esa escultura, impresionante por su monumentalidad y la enorme cabeza, se hace objetivo el mito referente al dios del Monte, mito universal en las culturas agrarias del continente, que tiene su origen en el horizonte de los cazadores superiores (ver el capítulo correspondiente).

Este monumento evoca, además, el mito de la "gran Cabeza", registrado en sagas del oriente de Norteamérica y de algunos pueblos selváticos. En una leyenda pawnee, corresponde a *Paruxti*, el ser maravilloso de largos cabellos, cubierto con una piel de bisonte amarrada con una cuerda de la que penden flecos que simbolizan la lluvia (P. Radin).

Algunas características del ídolo cabezudo de Nicaragua: ojos en forma de anillo y lengua colgante, recuerdan rasgos del Tlaloc mexicano.

Las semejanzas que se observan entre la fantástica escultura de Laguna de los Cerros y la de Nicaragua sólo puede explicarse a partir de su común herencia preclásica.

Esculturas femeninas.—Es apreciable el número de estatuas femeninas en el arte insular, a pesar de las destrucciones, sustracciones y mutilaciones que ha sufrido. Bovalius y Squier ofrecen algunas ilustraciones al respecto. La gráfica 25 representa una escultura femenina, los senos en relieve y el vientre bien modelado. Hay otras esculturas de mujeres de cuerpo esbelto, sentadas en una silla sobre pedestal.

De las ilustraciones publicadas por Bovalius, retiene mi atención la escultura ilustrada en la lámina 3 que representa a una diosa, de pie con los brazos caídos. Faltan las extremidades inferiores. Su altura, hasta las rodillas, mide 2,26 metros. Los senos son resaltados por una triple línea ondulada bajo los pechos.

La lámina 15 representa una mujer acéfala, sentada sobre un banco en el que apoya las manos. Los senos y los músculos de su cuerpo están bien delineados, los brazos están separados del cuerpo.

La lámina 17 representa una figura femenina en pie, de "superior artesanía". En la cabeza lleva una canasta grande sobre un rollete de dos vuel-

tas. Cara redonda, ojos oblicuos, nariz larga y recta, la boca grande y cerrada (Bovalius, *op. cit.*, pág. 32).

En la lámina 20, Bovalius nos brinda el dibujo de una mujer desnuda, grabada en relieve en una laja rectangular de 25 cm. de espesor. Se caracteriza por la cara "casi completamente redonda"; la única mano visible, debido al deterioro del monumento, descansa en el abdomen.

Todas las figuras femeninas reproducidas por Bovalius, de monumentos encontrados en Zapatera, tienen la cara redonda, en contraste con las masculinas.

Acerca del simbolismo de la cara redonda en monumentos que representan diosas lunares, ya se ha tratado precedentemente.

Asimismo, el tocado de esas deidades consiste en un rollete o turbante, con la excepción de la lámina 20, que carece de tocado. Es interesante poner en relación esos "rolletes" con los que caracterizan las figuras femeninas del área tarasca y de la cultura preclásica, ilustradas precedentemente.

La lámina 16, que se reproduce en la pág. 1244, a la derecha, representa el tema madre e hija. La madre está sentada teniendo a su hija en los brazos. Alrededor de su cuello, recto y bien torneado, tiene un ancho collar de tres vueltas, como el que lucen algunas esculturas de mujeres tarascas. Cubre la cabeza un tocado en forma de rollete. Sobre el busto se destacan en alto relieve los senos esféricos. La altura de esa estatua, desde el borde superior del tocado hasta la planta de los pies, es de 1,70 metros, sin tomar en cuenta el pedestal.

La posición del infante, con las piernas abiertas, no es natural, sino intencional, para mostrar que su sexo es femenino y no masculino.

Al tratar de la cultura del área tarasca se ha ilustrado una escultura semejante que representa el mismo tema: madre e hija con las piernas abiertas, mostrando el sexo, para afirmar que ella también es mujer.

Tales monumentos expresan en forma elocuente el principio social de la descendencia por línea femenina, que rige aún en algunas sociedades centroamericanas, como se ha visto en la sección "Etnografía".

