

El simbolismo en la cerámica de las sociedades tardías de los Valles Calchaquíes (siglos XI a XVI)

Vol 1

Autor:

Nastri, Javier

Tutor:

Tarragó, Myriam Noemí

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Antropología

Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Tesis Doctoral:

**EL SIMBOLISMO EN LA CERÁMICA DE LAS
SOCIEDADES TARDÍAS DE LOS VALLES
CALCHAQUÍES (SIGLOS XI - XVI)**



Tesista: Mag. Javier Natri
Directora: Dra. Myriam Tarragó

Buenos Aires, 2005

TESIS 11-7-20

v.1

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 223.070	MESA
25 NOV 2005 DE	
Agr.	ENTRADAS

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

Tesis Doctoral:

**EL SIMBOLISMO EN LA CERÁMICA DE LAS
SOCIEDADES TARDÍAS DE LOS VALLES
CALCHAQUÍES (SIGLOS XI A XVI)**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

Tesista: Mag. Javier Hernán Nastri
Directora: Dra. Myriam Noemí Tarragó

Buenos Aires, 2005

TESIS 11-7-20

0.1

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. PUNTO DE PARTIDA.....	11
El conocimiento acerca de la sociedad calchaquí.....	12
Hallazgos de piezas cerámicas santamarianas.....	25
La seriación de urnas.....	33
Conclusiones del capítulo 2.....	40
3. EL ESTILO DE UNA EXPERIENCIA COLECTIVA.....	42
Estilo y sociedad.....	43
Los vivos, los muertos y la lógica de las transformaciones simbólicas.....	47
Expresiones materiales de oposiciones simbólicas en el Noroeste prehispánico.....	53
Conclusiones del capítulo 3.....	58
4. CORPUS DOCUMENTAL Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS.....	60
La muestra de urnas santamarianas.....	62
Vocabulario pre-iconográfico y análisis cualitativo.....	69
Conclusiones del capítulo 4.....	74
5. LAS URNAS SANTAMARIANAS. ASPECTOS COMPOSITIVOS E ICONOGRÁFICOS.....	77
Características generales y segmentos de significación.....	79
Rostros en las vasijas.....	85
Las mejillas de la figura de las largas cejas.....	98
Entre brazos y fajas: motivos y estructuras del diseño en los cuerpos de las piezas.....	109
Conclusiones del capítulo 5.....	123

6. TODAS IGUALES, TODAS DIFERENTES: EL JUEGO DE LA OPOSICIÓN Y LA SIMILITUD EN LOS DISEÑOS DE LAS URNAS.....	126
La diferencia sutil	127
Contrastes notorios	169
Conclusiones del capítulo 6.....	174
7. LA ESTRUCTURA DEL SIMBOLISMO SANTAMARIANO.....	177
Estilo y narrativa.....	179
La distribución de significantes en los valles.....	189
Conclusiones del capítulo 7.....	200
8. DISCUSIÓN.....	203
La ambigüedad del arte y la importancia de los indicios.....	204
El rito, el juego y la “temperatura” de la sociedad calchaquí.....	208
El problema de la escala de la integración y el análisis de los significados del pasado.....	212
9. CONCLUSIONES.....	216
Agradecimientos.....	223
BIBLIOGRAFÍA.....	225
ÍNDICE DE FIGURAS EN EL TEXTO.....	243
APÉNDICE I: Listados de piezas del corpus documental.....	246
Abreviaturas de museos.....	246
Listado ordenado por números de pieza.....	246
Listado ordenado por procedencia.....	268

APÉNDICE II: Código clasificatorio de los atributos de la cerámica Santamariana.....	281
---	-----

APÉNDICE III: Planilla de cálculo de los estados de atributos de los elementos del diseño de la muestra de urnas santamarianas con información de procedencia.....	293
--	-----

VOLUMEN ANEXO: LÁMINAS

INDICE DE LÁMINAS.....	306
------------------------	-----

LÁMINAS.....	319
--------------	-----

*Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar
había declarado que los espejos y la cópula son abominables,
porque multiplican el número de los hombres*

Jorge Luis Borges

1. INTRODUCCIÓN

Los conquistadores españoles que en el siglo XVI buscaron unir Lima con el Río de la Plata incursionaron en los dominios meridionales del entonces recientemente desmoronado imperio incaico. En los amplios valles semiáridos que bordean las tierras altas de la puna se encontraron con la feroz resistencia de un conglomerado de pueblos aborígenes montañoses, a los cuales denominaron en forma general como calchaquíes¹. Más de un siglo duró la lucha entre blancos e indígenas, hasta que en 1666 logró hacerse efectivo el dominio colonial, con el consiguiente extrañamiento y reparto de los nativos entre la población española. Las crónicas del tiempo de la conquista abundan en detalles acerca de las campañas militares y las intrigas políticas tanto entre los españoles como entre los indígenas, pero son notablemente parcas en lo que respecta a descripciones de la cultura material de los últimos. De esta manera, los arqueólogos dudaron en un principio en asociar a los aborígenes que lucharon contra los europeos con los hallazgos de grandes ciudadelas construidas en piedra, de objetos de metal y vasijas cerámicas ricamente ornamentadas, entre otras manifestaciones del arte aborigen que comenzaron a exhumarse en el último cuarto del siglo XIX. Hubo quienes plantearon entonces la hipótesis de que los calchaquíes habrían sido una tribu bárbara de origen chaqueño

¹Existen diferentes interpretaciones en torno al significado de esta denominación; lo cierto es que tras la expulsión de los españoles de Nueva Inglaterra en 1563 por parte de las fuerzas del cacique Juan Calchaquí, dicho nombre se extendió a todas las comunidades aborígenes confederadas bajo su mando.

relación con el *funcionamiento* de la sociedad (Shanks y Tilley 1987b:94), se afirma aquí que el estilo constituye y a la vez refleja aspectos del orden social. Y por su carácter de texto, los documentos iconográficos son una fuente compleja, mas sumamente rica, en la medida en que proporcionan información más allá de su inmediato contexto de producción y de uso. Este hecho había sido advertido por algunos de los primeros *americanistas*⁴, como por ejemplo Florentino Ameghino (Nastri 2005), y creemos que se encuentra estrechamente ligado a la posibilidad de generación de auténticas representaciones históricas del pasado aborígen apoyadas en el conocimiento etnográfico. Dado que para elaborar historia hace falta una *pre-comprensión de la acción* (Ricoeur 1995:116), el tomar en cuenta la racionalidad rural actual ayuda a alejarse de la subjetividad burguesa, de modo de poder así "...empezar a utilizar criterios y categorías que pretendieran estar próximas a las que habrían poseído aquellos seres, otros individuos culturales" (Criado Boado 1993:18; 14-15). De esta manera, abordar el simbolismo aborígen en el contexto de las tradiciones de pensamiento andino implica un momento de *reefectuación* del pasado (*modelo de Lo Mismo*).⁵ La apelación a elementos del folklore, o de los mitos

⁴ El término "americanista", acuñado hacia fines del siglo XIX, aludía al conocimiento de los pueblos del continente a partir de diversos enfoques: histórico, etnográfico, lingüístico y arqueológico. Los intereses del americanismo surgieron con el mismo "descubrimiento" de América, durante el Renacimiento, y por lo tanto sus orígenes fueron contemporáneos con los del desarrollo de la arqueología clásica. La gran diferencia entre ambos, como apunta Alcina Franch, radica en que mientras ésta última era una arqueología de reliquias muertas (que se deseaban revivir y revitalizar sí, pero que estaban indudablemente "fenecidas"), la arqueología que nacía en América era una "arqueología viva", *etnográfica*, dado que muchos objetos continuaban en uso e imágenes y divinidades aún eran reverenciadas por los habitantes nativos (Alcina Franch 1995:20). Lo mismo puede decirse del contraste entre el americanismo y la tradición de *arqueología prehistórica* surgida en Europa a comienzos del siglo XIX y consolidada en Argentina en los primeros años del siglo XX (Nastri 2005). Mientras que esta última se concentró en la discriminación de grandes épocas en la historia de la humanidad, signadas por la aparición de nuevas tecnologías; los americanistas, atentos a las tradiciones vivas o registradas por los cronistas y frente a un registro arqueológico sin discontinuidades tan marcadas, enfatizaron al comienzo la interpretación simbólica de los materiales obtenidos en las excavaciones.

⁵ A esta yuxtaposición temporal se enfrenta la crítica historiográfica (incluyendo la arqueología) del *modelo de lo Otro*, el cual postula la alteridad radical del pasado y combate todo intento de proyección de análogos u otras ideas, como violencia interpretativa. La historia practicada bajo el signo de lo Otro constituye así una apología de la diferencia. La distancia temporal es enfatizada al punto de "alejar masivamente el pasado del presente" (Ricoeur 1995:847), con lo cual no se "hace justicia a cuanto de positivo parece existir en la persistencia del pasado en el presente" (Ricoeur 1995:853). El género de lo análogo

que en su momento acabó con la civilización andina de los poblados de piedra, de mayor antigüedad (Nastri 2005). Desacreditada esa hipótesis, luego pudo advertirse que si bien los calchaquíes de la conquista fueron los autores de los “refinados” objetos exhumados en las excavaciones, su tradición se remontaba a varios siglos de antigüedad, a lo largo de los cuales se había desarrollado un estilo cerámico muy particular que alcanzó una amplia distribución territorial. El nombre de Santamaría le fue dado al estilo cerámico en cuestión en virtud de los primeros hallazgos, realizados en la localidad homónima, la cual por otra parte dio el nombre moderno también al valle en el cual se encuentra. En el siglo XVI se asentó allí la misión jesuítica de Santa María de los Ángeles de Yocavil, suponiéndose que éste último término correspondía a la denominación aborigen del valle². En las últimas décadas del siglo XX, con el afianzamiento de la modernidad arqueológica en Argentina, se optó por utilizar denominaciones arqueológicas para las antiguas sociedades aborígenes. De esta manera, comenzó a hablarse de la *Cultura Santamaría*, dejándose de lado las denominaciones de diaguitas o calchaquíes y las polémicas etnohistóricas tejidas en torno a estas últimas.

Puesto el interés en la cultura material, pronto se hizo evidente el carácter amplio de las distribuciones territoriales que presentaban éste y otros estilos tardíos, acuñándose la denominación de *Período de Desarrollos Regionales*. Así, se interpretó la evidencia material correspondiente a los momentos inmediatamente anteriores a las intervenciones incaica y española en términos de grandes señoríos que extendían militarmente su dominio territorial exclusivo sobre vastas zonas. Se puso de esta manera el énfasis en la uniformidad general en la decoración cerámica en el espacio. En el presente trabajo se analiza el simbolismo del estilo santamariano en una muestra amplia y se presenta una interpretación de la variabilidad reconocida en la denominada “decoración” de las piezas, basada en una concepción de los motivos y diseños como *socialmente significativos*. Esto es, a diferencia de la Nueva Arqueología Procesual³, que sostenía la irrelevancia de las cuestiones estilísticas en

² Yocavil es por cierto, un gentilicio indígena atribuible a la desaparecida lengua kakana.

³ *Sensu* Graves (1998), quien denomina así a los desarrollos de la arqueología norteamericana desde la segunda mitad de la década de 1970, que tuvieron un impacto considerable en el medio local en la década siguiente (Nastri 2004a).

relación con el *funcionamiento* de la sociedad (Shanks y Tilley 1987b:94), se afirma aquí que el estilo constituye y a la vez refleja aspectos del orden social. Y por su carácter de texto, los documentos iconográficos son una fuente compleja, mas sumamente rica, en la medida en que proporcionan información más allá de su inmediato contexto de producción y de uso. Este hecho había sido advertido por algunos de los primeros *americanistas*⁴, como por ejemplo Florentino Ameghino (Nastri 2005), y creemos que se encuentra estrechamente ligado a la posibilidad de generación de auténticas representaciones históricas del pasado aborígen apoyadas en el conocimiento etnográfico. Dado que para elaborar historia hace falta una *pre-comprensión de la acción* (Ricoeur 1995:116), el tomar en cuenta la racionalidad rural actual ayuda a alejarse de la subjetividad burguesa, de modo de poder así "...empezar a utilizar criterios y categorías que pretendieran estar próximas a las que habrían poseído aquellos seres, otros individuos culturales" (Criado Boado 1993:18; 14-15). De esta manera, abordar el simbolismo aborígen en el contexto de las tradiciones de pensamiento andino implica un momento de *reefectuación* del pasado (*modelo de Lo Mismo*).⁵ La apelación a elementos del folklore, o de los mitos

⁴ El término "americanista", acuñado hacia fines del siglo XIX, aludía al conocimiento de los pueblos del continente a partir de diversos enfoques: histórico, etnográfico, lingüístico y arqueológico. Los intereses del americanismo surgieron con el mismo "descubrimiento" de América, durante el Renacimiento, y por lo tanto sus orígenes fueron contemporáneos con los del desarrollo de la arqueología clásica. La gran diferencia entre ambos, como apunta Alcina Franch, radica en que mientras ésta última era una arqueología de reliquias muertas (que se deseaban revivir y revitalizar sí, pero que estaban indudablemente "fenecidas"), la arqueología que nacía en América era una "arqueología viva", *etnográfica*, dado que muchos objetos continuaban en uso e imágenes y divinidades aún eran reverenciadas por los habitantes nativos (Alcina Franch 1995:20). Lo mismo puede decirse del contraste entre el americanismo y la tradición de *arqueología prehistórica* surgida en Europa a comienzos del siglo XIX y consolidada en Argentina en los primeros años del siglo XX (Nastri 2005). Mientras que esta última se concentró en la discriminación de grandes épocas en la historia de la humanidad, signadas por la aparición de nuevas tecnologías; los americanistas, atentos a las tradiciones vivas o registradas por los cronistas y frente a un registro arqueológico sin discontinuidades tan marcadas, enfatizaron al comienzo la interpretación simbólica de los materiales obtenidos en las excavaciones.

⁵ A esta yuxtaposición temporal se enfrenta la crítica historiográfica (incluyendo la arqueología) del *modelo de lo Otro*, el cual postula la alteridad radical del pasado y combate todo intento de proyección de análogos u otras ideas, como violencia interpretativa. La historia practicada bajo el signo de lo Otro constituye así una apología de la diferencia. La distancia temporal es enfatizada al punto de "alejarse masivamente el pasado del presente" (Ricoeur 1995:847), con lo cual no se "hace justicia a cuanto de positivo parece existir en la persistencia del pasado en el presente" (Ricoeur 1995:853). El género de lo análogo

recogidos por las crónicas permite re-pensar los acontecimientos en formas más próximas a la de los agentes del pasado. Atendiendo al folklore, las informaciones de los cronistas y a partir de la vinculación de los animales representados con las condiciones climáticas en las cuales se los encuentra ha conducido a los primeros investigadores del tema a una interpretación del simbolismo calchaquí como un culto a la fertilidad (Quiroga 1901). Un culto como tal implica la existencia de una o varias divinidades, e historias míticas que dan cuenta del origen de las mismas, su modo de acción, etc. El presente trabajo indaga fundamentalmente otro aspecto del significado de los motivos, partiendo del supuesto de que los mitos no buscan explicar los fenómenos naturales, sino que estos últimos son solo el medio por el cual los mitos “tratan de explicar realidades que no son de orden natural, sino lógico” (Lévi-Strauss 1964:142). De esta manera se sostiene que las representaciones plasmadas en las urnas santamarianas constituyen una expresión *simultánea* de los principios de *identidad y diferencia* en la medida en que todas las piezas en principio *parecen* iguales pero en realidad no lo son. A su vez, la denominada “decoración” de las piezas reproduce el mencionado contraste ya sea entre ambas caras de una misma pieza o entre ambos lados de una misma cara. La similitud está dada principalmente por la organización general de los diseños a lo largo de la pieza en términos de una metáfora antropomorfa, disponiéndose un determinado número de elementos figurativos y no-figurativos en relaciones de simetría. La diferencia, por la variación en los tipos, cantidad y ubicación de los motivos presentes, así también como de las formas de simetría y la “imperfección” de éstas, en última instancia. Pues al nivel de la pieza, el principio simétrico en acción era subrepticamente alterado por algún detalle. Tratándose de piezas que (atendiendo al origen de las colecciones) fueron usadas en la realización de prácticas funerarias, el sentido de las mismas debió estar

constituye una conjugación de los dos anteriores –el de Lo Mismo y el de Lo Otro- que Ricoeur rescató de la elaboración presentada por Platón en *El Sofista*. La analogía alude a la semejanza entre relaciones, antes que entre términos simples. Bajo este signo, la narración histórica no pretende erigirse ni como reproducción ni como duplicación del pasado, sino que establece con éste una relación metafórica: “Lo análogo, precisamente lleva en sí la fuerza de la reafectación y de la distanciacón, en la medida en que ser-como es ser y no ser” (Ricoeur 1995:862). No obstante, Ricoeur aclara que ninguno de los tres géneros puede por sí solo resolver el enigma de la *representación* de la historia respecto del pasado, por eso el investigador debe afrontar sucesivamente el pasaje por cada uno de los mismos. El modelo de lo análogo no reemplaza a los anteriores, sino que constituye su culminación.

estrechamente relacionado con actividades rituales. El rito busca resolver la contradicción entre pasado mítico y presente “anulando el intervalo que los separa y reabsorbiendo todos los acontecimientos en la estructura sincrónica” (Agambén 2001:106-107). El opuesto simétrico del rito es el juego, el cual produce acontecimientos a partir de estructuras. De esta forma, rito y juego son mecanismos que transforman respectivamente a la diacronía en sincronía y a la inversa (Agambén 2001:107). Ambos no son mutuamente excluyentes, sino todo lo contrario. Coexisten en toda sociedad, aunque en una medida particular (Agambén 2001:109). La medida particular propia de las poblaciones estudiadas estuvo dada por la producción de urnas para su utilización en rituales funerarios con referencia a un discurso mítico y con la aplicación de reglas de composición establecidas, pero en combinaciones y disposiciones *originales* de motivos en los campos de las piezas, que hicieron de cada pieza un resultado único. Para esto el recurso de la simetría tuvo una importancia fundamental, al igual que en otros contextos andinos. Dicho principio pudo haber servido para la expresión plástica de las oposiciones estructurales vigentes entre términos de la cosmovisión y la organización social⁶, a la vez que también pudo constituir un recurso para la producción de acontecimientos nuevos sin amenazar el orden impuesto por el mito (mediante combinaciones originales y mediante la “violación” subrepticia del principio simétrico).

Las representaciones vigentes del pasado aborigen de los valles Calchaquies fueron elaboradas en la arqueología argentina a partir de la década de 1970, y se basaron en la apelación a tres nociones específicas: la etnográfica de *señorío*, la etnohistórica de *archipiélago vertical* y la arqueológica de “*tradición sociocultural*” (Núñez Regueiro 1974; Tarragó y Nastri 1999; Nastri 2003). En las páginas que siguen se analiza el caso concreto de la denominada tradición sociocultural santamariana, a partir de la conformación y análisis de una muestra amplia, que permite recuperar el espectro de variación de sus motivos, establecer sus reglas

⁶ Los ayllus aymara por ejemplo, se dividen entre una mitad de arriba y otra de abajo, que a su vez se subdividen entre puna y valle. La misma división cuatripartita se establece a nivel cosmogónico, con el sol, la luna, la pachatata y la pachamama. Algo similar se encuentra en la organización espacial cuatripartita del imperio incaico a partir de las dos mitades en que se dividía el cuzco noble (Platt 1978; Bouysson-Cassagne y Harris 1987; González Carvajal 1998:68).

compositivas, e interpretar distintas dimensiones de su variación en el marco de la vida colectiva de las antiguas poblaciones valliserranas.

2. PUNTO DE PARTIDA

La presente investigación se apoya en tres fuentes principales: en primer lugar, el cúmulo de conocimientos adquiridos en más de un siglo de investigaciones en los valles calchaquíes; en segundo lugar, en los materiales obtenidos en las excavaciones practicadas durante dicho lapso, básicamente las conocidas urnas santamarianas; y finalmente, en la experiencia de análisis estilístico sobre objetos arqueológicos de sociedades aborígenes del noroeste argentino. Respecto de la primera cuestión, la consideración de los temas y problemas de los estudios calchaquíes permite una articulación de la esfera del simbolismo con la del resto de las prácticas de las sociedades calchaquíes, en sus dimensiones temporales y espaciales. El abordaje de los hallazgos de urnas santamarianas proporciona un panorama general del tipo de contextos funerarios en los cuales fueron recuperadas las mismas, y aporta respecto de la temática del corpus documental que se desarrolla en el capítulo 4. Por último, las seriaciones propuestas respecto de la alfarería santamariana constituyen el antecedente fundamental de la presente investigación, en la medida que ésta busca profundizar el desarrollo de aspectos tales como la simetría y la estructura del diseño.

Se ha hecho referencia en la Introducción a la estrecha relación entre los comienzos de la labor de los *americanistas* en nuestro país y el estudio de las poblaciones originarias de los valles Calchaquíes (Nastri 2004b). De esta manera las investigaciones sobre los antiguos habitantes de los valles Calchaquíes que se desarrollaron desde fines del siglo XIX fueron tanto históricas como arqueológicas y folklóricas. A comienzos del siglo XX se difundió en Argentina la nueva tradición científica de la *arqueológica prehistórica*⁷, siendo “re-activada”⁸ en el Noroeste a partir de fines de la década del '40 con el impulso de la tradición norteamericana de historia cultural, integrándose más adelante con diversos grados de desarrollo a otros

⁷ La cual obtuvo un fuerte impulso no sólo a raíz del sistema de las Tres Edades desarrollado en Escandinavia, sino también a partir del estudio de la antigüedad del hombre en el ámbito de Europa Occidental (Trigger 1992; Daniel 1981).

⁸ Luego de un período de “letargo” coincidente con una época en la cual la falta de recambio generacional amenazaba la continuidad de la investigación sobre el tema (Podgorny 2004; González 1985).

enfoques tales como el neoevolucionismo (González 1993), el estructuralismo (González 1974) y el marxismo (Núñez Regueiro 1974).

Del conjunto de trabajos practicados a lo largo del tiempo, en el marco de los diversos intereses y enfoques desarrollados, se destacan los siguientes temas, productos y problemas: en primer lugar, el de la identificación de la cultura material calchaquí y el modo de organización de dicha sociedad en términos económicos, sociales y políticos (lo cual incluye destacadamente la relación de la misma con un determinado territorio); en segundo lugar, la formación de colecciones de piezas cerámicas recuperadas en una diversidad de contextos funerarios; en tercer lugar, la definición de un marco cronológico para la historia de la sociedad calchaquí, a partir de los cambios en las representaciones sobre la superficie de urnas funerarias.

El conocimiento acerca de la sociedad calchaquí

Recorriendo el valle de Santa María en busca de fósiles, el profesor Liberani se topó a fines de 1876 con numerosas ruinas arqueológicas que, "en su mutismo, atestiguaban todavía una civilización extinguida" (Liberani en Fernández 1982:109). Pese a los esfuerzos de estos dos pioneros, el mutismo de las ruinas aún se trasunta en el informe resultante, compuesto principalmente por dibujos y con casi ningún texto⁹. La evidencia reunida, no obstante, fue insertada en una red de sentido por autores como Ameghino y Burmeister, quienes la difundieron en los círculos científicos. En el Congreso Internacional de Americanistas de 1879, Ameghino señalaba que los calchaquíes habrían sido hablantes del aymara y apuntaba acerca de la existencia de un antiguo reino de *Tucma*, que habría abarcado los territorios de las entonces provincias de Catamarca, Santiago del Estero, Salta y Tucumán. En las crónicas históricas Ameghino encontró referencias a una embajada del Tucma al

⁹ La única referencia de los hallazgos efectuados a un marco histórico, está dado por el comentario de la figura 28, correspondiente a una inscripción en castellano sobre un tronco viejo. De la misma dice Liberani: "... es un monumento dejado por los españoles en conmemoración, probablemente, de algún hecho de armas, pues sólo dista media legua de este árbol la última fortaleza de los indios Quilmes, actualmente Fuerte Quemado" (Liberani y Hernández 1951:119).

Cuzco, así también como una visita de Viracocha al Tucma y apoyándose en datos reunidos por Moreno, estableció que esta antigua sociedad habría sido previa a la calchaquí (Ameguíno 1881:725). Por otra parte Ameguíno ya consideraba a las ruinas de la Loma Rica como una más dentro de un conjunto que se disponía a lo largo de todo el valle, presentando todas el mismo sistema de defensa constituido por la instalación en topografías elevadas (Ameguíno 1880:712). Establecía además como un límite para el movimiento en el espacio de los calchaquíes a la cordillera de los Andes.

Aproximadamente para la misma época, otro estudioso se lanzaba a la investigación del pasado precolombino del área valliserrana: Samuel Lafone Quevedo, tras la lectura de la obra histórica disponible entonces acerca del antiguo Tucumán, iniciaba exploraciones en el campo. La primera de una serie de cartas dirigidas al diario *La Nación* en 1883 fue dedicada a "El Pueblo de Quilmes". Allí Lafone por primera vez asociaba de manera clara al conjunto de ruinas en piedra de las faldas de la Sierra del Cajón con el tiempo de la conquista hispánica. Entraba ya decididamente en el terreno de la interpretación histórica, al punto de señalar la posibilidad de un origen "chileno" de los Quilmes, quienes para escapar de la dominación incaica habrían llegado al valle de Santa María para levantar su poblado en la zona neutral que separaba el dominio cuzqueño al sur, del denominado valle de Calchaquí, al norte (Lafone Quevedo 1888:3). Consideraba de este modo Lafone que el sentido de la división Yocavil-Calchaquí habría tenido en el pasado un carácter eminentemente político, determinado por el tipo de relación establecida entre las poblaciones locales y el imperio incaico.