La estatua de Zapatera objetiva, además, el culto a la diosa Madre, que ejemplifica el derecho materno característico de las sociedades centroamericanas.

Esa escultura constituye un testimonio fehaciente de su relación con la cultura autóctona, ya que la sociedad de los invasores mexicanos se regía por el derecho paterno.

Culto fálico.—En algunas esculturas del arte lacustre, el sexo no está representado. Pero en la mayoría de las estatuas masculinas los órganos genitales están figurados "en forma más conspicua que la natural", lo que hace pensar a Squier en la existencia de un culto fálico entre los pueblos

antiguos de Nicaragua. Al tratar del arte de Chontales, se ha dicho que el culto fálico está objetivado en una escultura que representa a un individuo en actitud de masturbarse. Otra escultura paya, ilustrada precedentemente, representa a un hombre con un falo enorme.

Generalmente, el culto al falo está asociado al de la diosa-Madre en las sociedades femeninas que corresponden a culturas Medias o Formativas.

El problema cronológico

Para apreciar la antigüedad de las esculturas del Gran Lago tenemos una fecha tope: la que corresponde a la ocupación de este territorio por los nicaraos-pípiles.

De ninguna manera puede atribuirse a esos invasores la paternidad de los monumentos, por la sencilla razón de que los nicaraos-pípiles no habían alcanzado el nivel de la talla de la piedra. No se conoce ninguna escultura lítica comprobadamente pipil en todas las regiones que ocuparon en la América Central, a raíz de su emigración del Altiplano Central de México, donde eran conocidos con el nombre de chichimecas. Ni siquiera en Cuscatlán, que fue la capital de sus dominios en El Salvador, se conoce una escultura monumental⁶.

Además de esa circunstancia, los materiales etnográficos y arqueológicos antes expuestos, así como las correlaciones etno-arqueológicas establecidas, ponen de manifiesto que la escultura monumental de Nicaragua está intrínsecamente relacionada con la cultura autóctona del país, que difiere cultural y lingüísticamente de la nicarao, lo mismo que la chorotega.

Ignoramos el nombre original de las islas de Zapatera y Ometepe, donde está concentrada la mayoría de las culturas, pues su toponimia actual es pipil, así como el nombre del Lago de Nicaragua.

Por otra parte, la cerámica asociada a los monumentos de Chontales, recién descubierta y expuesta en el museo de Juigalpa, es prepolícroma, es decir, centroamericana y no mexicana. En cuanto a la cerámica de Zapatera, Bovalius ofrece ilustraciones en color de 37 piezas enteras y fragmentos excavados por él. Todos esos documentos son monocromos o bicromos, algunos tienen figuras *appliqué*, como puede apreciarse en las gráficas y

⁶ Algunos investigadores, entre ellos Franz Termer, han tratado en vano de localizar los restos de Cuzcatlán. Cerca de la capital de El Salvador, en la carretera internacional, puede verse un gran rótulo que señala el emplazamiento de la antigua Cuzcatlán. Interesado en un reconocimiento de este sitio, lo recorrí, acompañado por Jorge Lardé y Larín, entonces director del Museo Arqueológico de San Salvador. Pero no encontramos ninguna huella de escultura, ni grande ni pequeña.

descripciones correspondientes de la mencionada obra. El citado investigador no establece la estratigrafía de la cerámica que encontró.

Corroborar la posición histórica de este horizonte cultural, el hecho de que tanto los monumentos como la cerámica corresponden a una cultura de tipo centroamericano, relacionada con las Formativas del continente y estrechamente vinculada, además, a la cultura preclásica inferior del área maya.

Según sus tradiciones, los sumo-miskitos, desalojados de la región del Gran Lago, se desplazaron hacia el Atlántico. Contribuyeron a su derrota las armas superiores de los mexicanos. Estos usaban el arco y la flecha; aquéllos, la jabalina, la honda y la lanza.

En la región del Atlántico dejaron huellas de su presencia.

Herbert J. Spinden descubrió cerca de Prinzapolca, en la Mosquitia nicaraguense, un sitio arqueológico en la confluencia del Yasica con el Tuma. Allí encontró dos esculturas de piedra similares a las de las islas del Gran Lago. Estaban en excelente estado de conservación. Una de ellas representaba a un individuo llevando a cuestas un enorme lagarto, a guisa de *alter ego*. También encontró allí caminos empedrados⁷.

Según informes dados a W. Lehmann por Agostin Patterson, nativo de esa región, alrededor de 1.500 sumos estaban establecidos en el área del río Prinzapolca en el momento de la visita de Lehmann.

Asimismo, los grabados rupestres de esa región son similares a los del área del Pacífico.

Algunos objetos fácilmente transportables o trabajados allí fueron hallados en las costas del Atlántico. Thieck ilustra en el n.º 66 de su catálogo una escultura de Corn Island, que representa el motivo de la cabeza dentro de las fauces abiertas de un animal, similar a la escultura de Zapatera número 114 de su catálogo). El citado investigador ilustra, además, una estatuilla de Cukra Hill, de 18 cm. de alto, muy bien trabajada (n.º 67) y otra de la Costa atlántica, sin especificación de lugar, de 13 cm. de alto, con "sombbrero".

En la costa atlántica fueron encontradas las hachas monolíticas primorosamente labradas, ilustradas por Saville, que se reproducen a continuación⁸.

Hachas monolíticas fueron encontradas en otras culturas Formativas en el oriente de Norteamérica, en Colima, Guerrero y en Las Antillas. En su citada exposición, Saville menciona el hallazgo de ocho hachas monolíticas

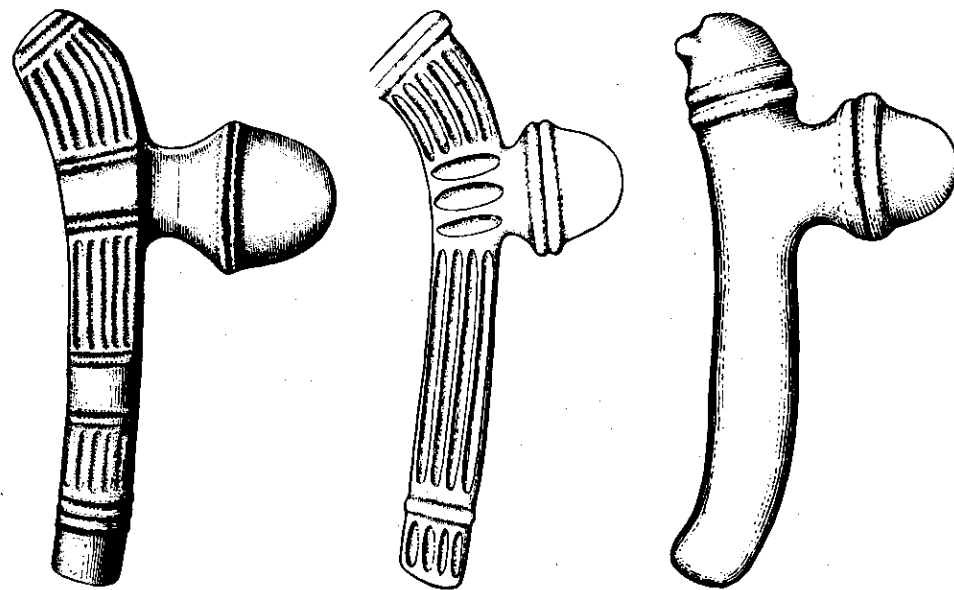
⁷ En las Actas del Congreso Int. de Americanistas, Göteborg, 1924, citadas precedentemente.

⁸ Marshall H. Saville, "Monolithic Axe from Nicaragua", en *Indian Notes Museum of the American Indian Heye Foundation*, Nueva York, 1925, pág. 35.

encontradas en la Mosquitia de Honduras y Nicaragua. Ninguno de esos instrumentos ha sido localizado en culturas del Pacífico.

Tales huellas arqueológicas parecen señalar el paso de los sumo-miskitos por la costa del Atlántico, cuando fueron desplazados de la región del Pacífico por invasiones mexicanas, según sus propias tradiciones.