Hacia 1896, Hermann Ten Kate definía la región calchaquí-cacana como aquella que se extendía desde las fronteras con Bolivia hasta las sierras de Córdoba y el límite con los indios "guarpes" por el sur, desde el límite con el Chaco-guaicurú por el Este hasta aquel con los atacamas y "chilenos" por el Oeste. En relación a esto último mencionaba el hallazgo de Moreno de ruinas al pie del volcán de Antofalla, en la puna, en las cuales se encontraba "...la misma cerámica, los mismos crisoles, etc. que en los valles calchaquíes" (Ten Kate 1896:5). Un año más tarde Adán Quiroga presentaba su obra *Calchaquí*, donde se refería en forma específica al problema de la definición de los "valles calchaquíes"; señalando que el valle de

Santa María había sido el escenario central de la resistencia calchaquí, seguido de los valles contiguos del sur (Andalgalá, Belén, Abaucán y Tinogasta).¹⁰

En relación a la definición de la provincia española de “Tucumán, Jurés y Diaguitas” (cuestión clave para comprender la configuración del espacio aborigen hacia el momento de la conquista), por un lado Quiroga, tal como era corriente entonces, otorgaba a la distinción jurí/diaguíta el valor de salvaje/civilizado; mientras que, por otro, implicaba que cada término de la definición española incluía a su vez un conjunto de denominaciones específicas:

Poblado en el territorio de La Rioja por diaguitas, famatinas y guadancoles, vecinos estos últimos de los huarpes de San Juan.

Propiamente es Tucumán la región Tonocote; y su suelo era casi en su totalidad habitado por lules, tafies, colalaos.

Córdoba es la nación de los comechingones...(...)

En nuestro Calchaquí, comenzando por el valle de Yocahuill o Santa María, vivían numerosas y belicosas tribus, que tanto han actuado en la epopeya de las cumbres. Este valle era poblado por quilmes, yocaviles e incamanas o encamanas (...)

Cruzando las sierras de Siján o del Ambato, damos ya con nuestros diaguitas capayanes, que habitaban todo el sur de Catamarca. Es preciso tener en cuenta que de origen diaguíta eran también todas las tribus del oeste, excepción hecha de los santamarianos.

(Quiroga 1992:35).

Durante esta primera etapa de las investigaciones no dejó de causar inquietud la falta de referencias en las crónicas históricas, a los grandes poblados edificados con piedra (propio de los aborígenes “civilizados”) como los que se descubrían en las investigaciones arqueológicas. En las crónicas se insistía en la descripción de viviendas construidas en base a materiales perecederos (Lafone Quevedo 1891:361)¹¹. De ahí que durante un tiempo algunos autores plantearan que los calchaquíes del tiempo de la conquista habrían sido indios bárbaros que poco tiempo antes de la misma habrían invadido el territorio diaguíta acabando con la civilización allí establecida (Brinton 1899:506). Esto por otra parte podía articularse de variados modos con las versiones acerca de un antiguo y poderoso reino de Tucma, de activa participación en guerras de los Andes centrales en diferentes momentos de la historia

¹⁰ Trabajos posteriores han demostrado lo erróneo de su afirmación de que es necesario ignorar al actual valle calchaquí de la provincia de Salta.(p.e. Lorandí y Boixadós 1987-1988; véase también Raffino en Quiroga 1992:42).

¹¹ Incluso algunos cronistas mencionan la existencia de ruinas abandonadas en el tiempo de la conquista (Ten Kate 1896:5).

(Ambrosetti 1902; Ameghino 1881:730; etc.¹²). No obstante, a principios de siglo ya quedaba claro la correspondencia entre las ruinas de poblados con construcciones de piedra y los indios de la conquista (Ambrosetti 1897) y la monumental obra de Boman encaró críticamente los argumentos etnohistóricos empleados en aquellas especulaciones, usándolos para fundamentar la afirmación acerca de la dominación incaica del noroeste argentino (Boman 1991:204-218). A las mismas conclusiones había llegado Ten Kate varios años antes, al desarrollar un breve más impecable análisis crítico de los datos disponibles a mediados de la década del '90 (Ten Kate 1896:6).

Luego de la resolución del problema de la adscripción cultural de las ruinas de piedra de los Valles Calchaquíes varios investigadores se volcaron a la interpretación del significado de muchos de los objetos exhumados en la primera etapa de la arqueología calchaquí (Ambrosetti 1896, 1899; Quiroga 1896). El análisis de los objetos recuperados hasta entonces se nutrió también de recopilaciones folklóricas que en ocasiones los mismos autores hacían en el marco de sus expediciones arqueológicas (Ambrosetti 1953; Lafone Quevedo 1898; Quiroga 1992)¹³. Ambrosetti se concentró en algunos de los motivos principales del arte santamariano (la serpiente, el suri), atendiendo a las variaciones regionales del mismo (Ambrosetti 1896, 1897, 1902). Quiroga desarrolló una interpretación más integral del estilo, desarrollando su tesis de que todos los actos propiciatorios de los aborígenes habían estado dirigidos a solicitar la lluvia para los cultivos y la fecundidad de los rebaños (Quiroga 1901; 1992:248).

Hacia comienzos del siglo XX moría Adán Quiroga, al tiempo que Ambrosetti lideraba el cambio hacia un enfoque arqueológico moderno. Principalmente el interés se dirigía a la documentación de ruinas de gran extensión y a la excavación de tumbas. En ocasiones ambos tipos de sitios se encontraban distanciados en el espacio, no obstante lo cual eran asociados, a veces mediante la

¹² Ibarra Graso, por su parte, señaló la posibilidad de que los cronistas confundieran la localidad de Tucma, del oriente boliviana, con el Tucumán del actual noroeste argentino (Ibarra Graso 1962).

¹³ En este marco, los autores volvieron sobre las crónicas, e incorporaron informaciones etnográficas, pero ahora dirigidos por la obtención de datos puntuales sobre prácticas rituales, de modo de alcanzar una interpretación del simbolismo precolombino (Quiroga 1901; Ambrosetti 1899, 1901, 1902).

utilización de un mismo topónimo (Ambrosetti 1897; Bruch 1911; etc.). Había en esto una manipulación espacial que no se declaraba explícitamente, sustentada en el supuesto de que cada pueblo ocupaba un gran asentamiento, con su cementerio correspondiente en las proximidades.

El desarrollo de la metodología arqueológica impulsado por Ambrosetti se continuó durante la segunda década del siglo XX en otras áreas de investigación, como la quebrada de Humahuaca y los valles preandinos de San Juan. Hacia el final de dicha década comenzaron los trabajos de excavación de las misiones Muñiz Barreto, que incluyeron al valle de Santa María. En una de las primeras temporadas de trabajo en dicho valle tuvo la ocasión de participar Salvador Debenedetti, de lo cual resultaría el primer artículo de arqueología del contacto hispano indígena (Debenedetti 1921; véase también Haber 1999). Allí Debenedetti, al señalar que a su juicio los cementerios indígenas más importantes ya habían sido “explotados y saqueados” y que, por consiguiente, los que se descubrirían de allí en más serían pequeños por ser los correspondientes a “reducidos núcleos de poblaciones que se dispersaron en las pequeñas quebradas o a los márgenes de arroyos..” (Debenedetti 1921:746), estaba implicando una concepción de asentamiento diferente a la corriente hasta el momento, limitada a las grandes instalaciones emplazadas en la cima, laderas y bajo de formaciones montañosas. En otro pasaje señala:

No hubo, pues, en Caspinchango un verdadero núcleo de edificios que, por su extensión y densidad, pueda considerarse como un verdadero pueblo. Las viviendas aparecen aisladamente y, por lo general, en los extremos de las terrazas destinadas a la agricultura...

(Debenedetti 1921:747)

Al convertir en artículo científico los trabajos de excavación del equipo Muñiz Barreto -trabajos dirigidos a la obtención de materiales de ajuar funerario para el enriquecimiento de colecciones privadas- Debenedetti rompió (probablemente sin ser consciente de ello) con el esquema de asociación espacial centro poblado-cementerio, generalizado entonces en la “arqueología calchaquí” (Nastri 2001a). Con esto no se quiere implicar que dicha asociación haya sido en todos los casos impropia, así como tampoco que en Caspinchango no se verificaba (véase Arocena et al 1960; Baldini y Scatolín 1993), sino tan sólo se busca señalar que la misma era un producto de la interpretación.

Luego una discípula de Debenedetti, Odilia Bregante, efectuó la extensión de la metodología de análisis sistemático al trabajo de gabinete, logrando una completa clasificación de los materiales cerámicos del NOA reunidos hasta ese momento. La obra resultante presenta un fuerte énfasis en la cuestión de la distribución espacial; incluye numerosos mapas que detallan las “zonas de dispersión” de los distintos tipos alfareros y hasta de algunos motivos iconográficos (Bregante 1926). La zona de la cerámica santamariana abarca el territorio comprendido entre Choya por el Sur y La Poma, por el Norte, no estando registrada más al oeste de Molinos ni tampoco más al oriente de Tafi (Bregante 1926:plancha II). Luego de descriptas las variantes regionales: “que la forma típica puede sufrir”, se señalaba que las mismas no respondían “en manera alguna a diferencias de cultura, sino a modalidades distintas de las diversas agrupaciones de una misma civilización” (Bregante 1926:29).

En los años '30 la arqueología calchaquí -al igual que la del resto del NOA- se encaminó hacia visiones generales de síntesis que en buena medida reflejaban una práctica alejada de los relevamientos arqueológicos de campo. En este marco, la cuestión del espacio regional pasó a ocupar un lugar destacado¹⁴ en consonancia con la institucionalización de la geografía como disciplina académica, que en la Universidad de Buenos Aires se operó conjuntamente con una cierta fusión con la antropología, tanto a nivel institucional como de las personas¹⁵ (Barros 1999). De esta manera, autores como Márquez Miranda se ocupaban en detalle del tema de la “delimitación geográfica del área de dispersión de los diaguitas”, haciéndola equivalente a la jurisdicción española de Tucumán (Catamarca, sudoeste de Salta, oeste de Tucumán, centro y norte de La Rioja y la porción de Santiago del Estero limítrofe con Catamarca), a la que agregaba el oriente de San Juan (Márquez

¹⁴ En el sentido de la atención dedicada a la “cuestión geográfica”.

¹⁵ González ha denominado a este período de la historia de la arqueología argentina como de la “exégesis histórica”. Él mismo ha notado sin embargo, el potencial de confusión de dicho nombre en virtud de la concepción a-histórica del desarrollo cultural aborigen sostenida por los autores enrolados en esta corriente (González 1985). Por otra parte, si bien éstos hacían gala de un notable conocimiento de las fuentes documentales, no extraían de ellas conclusiones demasiado novedosas; al menos no mucho más que aquello que podían decir a partir del examen de los antecedentes bibliográficos, el ambiente o los materiales. Más que seguir la escuela de análisis de las fuentes de Boman, repetían las afirmaciones de éste. De esta manera, lo propio de la arqueología de este momento reside en el carácter amplio y antropológico de las síntesis (en esto sí puede decirse que seguían a Boman), concebida en forma de *inventario*.

Miranda 1939:286), como una lógica consecuencia de la confusión cronológica que llevaba a considerar conjuntamente los materiales santamarianos y los de los “Barreales” (González 1985)¹⁶.

Posteriormente, nuevos ensayos de síntesis basados en los materiales posibilitaron una profundización del conocimiento de las variantes regionales del estilo santamariano. Serrano presentó útiles esquematizaciones de la estructura de diseño de lo que él denominó “las urnas clásicas”, así también como un inventario de las modalidades de representación de algunos de los motivos más importantes (Serrano 1943; 1958:44-49). Luego caracterizó las siguientes “variantes”: *urnas ovoides de cuello largo, urnas de cinturas, Pampa Grande, El Rincón, de decoración vertical, Valle Arriba, rojas grabadas y piriformes*. El significado de la variación continuaba sin ser interpretado y la definición de nuevos tipos planteaba nuevos interrogantes en torno a la precisa área de dispersión de cada uno. Para Serrano, las “urnas clásicas” y el conjunto de variantes constituían la “cerámica santamariana”, que a su vez integraba el complejo del mismo nombre, junto con la cerámica *Andalhuala* y la cerámica *Valle Arriba* (correspondiente al Valle Calchaquí Sur). Aparte colocaba a la cerámica *La Paya* (Serrano 1958). Con posterioridad a este trabajo, y a excepción de la contribución inédita de Caviglia (1985) y el aporte de Calderari en relación a los pucos de La Paya (1991), los estudios se orientaron a la exploración de las variaciones cronológicas (Márquez Miranda y Cigliano 1957-1959; Weber 1978; Podestá y Perrota 1973; Tarragó 1984; etc.) a partir del impacto que significó en la arqueología del NOA la obra de Bennet y colaboradores (1948); la cual actualizó la perspectiva cronológica mediante la confección de secuencias culturales y constituyó el antecedente para la prolífica labor de González en ese terreno.

Cabe destacar, no obstante, que con anterioridad al inicio de la etapa “de la organización de los contextos y secuencias culturales” en la historia de las investigaciones (González 1985), el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires llevó adelante un interesante intento de investigación transdisciplinaria en el valle de Santa María, que lamentablemente quedó trunco a raíz de las cesantías

¹⁶ Hoy conocidos como de la cultura de La Aguada.

masivas en la Universidad del año 1947. Con una serie de trabajos arqueológicos en la quebrada de Tolombón, se avizoró por primera vez la importancia de considerar al conjunto de instalaciones “subsidiarias”, utilizadas por las antiguas comunidades aborígenes. En paralelo a las actividades arqueológicas, Sanz de Arechaga exploró los patrones de trashumancia pastoril en la sierra del Cajón, relevando las distintas clases de instalaciones de los habitantes contemporáneos (Sanz de Arechaga 1948). La relevancia de este trabajo etnográfico para la interpretación de la organización económica en tiempos prehispánicos fue destacada por de Aparicio, quien por otra parte se refirió al tema de la organización territorial calchaquí a escala más amplia. En base al estudio de la documentación histórica, de Aparicio adelantó la hipótesis acerca de que

..la expresión ‘valle de Calchaquí’ tenía durante la colonia, un sentido muy distinto al actual, baste recordar que Tolombón -situado en el extremo Norte del valle de Santa María- es considerado en multitud de documentos y crónicas como el centro o ‘corazón’ del valle de Calchaquí; y Chicoana -situada aproximadamente donde hoy está Molinos, es decir en el centro del valle de Calchaquí- es mencionada siempre como la ‘puerta’ o el límite septentrional de este valle. En un trabajo próximo¹⁷ he de demostrar que la palabra valle fue usada antiguamente en sentido político y, por lo tanto, se entendía por valle de Calchaquí el territorio habitado por pueblos afines o subordinados a los de Tolombón, es decir, los calchaquíes en el sentido más estricto. Este territorio comprendía la porción del valle limitada al Norte por Chicoana (Molinos) y la punta de Balasto, al Sur.

(de Aparicio 1948:570-572).

Luego durante las décadas del 50 y 60 el interés estuvo puesto en el aspecto cronológico, a partir de una nueva toma de conciencia acerca de la antigüedad de la ocupación humana de la región. De manera que las contribuciones de estos años son particularmente relevantes para el estudio de periodos previos al tardío. En relación a este último, se realizaron avances a nivel intra-sitio (Nastri 2001a; Tarragó 2003), preparándose el escenario para nuevos planteos de síntesis en la década siguiente.

A mediados de la década del ‘70, Núñez Regueiro presentó una actualización del esquema de desarrollo cultural del NOA que tuvo gran repercusión,

¹⁷ de Aparicio falleció pocos años después, por lo que se sabe sin llegar a cumplir su anuncio.

principalmente en función de la discusión acerca de la caracterización de cada uno de los períodos de la secuencia. El autor introdujo la denominación de *Período de Desarrollos Regionales*, para lo que hasta ese momento se había llamado tardío, colocando de este modo el eje en la cuestión espacial (Tarragó y Nastri 1999:259):

Hacia el 1.000 AD comienza a manifestarse una diferenciación regional bastante clara, en las que se pueden seguir con relativa facilidad las líneas de desarrollo en términos de tradición socio-cultural: Santa María, Belén, Angualasto o Sanagasta, Humahuaca.

(Núñez Regueiro 1974:182).

A continuación afirmaba:

Las relaciones de producción van a experimentar un cambio. El intercambio de productos manufacturados, materias primas y alimentos, que antes se realizaba gracias a una simple circulación de bienes o trueque entre diversas comunidades étnicas, fue siendo paulatinamente reemplazado por la explotación de los pisos y nichos ecológicos por parte de la propia comunidad mediante el establecimiento de verdaderas "colonias", originando una diversificación de familias para las diferentes tareas que se requiere satisfacer con este nuevo sistema de producción.

Si bien el trueque no debe haberse interrumpido, el nuevo sistema permitió incorporar un mecanismo que posibilitó el surgimiento de nuevas formas de control sociopolítico (..)

Cada parcialidad (Santamaría, Humahuaca, etc.) conforma verdaderos señoríos que tienden a expandir sus fronteras territoriales y su dominio efectivo sobre la tierra y sus recursos, reemplazando la forma de intercambio propia del formativo. El germen de las luchas estaba dado.

(Núñez Regueiro 1974:183).

De manera que la evidencia de áreas extensas caracterizadas por la presencia de diferentes tradiciones socioculturales (en la cual los estilos cerámicos tenían un papel de gran importancia) fue interpretada en términos de señoríos cuya génesis se explicó mediante la apelación al modelo de control vertical de un máximo de pisos ecológicos. Respecto de esto último, las evidencias manejadas entonces por Núñez Regueiro eran escasas: la existencia de un pucará Belén "en pleno territorio santamariano" (a propósito del cual no descartaba del todo la posibilidad de una intervención incaica) y la co-presencia de material Belén y Santa María en Famabalasto como indicador de "explotación multiétnica en zonas de frontera" (Núñez Regueiro 1974: 183). Hoy pueden agregarse algunos datos más, en principio

compatibles con esta línea interpretativa¹⁸, pero por otra parte, la evidencia mejor conocida –los grandes asentamientos de similar magnitud y características estructurales de los valles calchaquíes– no concuerda con la hipótesis de unos pocos señoríos grandes (Podestá y Perrota 1976). De manera que el dato estilístico (en términos de “tradición”) que apuntaba a la definición de vastos territorios correspondientes a señoríos, y el dato de asentamiento que refería al carácter defensivo y concentrado de la instalación, planteaban un desafío a la novedosa interpretación propuesta que parece no haber sido advertido en toda su dimensión en su momento.

Cigliano y Raffino resolvieron o salvaron el problema anterior reduciendo la escala: aplicaron los principios de verticalidad económica y centralización política en el ámbito restringido de la quebrada del Toro. La existencia de tres centros “urbanos”, uno de los cuales aparecía como notoriamente más grande que los otros, no planteó mayores problemas para la hipótesis acerca de un señorío quebradeño con colonias en otros nichos ecológicos (Cigliano y Raffino 1977). Esta reducción de la escala permite abordar concretamente una parte importante de la organización económica de las antiguas poblaciones aborígenes en términos de patrones de asentamiento (Nastri 1997-1998). En las fuentes documentales frecuentemente se señala la división de cada “nación” en varios pueblos:

El gobernador Alonso de Mercado] acometió y venció y desnaturalizó del valle toda la nación de los pulares, que en nueve pueblos alistaban cuatrocientos indios de pelea...

(Informe del gobernador Luca de Figueroa y Mendoza, 1662, en Lorandi y Boixadós 1987-1988:286)

Para Tolombón se ha mencionado en una fuente de 1635, la existencia de cinco “fuertes”; mientras que el gobernador Luca de Figueroa y Mendoza consignaba que los Quilmes controlaban once sitios, y los yocaviles nueve (Lorandi y Boixadós 1987-1988:329;345;356). Finalmente en años recientes se ha concretado el relevamiento del conjunto de instalaciones incluidas en un área acotada del Valle de

¹⁸ Como el de un cementerio santamariano en las selvas occidentales (Tarragó 1995:233), y un establecimiento Belén en la puna (Cigliano y Raffino 1973; véase también la referencia a la presencia de cerámica santamariana en la puna en Tarragó 1995:233).

Santa María que incluye la sierra y el fondo de valle, lo cual ha permitido el estudio de las relaciones espaciales entre asentamientos sobre bases arqueológicas.

El regreso de la normalidad institucional a la Argentina en 1983 permitió el desarrollo, en el ámbito de la Universidad Pública, de proyectos integrales de investigación con continuidad en el tiempo. Desde sus inicios el Proyecto Arqueológico Yocavil buscó abordar el registro arqueológico a distintas escalas de magnitud. El artículo inicial de Tarragó (1987) focalizó el estudio de la organización interna del sitio Rincón Chico 1, a la vez que formulaba hipótesis en relación a las áreas de captación del mismo y a las relaciones de éste con otros sitios próximos y lejanos. Tanto en éste como en otros trabajos subsiguientes (Tarragó 1995, 2000) se ponía de manifiesto una visión de conjunto, a nivel de valle por ejemplo, que buscaba integrar la evidencia arqueológica disponible en interpretaciones acerca del funcionamiento de la sociedad calchaquí en sus distintos planos. En este sentido la identificación de especialización artesanal y el reconocimiento de patrones de asentamiento compuesto por sitios de diferente jerarquía y función implicó nuevos avances en el conocimiento de la complejidad calchaquí (Tarragó y González 1998; Tarragó y Nastri 1999).

Las excavaciones en Rincón Chico 15 permitieron recuperar numerosas evidencias de actividades vinculadas a la producción metalúrgica, a partir de las cuales se pone de manifiesto la intervención de especialistas, dado el dominio técnico y la escala de producción exhibidas (Tarragó y González 1998). Los restos de las actividades referidas se recuperaron en el interior de conjuntos arquitectónicos emplazados en conoide (Tarragó 2000), próximos a los nucleamientos emplazados continuamente sobre conoide, falda y cumbre de los espolones orientales de la sierra del Cajón. Esta disposición de emplazamiento, característica de lo que se dio en llamar *centros poblados* se identificó a lo largo de todo el valle, al compilarse los últimos registros con la información acumulada durante más de un siglo de investigaciones (Nastri 2001a).¹⁹

¹⁹ La excepción está dada por la localidad de Morro del Fraile (Nastri 1997-1998), emplazada en ladera y fondo de quebrada en el interior de la sierra del Cajón. El fechado disponible (LP-825: 1170 +/- 70 Años C-14 A.P. con un rango de 949-1123 años AP calibrado con un sigma de probabilidad) y la presencia de material Aguada sugieren que en el sitio 1 estaría

En el interior de la sierra del Cajón también se documentaron numerosos ejemplos de instalaciones dispersas probablemente vinculadas al manejo de rebaños de llamas (Nastri et al 2002). En los *puestos* se evidencia un patrón formal bastante extendido: dos probables corrales (circulares o rectangulares) y una pequeña habitación adosada, levantada sobre grandes porciones de roca *in situ*; amén de algunos casos algo más complejos cuya historia ocupacional aún no ha sido develada por completo. De la comparación del conjunto de instalaciones documentadas desde el punto de vista de su tamaño surgen tres rangos claramente definidos (Nastri 1997-1998); el más pequeño, correspondiente a los *puestos*, apenas cuenta con unas pocas habitaciones que en conjunto no superan la decena. Se trata de instalaciones de ocupación temporaria, de modo análogo a las prácticas de los pastores trashumantes de la zona estudiados por Sanz de Arechaga (1948). Luego en el rango intermedio se incluyen los centros poblados pequeños²⁰ y en el superior los más grandes. La asociación espacial entre un centro poblado de primer orden y uno de segundo orden (p.e. Rincón Chico-Cerro Pintado de las Mojarras; Fuerte Quemado-Cerro El Calvario; etc.) sugiere la posibilidad de la integración de ambos, junto con un número variable de *puestos* e instalaciones productivas, en un mismo patrón de asentamiento en el pasado. Esto es, que las poblaciones de un centro poblado de primer orden y el/los más inmediato/s de segundo orden habrían formado parte de un mismo grupo social, a la vez que el uso de los *puestos* proporcionaba un acceso directo a los recursos de los alrededores.

Desde el punto de vista arquitectónico existe también un claro contraste entre los elementos y técnicas presentes en los centros poblados y en los *puestos* ganaderos (Nastri 2001b), manifestándose en los primeros la mayor cantidad de elementos y las técnicas que implican una mayor inversión de trabajo en la construcción. De este modo de acuerdo con el modelo de Tarragó (1987), en sectores especiales de los centros poblados habrían residido (o habría estado representada la residencia de) las

representado el momento de transición entre los períodos Medio y Tardío, cuando aún no había tomado forma el patrón característico de este último.

²⁰ Junto con los conjuntos periféricos de los centros poblados, en el caso de que los mismos hubieran constituido residencia permanente de habitantes segregados del poblado (Nastri 2001b), para lo cual se propusiera la denominación de *instalación productiva* (Nastri 1997-1998).

familias de los personajes de mayor jerarquía de la sociedad (jefes, guerreros, shamanes), quienes desde allí habrían dirigido el funcionamiento del *aparato de complementación* económica, el cual, como señala Salomon, incluía diferentes *modos de intercambio* en combinaciones originales (Salomon 1985). Como se dijo, la descripción de la probable estructura de los antiguos patrones de asentamiento permite dar cuenta de formas de *acceso directo* a los recursos de subsistencia (que por otra parte se pueden articular también con la existencia de “colonias” distantes dependientes de los centros poblados que organizaban dichos patrones). Luego es posible hipotetizar acerca del funcionamiento de varios otros modos de intercambio entre las poblaciones involucradas en distintos patrones de asentamiento. La gran uniformidad estilística manifiesta en la presencia del estilo cerámico santamariano a lo largo del valle es un indicador de interacción. La misma está atestiguada por las fuentes, para el momento de contacto, mas resulta difícil caracterizar la misma en todos sus planos y más aún para momentos más tempranos (*cf.* Cornell y Johansson 1998).

La aparente homogeneidad de los estilos tardíos ha sido el dato a partir del cual se planteara la existencia en el pasado de grandes señoríos identificados con cada una de las “tradiciones socioculturales” de la época: Belén, Santa María, Humahuaca, etc. El caso santamariano ha sido el que mayor estudio de su variación ha recibido. Como se verá más adelante, en el caso de las primeras investigaciones cada zona geográfica quedó en la práctica asociada al primer tipo descubierto en el lugar (no necesariamente el más representativo). En el caso de las investigaciones más recientes se obtuvo una clasificación más útil al emplearse un mismo criterio (la forma) para todos los ejemplares. No obstante, como estos mismos estudios se han encargado de mostrar (Weber 1978; Podestá y Perrota 1973), existe en el estilo un enorme rango de atributos potencialmente informativos.

El repaso de la historia de las investigaciones acerca de las poblaciones calchaquíes ha puesto en evidencia la importancia de la consideración de la dimensión espacial a diversas escalas. La de la organización interna de los centros poblados fue la más abordada empíricamente en los comienzos, en el marco de una práctica que si bien implicaba una “cobertura regional”, interpretativamente se restringía al sitio. Con la superación de esta limitación, desde mediados del siglo XX,

y con avances paralelos en arqueología y etnohistoria en años más recientes, pudo arribarse a la comprobación arqueológica de al menos parte de la estructura de los patrones de asentamiento aborígen en el área serrana próxima a la localidad actual de Santa María. Aunque aún resta comparar datos similares de otros sectores, se revela como un desafío pendiente la exploración de las características que la interacción a mayores escalas espaciales pudo haber tenido a lo largo del tiempo. La resolución del problema mencionado implica por un lado ampliar la escala de análisis (Nastri 2003)²¹, y por el otro, conocer en mayor profundidad la naturaleza del fenómeno estilístico santamariano –el principal indicador de interacción–; objetivo principal de la presente investigación

Los hallazgos de piezas cerámicas santamarianas

Fragmentos de estas piezas cerámicas decoradas cubren la superficie de todo yacimiento correspondiente al período tardío en el valle de Santa María y zonas aledañas, en mayor proporción que la cerámica tosca. Los ejemplares de piezas completas que se encuentran en numerosos museos del mundo corresponden a hallazgos realizados en contextos funerarios. En dichos contextos las grandes urnas contienen por lo general esqueletos de individuos neonatos y aparecen tapadas por pucos colocados boca abajo. En ocasiones, el lugar de los pucos es ocupado por lajas planas. Las urnas pueden llenar el espacio de una cámara cilíndrica estrecha, o bien aparecer contiguas a otras con idéntico contenido en cámaras más amplias, junto a individuos fuera de urnas y acompañados de otros objetos. Miniaturas, ollas y pucos, corresponden por lo general a este último grupo, pudiendo haber contenido los últimos, líquidos y alimentos destinados al consumo del difunto.

Lamentablemente, en la historia de la formación de la muestra analizada en este trabajo, han sido muy pocas las ocasiones en las cuales se documentaron las condiciones de hallazgo. Entre las primeras expediciones en las cuales se obtuvieron

²¹ Williams ha practicado dicha ampliación, apelando a la regla del rango-tamaño, pero en el marco del sistema imperial incaico (Williams 1993-1994).

numerosas urnas se cuenta la de Adolphe Methfessel, comisionado por el Museo de La Plata para su expedición al Norte entre los años 1887-1889 (Chiappe 1965). El “diario” que escribió relatando sus investigaciones se encuentra perdido desde hace varias décadas; no obstante, en la entrada de las piezas al museo se consignó en algunos casos se indicó el contenido de las urnas. De las 53 urnas santamarianas que enumera Chiappe como pertenecientes a la colección Methfessel, casi la mitad tienen indicaciones de contener “esqueletos” o “párvulos”²². Muchas de las piezas de la colección Methfessel fueron en realidad compradas por el pintor suizo u obtenidas como donaciones, como es el caso de las procedentes de Potrero de Huazán, en el Departamento catamarqueño de Andalgalá, donadas por el señor Blamey. En un caso se trata de un cuello de urna tricolor, encontrado junto a una olla rota que contenía una trenza de lana de alpaca en su interior. En el otro, se consigna una urna bicolor “hallados por entre un grupo de esqueletos destruidos” (Chiappe 1965). Dos piezas fueron obtenidas en Andalhuala, a una profundidad de dos metros y medio bajo la superficie. La urna más grande contenía un “esqueleto” en su interior, estando ambas “acostadas” y próximas a esqueletos (Chiappe 1965). El caso de la urna tricolor con párvulo de Señuelo del Potrerillo²³ pone de manifiesto el modo en que se “acuñaban” las urnas al ser depositadas en las cámaras funerarias, con piedras y tejas. Varias urnas compartían los mismos lugares (Chiappe 1965).

En la década siguiente, tocó en suerte al antropólogo holandés Hermann Ten Kate la dirección de las misiones exploradoras al Norte. Realizó excavaciones y obtuvo numerosas piezas (Ten Kate 1894) y en su segunda publicación sobre el tema reprodujo dichos del diario de Methfessel en relación a las costumbres funerarias calchaquíes, a la vez que presentaba sus propios datos. Respecto de las urnas santamarianas dijo:

...es cierto que la mayor parte de estas urnas que he exhumado contenían los esqueletos de niños con cráneos aplastados. Debo señalar empero que en algunas de estas urnas o *huirqui* he encontrado mezclados esqueletos cuyos cráneos no tenían todos la característica de achatamiento señalado...

²² En 18 piezas se consigna “con esqueleto” o “con párvulos” y en dos casos la inscripción dice “con y sin esqueletos” (Chiappe 1965).

²³ La ubicación de este sitio se ha perdido. Chiappe supone que el mismo “pudo haber estado cercano a Andalhuala y Chiquimil”

(Ten Kate 1896:12-13)

En Fuerte Quemado encontró una urna que contenía el esqueleto de un niño y el de un quirquincho (Ten Kate 1896:17). Ambrosetti, por su parte, en Quilmes excavó un cementerio de niños en urnas y sosteniendo la hipótesis del sacrificio de niños se indignó bastante con la opinión de Hamy acerca de que las urnas habrían estado destinadas a contener chicha para el consumo de los difuntos en las cámaras sepulcrales (Ambrosetti 1897:65). A fines del mismo año el conde de La Vaulx realizó excavaciones en el mismo sitio, descubriendo un conjunto de urnas enterradas verticalmente y dispuestas en forma de círculo en torno a una de mayor tamaño, que ocupaba el centro. Entre 35 y 40 urnas pudo contabilizar, que presentaban la mencionada disposición. En el interior de las mismas encontró cráneos de niños; y sólo uno en cada vasija (La Vaulx 1901:170). Estos niños tenían al morir alrededor de 30 o 32 meses de edad (Boman 1991:161).

Para la misma época Ambrosetti acompañaba la donación al gobierno italiano²⁴ de una colección de objetos y restos humanos calchaquíes con una conferencia en el aula magna del Colegio Romano (Ambrosetti 1903; Natri y Vietri 2002). En ella exhibió una posición diferente en relación a la causa de la muerte de los infantes guardados en las urnas: señalaba que no debía descartarse la posibilidad del sacrificio, pero consideraba también la alternativa de causas naturales. (Ambrosetti 1903:14). En el sitio de Pampa Grande encontró pocos años más tarde urnas conteniendo huesos de párvulos, los cuales contaban con sus dientes de leche todavía guardados en sus alvéolos (Ambrosetti 1906:191). En el gran cementerio explorado por Leopoldo Maupas, un grupo de seis urnas se encontraban dispuestas en fila, sobre una gran urna que contenía la osamenta de un adulto. En cuatro de ellas se conservaban fragmentos de huesos de infantes, a veces junto con tiestos cerámicos o pequeños pucos (Ambrosetti 1906:87).

En forma contemporánea al trascendente aporte de Ambrosetti, Rodolfo Schreiter realizaba expediciones a los valles de Santa María y del Cajón, obteniendo numerosos materiales a partir de excavaciones de tumbas. En 1910 y 1912 el Museo Etnológico de Viena compró sus colecciones, las cuales fueron estudiadas, junto con

²⁴ En retribución por un cuadro de Piranesi obsequiado al Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (Natri y Vietri 2002-2003).

unas escuetas notas, por Etta Becker-Donner (1950). Cerca de Casuan encontró uno de los cementerios más grandes, en una de cuyas tumbas encontró un esqueleto y una urna funeraria con párvulo. Y en las proximidades de Famabalasto, otras tres tumbas albergaban urnas con párvulos, próximas a enterratorios de esqueletos de adultos. Sólo una de las urnas correspondía al tipo santamariano. En Andalhuala, junto con seis urnas con tapas (de las cuales no se indica su contenido) en el interior de sendas tumbas, Schreiter halló una “una urna gigante con cabeza y cola de animal con el esqueleto de un niño de unos 10 años, colocada directamente en la tierra” (Becker-Donner 1950). Otra urna “gigantesca con dos rostros” y conteniendo el esqueleto de un niño de aproximadamente 12 años, fue descubierta por Schreiter en Las Lomas (cerca de El Puesto, valle de Santa María). Otros varios casos iguales encontró en Encalilla (no se consigna cuantos), teniendo todas las urnas idéntico contenido.

Entre 1907 y 1908 Bruch realizó numerosos relevamientos y excavaciones en las provincias de Tucumán y Catamarca, por encargo del Museo de La Plata. Comenzando por Andalgalá, sus trabajos comprendieron sitios en Tafi, Amaicha, El Bañado, Quilmes, Fuerte Quemado, Las Mojarras, Andalhuala, Ampajango, Punta de Balasto, Famabalasto, Nacimientos, Hualfin, Villavil y Belén (Bruch 1911). Siendo su trabajo de carácter principalmente descriptivo, sus prolijas ilustraciones constituyen uno de los mejores registros no sólo de la cerámica, sino de la cultura material de la época tardía en general.

En el Cementerio Rico de Caspinchango Weisser también documentó urnas santamarianas conteniendo restos de párvulos, que en los “sepulcros” II y V se asociaban a piezas Caspinchango²⁵ (Debenedetti 1921; Outes 1922-1923). En el Cementerio I de Famabalasto siete urnas tricolores con párvulos (solo una estaba tapada con un puco) estaban enterradas directamente en la tierra, a poca distancia de las cistas de adultos. Algo muy similar se documentó en el cementerio V, aunque aquí las urnas eran cinco. Otro grupo de cinco urnas tricolores, junto con una Famabalasto tosca se disponían en el cementerio II, en este caso tapadas por sus correspondientes pucos, a poca distancia de dos cistas, en las cuales urnas tricolores acompañaban los tres esqueletos adultos que se disponían en cada una de ellas. En el

²⁵ Diagnósticas del momento de contacto hispano-indígena en los Valles Calchaquíes (Serrano 1958:135-137; Tarragó 1984).

cementerio IV en cambio, las urnas santamarianas eran bicolors y estaban asociadas a alfarería Famabalasto tosca, negro sobre rojo, negro grabado²⁶ y Belén. También bicolors eran las urnas recuperadas en el cementerio VII (Cigliano 1956-57)²⁷.

Décadas más tarde, Francisco de Aparicio realizó exhumaciones de urnas en el poblado de Tolombón. Un primer conjunto de tres urnas enterradas en los espacios libres entre habitaciones no contenían resto alguno en su interior; en cambio otras tres, protegidas por un pequeño abrigo rocoso sobre la falda²⁸, contenían huesos de párvulos y fragmentos de tejidos. Otras dos piezas fueron halladas en los campos de cultivos (de Aparicio 1948:577-579).

Márquez Miranda y Cigliano recuperaron en una habitación de Rincón Chico 1 una urna bicolor que también contenía un párvulo, el cual no pudo ser rescatado (Márquez Miranda y Cigliano 1961:187). En cambio, las dos urnas bicolors que hallaron acostadas en el suelo de la cámara cilíndrica de Rincón Chico 15 estaban vacías, a la vez que asociadas a piezas Caspinchango, Famabalasto y a cuentas de vidrio (Márquez Miranda y Cigliano 1961:191), todo lo cual constituye una prueba confirmatoria del carácter tardío de las fases IV y V. Dos años más tarde, Lorandi, Renard y Tarragó continuaron las excavaciones en este último sitio, ahora mediante trincheras, y exhumaron más urnas bicolors. El que denominaron "hallazgo n° 2" consistió en una urna tapada por un puco bicolor pegada con barro consolidado. En su interior contenía huesos de párvulo; la urna del "hallazgo n° 4" estaba tapada en cambio por un puco Caspinchango y en su interior, junto con los huesos de párvulo contenía un pequeño puco Santamaría bicolor; por último en la "cista B" apareció una urna bicolor negro sobre rojo acostada, junto con siete esqueletos, dos pucos rojos, un vaso Caspinchango e instrumentos de madera y metal (Lorandi et al 1960).

Durante 1969 un equipo de la Universidad de Tucumán realizó la excavación de un gran cementerio y de recintos habitacionales en el yacimiento de Zárate, en el Departamento de Trancas (Tucumán). Berberían y Soria documentaron diversas formas para el entierro de adultos: en forma primaria en cistas colectivas o

²⁶ Tipos cerámicos propios del período Tardío e Imperial (Palamarczuk 2002).

²⁷ Salvo el caso de la cista 3 en el cual Cigliano no aclara si contiene alfarería santamariana bicolor o tricolor (Cigliano 1956-57:252).

²⁸ Verónica Williams excavó recientemente otra tumba similar en alero, de la cual extrajo al menos seis esqueletos y un puco santamaría bicolor (Williams 2003:185-186).

directamente en tierra cubiertos por lajas; en forma secundaria en paquetes funerarios o (en dos casos) en urnas “comunmente utilizadas para párvulos” (Berberían y Soria 1970:171).

En algunos casos pudo observarse que encima de las lajas que cumplían la función de tapa de la cista, se encontraban restos óseos correspondientes a auquénidos –muy posiblemente guanacos-, cáscaras de huevos de fiandú y numerosos fragmentos de alfarería (piezas rotas intencionalmente sobre la tumba?). En otras oportunidades se encontraron uno o dos pucos, en posición normal o invertidos, sobre la tapa de la cista.

(Berberían y Soria 1970:170)

Los autores lamentablemente no indican cuál era la relación espacial entre estos entierros de adultos y las más de cincuenta urnas conteniendo inhumaciones de párvulos (el detalle de las cuales continúa inédito a la fecha), recuperadas en las excavaciones. Resulta sumamente significativo que todas ellas son del tipo tricolor, y que la mayoría están recubiertas de hollín “lo que indica que en algún momento fueron utilizadas como fines domésticos” (Berberían y Soria 1970:170-171). El hecho de que en un cementerio tan grande todas las urnas fueran tricolores, a la vez que no se registró ningún objeto correspondiente a la época de la conquista incaica o española, constituye un hecho que apoya la secuencia planteada por Cigliano, y en cierta medida también las de Weber y Perrota y Podestá. La hipótesis de un uso doméstico anterior no se presenta como única explicación posible para la presencia del hollín -el cual podría ser producto de los rituales mortuorios (Baldini 2003:234; Baldini y Baffi 2003:58), pero la presencia de abundante cantidad de fragmentos de urnas en los yacimientos no deja de plantear un interrogante al respecto.

En dos cementerios al Norte de las ruinas de Quilmes, sobre los faldeos de las serranías, Pellisero y Difrieri excavaron urnas con párvulos tapadas por pucos santamarianos o Loma Rica bicolor, o simples lajas, que rodeaban cámaras funerarias de adultos (Pellisero y Difrieri 1981:82, 99).

La misión sueca realizó excavaciones en tres cementerios de Pichao, dos de ellos correspondientes al período Tardío (Carrizal y Águila) y uno al período Hispano-indígena (Amancay). Contrariamente a los otros casos comentados, en Amancay no se registró la presencia de alfarería santamariana asociada a la Caspinchango. Mientras que en Águila y en Carrizal sí se documentó la primera,

pero en forma de fragmentos, que Johansson asignó mayoritariamente al tipo bicolor (Johansson 1996). Susana Sjödin analizó los fragmentos cerámicos del cementerio Amancay y comparó la composición de su pasta con la del conjunto de fragmentos del sitio habitacional, sugiriendo que la alfarería funeraria se habría distinguido de la doméstica, por ser más compacta y tener menor cantidad de antiplástico (Sjödin en Johansson 1996). No obstante, su planteo es presentado como una pregunta y la falta de precisiones en relación a la muestra de alfarería procedente de las áreas habitacionales (se trataba efectivamente de urnas santamarianas?), impide evaluar el alcance de los resultados del análisis de Sjödin, el cual, como se discutirá más adelante, abordó una cuestión de fundamental importancia en relación a la posible diversidad de usos de las urnas santamarianas que aún constituye una incógnita.

En los inicios del proyecto de cooperación entre la Universidad de Gotemburgo y la de Tucumán, Tartusi y Núñez Regueiro excavaron también en Pichao un montículo ceremonial, de forma circular, contiguo a una gran roca con morteros. Recuperaron allí parte de una urna bicolor, del tipo "Valle Arriba", conteniendo restos de un párvulo, numerosas cuentas de collar y un fragmento de yeso (Tartusi y Núñez Regueiro 1993:8,10). Los autores interpretan que el niño enterrado en la estructura circular fue sacrificado, y enumeran una serie de informaciones relativas al tema, correspondientes a distintos contextos y épocas, entre las cuales la más relevante es una referencia de Bruch de una estructura circular similar que hallara en Hualfin, en el interior de la cual se encontraron tres esqueletos. Uno de éstos no tenía craneo, y el mismo apareció en otro sector, junto a dos vasijas incaicas (Tartusi y Núñez Regueiro 1993:14).

En la localidad arqueológica de Rincón Chico se realizaron excavaciones en tres cementerios, en el marco del proyecto "Reconstrucción del Comportamiento Biosocial en Poblaciones Prehistóricas, Contacto y Poscontacto Inicial. Santa María, Tilcara y Doncellas", dirigido por Osvaldo Mendonça: Rincón Chico 11, 21 y 25. Los trabajos se iniciaron en 1998 (Tarragó, Mendonça y Bordach 1997), siendo Marina Marchegiani la encargada del análisis de los objetos recuperados y de su disposición en los contextos mortuorios. Hasta el momento, de los doce entierros de

párvulos en urnas de este cementerio, la mitad corresponde a urnas San José²⁹. Dos urnas santamarianas son del tipo tricolor y una del tipo tres cinturas (Marchegiani 2004). En Rincón Chico 25 se hallaron muy pocos fragmentos de alfarería santamariana y un entierro de párvulo en urna San José que fue fechado en (Beta 122100) 890 \pm 40 AP, 1040-1210 AD calibrado con un sigma de probabilidad (véase lámina 4).

En Rincón Chico 21 se exhumó una única urna (tricolor, no se indica si contenía o no párvulo) en cista, y luego otras catorce directamente en la tierra. Las urnas (tricolores) 1, 2 y 3 formaban parte de un conjunto que fue objeto de huaqueo, entre los restos del cual se encontraban restos de un párvulo, material de plata y bronce y cuentas de vidrio. La urna nro. 3 (tapada por un puco tricolor) fue enterrada ya rota (su borde está re-alisado) y tenía abundante restos de hollín adheridos a su superficie externa.

Un segundo conjunto, por proximidad espacial, es el que agrupa a las urnas 5, 6 y 7, también todas tricolores y tapadas por pucos. Éstos eran en un caso tricolor, en otro utilitario y en el último indeterminado. Entre los dos conjuntos se halló la urna 4, tricolor, pero en muy mal estado de conservación. Al igual que la tricolor urna 9B (con franja central y motivo de cordón quebrado), la más alejada del conjunto principal y tapada por un puco utilitario. La urna 8 en cambio, fue recuperada entera, estando tapada por un puco Loma Rica bicolor. Tricolor, la urna presenta un diseño por fuera de la bimodalidad. Las urnas 9 y 11 son las únicas que aparecen asociadas, habiendo formado parte del mismo evento de inhumación. Ambas a su vez se asocian a sendas ollitas utilitarias. Las urnas 10 y 11B son casos de entierros aislados de urnas tricolores (la primera con división tripartita en el cuerpo y la segunda con brazos), tapados por pucos Loma Rica bicolor. En el caso de la urna A (tapada por un puco Loma Rica negro sobre rojo) se determina la presencia en su interior de “un cráneo de infantil con restos de tejido cubriéndole el rostro y restos del esqueleto postcraneal sobre el cual habría un palito que, de acuerdo con las notas de campo, podría ser un pushka o huso para hilar” (Marchegiani 2004). El pormenorizado análisis de los hallazgos de Rincón Chico 21 proporciona uno de los ejemplos más

²⁹ Estilo correspondiente a los momentos tempranos del período Tardío (Palamarczuk 2002; Perrota y Podestá 1973; Serrano 1958).

completos de las prácticas funerarias calchaquíes, en el marco de las cuales estuvieron involucradas las urnas santamarianas.

La seriación de urnas

El establecimiento de una cronología de los cambios culturales acaecidos en el noroeste argentino en tiempos prehispánicos sufrió numerosas vicisitudes desde los inicios de las investigaciones. Fue recién con el impacto de la obra de Bennet y colaboradores (1948), aproximadamente coincidente con la difusión del método de fechamiento por radiocarbono, que se inició una serie continuada de esfuerzos en pos del establecimiento de jalones cronológicos para los diferentes momentos en la larga historia aborígen del Noroeste argentino. Casi contemporáneamente, Rex González dirigió sus esfuerzos no sólo a la determinación de las coordenadas temporales de los diferentes períodos y culturas definidos, sino también al establecimiento de la más fina sucesión cronológica de cambios dentro de un mismo período (González 1950). Su tesista Eduardo Cigliano estableció el valor cronológico de la diferencia entre los tipos tricolor y bicolor de la cerámica santamariana (Cigliano 1956-57; Márquez Miranda y Cigliano 1957-1959; González 1959), siendo la primera más temprana que la segunda. Una década más tarde Ronald Weber estudió la colección de urnas santamarianas del Museo de Chicago³⁰, en el marco de un seminario dictado por Donald Lathrap en la Universidad de Illinois. En su trabajo, presentado en 1970 en el 38° Encuentro Anual de la Sociedad por la Arqueología Americana, Weber propuso una seriación estilística de cinco fases, que habrían cubierto el lapso temporal comprendido entre el 600 dC y la época de la invasión incaica del noroeste argentino. Las cinco fases sucesivas (I a V) de desarrollo temporal de la cerámica santamariana planteadas por Weber establecían una progresión desde las piezas con cuellos más cortos que el cuerpo, hasta las que presentaban cuellos que podían doblar la altura de los cuerpos respectivos. No obstante, más allá de los atributos formales (seis

³⁰ Alrededor de 70 urnas, a las cuales sumó unas treinta más extraídas de las publicaciones de otros autores.

presentados en la primer tabla, más otros dos establecidos en general para cada fase), el autor presentó una segunda "tabla de seriación" para el diseño, la cual constaba de 13 columnas: técnica de decoración del cuerpo; diseño del cuello; diseño del cuerpo; decoración en relieve; diseño del interior; variedad de ojo; tratamiento de las lágrimas; forma de la boca; tratamiento del suri; forma de las cabezas de serpiente; tratamiento de brazos y manos; bandas laterales; cantidad de colores usados (Weber 1978:74-75). De esta manera estableció el estado de los veintiun atributos para cada una de las cinco fases. En la lámina 1 pueden observarse las variaciones en el sentido del recorrido de los cambios en cada uno de los atributos a lo largo de la serie propuesta. El de la proporción cuello-cuerpo (resultante de la división de la altura del primero por la del segundo) es creciente: comienza siendo menor a 1 (fases I y II), se equilibra en 1 (fase III) y luego supera 1 (fases IV y V). Lo mismo ocurre con el ángulo del cuello: comienza siendo menor a 140° y en cada fase va aumentando 20° hasta llegar a 180° en la última. Y lo mismo puede decirse también de la ubicación de las asas: de la porción inferior del cuerpo, a la porción superior.

En el caso de otros atributos, si bien no puede decirse que el cambio sea creciente, el mismo evidencia un cambio gradual en una dirección definida: la forma del cuerpo, del cilindro al elipsoide; la forma del cuello, de las paredes rectas al evertido. En el caso de varios atributos que presentan sólo dos valores, como la banda interna (plena o con diseños), la base (modificada o sin modificar), el labio (modificado o sin modificar), la constricción (presente u ausente), la técnica de diseño (de campos plenos o lineal), la banda lateral (continua o discontinua), la representación de los suris (naturalistas o felinizados), la cantidad de colores usados (tricolor o bicolor), se aprecia que en la seriación es común que un valor sea exclusivo o predomine ampliamente al comienzo, que hacia la mitad de la secuencia coexistan ambos valores en proporciones aproximadamente iguales, y por último hacia el final predomine el valor opuesto al que predominaba en las primeras fases. Otros atributos presentan un recorrido similar, pero con tres o cuatro valores en lugar de dos: la boca (rectangular-cuadrangular-curva), los brazos (modelados-pintados rojos-pintados negros), los ojos del personaje central (pupila de raya-pupila concéntrica y con puntos- triangulares- en forma de gota). El uso del pastillage es el único atributo que se aparta notoriamente de esta tendencia. Está presente al

principio (básicamente como rasgos del personaje central), se hace menos frecuente hacia la mitad de la secuencia, desaparece en la fase IV y vuelve a aparecer en la fase V, en la forma de cabezas zoo y antropomorfas adosadas a las piezas.

Finalmente cabe mencionar el caso de aquellos atributos que no tienen una estructura de variación clara a lo largo de la serie: las mejillas (no significativas- divididas en dos bandas o con suris- divididas en dos bandas – suris atomizados³¹ – divididas en tres bandas), las lágrimas (“no significativas”- “poco frecuentes”- onduladas), las cabezas de serpiente (“presentes” - en forma de “M” y de “doble cuatro”- “en forma de “M” – triangulares) y el diseño del cuerpo (con brazos y tripartito- “no significativo”- tripartito con suris- con ondas, campos curvos hacia arriba y hacia abajo). Weber no define el contenido de su categoría “no-significativo” (insignificant), lo cual contribuye a oscurecer la forma de la serie para el caso de los atributos en los cuales se usa dicho término. No obstante esto, puede apreciarse que existen tendencias claras en un gran número de atributos. Varía sí, entre los mismos, el ritmo del cambio a lo largo del tiempo. De esta manera, puede decirse que la de Weber es una secuencia tipológica en la cual la forma del cuerpo se constituye en el principio básico, y en el cual las frecuencias relativas de los estados de atributos de elementos iconográficos varían aproximadamente en consonancia con aquel, lo cual constituye una nueva demostración de la generalidad del cambio gradual en la cultura material a lo largo del tiempo y del hecho de que los artefactos confeccionados en una misma época tienen un estilo similar (Renfrew y Bahn 2000:120).

Tras interiorizarse del trabajo de Weber, Podestá y Perrota estudiaron una muestra que duplicaba el tamaño de la del norteamericano, de la colección Muñiz Barreto del Museo de La Plata (Perrota y Podestá 1974)³². Dicha muestra, a diferencia de la colección de Chicago, contaba con información de las condiciones de hallazgo consignada en las libretas de los ingenieros Weisser y Wolters. Las autoras

³¹ Creemos que en este punto se deslizó un error, y donde dice “suris atomizados” (propios de la fase II) debió decir “guerreros”.