Los sumo-miskitos dibujan todavía, o dibujaban hasta hace pocos años, en sus fajas, calabazas, cintas, tatuajes, etc., los símbolos que están plasmados en la estatuaria antigua, como puede apreciarse en las ilustraciones de la citada obra de Conzemius (láminas 5, 6, 7, 8).



Antigüedad de las esculturas.—Si bien tenemos una fecha tope para apreciar la antigüedad del arte del Gran Lago, en cambio, carecemos de informes acerca de las fases más antiguas del desarrollo de la estatuaria. El examen de las esculturas revela diversas etapas de evolución a partir de ejemplares pequeños y arcaizantes, cuyas formas se repiten y se perfeccionan en la escultura monumental, mostrando la continuidad de los mismos modelos artísticos y mitológicos. A través del arte lítico se nota la búsqueda consciente de una perfección plástica y del aumento de las proporciones.

Mis observaciones sobre el particular están corroboradas por las de Squier y Bovalius acerca de monumentos que representan, al parecer, distintas etapas de una evolución artística.

Bovalius hace notar la existencia de obras "rudimentarias", comparativamente a otras "que muestran mayor destreza artística" (pág. 31).

Squier encuentra "varias esculturas pequeñas y bastante rudimentarias" (página 389). En el Museo Arqueológico de Managua pueden verse unas cuantas esculturas pequeñas y toscas, de 20 a 25 cm. de alto, que no han llamado la atención de los arqueólogos.

Continúa Squier describiendo un ídolo "de no más de tres pies y medio de alto". La piedra guarda su forma original, ya que el cincel del escultor apenas la tocó, en contraste con otra escultura de doce pies de alto, que representa un personaje muy bien proporcionado y con las manos separadas del cuerpo (pág. 392). "El monolito de la fig. 12 es igualmente una obra de factura chapucera. Consiste en un bloque de piedra, apenas modificado por el arte" (pág. 391).

"Los escultores de las islas del Gran Lago buscaron la plasticidad, la tercera dimensión; en verdad, alcanzaron altos niveles de calidad plástica, y los más importantes, como los de la Punta de Zapote (Zapatera), no tienen nada que envidiar a las más bellas representaciones de la estatuaria precolombina" (Thieck, pág. 12).

En el capítulo anterior se ha ilustrado y mencionado un gran número de esculturas toscas y pequeñas de Nicaragua que, en su mayor parte, prefiguran la estatuaria monumental.

Este proceso de desarrollo fue bruscamente interrumpido por la invasión mexicana.

Al tratar de la importancia histórica de la pequeña escultura, se ha comprobado, con los datos concluyentes de la arqueología comparada, que la escultura monumental de Nicaragua representa el apogeo de la que comienza en el horizonte primitivo, caracterizado por estatuillas toscas y de pequeñas dimensiones que están estrechamente vinculadas con el arte del preclásico inferior. Desde este nivel más antiguo, el arte evoluciona lentamente hacia la gran escultura, como los ejemplares que se ven en Chontales o en la Punta del Zapote.

Entre ambos horizontes median, sin duda, muchos siglos, que nos remiten a una época anterior a la era cristiana. Si se toma por base la cerámica más antigua descubierta hasta la fecha, en Nicaragua, que se remonta al segundo milenario o más antes de la era cristiana, tendremos un dato aproximado para estimar la antigüedad de esa cultura.

Esto viene a cambiar radicalmente la historia y la cronología del área, y, desde luego, la historia de la escultura, que algunos arqueólogos hacían partir del siglo X, después de Cristo, justamente cuando la escultura autóctona había dejado de existir en la zona del Gran Lago.

Al colocar las culturas arqueológicas de Nicaragua dentro de una perspectiva más correcta, se desvanecen viejas teorías, sin fundamento, que con-

sideraban a las culturas centroamericanas como una punta de lanza suramericana hacia el corazón del área maya, o bien exponentes de migraciones mexicanas.

Desde que la América Central es un área clave para la comprensión del proceso cultural histórico de la América del Sur, por su condición de "área intermedia", importa puntualizar que la cultura de Nicaragua, como la de Honduras, son segmentos de la cultura preclásica inferior que se desprenden del área maya en épocas muy remotas.