³² La ponencia presentada en 1974 por las autoras en el III Congreso de Arqueología Argentina celebrado en Salta, nunca fue publicada. Afortunadamente Myriam Tarragó conservó una copia de la misma, que tuvo la amabilidad de facilitarnos. En dicho trabajo las autoras indican que estudiaron 171 urnas y 85 pucos. No obstante, en la tabulación que adjuntan sólo se consignan los datos de 102 urnas.

trabajaron sobre los mismos atributos morfológicos y decorativos de Weber, con la excepción de la base, el labio, las lágrimas y los ojos. Agregaron mayores precisiones a los valores de los atributos considerados para cada una de las fases, introduciendo una nueva, que por ser más temprana denominaron "0".³³ En el cuadro de la lámina 2 se consignan en negro las nuevas precisiones agregadas por Perrota y Podestá respecto del valor de los distintos atributos, y en rojo aquellos aspectos que constituyen una diferencia con las observaciones de Weber. En relación a esto último cabe destacar por ejemplo, que las autoras consignan correctamente la posición del motivo de "guerreros"³⁴ en las mejillas de las piezas de la fase IV, así también como definen el contenido del diseño del cuerpo de la fase III, reemplazando la ambigua caracterización de Weber como "no-significante". Para la fase V, consignan que los suris son naturalistas en lugar de felinizados e identifican el motivo de "polluelos". Perrota y Podestá también establecen una distinción más tajante entre las fases: la única en la que coexisten piezas tricolores y bicolors es la III, luego de la 0 a la II las fases son exclusivamente tricolores, y la IV y la V, bicolors.

Perrota y Podestá también establecieron asociaciones contextuales entre algunas de las fases de la seriación, que dotaron a la misma de un sustento cronológico concreto, del cual carecía en la versión inicial de Weber. Dicho sustento, si bien no permitía confirmar la pertinencia y cronología de cada una de las fases, justificaba la orientación general de la misma, de lo más temprano (0) a lo más tardío (V). A través del análisis de los registros de las excavaciones de la misión Muñiz Barreto en los cementerios del valle de Santa María, las autoras pudieron documentar la asociación entre urnas de la fase 0 con urnas San José, consideradas pre-santamarianas, o al menos correspondientes a los momentos tempranos del período Tardío. En el cementerio II del Bordo de Shiquimil, la misma asociación se registró

³³ De todas maneras, las autoras a toda la serie dentro de los tiempos tardíos, desde el 900 AD aproximadamente (Perrota y Podestá 1973:11), sumándose de esta manera al rechazo de la pertinencia del fechado temprano de Cerro Mendocino usado por Weber para llevar el inicio de la tradición hacia el siglo VII de la Era (Weber 1978).

³⁴ A diferencia de la iconografía Aguada, no se conocen representaciones humanas del tipo de las que aparecen en las mejillas de las urnas, que porten armas. La calificación de "guerreros" se asienta en la interpretación de la vestimenta como escudos protectores. Otro elemento importante es el hecho de que habitualmente estos personajes cuentan con adornos de plumas en la cabeza, lo cual, según las crónicas, era signo de jerarquía social y militar (Quiroga 1903:9).

con las urnas fase I. El diseño de “guerreros” de la fase IV aparece también en aríbalos incaicos y por otra parte urnas de esta fase aparecen asociadas a cerámica famabalasto negro grabado y a puntas de proyectil “cola de golondrina”. Finalmente el registro es claro en relación a la asociación de piezas de la fase V con la época incaica en Masao y con el hispano-indígena en Rincón Chico³⁵.

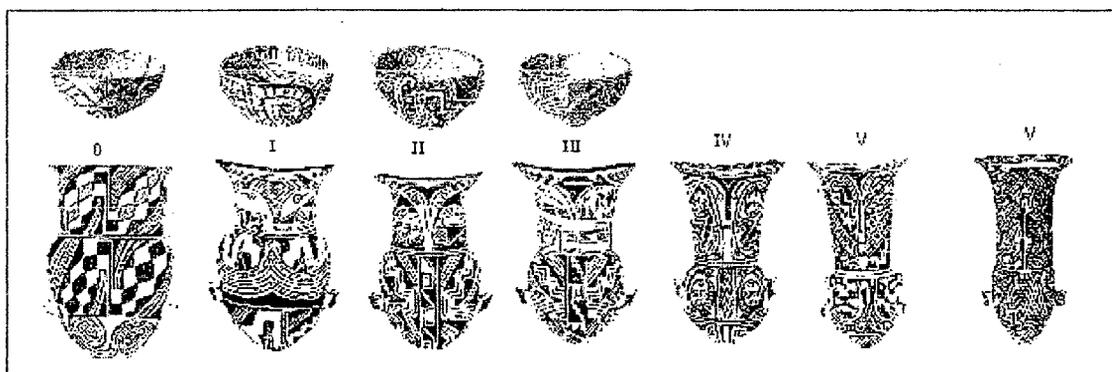


Figura 1: Las fases de la seriación santamariana según González (1977: 328-331)

Perrota y Podestá advirtieron que salvo en el caso de los extremos de la seriación, las dos formas de estructura de diseño del cuerpo (de división tripartita, o con brazos) estaba presente en todas las fases. Asimismo en la descripción de la decoración del cuello prestaron atención al tipo de simetría presente en cada fase: refleja o rotacional. Las dos posibilidades de decoración del cuello, combinadas con las dos del cuerpo, dan lugar a cuatro “combinaciones básicas”, para las cuales Caviglia adoptó luego la denominación de “relación de diseño cuerpo-cuello”. Estas cuatro variantes de estructuras de diseño cuerpo-cuello indudablemente “constituyeron un sistema” en virtud del juego de oposiciones que establecen entre sí.

La presencia en la parte central de la seriación, “clímax” o “núcleo” del estilo, de estos modelos generativos, “frases núcleos” como los llama Lahitte (Lahitte et al, 1972) en su trabajo “Código para el análisis del decorado santamariano”, debe reflejar en forma bastante sugestiva ciertos mecanismos típicos de la organización social y política de estas culturas que constituyeron importantes desarrollos regionales durante el período tardío. Es posible que esas combinaciones dobles de dos mitades nos

³⁵ En este último caso, la asociación no provino de las libretas de las expediciones Muñiz Barreto, sino de las exploraciones de comienzos de la década del '60 (Cigliano et al 1960; Márquez Miranda y Cigliano 1961).

estén indicando la presencia de organizaciones de tipo dual tan comunes en los Andes meridionales y zonas de ceja de selva, cuyas influencias combinadas sabemos informan todas las culturas del Noroeste argentino en sus últimas manifestaciones.

(Podestá y Perrota 1973:13-15)

En su segunda contribución Weber tomó la posta en relación a la consideración de las estructuras de diseño. Propuso que los dos tipos básicos de decoración del cuerpo (con guarda central vertical o “con brazos”) habrían sido indicativos de distinciones de género, en base a una asociación de lo masculino con verticalidad y lo femenino con horizontalidad en la vestimenta de tribus amazónicas (Weber 1981:19). En este sentido resulta sugerente su contraparte en las piezas con decoración de guarda central: el motivo de cordón quebrado, que envuelve a la guarda y por lo general está pintado en rojo, tiene un definido aspecto fálico y/o serpentiforme (véase punto 54.01 del Apéndice II).

En relación a la decoración de los cuellos de las vasijas, Weber planteó también una analogía con la representación de castas sociales entre los Caduveo del Matto Grosso estudiados por Lévi-Strauss; donde las formas angulares y las curvilíneas representaban a diferentes castas nobles, mientras que las de carácter combinado expresaban la identidad de la casta guerrera. Estos tres tipos de decoración del cuello están presentes en la cerámica santamariana (Weber 1981:22). Creemos que más allá del grado de certeza de las interpretaciones puntuales de Weber, el autor trazó un camino sobre el cual desplegar un *análisis cultural* que explore el potencial interpretativo del abundante conocimiento acumulado.

Pese al elevado número de urnas santamarianas que fueron excavadas en cementerios tardíos a lo largo de más de un siglo, existen pocos fechados radiométricos de los hallazgos realizados. Esto es así en virtud de que la inmensa mayoría de los casos corresponde a excavaciones de cementerios realizadas a fines del siglo XIX o principios del XX, cuando aún no existían los métodos modernos de fechamiento y cuando las excavaciones de traficantes contaban con mayor impunidad dado el menor desarrollo del campo científico y del marco legal de protección. En tiempos recientes, las dataciones realizadas en contextos funerarios (Johansson 1996) corroboran la mayor antigüedad de las variantes tricolores por sobre las bicolors impulsada por Márquez Miranda y Cigliano (1957-1959). Dichas

dataciones, sin embargo no alcanzan para confirmar la cronología de cada una de las fases propuestas por Weber y Podestá y Perrota.³⁶ El conjunto de fechados obtenidos por parte del Proyecto Yocavil (véase láminas 3 y 4a) en la localidad arqueológica de Rincón Chico (pcia. de Catamarca) y la misión sueca en el sitio Pichao (pcia. de Tucumán), sumados a las asociaciones documentadas de urnas y elementos de origen europeo confirman sí, la larga perduración del estilo entre los siglos XI y XVI (Johansson 1996:137; Tarragó 1998; Lorandí et al 1960). Puede decirse que las asociaciones cerámicas de los fechados obtenidos hasta el momento resultan concordantes con el orden estilístico de la secuencia, más no sustentan separaciones tajantes como las que los autores por momentos están tentados por defender, en el afán original de fundamentar sus propuestas de secuencias³⁷. En este sentido los datos radiométricos apuntan hacia transiciones más graduales que las manejadas inicialmente por los autores. Ejemplares de urnas santamarianas tricolores perdurarían hasta el siglo XV³⁸; el estilo San José ocupa efectivamente una posición temprana, pero temporalmente solapada con la secuencia santamariana³⁹; el estilo Famabalasto negro grabado, si bien se asocia a la época incaica (Palamarczuk y Maniasiewicz 2001), antecedería en más de un siglo a la conquista imperial del NOA, según su posición estratigráfica en Rincón Chico 18 (Tarragó 1998; Esparrica com.pers.); del mismo modo que el estilo hispano-indígena por antonomasia – Caspinchango- podría tener su origen en tiempos previos a la invasión europea, tal como sugieren dos fechados de termoluminiscencia calibrados con un sigma (que establecen un rango temporal entre 1460 y 1660 AD), obtenidos en piezas de las tumbas 4 y 12 del cementerio de Amancay, en Pichao (Johansson 1996:137).

³⁶ El trabajo en curso por parte del tesista de licenciatura de la UBA Catriel Greco, analizando en detalle los materiales asociados a cada uno de los fechados obtenidos por el Proyecto Yocavil, promete llenar en parte este vacío (Greco 2005).

³⁷ Por ejemplo Weber, al otorgar una duración pareja de dos siglos para cada una de las fases (Weber 1978); o Perrota y Podestá al reducir a un único momento (la fase III) la coexistencia de piezas tricolores y bicolores.

³⁸ Los restos óseos que contenía la urna tricolor C10 de Rincón Chico 21 arrojaron una fecha, calibrada con un sigma, que ubican el uso de piezas santamarianas tricolor (urna y puco-tapa) entre los años 1320-1480 DC (véase figuras 4 y 5; Greco 2005; Marchegiani 2004).

³⁹ En Rincón Chico 25 se la fechó en 1040-1210 DC, calibrada con un sigma (véase figuras 4 y 5; Greco 2005; Marchegiani 2004).

De modo que puede afirmarse en primer lugar que la seriación santamariana constituye una guía útil en relación a los cambios en la forma y decoración de las urnas, existiendo datos cronológicos concordantes con la secuencia, que enfatizan no obstante un carácter más gradual de los cambios. En segundo lugar, el posible efecto de la variación espacial sobre la seriación no ha sido determinado con precisión hasta el momento. Tanto Weber como Perrota y Podestá eran plenamente conscientes de esta posibilidad y trabajaron sobre muestras conformadas por ejemplares procedentes de diversas localidades del valle de Santa María; pero dado el gran número de procedencias distintas, las muestras consideradas por sitio resultaban demasiado reducidas para poder evaluarse la representatividad de cada una de las fases, más allá de factores azarosos. Este problema puede ser superado agrupándose los hallazgos por áreas a los fines de producir una zonificación significativa, o también ampliando la muestra; ambas alternativas puestas en práctica en la presente investigación.

Conclusiones del capítulo 2

A lo largo de más de un siglo de estudios arqueológicos en los valles calchaquíes, se ha adquirido un apreciable cúmulo de conocimientos sobre las características de la cultura material de las sociedades prehispánicas tardías, así también como acerca de la organización del espacio intra-sitio y regional. Las distintas corrientes y modalidades de práctica de la arqueología enfatizaron la obtención de conocimiento sobre tópicos particulares en los distintos momentos de la historia de las investigaciones. Al comienzo, las características de los poblados y de la alfarería ocuparon buena parte de la atención.⁴⁰ Entonces se practicaban intensivas excavaciones de cementerios, de las cuales no se ha conservado en la gran mayoría de los casos (cuando los había) registros adecuados. No obstante, de las breves referencias presentes en un gran número de trabajos, se concluye que en la mayoría

⁴⁰ Así también como la interpretación del simbolismo, en el marco del conocimiento folklórico e histórico (Nastri 2004b). Planteos de esta proto-hermenéutica *fin-de-siecle* serán abordados, junto con la evidencia empírica, en el capítulo 5.

de los casos (cabe destacarse que no en todos) las urnas contenían párvulos y se disponían por lo general en forma separada (ya sea en cistas o no) de los entierros de adultos en cámaras. Como notara Becker-Donner, son sumamente escasos los ejemplos de entierros de niños en otros recipientes fuera de las urnas santamarianas, o bien directamente en tierra (Becker Donner 1950; *cf.* Baldini y Baffi 2003).

Entrada la segunda mitad del siglo XX se destacaron los estudios de seriación de la alfarería santamariana, dentro del impulso por la generación de cronologías arqueológicas, estimulado por la tradición norteamericana de posguerra, y que derivó en la década del '70⁴¹ en la cristalización del replanteo de la prehistoria del noroeste argentino. Estos estudios involucraron observaciones sumamente detalladas de las imágenes presentes en la cerámica santamariana (que se nutrían a su vez de ensayos previos) que establecieron con claridad la enorme riqueza y complejidad del estilo. Dejaron asentado también, los modos en que las dimensiones del tiempo y del espacio se vinculaban en cualquier interpretación acerca del estilo y de la sociedad que los produjo. Finalmente fueron los estudios intensivos realizados en el campo en los últimos años los que comprobaron fehacientemente buena parte de las afirmaciones existentes, aportaron precisiones y descubrieron nuevos aspectos acerca del funcionamiento de las antiguas sociedades aborígenes de la región. Con este nuevo panorama, se revela como fructífera una vuelta sobre aquellos aspectos del modelo de desarrollo precolombino de la región que presentaban problemas de correspondencia con el conjunto de la evidencia arqueológica y que involucraban al estilo santamariano.

⁴¹ Con el impacto del marxismo y el compromiso con la lucha antiimperialista, que producía un estrechamiento de los vínculos con la tradición latinoamericana de arqueología social (Tarragó 2003).

3. EL ESTILO DE UNA EXPERIENCIA COLECTIVA

Si bien objetos tales como las urnas santamarianas resultan altamente visibles arqueológicamente (de hecho constituyeron un dato fundamental para el planteamiento de una secuencia cronológica para el NOA), esto no debe conducir a sobreestimar su papel en el marco del orden social establecido. Como señala Geertz, si bien cosas tales como la escultura y la pintura pueden “colaborar con el trabajo social”, al igual que otras cosas pueden colaborar de igual forma manteniéndose al margen, el vínculo principal entre el arte y la vida colectiva posee un carácter semiótico antes que instrumental. Una particular forma de arte constituye la materialización de un modo de experiencia, a la vez que destaca una determinada actitud frente al “mundo de objetos, para que los hombres puedan así escudriñar en él” (Geertz 1994:123). Comprender el arte santamariano implica pues, involucrarse en una vivencia de las formas y los colores, en un marco simbólico original y en un conjunto de prácticas del pasado. Sobre algunas de estas últimas (las funerarias), se poseen datos a partir de las excavaciones realizadas, tal como se vio en la sección anterior. En la siguiente se tratarán específicamente el potencial y las limitaciones del que constituye el corpus documental del presente estudio, compuesto por una vasta cantidad de imágenes. En el presente capítulo se abordan aspectos teóricos que permitirán articular la discusión del conocimiento generado a partir de los análisis y observaciones que se presentarán más adelante, con un probable marco experiencial de la vida colectiva calchaquí.

En primer lugar se aborda el tema del estilo y otros conceptos relacionados, dado que aquel constituye el eje del recorte analítico realizado en la elección de las fuentes de la presente investigación, consistente en las urnas funerarias de párvulos del estilo santamariano. En segundo lugar, se consideran desarrollos puntuales del estructuralismo en relación al entramado simbólico en torno al nacimiento y la muerte en sociedades organizadas por el parentesco (Lévi-Strauss 1964), lo cual constituye el marco para la interpretación de las oposiciones simbólicas en objetos de cultura material. Las mismas han sido reconocidas en una diversidad de soportes y contextos culturales de la etapa agroalfarera del área valliserrana del Noroeste

Argentino (González 1974). En tercer lugar entonces, se identifican los aspectos mas destacados de los estudios sobre el simbolismo de la cultura material precolombina del NOA. Los cambios en ésta a lo largo del tiempo y del espacio pueden implicar transformaciones del contenido narrativo y/o cambios en los modos de expresión o retórica. (Hodder 1993). Tanto unos como otros implican vínculos muy estrechos con la experiencia de los agentes del pasado; vínculos que le imprimen todo el sentido al arte precolombino, y cuya comprensión depende en buena medida del tránsito sucesivo, recurrente y cada vez más profundo entre los diferentes aspectos enumerados.

Estilo y sociedad

Las diferentes definiciones de estilo implican por lo general la descripción de conjuntos de rasgos con ciertas características, que permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, ya sea que compartan o no el mismo medio, lenguaje o género (Steimberg 1993:59). En la práctica, los estilos son considerados representaciones visuales,⁴² propios de un tiempo y lugar específicos, y que al menos transmiten información acerca de la identidad de la sociedad que los produjo (Rice 1987:244).

El caso santamariano ejemplifica bien el carácter transemiótico del estilo, dados los distintos soportes en los cuales pueden identificarse rasgos iconográficos comunes. González ha abundado en la asociación de motivos en la metalurgia y la cerámica (González 1992; González y Baldini 1991). Menos claro, por el carácter fragmentario y excepcional de la evidencia, es el caso de las referidas "varillas" o "ídolos" antropomorfos de madera cuyo probable contexto arqueológico fuera reconstruido por el mismo autor González (1983) (véase lámina 5). En el arte rupestre tardío del área valliserrana y puneña pueden reconocerse también

⁴² Aunque en antropología y arqueología estilo se usa principalmente para hacer referencia al "embellecimiento" de la superficie de un objeto, existen otras esferas, como la de las técnicas de manufactura, en las cuales también se desarrollan "modos de hacer" particulares (Rice 1987:245).

características del estilo santamariano, aunque no pueda determinarse que sean exclusivas de éste, al igual que ocurre con la metalurgia (Tarragó et al 1997). Pues Santa María y Belén poseen muchos motivos en común, entre los cuales algunos fueron seleccionados para su utilización en metalurgia y arte rupestre. De manera que por el momento no es posible determinar con precisión a cuál de estos dos estilos corresponden las representaciones sobre los soportes aludidos (tampoco si esta cuestión tenía alguna importancia); cabiendo también la posibilidad de que sea a ambos. Lo cierto es que el más amplio repertorio iconográfico de la época tardía en el área valliserrana se encuentra en la superficie de la cerámica santamariana.⁴³

Atendiendo a lo anterior, cabe definir al estilo en términos de *una propiedad relacional de la mayor parte de los eventos comprendidos en dicha época o período*; la referencia de los eventos individuales a un "modo de hacer" general (Hodder 1990:45; Steimberg 1993:46). Señala Hodder que al referir un evento individual a un modo general de hacer, el estilo no sólo provee respuestas y construye una coherencia donde no existe tal; sino que también dirige la atención hacia el carácter incompleto y problemático de ese modo de hacer, con lo cual lo constituye como el foco del deseo (Hodder 1990:47). El modo particular en que se expresa en cada urna una forma particular de rellenar espacios, recombinar elementos e invertir posiciones de los mismos dentro de diferentes campos de diseño, es una buena muestra de la propiedad señalada por Hodder. Para este autor el estilo tiene tres componentes. En primer lugar una estructura y contenido objetivos, compuestos por patrones y secuencias espaciales y temporales definidas. En segundo lugar el estilo es interpretativo y evaluativo, incluyendo juicios sobre calidad y la rigurosa atención a similitudes y diferencias. Como apunta Geertz, la reflexión artística en modo alguno es exclusiva de Occidente; tan sólo que en sociedades como la que nos ocupa, dicha reflexión nunca queda al margen del curso de la vida social y su experiencia colectiva, de modo que su abordaje resulta siempre una problemática local (Geertz 1994:119). Finalmente, señala Hodder que el estilo es poder, puesto que al crear

⁴³ Aunque también son escasos los ejemplos conservados, no cabe duda de que el arte textil santamariano debió haber tenido gran importancia (Renard 1997, 1999). Otros soportes posibles para manifestaciones iconográficas están dados por las calabazas, artefactos de hueso y cestería.

estilo se crea la ilusión de la existencia de relaciones fijas y objetivas (Hodder 1990:46). No obstante, nuevamente con Geertz, cabe recordar que el vínculo del arte con la vida colectiva es semiótico, antes que instrumental; y

Nada especialmente notorio le ocurriría a la sociedad yoruba en el caso de que sus escultores dejaran de preocuparse por la pureza de la línea o, lo que tampoco me sorprendería, por la escultura misma. En efecto, la sociedad no se desmoronaría; simplemente, algunas de las cosas que experimentaron no podrían expresarse –y tal vez, después de algún tiempo, tampoco podrían experimentarse-, y la vida sería por ello más gris.

(Geertz 1994:122-123)

A los fines de la comprensión de un estilo resulta útil la discriminación entre *rasgos temáticos, retóricos y enunciativos* (Steimberg 1993). La dimensión temática está dada por la referencia de un texto a "acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto" (Segre 1985:48); la retórica, por los mecanismos de configuración de un texto (Hodder 1993); mientras que la enunciación alude a las condiciones de la situación comunicacional⁴⁴. El primero y el último, constituyen las dimensiones más difíciles para los abordajes arqueológicos. Los esquemas de representabilidad previos al texto, en el marco de sociedades sin escritura, prácticamente solo pueden conocerse en el caso de tiempos no muy lejanos, de modo que haya podido conservarse tradición oral o crónicas del tiempo del contacto, tal como se comentará más adelante. Las condiciones de la situación comunicacional son posibles de ser reconstruidas por medios exclusivamente arqueológicos, pero solo a partir de registro muy amplio y detallado, algo que sólo recientemente ha tomado fuerza en la arqueología calchaquí en relación a los contextos mortuorios⁴⁵, como se vio en el capítulo 2. En la consideración de los rasgos temáticos, dos herramientas clave son los conceptos de *tema y motivo*. Panofsky asimila los motivos a los *significados primarios o "naturales"* y los temas a los *significados secundarios o convencionales* (motivos +

⁴⁴ Como ejemplo bien vale la propuesta de Bovisio respecto de la importancia de considerar la situación de distancia existente entre los asistentes al ritual y las placas metálicas en poder de los oficiantes del culto, durante el período de Integración Regional, en el contexto de centros ceremoniales como La Rinconada de Ambato (Bovisio 1993).

⁴⁵ En relación a la situación comunicacional en la que participaron las urnas santamarianas en la vida cotidiana en los poblados, aún resta la dedicación de esfuerzos especialmente dirigidos a esta cuestión (Piñeiro 1996).

conceptos). Además toma en cuenta este autor al *significado intrínseco o contenido*, aludiendo con éste a los valores más generales expresados a través de la representación (Panofsky 1983:47-49). Para ejemplificar, podemos tomar la representación del ñandú o *suri* a la manera de *significado primario*: una determinada configuración de líneas y de color permite identificar a dicho animal de manera clara, en el contexto de lo que Panofsky denomina *análisis pre-iconográfico*. Esta interpretación de significados primarios comprende un aspecto fáctico (el suri) y un contenido expresivo (el suri inquieto por los truenos y relámpagos) (Panofsky 1979:14). El tema en el cual este motivo se encuentra articulado ya corresponde a un segundo nivel, de mayor abstracción, que por lo tanto requiere una carga interpretativa también mayor. En el caso que nos ocupa, los autores de principios de siglo no dudaron en asociar a la figura del suri con el tema de la lluvia y la fertilidad (Quiroga 1992:432)⁴⁶. Más allá del acuerdo o no con esta interpretación, lo que nos interesa señalar es el valor del motivo como el elemento más claramente identificable que permite sentar bases para la comparación de la evidencia; para lo cual debe tenerse en cuenta que:

Temas y motivos cumplen [...] una labor de formalización [...] en segmentos de diversa medida y a diferentes niveles, y es esta formalización la que simplifica y acelera la comprensión del discurso de las ideas, ya que suministra pequeños bloques compactos de realidad existencial o conceptual estructurada semióticamente"

(Segre 1985:357)

La articulación de los motivos y temas, en el marco de historias y alegorías, conlleva a la realización del *análisis iconográfico* propiamente dicho; antesala de la síntesis interpretativa que Panofsky denomina *iconología* y que consiste en el descubrimiento del *significado intrínseco o contenido*, la "mentalidad básica" de una sociedad, manifiesta tanto en la significación iconográfica como en los procedimientos de composición (Panofsky 1983:49). El problema con los objetos del pasado precolombino de la región reside en el hecho de que las "historias y alegorías" o bien están ausentes, o bien persisten muy fragmentadas y mezcladas con

⁴⁶ Quiroga ve en la postura del suri una disposición a la carrera que interpreta motivada por la cercanía de la lluvia (Quiroga 1992:432), pues dicho animal anuncia la inminente tormenta con un comportamiento nervioso y movido. Se ha planteado que tal comportamiento responde al hecho de que su plumaje se carga de electricidad estática (Tarragó com. pers.).

tradiciones posteriores. Por ejemplo en *Costumbres y supersticiones en los Valles Calchaquíes*, Ambrosetti⁴⁷ documentó varias prácticas, ritos y creencias, destacando siempre el hecho de que la superposición de “otros hombres y otras civilizaciones” a lo largo del tiempo pudo haber alterado su forma primitiva, la cual tenía más posibilidades de conservarse intacta hacia el Sur⁴⁸ (1953:117). Dos cuestiones sobre las que el presente trabajo pretende indagar son: 1) si la mencionada dificultad constituye un impedimento absoluto para la interpretación del significado del arte calchaquí; y 2) si la interpretación del significado del arte aborígen andino es tan dependiente de la significación iconográfica –como aparentemente es el arte renacentista estudiado por Panofsky, Baxandall y otros- o bien es posible extraer de él información relevante respecto de la vida social y la experiencia de la misma, a partir del análisis de sus procedimientos compositivos. Más allá del modo en que el alfarero construyó los diseños, está la estructura: un determinado plan, con ciertas divisiones espaciales principales y una particular relación entre las partes (Sheppard 1968:266). Dichas imágenes y arreglos espaciales pueden verse como un código simbólico estructurado en términos de los esquemas conceptuales vigentes en la sociedad (Rice 1987:251), en lo que constituye uno de los aspectos del pensamiento de las sociedades denominadas “primitivas” mejor estudiados por parte de la tradición estructuralista.

Los vivos, los muertos y la lógica de las transformaciones simbólicas

En su análisis de los sistemas de transformaciones simbólicas en *El Pensamiento Salvaje*, Lévi-Strauss se mueve en torno a dos de los eventos más

⁴⁷ Al igual que respecto de la etnografía, Ambrosetti fue precursor de la práctica del Folklore como disciplina científica (Blache 1993:76).

⁴⁸ Ambrosetti realizó sus recopilaciones en el extremo Norte del valle de Santa María y en la porción Sur del de Calchaquí; de Tolombón a Cachi, en la provincia de Salta. No obstante en otro pasaje señala: “a medida que subía por el valle, cada vez penetraba más en regiones de menos contacto con la raza blanca” (Ambrosetti 1953:121).

importantes en toda sociedad humana: el nacimiento y la muerte.⁴⁹ En algunas sociedades melanésicas (Aurora⁵⁰, Mota⁵¹) hay individuos que creen que su existencia se encuentra ligada a la de una planta, un animal o un objeto, para el cual asignan un nombre que puede traducirse como “alma”. En Mota el indígena descubre el objeto de su identificación a través de prácticas adivinatorias, pero en Aurora es la mujer embarazada quien lo descubre, en relación a su futuro hijo, a partir de alguna experiencia cotidiana. Luego en ambos casos, el niño no podrá consumir la planta o el animal con el cual se identifica, o ni siquiera tocarlo, en el caso de tratarse de un objeto no-comestible (Lévi-Strauss 1964:117).

En el archipiélago de las Salomon, las prohibiciones tienen una fuente distinta: ciertas personas pueden indicar antes de morir cual será el animal en el cual re-encarnarán, quedando de esta manera prohibido su consumo a los sobrevivientes y su descendencia (Lévi-Strauss 1964:117-119). La comparación entre el modo de generación de tabúes e identificaciones entre las sociedades de las Islas Banks y Nuevas Hébridas y las de las Salomon muestra que en ciertos casos el nacimiento puede ser el acontecimiento pertinente, lo cual va acompañado de un diagnóstico colectivo y una prohibición (o pronóstico) individual⁵²; mientras que en otros la muerte es el acontecimiento que define un diagnóstico (la reencarnación en tal o cual animal), que es en cambio individual (pronunciado por el moribundo) y que establece una prohibición colectiva en relación al animal que representará el alma reencarnada (Lévi-Strauss 1964:121). De esta manera, las experiencias con seres y objetos de la naturaleza que rodean a nacimientos y muertes configuran el sistema de identidades sociales en el seno de un grupo. Dicha configuración, al igual que muchas otras en el seno de las sociedades denominadas “primitivas”, se realiza mediante el

⁴⁹ La forma que cada sociedad conciba ambas cuestiones, junto con la de las relaciones sexuales, constituye una base sobre la cual edificar la comprensión antropológica, en la medida en que “las concepciones de lo bueno y lo malo en la vida humana estarán necesariamente conectadas con tales conceptos” (Winch 1994:85-87).

⁵⁰ Islas Nuevas Hébridas.

⁵¹ Islas Banks.

⁵² La mujer embarazada “encuentra un animal o un fruto, a veces en el suelo y a veces perdido en su taparrabo, regresa a la aldea en la que interroga a parientes y amigos; el grupo social diagnostica colectivamente (o por boca de sus representantes calificados) el status distintivo de una persona que no tardará en nacer, y que estará sujeta a una prohibición individual” (Lévi-Strauss 1964:121).

establecimiento de separaciones diferenciales. Para eso, es común el recurso a la homologación de esferas diferentes: en el caso de las clasificaciones totémicas, el cuadro de las especies de la naturaleza constituye el esquema guía para la conceptualización de las relaciones entre los seres humanos, otras veces se toma el modelo de las divisiones anatómicas, aunque por lo general para la realización de distinciones secundarias, como las de subgrupos o individuos en el seno del grupo (Lévi-Strauss 1964:155).

El fenómeno de los *churinga*, entre los aborígenes del centro de Australia, resalta por otra parte la estrecha relación entre las prácticas y concepciones en torno a la muerte y el nacimiento, y el tiempo; específicamente, la sincronía y la diacronía. Los *churingas* son objetos ovales de piedra o de madera, que pueden tener punta redondeada o puntiaguda, y en algunos casos están grabados con signos simbólicos. También pueden ser pedazos de madera o guijarros sin trabajo alguno. Cada *churinga* representa el cuerpo físico de un antepasado y se va pasando de generación en generación a la persona que lo reencarna. Ocultos en abrigos naturales, periódicamente son extraídos para actividades de mantenimiento (pulimento, engrasado), que van acompañadas de invocaciones y plegarias. La función de los *churinga*, para Lévi-Strauss, es representar materialmente el pasado mítico (Lévi-Strauss 1964:351). Giorgio Agambén, retoma otras páginas levistraussianas, aquellas referidas a los ritos de iniciación, para destacar la vinculación de las oposiciones vivos-muertos y sincronía-diacronía, con la del juego-rito. El rito (como ilustra el caso de los *churinga*) busca resolver la contradicción entre pasado mítico y presente, al anular la distancia que los separa por medio de su única estructura, que es sincrónica. Se trata de una operación *conjuntiva*, en la medida en que instituye una unión entre el oficiante y la comunidad de los fieles (Lévi-Strauss 1964:58). El juego es su opuesto, dado que mediante su acción *disyuntiva* (de los bandos simétricos iniciales se pasa a una distinción entre ganadores y perdedores) destruye la conexión entre pasado y presente, al generar nuevos acontecimientos. Pero si bien Agambén adhiere a la fórmula que señala que el rito es una “máquina” de producir sincronía a partir de diacronía, mientras que el juego transforma la sincronía en diacronía, por otra parte destaca el hecho de que en todo rito hay algo de juego, a la vez que en todo

juego hay algo de rito.⁵³ En consecuencia, ve a las sociedades como atravesadas por esas dos tendencias opuestas, lo cual produce una determinada distancia entre sincronía y diacronía, propia de cada sociedad individual:

Son sociedades “frías” aquellas donde la esfera del rito tiende a expandirse a expensas del juego; son sociedades “calientes” aquellas donde la esfera del juego tiende a expandirse a expensas del rito.

Si la historia se muestra entonces como el sistema de las transformaciones del rito en juego y del juego en rito, la diferencia entre los dos tipos de sociedades no es ya cualitativa sino cuantitativa: sólo el predominio de un orden significativo sobre el otro define la pertenencia de una sociedad a un tipo o al otro.

(Agambén 2001:112)

En lo que gran cantidad de estudiosos están de acuerdo, es en el hecho de que los ritos fúnebres aseguran la transformación de un ser incómodo e incierto (el difunto), en un antepasado amigable y poderoso, que tiene su propio lugar y con el cual se mantienen buenas relaciones (Agambén 2001:119). Como significantes intestables, tanto las larvas como los niños representan la discontinuidad y la diferencia entre dos mundos: el de los vivos –cuyos representantes conspicuos son los adultos- y el de los muertos –cuyos significantes estables son los antepasados. No obstante los ritos fúnebres no son la única instancia en la cual el contraste entre vida y muerte es puesta en primer plano. En los Andes, Tristan Platt ha advertido la extendida asociación entre vida y muerte que existe en el acto del parto. Éste es concebido como una lucha de la mujer con el feto que puede causarle la muerte, y en este sentido, es agresivo. Más allá del individuo, el parto es también pensado como un acto mito-histórico por el cual almas ancestrales pre-cristianas o pequeños “diablos” que moran debajo de la tierra, otorgan vida a los embriones cristianos.⁵⁴ De esta manera, la reencarnación es también una conversión religiosa (Platt 2001:634). De aquí que los fetos abortados antes de tiempo resulten seres sumamente peligrosos

⁵³ El juego, al igual que el rito, también proviene de la esfera de lo sagrado. Pero mientras que este último conlleva la enunciación de un mito, en el juego las palabras se vacían de contenido y las prácticas se transforman en acciones desvinculadas de todo mito (Benveniste en Agambén 2001:100).

⁵⁴ La semilla del hombre, o sangre blanca, se entreteje con la sangre menstrual de la mujer para dar origen al feto, al ser infundidos ambos con vida ancestral por la piedra *kamiri* (Platt 2001:670).

(merodean a las parturientas para lanzarse sobre la sangre que se vieron obligados a dejar de ingerir), pues su conversión fue interrumpida (Platt 2001:652).

En el nacimiento de un niño, Platt documenta entre los Macha de Bolivia la puesta en escena de una serie de relaciones estructurales de complementariedad en el plano simbólico. Después de ser lavado y envuelto en pañales y en una honda, el recién nacido es envuelto en una faja que lo transforma

...en una pequeña y tiesa momia de fertilidad, que recuerda la forma inerte del Chullpa ancestral al que reencarna. Los restos chullpa, envueltos en textiles, eran colocados en posición fetal en sus tumbas de adobe, como si esperaran el renacimiento. Al nacer, sin embargo, el feto se estira, y después se envuelve firmemente, llegando a ser tan rígido como el pene que inicialmente lo “cuajó” dentro de la sangre menstrual de la madre. Con su salida el feto invierte el movimiento penetrante del pene, convirtiéndose así en su expresión simbólica complementaria. De tal manera que al ser transferido desde el vientre de andrajos paterno⁵⁵ a la honda, y luego envuelto en la “vagina” social (es decir, tejida) de la madre (la waltha chumpi), el bebé se contrapone al falo paterno, al mismo tiempo que es envuelto y recibe leche (en lugar de ser ordeñado) de su madre.

(Platt 2001:663)

Platt también documentó un grado incompleto de separación entre madre, hijo y placenta, inmediatamente después del parto. La placenta sería tratada en esos instantes, como una especie de equivalente simpático de un mellizo del recién nacido: también se la envuelve en harapos y se la mantiene caliente cerca de la madre. A los tres días se la entierra apropiadamente, ya sea entera o reducida a cenizas, a los fines de que no se vuelva duende, como el caso de los fetos abortados (Platt 2001:666)⁵⁶. Tanto en esto, como en el esquema general de relaciones simbólicas establecidas entre los distintos componentes de la secuencia del alumbramiento, en su orden cronológico remiten a la búsqueda de un ordenamiento

⁵⁵ Platt usa esta denominación para referirse a los retazos de pantalones del padre del bebé, con los cuales se limpia la sangre y viscosidad caída del vientre de la madre. La concepción de los andrajos como un “vientre paterno” implican un status de mediador para los mismos, entre los “grumos torcidos de sangre, que ‘hilaron’ el cuerpo del feto, y su vestimenta social, tejida de fibra de animal domesticado, con la cual se va a envolver en la sociedad andino-cristiana” (Platt 2001:660).

⁵⁶ El padre Bertonio registró entre los Lupaqa del siglo XVI que la madre comía parte de la placenta, enviando el resto al “hechicero” para librarse de enfermedades. De esta manera Platt sugiere que en el pasado pudo haber estado generalizada una práctica canibalística de sacrificio placentario (Platt 2001:667).

simétrico de los sucesos de la vida. Una simetría que en todos los casos es “imperfecta” en la medida en que se aplica a fenómenos de transformación entre elementos distintos, que se “igualan” a partir de originales procedimientos simbólicos.

La referencia simultánea a varias relaciones de oposición entre elementos de diversa índole permite conciliar la diferencia (con sus connotaciones jerárquicas) con la unidad en la identidad (simetría). De esta manera, las anteriores son nociones que forman parte no sólo de la cosmovisión sino también de la organización social en los Andes. Moseley, por ejemplo, destaca que el ayllu, como contrato de parentesco basado en la descendencia real o ficticia enfatiza la unidad, el dualismo, la jerarquía y la replicación (Moseley 2001:53). La unidad emana de la descendencia de un ancestro fundador que proporciona la identidad al grupo; el dualismo es un principio cósmico y de género aplicado a los hijos del fundador, los cuales dan origen a líneas de descendencia diferentes; la replicación consiste en la sucesión de estas divisiones basadas en la descendencia (las mitades se vuelven a dividir, generándose cuartos, y así sucesivamente); y la jerarquía tiñe todo el esquema, en la medida en que los hijos mayores tienen preeminencia sobre los menores, relación que se transmite a la líneas de descendencia originadas en cada uno de los hermanos (Moseley 2001:54; Kirchoff 1949).

La cuadripartición, como resultado de la aplicación de dos principios duales, se expresa también en otros planos de la vida andina, tales como la organización del territorio y la concepción del universo. Respecto de lo primero, la división de un asentamiento entre mitad de arriba y mitad de abajo, y el establecimiento de miembros de ambas mitades en distintos ambientes ecológicos (puna y valle), genera un esquema de cuatro partes, en el cual “el arriba” tiene preeminencia sobre “el abajo” y la puna sobre el valle (Platt 1978). En relación a la organización del cosmos, el principio de género se combina con el de “nivel de tiempo-espacio”⁵⁷: en el nivel superior, la luna (femenino) y el sol (masculino); en la dimensión inferior, Pacha Tata (Padre Tierra) y Pacha Mama (Madre Tierra). A partir de la partición de los opuestos, es posible la coexistencia armoniosa de los mismos, gracias a la función

⁵⁷ Tal sería una traducción aproximada del concepto de pacha (Manga Quespi 1994; cf. Bouysse-Cassagne y Harris 1987).

mediadora de los pares ambiguos (Platt 1978; González Carvajal 1998:67). Pero la matriz cuatripartita no se utiliza entre los aymara sólo para la conceptualización de las relaciones entre entidades fijas y estables, como el universo y el territorio, sino también para la organización narrativa de los sucesos míticos e históricos. La seducción del dios Tunupa (representante de lo alto, lo masculino y del fuego) por las mujeres peces (representantes de lo bajo, lo femenino y lo acuático), en la primera edad del mundo (Taypi), presenta la lógica de la unión de los opuestos; mientras que en la segunda (Puruma), la replicación hace sentir su fuerza a partir de las divisiones que implican una época salvaje, sin Estado (Bouysse-Cassagne y Harris 1987). En la tercera edad (Pacha ñuti), se destaca la importancia de otra lógica, la de la alternancia de contrarios. Alternancia que se produce en el vuelco de la suerte a favor de uno de los bandos opuestos en una guerra o entre el solsticio y el equinoccio⁵⁸ (Bouysse-Cassagne y Harris 1987:32). Tanto la unión de opuestos, como su alternancia, ha sido identificada por Rex González en numerosos objetos correspondientes a la etapa agroalfarera de la prehistoria del NOA (González 1974).

Expresiones materiales de oposiciones simbólicas en el Noroeste prehispánico

En *Arte, estructura, arqueología*, González innova con una “sistematización de signos” dirigida a la elaboración futura de una *semiología arqueológica* de los materiales precolombinos (González 1974:9; Pérez Gollán 1995:13). Particularmente interesado en las relaciones entre los significantes, puso su atención en las figuras que denominó *duales*, las cuales eran producto de diversas operaciones por parte de los antiguos artesanos. Se destacan en su estudio las “imágenes anatómicas”; imágenes que varían de acuerdo con la dirección en que se las mire: en una

⁵⁸ Recientes investigaciones en Rincón Chico 1 han puesto en evidencia el carácter de observatorio solar de la Quebrada del Puma (Reynoso 2003), el sector de mayor importancia simbólica del gran asentamiento santamariano (Tarragó 1987), en el cual se construyeron estructuras a los fines de marcar los eventos astronómicos que rigen el calendario anual.

orientación es posible reconocer una figura, en otra orientación, la figura cambia.⁵⁹ Se trata entonces de figuras “reversibles” (por lo general, rotándolas 180° o 90°)⁶⁰, aunque en algunos casos de piezas de piedra voluminosas y pesadas, esto sea prácticamente imposible en términos físicos. De manera que lo importante habría sido la presencia de la dualidad, más allá de que la misma fuera rápidamente visible (González 1974:68).

No menos originales son las “representaciones bipartidas” o “split representation”. En éstas, dos figuras de perfil componen a su vez una figura de frente. En lugar de rotar la imagen, para cambiar de la visualización de una figura a la otra es necesario cambiar el foco de la mirada, por ejemplo, de positivo a negativo. Los casos conocidos tanto de imágenes anatómicas como de split representation son sumamente escasos y corresponden en su mayoría a los períodos Medio y Temprano del NOA. En cambio existen mayor número de ejemplos de manifestación de dualidad a través de la mezcla de atributos de dos especies zoológicas diferentes o mediante la disposición de “determinados rasgos en oposición”. González señala así que

...los términos opuestos o bien se complementan y se funden en otra realidad o ambos expresan partes de una realidad abarcativa más general, que permite la síntesis de ambos opuestos

(González 1974:16)

Esta oposición de términos que se funden en una unidad se manifiesta por ejemplo en imágenes que mezclan rasgos o atributos de dos especies diferentes, como por ejemplo las conocidas caras humanas de frente con cuerpo de perfil de felino, típica de los vasos Aguada. Mientras que las piezas más características de Condorhuasi (los vasos modelados en forma de personas dispuestas en cuatro patas) expresan una particular “mezcla felino-humana por actitud postural”, González señala también el caso de “piezas con rasgos híbridos múltiples, felino-

⁵⁹ Baldini y Baffi (2003:140) han dado a conocer recientemente un nuevo e interesantísimo ejemplo de figura anatómica, plasmado en un vaso del período Formativo procedente del Departamento de Guachipas, Salta. Recientemente Myriam Tarragó ha descubierto en sus fotografías de monolitos del Valle Calchaquí nuevas figuras en la notable piedra con los rostros de felinos (Tarragó com. pers.; González 1974:65)

⁶⁰ En nuestra muestra de urnas santamarianas, la pieza nro. 402, recuperada por Bruch en Fuerte Quemado presenta todo el cuello involucrado en una imagen anatómica con base en un giro de 180° (lámina 55).

antropomorfos u ornitomorfos” también frecuentes en la cultura material Aguada. Años más tarde Florencia Kusch estudió las formas de representación de los motivos principales de Ciénaga y Aguada, advirtiendo las siguientes constantes representativas: los antropomorfos se representan siempre en orientación vertical, de frente y de pie, mientras que las llamas se representan en orientación horizontal, de perfil y en posición “rampante”. Ambos motivos suelen ocupar los extremos laterales de los paneles, a los costados del simio en Ciénaga y del antropofelino, en Aguada. Estos últimos, a la manera de mediadores entre la animalidad y la humanidad responden a convenciones representativas mixtas: si bien su orientación es vertical, se los muestra tanto de frente como de perfil. Finalmente destaca Kusch que en Ciénaga los simios se representan de pie, en cambio los antropofelinos de Aguada aparecen sentados (Kusch 1991:16).

A continuación de la consideración de las figuras que mezclan atributos humanos y felínicos, González introduce la comparación de estas figuras con las representaciones de las placas del Período Medio, en las cuales encuentra “rasgos similares, aunque distribuidos de manera diferente” (González 1974:33). En este punto González se aparta entonces de la consideración de las relaciones entre significantes para sugerir la identidad de la representación plasmada en vasos y placas, a partir de la consideración principal de los significados. Establece así un vínculo entre las figuras antropofelínicas de los vasos, el sacrificador del disco de Beni, y el personaje central del disco de Lafone Quevedo, que lleva un felino en cada hombro (González 1974:38). José Pérez Gollán trabajó específicamente los motivos representados en el célebre disco de Lafone Quevedo, encontrando numerosas similitudes con los elementos que forman parte de la imagen del señor del Punchao, la cual se encontraba en el Coricancha, tal como cuentan los cronistas (Pérez Gollán 1986). La placa presenta a una figura humana con un conjunto de atributos, entre los cuales sobresalen dos felinos, sobre los hombros, y dos saurios a los costados; todo lo cual constituye un arreglo simétrico, con la sola excepción de una línea recta en zig-zag que se encuentra entre el saurio y el borde de la pieza en el lado izquierdo, y entre el saurio y la mano del personaje antropomorfo, en el lado derecho de la pieza. No queda duda de que la representación del disco de Lafone Quevedo se corresponde con la deidad del Punchao, tal como se la conocía en tiempos incaicos. No obstante,

entre la época a la cual corresponde el soporte material del mito y aquella en la cual el mismo fue recopilado por los cronistas españoles, existe un hiato de por lo menos tres siglos.⁶¹ De esta manera, a partir de un objeto correspondiente al estilo que tuvo un papel central en el establecimiento de una cronología “profunda” para el noroeste argentino precolombino (esto es, la determinación de discontinuidades), se alcanza un resultado igualmente notable, pero de carácter inverso: la perduración de una idea mítica a lo largo del tiempo. Y en este sentido, se verá que el disco de Lafone Quevedo también exhibe un vínculo estrecho con concepciones de la dualidad presentes en momentos posteriores, tales como aquellos comprendidos en el período Tardío. Pero la manifestación del principio dual tiene un carácter muy diferente al de la mezcla de atributos de diferentes especies; la dualidad referida por González en esta placa (dos felinos, dos saurios) se encuentra atravesada por el principio de simetría, el cual, como ya se adelantó, posee un papel fundamental en la organización de las representaciones plasmadas en las urnas santamarianas, así como también rige la percepción del fenómeno de los nacimientos y muerte de niños entre los macha.

González desarrolla también en su obra el caso de las “representaciones realistas colocadas en oposición espacial sobre un mismo objeto”, frecuente en morteros de piedra de los períodos Temprano y Medio. Creemos que conceptualmente puede agruparse a estos casos, al igual que al disco de Lafone Quevedo, con aquellos que González incluye en la categoría “dualidad de oposición binaria como expresión de otros conceptos”⁶². El autor ejemplifica esta última con una urna Sanagasta procedente de Tinogasta (que contenía un cráneo trofeo en su interior) que presenta en una cara el rostro antropomorfo con los ojos abiertos y las extremidades superiores unidas en la boca, y en la cara opuesta la misma representación con los ojos cerrados (González 1974:48). A partir de este ejemplo,

⁶¹ Habiendo fundamentado González la asignación de las placas complejas como la de Lafone Quevedo, al período Medio, dicho autor estima que la diferencia temporal entre el momento de fundición de las placas y el momento en que los españoles registraron la veneración del señor del Punchao oscilaría entre 750 y 1000 años (González 1992:195).

⁶² Al mismo tiempo que creemos que cabe considerar junto con las “representaciones realistas colocadas en oposición espacial” al grupo que González aborda más adelante con el nombre de “dualidad por oposición de figuras antípodas” (González 1974:76).

señala las particularidades que la expresión de la dualidad tuvo durante el Período Tardío:

El sentido de dualidad, en oposición binaria o no, en el Período Tardío encuentra por otra parte su expresión en numerosos aspectos de la iconografía Belén y Santa María. Entre estas expresiones cabe mencionar los rostros dobles y, en general, la doble faz de las urnas santamarianas, que en las urnas Belén puede reducirse a un simple rostro antropomorfo colocado a ambos lados de la pieza. Dentro de este grupo estarían también la doble representación de figuras de batracios u ofidios, de los pucos santamarianos o Belén; la reproducción de doble cabeza; las figurillas zoomorfas colocadas a cada lado sobre las asas; los personajes antropomorfos o zoomorfos en cada lado del rostro de las urnas en posición simétrica, etcétera.

(González 1974:50)

Dualidad, simetría, oposición, constituyen conceptos centrales a lo largo de la historia indígena de los Andes. De este modo las fuentes andinas resultan sumamente útiles para la comprensión del sentido del simbolismo precolombino y para el planteamiento de hipótesis a partir de la identificación de aspectos significativos. El repaso de los estudios sobre simbolismo aborigen en el Noroeste argentino muestra que esto ha sido considerado principalmente para períodos previos al Tardío⁶³, más lejanos en el tiempo. No obstante, la relevancia de las informaciones respecto de la cultura material del período Tardío no pasó desapercibida.



Figura 2: Doble *split representation* en un vaso santamariano: el nro. 4534 del Museo de La Plata (tomado de González 1974:28).

⁶³ Aunque cabe destacar que el caso quizás más notable de *split-representation* corresponde a un vaso santamariano, en la medida en que se trata de dos representaciones dobles (rostros) superpuestas, a partir de la relación entre las cabezas y los cuerpos de dos aves dispuestas de perfil (véase figura 2).

Conclusiones del capítulo 3

Si por un lado el estilo refleja preferencias estéticas (conscientes o inconscientes), así también como rasgos significativos del ambiente natural y social; es importante destacar que en el estilo se realiza la comunicación visual de principios y relaciones por medio de las cuales una comunidad estructura su cosmovisión y su percepción de las realidades sociales (Rice 1987:249). Además de en la iconografía propiamente dicha, la cual requiere de cierto conocimiento de las narrativas míticas en las cuales obtienen plena significación los personajes representados en las piezas, estos principios abstractos pueden ser expresados en los procedimientos compositivos; la *estructura y contenido objetivos* de un estilo, cognoscible a partir del análisis de los objetos. Estando tal estructura y contenido estrechamente asociados al mito y al ritual, debe destacarse el hecho de que por tratarse de sociedades “frías”, esto no implica que la esfera del juego (el opuesto al rito y al mito), orientada a la producción de diacronía, antes que a la anulación de ésta en la sincronía, se encuentre ausente. Cada sociedad, en cada época, se caracteriza por desplegar una medida propia y particular de balance entre ambos. El mito y el rito son predominantes en las sociedades denominadas “frías”, pero también están presentes en las sociedades modernas. Así la fórmula “descanse en paz”, en contextos culturales como el andino se reviste de la significación “dejad en paz a los vivos”, para lo cual una serie de prácticas reestablecen en el plano simbólico, la simetría trastocada por el resultado del juego de la vida, en el cual algunos mueren primero que otros.

En los Andes, la unión de opuestos, la división de una unidad en dos y más partes, y la alternancia de contrarios constituyen abstracciones de experiencias de vida e incluso de épocas correspondientes a narrativas mitohistóricas. En la cultura material prehispánica del NOA se han registrado distintos procedimientos (oposición espacial, imágenes anatómicas, split-representation) que constituyen manifestaciones concretas de oposiciones simbólicas, probablemente del tipo de las registradas en diferentes zonas de la región andina, tanto en tiempos históricos como contemporáneos. No obstante, la mayoría de los casos empíricos tomados como

referencia para la ilustración del fenómeno de las oposiciones simbólicas, pertenece a los períodos más tempranos de la etapa agroalfarera. A continuación se presenta el corpus documental de piezas cerámicas que permitirá evaluar el alcance y las características que asumió dicho fenómeno, en los Valles Calchaquíes, durante los últimos tiempos de la Etapa Agroalfarera.

4. CORPUS DOCUMENTAL Y HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS

Los últimos años han sido testigos de una explosión mundial de identidades étnicas, que en algunos casos americanos involucran reclamos sobre el patrimonio arqueológico (Sahlins 1999; McGuire 2004). Los mismos abarcan desde pedidos de devolución de objetos guardados en museos y la erección de museos tribales (Clifford 1999), hasta el control de lo que puede o no excavar en los sitios arqueológicos que una comunidad aborígen reconoce como parte de su pasado. La excavación y manipulación de restos humanos correspondientes a contextos mortuorios constituyen la cuestión más sensible, dado que todas las sociedades otorgan un valor especial a los mismos. La práctica arqueológica aparece así entonces, involucrada en un contexto de conflicto intercultural (Endere 2000); en lo que refiere a la posesión y tratamiento de los restos óseos y materiales de contextos funerarios. De formas diversas, esto se puso de manifiesto ya en las primeras contribuciones arqueológicas sobre las sociedades calchaquíes.⁶⁴ Cuando expediciones institucionales comenzaron a practicar la excavación masiva de cementerios aborígenes su objetivo no se limitaba a colmar de piezas a los museos para el deleite del público, sino que principalmente aludían al propósito de dar cuenta del proceso de evolución natural y cultural sobre el territorio argentino (Podgorny 1995, 2000). Junto con el estudio de las ruinas y de otros objetos, el análisis de la variedad de símbolos en la decoración de las urnas santamarianas se erigió como una vía promisoría para alcanzar un mayor conocimiento acerca de las sociedades indígenas de los valles calchaquíes (Ten Kate 1894; Nastri 2004b). De esta manera,

⁶⁴ Por ejemplo, al exhumar vasijas que contenían restos óseos y, frente a la ausencia de entierros que contuvieran esqueletos, Leguizamón propuso la hipótesis de que los aborígenes se habían llevado a sus difuntos para evitar la *profanación* por parte de los españoles (Leguizamón 1876; Nastri 2004b). Ambrosetti relató la resistencia de los peones a remover los restos de quienes probablemente fueran sus ancestros. El fundador del Museo Etnográfico de la UBA resolvió esta tensión de dos formas: prácticamente, ordenando distribuciones extra de coca, que los peones arrojaban sobre la sepultura pronunciando cada uno en quichua frente a las mismas: “Tata antiguo, toma y coquea, no te enojés, á nosotros nos ordenan”; e intelectualmente, imaginando un discurso de los cráneos exhumados de resistencia al español, que establecía una alianza con la Nación Argentina en la imagen de la participación de los descendientes calchaquíes en las huestes de Güemes (Nastri 2005).

autores de la denominada corriente histórico-filológica (Haber 1994) como Ambrosetti, Quiroga y Lafone Quevedo intentaron hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX recuperar el significado de las representaciones plasmadas en las urnas, aprovechando los datos del folklore en un marco etnográfico de interpretación (Quiroga 1901, 1992; Ambrosetti 1896, 1897, 1899, 1953; Lafone Quevedo 1891, 1892, 1908). Luego con la consolidación de la arqueología como disciplina, durante la primera década del siglo XX, las interpretaciones simbólicas de las imágenes precolombinas fueron abandonadas (Haber 1994). Boman, por ejemplo, sostenía que las producciones artísticas de los nativos del NOA “a menudo sólo son simples ornamentos sin ninguna tendencia simbólica o mitológica” (Boman 1991:106); y así fue que para cuando Debenedetti pasó revista a la colección Zavaleta adquirida por el Museo de Berlín, señaló que el centenar de urnas santamarianas allí reunidas no revestían mayor interés para el análisis en la medida en que correspondían todas al mismo tipo.⁶⁵ De modo que tras el impulso inicial que condujo a la formación de grandes colecciones⁶⁶, se pasó pronto a una situación en la cual la variedad de la cultura material registrada perdía buena parte de su carácter significativo, más allá de consideraciones muy generales. Las razones que condujeron a esta situación en la cual tras haberse extraído cientos de piezas, se abandonaba la confianza de que de las mismas pudiese obtenerse información acerca de los sistemas de representaciones de las sociedades indígenas del pasado creemos que se encuentra relacionada con la forma que asumió la relación de los arqueólogos respecto del otro cultural. Para el Centenario se creía que las poblaciones aborígenes estaban próximas a desaparecer (Podgorny 2004:164), y que su tradición

..se irá, de manera irremediable, por el cuesta abajo que la civilización nueva le ha impuesto y para lo cual no habrá diques capaces de contenerla. El indio terminó su cometido el día que por tierra americana cruzó el primer acero templado. A la cultura presente no le corresponde otro papel que el de asistirle en su hora final, haciéndole soportable su agonía y prepararle piadosamente sus exequias. No habrá contendientes en el reparto de la herencia indígena: la ciencia será su única y universal heredera

(Debenedetti 1917:248).

⁶⁵ Según manifiesta en su informe de 1912 al Director del Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti” (Archivo Documental del Museo Etnográfico “J.B. Ambrosetti”).

⁶⁶ Que en el caso de Zavaleta fue mero afán de lucro.

En la actualidad, está claro que las tradiciones indígenas se encuentran en un activo proceso de reconstrucción⁶⁷, el cual implica la recuperación de su patrimonio y de su memoria (Marchegiani et al 2004), a través de, entre otras formas de acción, la movilización política.⁶⁸ Como se verá a continuación, la cultura material portable de dichas poblaciones, recuperada mediante excavaciones, se encuentra actualmente distribuida en distintos museos del país y del exterior. El registro y documentación de buena parte de la misma permitió el desarrollo de un análisis de las imágenes plasmadas sobre la superficie de las piezas que, como se espera demostrar a través de la presentación de los resultados (capítulos 5, 6 y 7), proporciona elementos de juicio relevantes para la consideración de algunos aspectos involucrados actual o potencialmente en los conflictos interculturales en torno al patrimonio arqueológico mortuario de los valles calchaquíes.⁶⁹ A continuación se presenta la muestra de piezas que constituyen el corpus documental de la investigación y que se detalla en el Apéndice I; se describen los procedimientos analíticos realizados; y se establecen los modos y convenciones representativas utilizadas en el trabajo a los fines de la exposición de sus resultados.

La muestra de urnas santamarianas

Se ha constituido una muestra compuesta por 832 piezas correspondientes a las colecciones Muñiz Barreto, Moreno, Lafone Quevedo, Methfessel, Ten Kate y Bruch del Museo de La Plata; Zavaleta, Quiroga, Ambrosetti y Breyer del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; Zavaleta, Smidt y Uhle, del Museo Etnológico de Berlín; Schreiter, del Museo Etnográfico de Viena;

⁶⁷Paradójicamente, como advirtió Podgorny, pocos años después de la sentencia de Debenedetti los aborígenes no habían desaparecido mientras que la arqueología atravesaba una suerte de estancamiento demográfico (Podgorny 2004:164).

⁶⁸Tal como se hizo público en el caso de las ruinas de Quilmes (Marchegiani et al 2004).

⁶⁹Por ejemplo, la cantidad de piezas extraídas, su ubicación actual, las localidades de procedencia de las mismas, las posibles significaciones de su decoración y de las prácticas asociadas a las mismas.

Ambrosetti, del Museo Pigorini de Roma; Salvatierra y otros, del Museo Eric Boman de Santa María. En el Apéndice I se presenta el listado completo de las piezas que conforman la muestra⁷⁰, habiéndosele otorgado a cada una de ellas un número, por medio del cual se la identificará a lo largo de los distintos capítulos de este trabajo.

En la porción superior de la tabla en la cual se volcaron los datos del Apéndice I, se encuentra la lista de museos en los cuales se han documentado piezas, con sus nombres en el idioma original, la indicación de la ciudad en la que se encuentran y la sigla que se utiliza para referirse a los mismos en la tabla, en la columna "Museo". En la siguiente columna (Nro. de catálogo) se consigna el número que identifica a la pieza en el inventario del museo correspondiente que, en la mayoría de los casos, es más de uno. En algunos casos, como el del museo Eric Boman de la ciudad de Santa María y en el de Antropología de Salta cada pieza cuenta con varios números distintos, en función de sucesivos inventarios que dispusieron las piezas en distinto orden. En otros casos en los cuales existe un registro original correspondiente a las notas de campo del excavador (como es el caso de la colección Muñiz Barreto) o un inventario previo de la colección cuando esta fue originalmente privada (el caso de la colección Zavaleta), las piezas también cuentan con más de un número, no necesariamente todos ellos inscriptos sobre la pieza. En estos casos se optó por usar el número de inventario del museo en el cual se encuentra actualmente. El nombre del colector original se indica en la cuarta columna, entendiéndose como tal a la persona que realizó la entrega (ya sea por donación, venta o como comisionado de la institución) de la pieza al museo. Debe tenerse en cuenta que en muchos casos las piezas pasaron por varias personas e instituciones. Se ha procurado denominar a la colección de referencia de cada pieza con aquel de la persona que hizo el ingreso de la misma por primera vez a una institución museística. De esta manera, por ejemplo, se consigna como perteneciente a la "colección Quiroga" toda pieza que fuera recuperada, o comprada por dicho investigador a otro coleccionista o poblador rural, y que luego pasara al Museo

⁷⁰ Las cuales, numeradas alcanzan la cantidad de 916 piezas. Pero se incluyen allí 5 números que quedaron "libres" y a los efectos que no se generen confusiones, con los registros ya generados, se optó por no re-numerar. Luego también se incluyen en el listado del apéndice 79 piezas más que fueron registradas, pero que no se pudieron obtener imágenes, o las mismas no tienen la necesaria calidad para el análisis.

Nacional de Bellas Artes, encontrándose en la actualidad, debido a uno de los trasposos de colecciones efectuadas a lo largo del siglo XX, en el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

A excepción de la colección Muñiz Barreto del Museo de La Plata (cuya información contextual se encuentra inédita aún) y del caso de piezas obtenidas en el curso de trabajos de campo que fueron objeto de publicaciones detalladas (toda referencia bibliográfica existente se consigna en la columna siguiente de la tabla del Apéndice I), es muy escasa la información contextual disponible. En aproximadamente la mitad de los casos no existe información alguna, y cuando existe, la misma se restringe a la procedencia. Pese a que el conocimiento de las coordenadas geográficas más o menos precisas de donde se recuperaron las piezas no resuelve necesariamente el problema de la relación entre los restos inhumados y las áreas de vivienda en las cuales habrían residido quienes realizaron el entierro, así como tampoco dicho conocimiento está exento de los problemas de escala y de definición que se ciernen en torno a nociones tales como sitio y localidad arqueológica (Wagstaff 1995); la procedencia constituye un dato de particular importancia para los objetivos de la presente investigación,⁷¹ y por dicha razón las piezas que cuentan con información de procedencia y buena preservación de la decoración de sus caras han sido objeto un tratamiento analítico especial, que se presenta en forma de tabla en el Apéndice III. Dicho tratamiento consiste en la tabulación de los estados de los atributos definidos en la tabla del Apéndice II, los cuales conforman un código clasificadorio que fue desarrollado en el marco del Proyecto Arqueológico Yocavil⁷² (Nastri 1999).

La colección que comprende la cantidad más grande de piezas es la formada por Manuel B. Zavaleta (158 piezas)⁷³, un activo saqueador de tumbas y comerciante

⁷¹ En función de que uno de los interrogantes en torno al conocimiento de las poblaciones tardías de los valles calchaquíes reside en la relación entre homogeneidad estilística y escala de la integración (como se vio en el capítulo 2), y en este sentido la variación regional del estilo constituye un dato clave.

⁷² Dirigido por la Dra. Myriam Tarragó y con sede en el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

⁷³ Esta cifra debe tomarse como número mínimo, pues muchas de las piezas de las cuales se ha perdido su numeración original tanto en el museo Etnográfico de la UBA (en un lavado y re-numeración realizado en el año 1973) como en el Museo de Berlín, debieron corresponder

de objetos arqueológicos de los valles calchaquíes, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. González señala que su colección se dividió en tres partes principales: la que fue adquirida por el Estado argentino, la que fue comprada por el Museo de Chicago (tras la exposición en Saint Louis de 1904 y la que fue comprada por el Konigliches Volkerkunde Museum de Berlín⁷⁴ (tras ser expuesta en París en 1905) (González 1983:229), luego de una extensa negociación. A excepción de las figurinas de madera estudiadas por González, las piezas santamarianas de Berlín nunca fueron objeto de estudios detallados, así como tampoco las que se conservan en el Museo Etnográfico de la UBA.⁷⁵

La otra gran colección incluida en la muestra, la Muñiz Barreto (181 piezas), ha sido la estudiada por Perrota y Podestá (1973), Velandia (2000) y Márquez Miranda y Cigliano (1957-1959); habiendo sido publicadas buena cantidad de imágenes de la misma en trabajos de Márquez Miranda (1939, 1946). En cambio, las que forman parte de las denominadas “Antiguas colecciones”⁷⁶ (68 piezas) del Museo de La Plata, confinadas hoy en un depósito menos accesible del mismo, prácticamente no han sido objeto de estudio en tiempos recientes. La colección Zavaleta del Museo de Chicago fue detalladamente estudiada por Weber (1978, 1981), mientras que la colección Schreiter del Museo de Viena por Eta Becker Donner (1950). Las de los museos de Santa María, Tafi del Valle, San Carlos y de la ciudad de Salta, no habían sido objeto de estudios hasta el momento. Lo mismo cabe decir de la colección Ambrosetti del Museo Pigorini de Roma (Ambrosetti 1903; Natri y Vietri 2002-2003). Finalmente, piezas de la colección del Museo de Quilmes fueron publicadas en el trabajo de Pellisero y Difrieri (1981).

El acceso a colecciones de museo tiene numerosas limitaciones. Las piezas santamarianas son relativamente voluminosas, lo cual implica riesgos para su manipulación, que procuraron evitarse al máximo. En el país, la falta de espacio, infraestructura y personal, hacen que no siempre se pueda efectuar un relevamiento

a esta colección también. Se incluyen en este cálculo y los similares subsiguientes acerca de las principales colecciones también a las piezas de las cuales no se posee imagen.

⁷⁴ Hoy Ethnologisches Museum.

⁷⁵ Es posible que algunas de ellas hayan sido objeto de análisis en el trabajo de Quiroga sobre la colección Zavaleta (Quiroga 1896), pero la ausencia de figuras y la numeración referida en dicha publicación no permiten afirmar tal cosa.

⁷⁶ Moreno, Methfessel, Ten Kate, Lafone Quevedo, Bruch.

completo, sumado al hecho de que cualquier reforma o reordenamiento en un depósito puede implicar la imposibilidad de acceder a las piezas por un lapso prolongado. En este sentido, cabe señalar que las colecciones de Berlín, Roma, Santa María, San Carlos y Salta fueron documentadas prácticamente en su totalidad, aunque en el primero de los museos alrededor de veinte piezas no fueron incluidas en el análisis, en función de que se hallaban muy fragmentadas a consecuencia de los numerosos traslados sufridos. De las antiguas colecciones del Museo de La Plata se documentaron alrededor de un tercio de las piezas, siendo la colección Moreno la menos representada. La colección Muñiz Barreto fue documentada prácticamente⁷⁷ en su totalidad. En el Museo Etnográfico de la UBA fueron aproximadamente un tercio las piezas que no fueron incluidas en la muestra.

El tiempo del que se puede disponer para observar y registrar las características de una pieza arqueológica siempre es limitado, tanto por cuestiones de costo, como de disponibilidad de personal y horario en los museos. El objetivo de analizar una muestra amplia de piezas conjuntamente con el propósito de considerar una cantidad también elevada de detalles de la decoración condujo a otorgar un lugar principal en el trabajo al registro fotográfico. El mismo permite la manipulación de la información de una gran cantidad de piezas en el gabinete. Se procuró tomar al menos cinco fotografías de cada pieza: una por cada frente, para los cuales se utilizó la denominación de *norma X* y *norma X'*; una por cada lateral, referidos como *norma Y* y *norma Y'*; y una por el interior del borde y cuello de la pieza, a la cual se denominó *norma Z*. En algunos casos de piezas que presentaban alguno de estos lados totalmente erosionados se pasó por alto la toma correspondiente, del mismo modo que en el caso de que la pieza tuviera algún detalle digno de especial atención o abundante decoración interior, se realizaron más tomas. En el caso de limitación de tiempo o de costos⁷⁸, se recurrió al registro filmico, el cual luego fue digitalizado

⁷⁷ Siempre se da el caso de que algunas piezas fueron movidas de su ubicación original, por lo tanto no puede decirse que todas las piezas fueron documentadas.

⁷⁸ Los primeros relevamientos fotográficos fueron realizados entre los años 1997 y 2000 por medio de fotografía tradicional y video; los últimos, entre 2002 y 2004, mediante cámara fotográfica digital.

para el registro de algunas colecciones o parte de ellas.⁷⁹ Junto con el registro visual se registraron todos los datos que sólo pueden ser obtenidos mediante la observación de la pieza, como ser: dimensiones, color⁸⁰, modelados (puede “ocultarse” un relieve poco pronunciado debajo de la pintura), la forma general de la pieza (la cual en ocasiones requiere de observaciones repetidas a distancias variables del objeto), la sección de la boca, la forma de la base, del cuello, del borde, del labio, las constricciones (por lo general, al igual que el labio, sólo apreciable al tacto), el tratamiento de la superficie, el brillo, la presencia de decoración incisa y grabada (véase Apéndice II). Aunque no todos estos atributos resultan centrales para un estudio orientado a la cuestión iconográfica, fueron registrados ante la posibilidad de que puedan ser objeto de análisis específico más adelante. Por otra parte, el contar con registros más completos ayuda al reconocimiento de piezas que pueden haber sido objeto de publicación, etc. Todos los cruces que puedan establecerse entre las referencias existentes respecto de las piezas (publicaciones, catálogos, fichas, etc.) tienen el potencial de contribuir a una reconstrucción de algún dato más respecto de las mismas.

El registro incluye también piezas que no fueron objeto de documentación en el marco de la presente investigación, siendo en cambio conocidas a través de publicaciones. De algunas de ellas no se cuenta con imagen, de modo que no pudieron ser incluidas en el análisis.⁸¹ La muestra reunida se compone de 798 piezas: 756 son urnas santamarianas, 19 corresponden a otras formas (1 cántaro, 4 pucos, 9 urnas piriformes, 3 miniaturas, 2 ollas tipo Rincón) del mismo estilo, mientras que 23 corresponden a otros estilos relacionados como Belén (4 piezas),

⁷⁹ El caso de la colección Muñiz Barreto del Museo de La Plata (registrada sólo en vídeo) y el de las piezas más fragmentadas y normas más erosionadas del Museo de Berlín.

⁸⁰ En la fotografía se puede apreciar el color pero a veces este no representa fidedignamente al que tuvo la pieza originalmente, habiendo “virado” por ejemplo, el rojo al azul. La observación directa del caso permite despejar las dudas de modo más preciso.

⁸¹ Catorce ejemplares de la colección Zavaleta en el Museo de Chicago que no fueron ilustrados en las publicaciones de Weber (1978, 1981). Lo mismo ocurre con otros trece ejemplares del Museo de Santa María que fueron registrados en el año 1986 por parte del Proyecto Arqueológico Yocavil y que luego no pudieron ser ubicados en nuestra visita.

Belén-Santa María⁸² (6 piezas), Quilmes rojo grabado (1 pieza), San José (4 piezas), Shiquimil geométrico (2 piezas), Sanagasta (4 piezas), Caspinchango (1 pieza) y una pieza con rasgos comunes con el estilo Aguada. Estos últimos tipos fueron incluidos con el fin de contar con ejemplos de aquellos otros objetos cerámicos relacionados con las urnas, ya sea por similitud estilística o porque compartieron los mismos contextos mortuorios, pero no fueron objeto de estudio específico.

La utilización de un corpus documental constituido por objetos arqueológicos con muy escasa información contextual se funda en el hecho de que las mismas proporcionan un tipo de información –una imagen completa que articula de manera coherente un conjunto de motivos- que no se encuentra disponible más que en colecciones de museos como las mencionadas. Notables avances se han realizado en los últimos años en la arqueología del NOA a partir del estudio de materiales de colecciones de museos (Tarragó 1984; González y Baldini 1991; González 1992; Pérez Gollán 2000; Scattolín 2003) y es creciente el número de proyectos que incluyen a éstas dentro de las estrategias de investigación (Balesta y Zagorodny 1998; Pérez de Micou 1998). Así como en el aspecto teórico se destacó la trascendencia del sendero del análisis estructural iniciado en nuestro medio por González (1974) y la exploración por parte de este y otros autores de vías hermenéuticas (Pérez Gollán 1986; González 1992), complementarias con el primero (Uhlin 1990), en lo que respecta al aspecto metodológico cabe destacar la importancia que tienen los indicios que se encuentran en un ejemplar único (González y Baldini 1991) junto con la consideración de muestras amplias de una determinada categoría de objetos (González 1992). Para esto se requiere desarrollar una especie de “lenguaje” específico, a los fines de poder describir y referirse a los distintos elementos que pueden identificarse en la decoración de las piezas. González propuso el nombre de “vocabulario iconográfico” para esta herramienta analítica (González 1992:160), que nosotros adoptamos agregándole la partícula “pre” al segundo de los términos, atendiendo a la terminología de Panofsky tratada en el capítulo 3.⁸³ Esta distinción se hace a los fines de resaltar que las categorías que conforman el vocabulario (parte de un código clasificatorio más amplio que incluye datos de

⁸² También conocidas como Santa María negro sobre rojo (Caviglia 1985), se trata de un estilo que tiene rasgos de Belén y de Santa María, que es frecuente en el Valle de Santa María, y que aún no ha sido objeto de estudio en la bibliografía.

⁸³ Dado que la decoración de las urnas es más abigarrada que la de las placas y presenta un mayor número de motivos (entre ellos, muchos no-figurativos) que éstas, nos abstenemos (al menos, por el momento) de establecer una “nomenclatura” jerárquica entre temas, atributos, rasgos, etc., como la que establece González (1992:160).

procedencia y rasgos morfológicos) fueron definidas a los fines de permitir la descripción y comunicación de las observaciones de las imágenes dispuestas sobre la superficie de las piezas. En el capítulo 5 se considerarán categorías que se proponen como significativas respecto de la cosmovisión calchaquí, y que constituyen una selección de algunas de las anteriores o de relaciones entre varias de ellas.⁸⁴

Vocabulario pre-iconográfico y análisis cualitativo

En el Apéndice II se presenta una lista de los estados posibles de los diferentes atributos identificados en las urnas santamarianas; tanto morfológicos como decorativos, parte de un código para el llenado de una ficha de registro de piezas que incluye en primer lugar datos de procedencia e identificación de los especímenes. Los rasgos morfológicos han sido aquellos que más pesaron en la definición de los tipos realizada hasta el momento (Weber 1978; Perrota y Podestá 1973; Baldini 1980) y acerca de la clasificación de los cuales existe mayor consenso entre los diferentes autores. La Convención Nacional de Antropología del año 1964 estableció un lenguaje común para su uso generalizado. Los rasgos decorativos, en cambio, constituyen el aspecto más difícil de registrar en forma exhaustiva y excluyente a la vez, en una planilla estadística. En primer término se considera la técnica de decoración pintada utilizada, la cual si bien es predominantemente lineal sobre un fondo de baño blanco, también incluye superficies más amplias cubiertas de color rojo, y por otra parte la técnica negativa. Esta última no había sido objeto de atención especial en los estudios sobre la cerámica santamariana⁸⁵, pero tiene una importancia especial para la interpretación de las características de la figura principal de las urnas, como se verá en el siguiente capítulo. Luego aquellos rasgos referidos a la estructura del diseño, tales como la cantidad y disposición de los campos decorativos en cada una de las dos secciones de las piezas que presentan distinciones

⁸⁴ Explorándose así el terreno propiamente iconográfico.

⁸⁵ Sí, en cambio, es objeto de atención creciente en los estudios sobre la iconografía Aguada (Kusch et al MS).

de campos⁸⁶ marcadas (principalmente entre lados izquierdo y derecho): el cuello y la sección media del cuerpo (véase lámina 6).

En el cuello, las mejillas (constituidas por motivos ubicados inmediatamente debajo y hacia los costados de los ojos correspondientes al personaje antropomorfo *leit motiv* de la decoración de las urnas) pueden aparecer no-divididas o divididas en dos, tres o más partes (siendo estos últimos casos menos frecuentes); mientras que en el cuerpo, la división tripartita puede ser vertical (a partir de una banda central estrecha que divide los campos dispuestos a cada uno de sus lados) u horizontal (a partir de las dos divisiones horizontales que establecen, por un lado, los brazos del personaje antropomorfo en la mitad de la sección media del cuerpo y por el otro, la separación existente entre los diseños por encima y por debajo de la altura de la constricción que separa la sección basal de la sección media del cuerpo. Mientras que las mejillas no-divididas presentan una simetría refleja entre sí, las divididas pueden ser involucradas tanto en simetrías de tipo reflejo como rotacional.⁸⁷ Tratándose de una forma de arreglo espacial en la cual existe repetición regular a lo largo de un eje (Shepard 1968:268), de acuerdo con el movimiento empleado en la repetición (véase figura 3), la simetría es: refleja (o bilateral), cuando genera una relación de carácter especular entre dos motivos; rotacional, cuando los mismos se disponen de modo invertido en torno a un punto; traslación cuando se repite serialmente un elemento o parte de un elemento a lo largo de una línea sin cambio en su orientación; reflexión corrida, cuando se combinan reflexión y traslación; y por último, contracarga, cuando la anterior también implica alternancia de color (Rice 1987:261).

⁸⁶ Entendidos éstos como paneles decorativos delimitados por el artista.

⁸⁷ Luego hay casos en los cuales no están indicadas las mejillas pero el motivo presenta un aspecto simétrico (un rostro o un elemento no-figurativo geométrico), ya sea reflejo o rotacional (como el motivo en forma de "N").

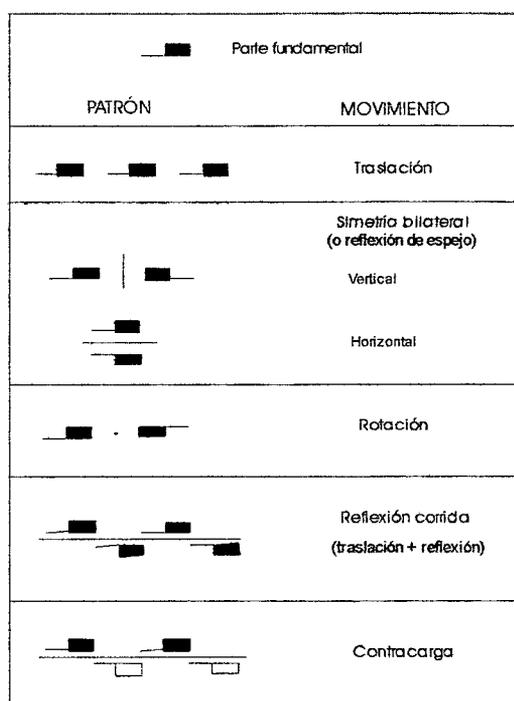


Figura 3: Patrones de movimiento de los motivos en la decoración cerámica (modificado de Rice 1987:261)

La de relación de diseño cuerpo-cuello es una categoría introducida por Perrota y Podestá y estrechamente vinculada con la cuestión de la simetría. Cabe destacar que para Perrota y Podestá las formas de simetría constituyen modalidades de configuración de la decoración de los cuellos de las vasijas a partir de un eje vertical ubicado en el

centro de los mismos. Las autoras consideraron la simetría refleja y rotacional (véase punto 10 del Apéndice II), pero un examen de los casos a la luz de los tipos compendiados en Rice (véase figura 3), permite identificar también los de reflexión corrida y contracarga. El empleo de estas formas de simetría en el contexto doble de las mejillas hace de las configuraciones santamarianas una forma original, para cuya descripción los tipos de Rice tampoco resultan lo suficientemente completos.⁸⁸ Por esta razón optamos por utilizar éstos para la consideración de las formas de simetría de las mejillas y lados del cuerpo, y luego mantenemos los tipos de relación de diseño cuerpo-cuello de Perrota y Podestá, dado que los mismos destacan la configuración general del diseño a partir de las relaciones entre los campos de las partes de las vasijas. En este sentido, las formas de la reflexión y de la rotación en el cuello tal como fueron concebidas por Perrota y Podestá, constituyen un punto de partida para la interpretación de dichos diseños en términos tales como los de dualismo y cuadripartición, como se planteará en el capítulo 5. De manera que

⁸⁸ Los casos de simetría rotacional del cuello identificados por Perrota y Podestá, pueden verse como dos contracargas mínimas (sólo una repetición) invertidas, pero al igual que respecto de la categoría empleada por Perrota y Podestá, en esta calificación se mantendría un desfase entre los campos (de distinto color) que contienen los motivos y el movimiento de los mismos (que no se limita a la reflexión corrida, sino que incluye la rotación y traslación).

mientras que la simetría del cuello se refiere a los *motivos* incluidos en los campos decorativos de esta sección de las piezas, la relación de diseño cuerpo-cuello alude, en lo que respecta a los cuellos, a la *disposición* de los campos decorativos en una y otra mejilla.

Las guardas laterales (las que se disponen verticalmente en el centro en la normas Y, casi siempre negras) y las centrales (también verticales en el centro de las normas X, conformadas por motivos variables) son los otros elementos estructurales de la decoración de las piezas, junto con los rasgos del personaje antropomorfo central de las vasijas: ojos, cejas, nariz, boca, brazos, etc. Éstos pueden ser modelados y pintados o sólo pintados. Los motivos individuales son objeto de clasificación en los siguientes puntos del código clasificatorio del Apéndice II: figuras humanas o animales, series de escalones, reticulados, dameros, cruces, etc. Los elementos no figurativos presentan el mayor desafío dado que en muchos casos no resulta sencillo determinar dónde se encuentran sus límites. Antes de embarcarse en una atomización estéril se optó por considerar a los mismos en categorías generales, entre las cuales se destaca la de “indiforme”, llamado así para hacer referencia a un conjunto de motivos cuyas formas no se diferencian entre sí en función de asumirse que la variación de los mismos no es significativa, más allá de la intención de rellenar un espacio generado por otro motivo. Serrano llamó a éste “motivo dominante en el estilo santamariano”, e ilustró algunas de las diversas manifestaciones que puede asumir el mismo (véase figura 4).

Figura 4: Ejemplos del “motivo dominante en el estilo santamariano” según Serrano (1958:46).



La cuestión de la “dominancia” de este u otros motivos requiere de una



consideración específica que se aborda en la Discusión. Podemos adelantar, no obstante, que a través del análisis individual de piezas desarrollado en el capítulo 6, queda claro el protagonismo de este motivo en la decoración de las piezas,

atendiendo al aparente “horror al vacío” experimentado por los artistas calchaquíes (Márquez Miranda y Cigliano 1957-1959:77). Apelando al vocabulario pre-iconográfico elaborado se proporcionarán allí numerosos ejemplos concretos del principio tantas veces señalado acerca de que “no existen dos urnas iguales”; añadiéndose incluso una segunda afirmación, que postula que son las excepciones antes que la regla las urnas que presentan sus dos caras iguales. Existen diferencias sutiles entre cara y cara de las urnas, así también como entre lados derechos e izquierdos, en una manifestación de una especie de juego de espejos; noción esta muy difundida en las sociedades originarias de los Andes (Platt 1978; González Carvajal 1998). Se trata de un análisis de tipo cualitativo que, a partir de la consideración de las variaciones en los distintos elementos considerados en el código, estuvo orientado a la identificación de las lógicas comunes de organización del diseño en cuello y cuerpo (capítulo 5), el examen del manejo de la simetría en las caras de las piezas (capítulo 6) y de la distribución espacial de las manifestaciones definidas (capítulo 7). Si bien tanto en el primero como en el último caso, se apeló al ordenamiento informático de los datos⁸⁹ a los fines de organizar una muestra extensa, cabe destacar el hecho de que los análisis son principalmente de carácter cualitativo. Los cálculos estadísticos (expresados ya sea en números o en forma de porcentajes) están dirigidos fundamentalmente a destacar el hecho de que las manifestaciones icónicas definidas no constituyen una expresión casual (en un estilo que se caracteriza por haber constituido un marco para la expresión de configuraciones originales de imágenes por parte de los distintos artesanos que lo practicaron), sino que fueron significativos en el marco de los antiguos sistemas de representaciones indígenas. En el Apéndice III se presenta el estado de 25 atributos del código en una muestra de 381 piezas con información de procedencia y buena conservación de la pintura en ambas caras. Sobre esta muestra se realizaron los cálculos de tendencias generales presentados en el capítulo 5.

Munidos del vocabulario pre-iconográfico del código clasificatorio, se desarrollan en el siguiente capítulo las distintas formas de configuración del diseño en las urnas santamarianas, atendiendo a los fragmentos de significación que

⁸⁹ Mediante planilla de cálculo Excel (véase Apéndice III).

podieron conservarse a través de distintas vías (crónicas, tradición oral), las interpretaciones propuestas por otros autores y, fundamentalmente, a través de la comparación de las variaciones de un motivo a lo largo de una extensa muestra. Las observaciones en el texto a propósito de las piezas sólo pueden ser plenamente apreciadas mediante la observación simultánea de las imágenes. Detalles de la decoración de las piezas se insertan en el cuerpo del texto, pero las imágenes completas de la decoración de una o más normas de cada pieza se encuentran en las láminas. Cada una de éstas incluye cuatro vistas, ordenadas de manera consecutiva de acuerdo con la numeración presentada en el Apéndice I. Se acompaña la ilustración de 296 de las piezas que componen la muestra, elegidas en función de la argumentación del texto y el estado de conservación de las mismas. Salvo algunas excepciones, se ha optado por reproducir calcos a dos tonos de las piezas⁹⁰ (algunos realizados manualmente con tinta china y acetato, otros por medio del procesamiento digital de las imágenes) dado que, pese a que constituye una instancia de mediación entre la pieza y el observador expuesta al error humano, permite discriminar mejor entre los distintos elementos que componen la decoración de las piezas que una fotografía, pues el contraste resulta mucho más notorio.

Conclusiones del capítulo 4

El corpus documental de la presente investigación está constituido íntegramente por piezas de museo obtenidas en su mayor parte mediante excavaciones masivas, realizadas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. En esos primeros tiempos de desarrollo de las investigaciones arqueológicas en Argentina se tenía el propósito de conformar colecciones para los nacientes museos y en relación a las urnas santamarianas, se creía que del simbolismo contenido en las mismas podía extraerse información acerca de las creencias, la organización social y el devenir de las sociedades calchaquíes. Entrado el nuevo siglo, el ritmo de

⁹⁰ Tal como se hacía en la primera época de las investigaciones y luego continuaron Perrota y Podestá y Weber.

formación de colecciones de urnas se volvió mucho más lento, a la vez que el desarrollo de la técnica de excavación y registro arqueológico permitió la formación de un conocimiento acerca del contexto de uso mortuario de las piezas, como se trató en el capítulo 2. Paralelamente la cuestión del simbolismo fue dejada de lado, hasta que la elaboración de herramientas descriptivas que pudieran ordenar el cúmulo de información icónica contenida en las piezas santamarianas, le imprimió un renovado impulso al análisis de colecciones de museo (Weber 1978; Perrota y Podestá 1973); tanto de carácter cuantitativo como cualitativo. Entre las últimas, el análisis estructural (González 1974) y hermenéutico (González y Baldini 1991; González 1992) implica un acercamiento a los significados de los símbolos y estructuras de diseño presentes en la cultura material indígena, que resulta especialmente relevante en el contexto histórico presente de resurgimiento de la memoria e identidad de los pueblos originarios de la región. Tanto en lo que respecta al acercamiento a los principios que organizaban la cosmovisión indígena en el pasado, como a la accesibilidad de la información acerca del registro arqueológico existente. Mediante la conformación de un registro unificado de 832 piezas correspondientes a los tiempos tardíos, albergadas en diferentes museos del país y del mundo, se procedió a la documentación de una muestra de 790 ejemplares de urnas santamarianas (719 casos), de otras formas del mismo estilo (19 ejemplares) y casos representativos de otros estilos vinculados y frecuentemente asociados en los contextos. Las características de las urnas santamarianas fueron objeto de análisis mediante el código clasificatorio que se presenta en el Apéndice II, hecho que permitió el reconocimiento de los modos de variación de motivos y estructuras de diseño. A partir de los mismos, y a la luz de la consideración de las hipótesis planteadas por diversos autores y la bibliografía tratada en los capítulos anteriores, se definieron una serie de principios en la organización de la decoración, vinculados con probables significados asociados a la misma, en el marco de la función funeraria de las piezas.⁹¹ Atendiendo a la importancia que el tema de la simetría tiene, por la complejidad de modos de configuración de la misma en el arte santamariano, un segundo análisis cualitativo se realizó sobre las piezas de la muestra, consideradas

⁹¹ Los resultados de este análisis se presentan en el capítulo 5.

ahora en forma integral.⁹² Finalmente, los resultados de ambos análisis fueron examinados en su dimensión espacial (en función de los datos de procedencia disponibles para una porción de la muestra) y en el marco temporal propuesto por la seriación santamariana.⁹³

⁹² Los resultados de este análisis se presentan en el capítulo 6.

⁹³ Los resultados de este análisis se presentan en el capítulo 7.

5. LAS URNAS SANTAMARIANAS. ASPECTOS COMPOSITIVOS E ICONOGRÁFICOS

Las piezas más características del estilo cerámico santamariano son las urnas y los pucos. Luego cabe considerar ollas, miniaturas de urnas y pucos, figurinas modeladas y grandes urnas de tipo aribaloide. En lo que respecta a la pasta, los distintos tipos tienen en común la presencia de mica y de tiesto molido, como antiplástico. La compactación es variable. A excepción de algunas figurinas que sólo presentan baño en la superficie, todos los tipos presentan decoración pintada; mayoritariamente en color negro y/o rojo sobre fondo blanco y, en menor medida, negro sobre rojo.

Las urnas son vasijas alargadas, de entre 50 y 60 cm. de alto por 35 cm. de ancho aproximadamente, que pueden dividirse en tres partes: un cuello cilíndrico, por lo general evertido; un cuerpo ovoide; y una base cónica constituida por un puco (véase lámina 4b). Las asas, casi siempre acintadas, se ubican en los laterales del cuerpo, donde se disponen franjas negras que se ensanchan en la mitad de la pieza o en la base. En algunos casos puede haber otro par de apéndices modelados en los laterales del cuello (asas trenzadas, moños) o una cabeza (humana o animal) en la parte superior del cuerpo. Las caras frontales de la pieza están reservadas para la decoración pintada (en ocasiones combinada con aplicaciones modeladas) de un personaje antropomorfo caracterizado por presentar largas cejas. En el cuello de la pieza se representa el rostro de dicho personaje, sobre cuyas mejillas se disponen decoraciones geométricas o figurativas probablemente como representación de decoración facial⁹⁴. En los casos en que se apela al uso del pastillage, el mismo se limita a las cejas, ojos y, con menor frecuencia, nariz. Sólo en algunas variantes propias de la zona Nororiental se representa también la boca de este modo.

⁹⁴ De acuerdo con informes de los jesuitas, los aborígenes calchaquíes efectivamente se pintaban el rostro (Compañía de Jesús 1990:52-53).

Existe también correspondencia entre el cuerpo de este personaje antropomorfo central, al cual Quiroga denominó *ídolo de las largas cejas*⁹⁵ (Quiroga 1896) y el de la vasija, en un procedimiento metafórico sumamente original, caracterizado por el hecho de que los marcos de referencia puestos en relación por el procedimiento retórico (Tilley 1999:4) consisten en diferentes soportes materiales: imagen pintada y vasija cerámica. El elemento que más se destaca es el vestido, el cual puede ser de dos tipos, aparentemente de acuerdo con el género del personaje en cuestión (Weber 1981). Sólo uno de ellos permite que se vean los brazos, recogidos hacia el centro de la figura, ya sea sólo o sosteniendo un puco. Estos son los únicos elementos del cuerpo que pueden aparecer realizados con pastillage además de pintura.

En las urnas santamarianas no hay representación de los miembros inferiores. En el caso de las piezas en las cuales se organizó la decoración del cuerpo en base a una división tripartita (esto es, con banda central), en la sección basal continúa la representación pintada de la sección media.⁹⁶ En cambio las piezas que tienen decoración del cuerpo con brazos (ya sean humanos o serpentiformes) presentan división entre las secciones media y basal de la vasija. En esta última hay un cordón quebrado horizontal con sus correspondientes indiformes, o bien serpientes bicéfalas curvas enroscadas (Calderari 1991:12) o cordones punteados curvos. En definitiva, la misma decoración de los pucos, con los cuales comparten una misma identidad en términos morfológicos y tecnológicos, generándose de esta manera un modelo de simetría vertical que contiene a la imagen antropomorfa de la cual la misma vasija es metáfora.

Hay casos en los que faltan por completo los elementos figurativos que refieren al personaje central de la pieza. Mucho más raros son los ejemplares en los que en una cara aparece representado dicho personaje y en la opuesta otra figura. En la gran mayoría de los casos las representaciones de ambas caras son prácticamente iguales, con tan sólo alguna diferencia en detalles; por ejemplo, en lo que respecta al número de las "lágrimas" que rodean los ojos del personaje antropomorfo. Esta

⁹⁵ Para el cual nosotros, a falta de un nombre mejor, proponemos la denominación de "figura de las largas cejas".

⁹⁶ Existen algunas pocas excepciones a esta regla.

apelación a pequeñas diferencias también se plantea frecuentemente entre los dos términos de la simetría en la decoración de una misma cara, ya sea en la decoración del cuello o la del cuerpo, cuestión que recibirá un tratamiento específico en el capítulo 6.

Características generales y segmentos de significación

En los primeros tiempos de desarrollo de la arqueología del Noroeste argentino, las variaciones en el estilo santamariano (identificado por primera vez en 1892 por Lafone Quevedo) fueron interpretadas en términos de variaciones locales a partir de una forma “típica” (Bregante 1926:29). En la síntesis de Bregante de la gran cantidad de hallazgos realizados en la primera etapa de las investigaciones se identifican ocho tipos de urnas santamarianas: las *Santa María* propiamente dichas y los “subtipos”: *Amaicha*, *Molinos*, *Pampa grande*, *de tres cinturas*, *de sección elíptica*⁹⁷, *sin ornamentación y emparentadas* (Bregante 1926:28-38). Ya en este momento estaba prácticamente definido el ámbito territorial comprendido por la dispersión de este estilo (véase láminas 6 a 9), entre las localidades de Choya por el Sur, La Poma por el norte, Molinos por el Oeste y Tafi por el oriente (Bregante 1926:plancha II)⁹⁸. De los nombres utilizados para denominar a los diferentes tipos resulta evidente la mezcla de criterios de clasificación (procedencia⁹⁹ y características), probablemente debido a la intención de conservar los nombres otorgados por los autores anteriores. Bregante emplea el concepto de “típico” como equivalente a “original” (las urnas “Santa María propiamente dichas”), del cual

⁹⁷ Pese al nombre, Bregante se refiere con esta categoría a urnas que en lo formal son iguales a las clásicas pero que presentan una decoración totalmente diferente; por ejemplo líneas verticales finas o *serpientes escalonadas* (Serrano 1958).

⁹⁸ En general los límites de este ámbito han sido confirmados por las investigaciones realizadas con posterioridad hasta el presente, a excepción del límite sur, que quizás pudiera ubicarse mejor en torno al más septentrional Campo del Arenal.

⁹⁹ El otorgamiento de nombres de lugares para la caracterización de tipos no deja de resultar problemática, dado que puede producir un efecto de “congelamiento” de la variación conocida para el lugar en cuestión al momento de la asignación del nombre.

habrían derivado las demás variantes (véase lámina 9). Aunque cambian los términos, en la clasificación de Serrano se mantiene un esquema similar al de Bregante, al distinguirse las *urnas clásicas* de las *variantes* (Serrano 1958:50-51). Entre las últimas se cuentan: las *ovoides de cuello largo*, las *de cintura*, las tipo *Pampa Grande* y las tipo *El Rincón*. Sumadas a las propuestas cronológicas comentadas en el capítulo 2, el panorama resultante se presenta, como puede apreciarse en el esquema de la lámina 12, algo confuso en virtud de la profusión de tipos, criterios y nombres distintos. Se trata en la mayoría de los casos de *tipologías* (clasificaciones diseñadas para el registro de entidades en categorías mutuamente exclusivas), cuyo carácter *taxonómico* (ordenado) está sólo vagamente definido y en ocasiones confusamente mezclado con hipótesis *filogenéticas*, como consecuencia de la frecuente asimilación en la práctica entre tipos de artefactos y *culturas* arqueológicas (Adams y Adams 1991:297-299). Una excepción está constituida por un trabajo inédito de Sergio Caviglia en donde se coloca el foco en la variación regional del estilo, estableciéndose cuatro tradiciones regionales: *Yocavil*, extendida por el vale de Santa María y el de Tafí; *Calchaquí*, en el valle homónimo; *Santa Bárbara* o Pampa Grande, a lo largo de la Quebrada de las Conchas; y *Valle Arriba*, en la zona de Cafayate, lugar de confluencia de las tres tradiciones anteriores (Caviglia 1985¹⁰⁰; véase lámina 6). En el capítulo 7 se considerará la variación regional de las características que se desarrollan a continuación.

En la muestra reunida existe un claro predominio del tipo tricolor sobre el bicolor de urnas santamarianas. Mientras el primero se manifiesta en el 66% de las piezas, el segundo sólo alcanza al 21%, quedando un 13% de casos indeterminados por mala conservación. Esto es coherente con la secuencia de seis fases desarrolladas a lo largo del tiempo, tres de ellas caracterizadas por el empleo de tres colores, una en la cual coexisten los tipos tricolor y bicolor y las últimas dos por la utilización del negro y el blanco solamente. La tendencia se manifiesta en todas las localidades.¹⁰¹

¹⁰⁰ A este autor se deben también un primer diseño de código analítico para el relevamiento de las características de las urnas, en el marco del Proyecto Arqueológico Yocavil.

¹⁰¹ Solo cabe señalar que resulta algo menos acentuada en Quilmes, El Bañado y Chiquimil, entre los sitios que cuentan con muestras más amplias.

Las urnas fueron confeccionadas a los fines de la representación sobre dos de sus caras, pues es muy frecuente cierto achatamiento en las mismas, evidente en la forma de la sección de la boca. Así, en el conjunto de 381 piezas analizadas en el Apéndice III predomina la sección de la boca elíptica (41%) por sobre la circular (29%). Es interesante notar que sólo el 25% de las piezas presentan algún apéndice al pastillage o modelado, frente a la mayoría de piezas tricolor en la muestra, en las cuales es más frecuente este tipo de técnicas. Los elementos más representados son las cejas y ojos, seguidos por nariz y brazos y manos sosteniendo puco. Este último modo de representar a los miembros superiores contrasta notablemente con los casos en que la representación es pintada, donde las manos aparecen libres en la inmensa mayoría de los casos. La pieza nro. 127 (véase lámina 36) es un curioso caso de representación pintada de manos sosteniendo puco, pues puede decirse que éste está prácticamente restringido a la representación modelada. En cambio, exclusivo de la modalidad pintada es la variante de manos juntas a modo de cabeza serpentiforme, y que alcanza una frecuencia del 6%.

Respecto de la estructura de diseño en los cuerpos de las vasijas: hay dos tipos netamente predominantes, la banda vertical y los brazos, que alcanzan el 52% y el 35% respectivamente del total de los casos. Luego resultan importantes los casos de única zona, que en conjunto alcanzan el 8% y la línea ondulada con división de base, (2%) propia de las urnas fase V. En la distribución espacial de este rasgo se insinúa la misma tendencia que en el caso de la simetría del cuello: el patrón de frecuencias del conjunto de la muestra se verifica en cada una de las localidades que poseen muestras significativas, con la excepción de Lorohuasi, en donde el tipo brazos con división de base es más popular que el de banda vertical.

El tipo "A" de relación de diseño (simetría refleja en el cuello y división tripartita en el cuerpo) es el más popular en el conjunto de la muestra (31%). Los tipos "B" (simetría rotacional y cuerpo con brazos) y "D" (simetría refleja y cuerpo con brazos) tienen frecuencias aproximadamente similares, en torno a la mitad que el tipo "A": 14% para el "B" y 16% para el "D". Una fracción similar suman los casos que Perrota y Podestá denominaron "Fuera de la bimodalidad" (14%). Por último se encuentra el tipo "C", cuello rotacional y cuerpo tripartito, con una frecuencia algo menor (10%). Este patrón de frecuencias de tipos de relación de diseño cuerpo cuello

se manifiesta en todas las localidades que cuentan con una muestra superior a las 12 vasijas, a excepción de Loroahuasi, donde el tipo "D" es el más popular, y de Quilmes, donde las piezas fuera de la bimodalidad ostentan el valor más alto (véase lámina 10). Este hecho apoya la idea de que los diferentes tipos de relación de diseño operaron como "sistema", esto es, que el sentido de cada uno estaba dado en buena medida, por su diferencia en relación con los otros. En este sentido, al compararse los porcentajes por fase con aquellos elaborados por Perrota y Podestá para una muestra más pequeña, se observa un contraste interesante: para la fase 0 si bien los porcentajes difieren (en nuestra muestra se incluye la categoría "indeterminados") resulta notoria la preponderancia de casos "fuera de la bimodalidad" y la presencia importante del tipo "A". La única diferencia reside en el registro de casos del tipo "C", resultante de la consideración de simetría en casos sin indicación de rostro.

Respecto de las fases I y II, tomadas conjuntamente de modo de subsumir las discrepancias existentes en los criterios presentados por Weber (1978) y Perrota y Podestá (1973), se ve que todos los tipos están representados, incluido el "FB". Si bien el método elegido no permite asegurar que haya casos "FB" en la fase II, en la fase siguiente también se evidencia una presencia de todos los tipos. Pero el hecho más notorio está dado por el registro de los tipos "A" y "C" en las fases IV y V, lo cual reafirma la importancia del carácter de sistema que presenta la iconografía calchaquí en toda la secuencia, pues para Perrota y Podestá en las últimas fases se reducía la variedad de tipos de relación de diseño cuerpo cuello a "B", "D" y "FB" (véase figura 11b). Incluso a partir de la consideración de las pocas piezas fuera de Yocavil pareciera que algo similar podría ocurrir en el área de la tradición Santa Bárbara. Respecto de Calchaquí sólo se registró el tipo "A", aparte del "FB" en una muestra mínima. De esta manera surge un panorama respecto a las estructura de diseño que no presenta una variación espacial significativa dentro de Yocavil, y que tiene una mayor estabilidad a lo largo del tiempo que lo que se pensaba hasta el momento.

Entre los motivos que tienen formas variadas de representación y que aparecen a lo largo de todas las fases se destacan los ornitomorfos¹⁰². En el cuerpo de las vasijas, suelen ir pintados a ambos lados de la franja central o arriba de los brazos, según los casos. Frecuentemente llevan una cruz en el lomo. También pueden aparecer en las mejillas del cuello, con diversos grados de “atomización” o síntesis y aportando la cabeza para oficial de ojo de la figura del ídolo de las largas cejas (Kush y Hernández Llosas 1978). En gran cantidad de piezas los ojos del personaje central aparecen trazados como una cabeza de suri, en cada uno de los cuales dos lágrimas cortas y rectas se disponen del mismo modo que el pico del animal. Urnas procedentes de Tafi presentan el suri en la porción central del cuello, en lugar del rostro antropomorfo habitual. En porcentajes menores, también se manifiestan como suris felinizados (en el cuerpo), aviformes de dos cabezas y como pichones (en el cuello).¹⁰³ Al igual que en el caso del camélido (un motivo excepcional), la felinización del suri consiste en manchas y fauces de jaguar. En ocasiones el suri lleva en la boca una serpiente, o bien porta una lengua serpentiforme, en otro caso de mezcla de atributos. Muy variadas pueden ser las posiciones del suri a uno y otro lado de la guarda central divisoria del cuerpo de la urna: ambas aves pueden aparecer enfrentadas, mirando hacia las direcciones contrarias o en fila. La asociación de este animal con el agua, está dada por el comentado hecho de que en el ámbito de los valles era reconocida su particular conducta de batir las alas ante una tormenta inminente.

Los antropomorfos en el 43% de los casos¹⁰⁴ son representados con petos, en el 32% con túnicas en forma de reloj de arena; en el 7% con túnicas rectas, en el 10%

¹⁰² Cabe aclarar la diferencia entre nuestra acepción zoológica del término “ornitomorfo”, y el hecho documentado por Quiroga, respecto de que por “aves” se entendía en Catamarca “todo animal que sirve al hombre y que no vuela, como el guanaco, el avestruz, la liebre, el quirquincho, etcétera” (Quiroga 1992:335). Su divinidad protectora era el *Llastay*, de modo que era necesaria la realización de ofrendas o sacrificios en su nombre a los fines de tener éxito en la caza. La partida se juntaba frente a un hoyo o a una apacheta, y se arrojaba en ellos coca, maíz, tabaco o *Llicta*. De esta manera *Llastay* y *Pacha Mama* eran respectivamente, los genios protectores masculino y femenino.

¹⁰³ La mayor parte de los casos de ornitomorfos se reparten entre los “suris naturalistas” (39.1. del Apéndice III), con el 50%; y los “pichones” (39.6 del Apéndice III), con un 30% de representación.

¹⁰⁴ Que suman 28 en la muestra trabajada en el Apéndice III.

con cuerpo estilo batracio, y el 8% restante corresponde a otras modalidades¹⁰⁵. Mientras que las tres primeras se presentan en las mejillas de las piezas, las últimas se dan en el cuerpo.

Los serpentiformes se representan tanto en forma naturalista (curvos de una cabeza), como fantástica (rectos, con dos cabezas y con peinetas). Se han identificado algunas piezas en las cuales este motivo se transforma en alguno de los elementos que conforman la estructura de diseño de las vasijas: cejas, brazos, cordón quebrado y también banda central. Este es otro modo de afirmar el protagonismo de este elemento en la narrativa que organizaba los enunciados a los cuales referían las representaciones plasmadas en las piezas.

El sapo es el animal más identificado con el agua. Ambrosetti llegó a documentar el papel del mismo en actos propiciatorios propios del folklore de la zona (Ambrosetti 1899). Al igual que en las urnas de estilo San José (asociadas a las más tempranas fases del santamariano), los batracios pueden representarse con cuerpo ovoide o romboidal, sobre el cual siempre hay una decoración, muy frecuentemente una cruz, otras veces un reticulado. Sólo ocasionalmente puede estar representado en el cuello de la urna; casi siempre aparece en el cuerpo, a ambos lados de los brazos o de la guarda central. En algunas urnas de excelente factura se lo representa con mayores dimensiones que lo habitual, ocupando la posición central del cuerpo. Pero su frecuencia de aparición es muy baja en comparación con la de la serpiente o el suri, o la de la figura de las largas cejas, protagonista principal de la iconografía santamariana.

Algunos de los primeros investigadores del tema, como Ameghino (1881) y Ambrosetti (1896b), propusieron que la figura de las largas cejas pudo representar al difunto contenido en la vasija. Luego Ambrosetti se inclinó por interpretar dicha figura como una representación de la muerte en general (Ambrosetti 1906), mientras que por su parte Quiroga también varió su opinión (primero creyó reconocer al Chiqui, luego a la Tormenta), pero siempre sosteniendo que se trataba de la representación de una deidad o situación mítica (Quiroga 1992, 1901; Cornell y

¹⁰⁵ Como cabezas trofeo aisladas y antropomorfos "de grandes proporciones" que se caracterizan por tener una túnica corta, que se confunde con el torso mismo (propias de la tradición Valle Arriba).

Johansson 1998:99). Hoy puede extenderse este argumento para señalar que los elementos que componen la decoración de las urnas corresponderían a mitemas y en consecuencia las variaciones de los mismos se explicarían por tratarse de distintas versiones de un mismo mito¹⁰⁶ (Levi Strauss 1968:191), propias de diferentes contextos locales o unidades sociales particulares. El esquema de representación básico de las urnas se mantiene constante en la gran mayoría de los ejemplares. De esto se desprende que la representación no constituye una expresión de la inspiración particular de un artista individual sino que responde a un patrón extendido en la sociedad (por ejemplo, mitos) y, por lo tanto, con un valor especial probablemente articulado con disposiciones propias de la organización política y/o social del grupo. Las líneas fundamentales de dicho patrón están dadas por la disposición de los campos decorativos en función de las partes de la vasija, como metáfora de una forma humana o *semihumana* (González 1977:323), cuyo rasgo más notorio y común es el rostro.

Rostros en las vasijas

El hecho de que se tratara de urnas funerarias condujo a Ambrosetti a plantear que la figura central de las urnas no representaría otra cosa que la imagen del muerto cuyos huesos contiene:

La cara del muerto presenta siempre lo que he llamado los arcos fúnebres, que se hallan, ya pintados ó de relieve sobre los ojos, como dos grandes cejas que dan á las fisonomías un aspecto de lechuza. Por esta disposición, no sería extraño que quisiera representar los arcos superiores de las órbitas de la calavera ó cráneo del muerto, dada la tendencia que tienen de bajar hacia los lados como se puede ver en muchas urnas.

¹⁰⁶ Nos referimos al mito, en su sentido específico, como “un determinado cuento que habla del pasado y que sirve para justificar un tipo particular de acciones presentes en el contexto de un medio cultural dado” (Leach 1969:165). Pues el mito es la experiencia misma de lo cotidiano, entendido como imaginario vivido; el modo de relación entre los hombres entre sí y con el mundo (Ansart 1983:18).

La boca siempre está abierta y provista de dientes ralos y largos que le dan un aspecto tétrico en el que los indios han creído interpretar mejor la idea de la calavera que muestra los dientes.

(Ambrosetti 1899:15)

Quiroga, en cambio, remarca en su trabajo más célebre el hecho de que no siempre las urnas guardan restos de párvulos, dado que muchas veces descubrió restos de animales (roedores, liebres, llamas), los cuales habrían oficiado de sustitutos de las víctimas humanas en los sacrificios (Quiroga 1901:126). Impresionó vivamente a este autor su observación de la fiesta del Chiqui, en la cual los participantes del rito danzaban en torno a un algarrobo, con cántaros vacíos en alto por sobre sus cabezas, demandando a las divinidades que los mismos fueran llenados de agua (Quiroga 1901:127). Así, tras describir algunos contextos de depositación funeraria en el cual tomaban parte las urnas, llega a la conclusión de que la figura representada en las piezas es la divinidad de la Tormenta, a la cual se imploraba por el riego de los campos cultivados (Quiroga 1901:142).

Tanto en Quiroga como en Ambrosetti puede verse que las hipótesis en relación a los temas se basan en las condiciones de enunciación de los textos icónicos de las urnas; esto es, en el contexto en el cual tenía lugar la situación comunicacional, al menos la última y definitiva: la inhumación en tierra. En este marco resulta crucial la consideración del tema de los sacrificios. El padre jesuita Alonso de Bárcena apuntaba hacia 1590, respecto de los calchaquíes:

Tampoco hallé en éstos rastros de religión alguna; sólo cuando mataban a algún enemigo le cortaban la cabeza y la mostraban al sol como quien se la ofrecía.

(en Berberían 1987)

Teniendo en cuenta esta cita, resulta altamente sugerente el hecho de que los apéndices de cabezas modeladas se dan sólo en las urnas bicolores, en forma aproximadamente contemporánea a la aparición del motivo de los guerreros en las mejillas de las piezas. Dichos apéndices se insertan justo en la cintura de la figura de las largas cejas, tal como habría sido la costumbre de los sacrificadores durante el período de Integración (González 1998). Por otra parte, existe en el Museo Etnológico de Berlín una urna fase IV que presenta en las manos del personaje antropomorfo de la vasija (en lugar del habitual puco), una cabeza antropomorfa dispuesta al revés, de manera similar al modo en que aparecen en los discos y

campanas de bronce del período (Nastri 1999:387; véase punto 36.7 del Apéndice II). Todo esto sin duda establece una asociación entre el personaje representado en las urnas y la ejecución de sacrificios, pero a partir del dato de los motivos de guerreros de las urnas fase IV, podría pensarse que la práctica pudo circunscribirse al ámbito de la contienda militar. No obstante, en buena parte de la muestra analizada se advierte una expresión amenazante en el rostro del personaje central, dada por la forma de las cejas, los ojos o la boca.

Al Sur de nuestra área de estudio, en la actual provincia de La Rioja, Agüero Vera¹⁰⁷ documentó la veneración de otras divinidades de carácter maléfico o bien dual, como la *Yacumama*, quien era buena de día y mala de noche. *Yacumama* significa “madre del agua”, y su rasgo principal estaba dado por sus *grandes ojos blancos y fosforescentes* (Agüero Vera 1972:60).¹⁰⁸ A comienzos del siglo XX se representaba a la *Yacumama* en las zonas serranas de La Rioja como una viejecita toda blanca, que moraba cerca de los manantiales. Señala Agüero Vera que este culto se encontraba muy relacionado con la serpiente, dado que ésta era una de las formas que adoptaba la diosa para asustar a todo aquel que osara acercarse a su morada una vez caído el sol (Agüero Vera 1972:64).

Los ojos de la figura de las largas cejas resultan altamente llamativos al observador, pero por lo general están trazados en color negro y no son de gran tamaño, a diferencia de las cejas, que sí presentan grandes proporciones. En la muestra analizada existe no obstante una importante cantidad de casos que por sobre los ojos “habituales” presentan otro par, de mayor tamaño y realizado en negativo, de modo que resaltan en color blanco, de una manera similar a la de los “ojitos” de la decoración arquitectónica y a la descripción de la divinidad recopilada por Agüero Vera. La pieza nro.1 (véase lámina 13) constituye un caso notable de definición del

¹⁰⁷ Juan Zacarías Agüero Vera (1886-1943) diputado y gobernador de La Rioja por el yrigoyenismo, fue también periodista, jurista, profesor y escritor tanto de ficción como de estudios folklóricos e históricos.

¹⁰⁸ En la arquitectura santamariana se ha documentado en varios sitios un rasgo que resulta muy sugerente en relación al papel que la idea de “ojos brillantes” pudo tener en los antiguos sistemas de representaciones. El mismo estuvo dado por la inserción en el lado externo de los muros, de bloques de cuarzo brillantes, que causa en el observador la impresión de unos ojos relucientes (Reynoso 2003; Tarragó et al 1997). En el caso del sitio Virgen Perdida, tal rasgo se encuentra frente a un imponente salto de agua (Nastri 2001a).

motivo que hemos denominado “sobre-rostro negativo” y que se forma a partir de la combinación de dos elementos: las cejas compuestas de líneas de triángulos unidos y el triángulo curvado superior (véase apéndice II ítem 55.2) con una punta gruesa rectangular. La boca de la urna pareciera tener mayor vinculación con el sobre-rostro, de nariz triangular negativa de aspecto felínico, que con el rostro de la vasija, indicado sólo por ojos-cabeza-de-suri incluídos en una franja roja en forma de “v” que atraviesa todo el cuello.

En la pieza nro.131 (véase lámina 37), el motivo presenta también una muy buena definición, pero a diferencia de la nro. 1, el triángulo negativo que representa la nariz está orientado con un vértice en la parte superior y un cateto horizontal en la inferior (en la pieza nro.1 se trata de dos triángulos enfrentados, a la manera de un reloj de arena, pero siendo más notorio el triángulo superior). Dicho triángulo contiene en su porción central a la unión de un segundo par de cejas de cordón punteado, por sobre las que se disponen en relación con el rostro habitual de la vasija.¹⁰⁹

En la pieza nro. 10 (véase lámina 14) los triángulos de la ceja son más numerosos, hecho que impide determinar con claridad cuál de los espacios negativos generados corresponde a la nariz y cuál a los ojos, suponiendo que esa haya sido la intención. Nos inclinamos a pensar que los espacios blancos de forma aproximadamente romboidal que se encuentran casi en posición horizontal por encima de los ojos de la vasija, constituyen la figuración de los ojos del sobre – rostro.¹¹⁰ Se da en la pieza nro.753 una situación que apoyaría tal interpretación. Sobre el eje vertical del cuello, las cejas se presentan con peinetas alternadas, de modo que se genera una línea zig-zag en negativo, que no es posible adjudicar a representación de nariz o boca. Luego, una vez que las cejas doblan para disponerse horizontalmente a lo largo del borde, en lugar de peinetas, se representan triángulos espiralados rectos. En X el primer espiralado presenta un engrosamiento de su extremo, que, en el lado de adentro, resulta muy similar a la pupila de un ojo, como

¹⁰⁹ Las piezas nro.18 (láminas 16 y 17) y 592 (lámina 81) constituyen otros dos muy buenos ejemplos de sobre-rostro, pero lamentablemente no se pueden apreciar tan bien, dado que los bordes de las urnas se encuentran incompletos.

¹¹⁰ Al igual que en las piezas nro. 45 (lámina 22), 54 (lámina 23), 207, 394 (lámina 53), 448 (lámina 63), 541 (lámina 77), 577, 766.

el que la misma vasija tiene más abajo. En piezas tales como la nro.25 (véase lámina 19), en cambio, los rombos que se encuentran inclinados en los precisos lugares en los que la figura negativa describe el cambio de la posición vertical que tiene a lo largo del centro del cuello de la pieza, a la posición horizontal que asume cerca del borde, son los que atraen la atención del observador que repara en la figura negativa.¹¹¹

El caso de la pieza nro. 41 (véase figura 4) resulta súmamente interesante, en la medida en que las cejas de hilera de triángulos no se extienden hasta el límite cuello-cuerpo, sino que se disponen en la altura característica, aproximadamente a mitad de altura en el cuello. Este hecho hace que la mayor parte de los triángulos negativos generados por la unión de las cejas con el cordón punteado superior, queden dispuestos horizontalmente, a manera de contorno del borde de la pieza. De esta manera sólo cuatro triángulos negativos se disponen verticalmente, no dejando en este caso dudas acerca de la indicación de sobre-rostro. Los dos triángulos negativos superiores indican los ojos y los dos inferiores se disponen adosados a cada lado de la línea vertical representativa del vértice de la nariz, para indicar sus laterales. Pero el hecho más significativo está dado porque en X, ambos rostros (el de la vasija y el sobre-rostro) poseen su propia boca. En X' sólo está presente la boca de

la figura de las largas cejas; lamentablemente el borde se halla incompleto y no es posible determinar las características del sobre rostro.



Figura 5: Pieza nro. 41, procedente de Quilmes, con sobre-rostro negativo.

No existe una regularidad clara en relación a las bocas de los sobre-rostros. Por lo general solo hay una boca por pieza, y en la mayoría de los casos no queda claro a cuál de los dos rostros corresponde, si es que es exclusivo de uno. En piezas como las nro. 138 (véase lámina 38), 151 (véase lámina 40), 390

¹¹¹ Otros casos similares están dados por las piezas nro. 96 (lámina 30), 339, 345, 453 (lámina 64), 523 (lámina 72), 804, 823, 824.

(véase lámina 52), 393 (véase lámina 53) o 523 (véase lámina 72), por ejemplo, están adosadas a la parte inferior de los sobre-rostros y separadas de los ojos de la figura de las largas cejas por sendas líneas o campos divisorios. Pero en otros casos similares (como el de las piezas nro. 10 (véase lámina 14), 25 (véase lámina 19), 395 (véase lámina 53), 541 (véase lámina 77), la división es más difusa.¹¹² Y en piezas como la nro. 159 la boca se encuentra adosada al extremo inferior de las cejas de cordón punteado; los ojos de la figura de las largas cejas se encuentran enmarcados en la franja roja en forma de “v”, pero no hay sobre-rostro, sólo está el espacio negativo entre las cejas y la franja roja.¹¹³

Piezas tales como la nro. 67 (véase lámina 26) ilustran otra modalidad de expresión del sobre-rostro, también consistente en cuatro figuras negativas articuladas: los dos ojos (de forma algo irregular, acentuada por el hecho de que los triángulos plenos de las cejas que conforman los motivos negativos, son en realidad peinetas) y luego los dos triángulos inferiores no se disponen a cada lado de la línea que se prolonga desde el triángulo curvado (pues la misma no está presente), sino que se encuentran uno encima del otro. El superior correspondería a la nariz, mientras que el inferior es difícil determinarlo. En el caso de la pieza nro. 122 (véase lámina 36) se incorporan otros dos triángulos, inmediatamente por debajo de los supuestos ojos del sobre-rostro y a cada lado de la punta del triángulo curvado. Luego otros dos triángulos se suceden hacia abajo, de modo similar a lo que ocurría en la pieza nro. 67 (véase lámina 26).¹¹⁴

¹¹² Luego en casos como los de las piezas nro. 67 (lámina 26) y 96 (lámina 30) pareciera más claro que la boca corresponde a la figura de las largas cejas.

¹¹³ Resulta interesante el caso de la pieza nro. 906 (lámina 93), en donde la boca no está adosada al sobre-rostro, ni este está demasiado bien definido, encontrándose prácticamente horizontal en toda su extensión, como contorno del borde. No obstante, la boca se encuentra a la misma altura que los ojos de la vasija; por lo cual antes que a ésta, correspondería al sobre-rostro, respecto del cual se encontraría en la posición indicada para una boca.

¹¹⁴ La pieza nro. 38 (lámina 22) es una típica urna fase 0 en la cual la diferencia entre la decoración del cuello de una y otra cara tiene que ver con la cuestión del rostro de la figura de las largas cejas. Estas están presentes en ambas caras, en la forma de un cordón punteado curvo. Luego en una de las caras la línea superior de rombos del damero aparece “achatada” de manera que los medios rombos más próximos a la nariz provocan el efecto de la presencia de un ojo, de un modo que presenta alguna similitud con el modo de composición de los sobre-rostros negativos.

Cabe destacar que todos los casos identificados de sobre-rostros, corresponden a piezas con decoración tripartita del cuerpo¹¹⁵; esto es, que tienen la decoración del cuerpo organizada en función de una banda central vertical. Esta presencia diferencial, resalta el carácter significativo de la diferencia entre los dos tipos de organización del cuerpo, en lo que respecta a la figura de las largas cejas. El hecho de que se trate de una oposición binaria referida al cuerpo de un personaje antropomorfo condujo a Weber a plantear que dicha distinción correspondería a la indicación de género, en base a una asociación de lo masculino con verticalidad y lo femenino con horizontalidad en la vestimenta de tribus amazónicas (Weber 1981:19). La pieza nro. 1 corresponde al tipo masculino de Weber y la pieza nro. 2 (véase lámina 13) al femenino, el cual también podría estar sugerido por la disposición de los brazos remarcando la forma de los senos (Weber 1981:17). En este sentido resulta sugerente su contraparte en las piezas con decoración de guarda central: el motivo de cordón quebrado, que envuelve a la guarda y por lo general está pintado en rojo, tiene un definido aspecto fálico y/o serpentiforme¹¹⁶. Mientras que algunas veces en que el motivo de cordón quebrado está presente en los campos curvos generados por los brazos de la figura de las largas cejas, asume forma de pechos femeninos, como en la pieza nro. 158 (véase lámina 40).¹¹⁷ En noticias históricas como la que se presenta a continuación queda explícita la diferencia de género en la vestimenta:

A un lado al Poniente le demora la provincia de Calchaquí, indios belicosos; el vestido es como el de los Omaguacas y Chichas; los indios, con manta y camiseta; las indias, unas camisetas largas hasta los tobillos; no hay más vestidos.

(de Lizárraga 1999:357)¹¹⁸

¹¹⁵ Las piezas nro. 465 (lámina 65), 546, 548 también representan casos de probables sobre-rostros, con una definición menos clara.

¹¹⁶ Más adelante se tratará este tema en mayor detalle.

¹¹⁷ No obstante, una forma más completa de representación del sexo femenino podría darse en una pieza con banda central como la nro. 813, en donde no sólo el cordón quebrado describe espirales en los lugares correspondientes a los senos, sino que también un círculo rojo conteniendo una cruz en damero ocupa el lugar propio de los genitales.

¹¹⁸ El manuscrito del Padre de Lizárraga fue publicado por vez primera recién en 1909; se supone que el párrafo en cuestión fue escrito en Santiago entre los años 1708 y 1709 (de Lizárraga 1999).

Aparte de la figura de las largas cejas existen muchas representaciones en el arte santamariano de personas vestidas (por ejemplo en las mejillas de las urnas fase IV), pero son sólo cuatro los tipos de indumentaria representadas: túnica corta, túnica larga sin faja en la cintura, túnica larga ajustada en la cintura y “escudo”, que impide ver el vestido empleado. Debe considerarse tanto la posibilidad de que el poncho tuviera menor uso en tiempos anteriores al contacto con el español (cf. Quiroga 1903:43); como que los personajes antropomorfos completos representados en las mejillas de las urnas correspondieran a una categoría especial -los guerreros- (Podestá y Perrota 1973:10) cuya vestimenta (las tres últimas formas enumeradas) no sería entonces representativa de la del conjunto de la sociedad. Por otra parte si se rechaza la hipótesis de Weber y de Quiroga en relación a la consideración de los campos curvos generados por los brazos recogidos hacia el pecho como indicadores de senos, la interpretación de la correspondencia entre tipos de decoración y géneros bien podría invertirse, en la medida en que los casos de urnas “con brazos” tienen división de campos decorativos debajo de los mismos, lo cual podría entenderse como indicación de poncho corto, hecho que de acuerdo con las fuentes históricas correspondería a vestimenta masculina.

En el caso en que los campos curvos efectivamente constituyeran una representación de senos, resultaría muy sugerente el dato folklórico recopilado por Agüero Vera acerca de una divinidad conocida bajo el nombre de *Zapam-zucum*, madre y providencia de los niños y algarrobos. Ésta se caracterizaba por los grandes pechos, con los cuales daba de mamar a los niños abandonados, mientras las madres cosechaban. Avivaba el fuego y dirigía su humo para orientar a aquellos pequeños que se habían alejado; ahuyentaba a los predadores y regulaba el descanso de los trabajadores cuando hacía oír el golpe de sus senos (“zapam-zucum”) para indicar que era hora de terminar la jarana y retirarse a descansar (Agüero Vera 1972:72). Pero también se vengaba en forma horrible de aquel que talara algarrobos, robándole sus hijos (Agüero Vera 1972:71). De esta manera, en el área de Vichigasta, se asociaban a comienzos del siglo XX los hallazgos de párvulos en urnas de barro cocido finamente decoradas, con los secuestros de la *Zapam-zucum*. No obstante esta visión de los párvulos en los fragmentos mitológicos valliserranos como víctimas

inocentes, resulta próxima a los ritos locales cristianos¹¹⁹ (Boman 1991:179). Se ha hecho referencia en el capítulo 3, a la presencia en sociedades andinas contemporáneas, de una visión diferente, por ejemplo, del feto.

Tanto Ambrosetti, como Quiroga y Lafone Quevedo realizaron recopilaciones del folklore calchaquí, pero nunca hicieron mención a mito alguno como el de Zapam-Zucum. Todos ellos destacaron la importancia de los ritos en torno a la divinidad del *Chiquí* o Vati; ser vengativo, sanguinario y feroz, que sólo se aplacaba mediante sacrificios (Ambrosetti 1953:119). La visión de Ambrosetti de la vida de los calchaquíes era sumamente lúgubre, acosada por carencias y peligros de todo tipo. Consecuentemente con esto, destacaba la importancia entre ellos de un numen representativo de la adversa fatalidad. No obstante aclara Adán Quiroga, que el *Chiquí* es una divinidad de origen peruano. Todas las desgracias se atribuían a él, a quien se procuraba complacer mediante el sacrificio de animales, como guanacos, liebres, zorros y quirquinchos (Quiroga 1992:327). Los datos acerca de la inclusión de suris en la fiesta del *Chiquí* (en la cual se les cortaba la cabeza a los animales, para ser alzadas en alto en un ritual que incluía gritos, cantos y danzas) son contradictorios; Quiroga cree que su exclusión del sacrificio se debía a que era motivo de veneración especial, porque seguramente el *Chiquí* se transformaría en suri (Quiroga 1992:329).¹²⁰ Ejemplificando con un urna de Andalhuala, Quiroga interpretó a la figura de las largas cejas de las vasijas santamarianas, con su feroz aspecto y asociado a representaciones de suris y sacrificadores con cabezas cercenadas, como representación del mismo *Chiquí* (Quiroga 1992:328-329). La contrapartida de esa deidad funesta estaba en el *Pucllay*, un viejo alegre que era encarnación de la alegría y la embriaguez. Sólo presentó un ejemplo material de este

¹¹⁹ Boman obtuvo de colegas informaciones acerca de la práctica de la ceremonia del *Angelito* (común en la región "diaguita") en Italia y Francia (Boman 1991:178-179).

¹²⁰ "Refuerza esta idea la tradición que se conserva en los pueblos indígenas Amaicha y Colalao del Valle, de que las brujas hechiceras y machis para seguir viviendo en la tierra, transformábanse en animales. La Pacha Mama misma —esto también lo saben los indios—, suele andar en las eminencias transformada en guanaco, llama o vicuña, pastando en medio de la gran majada, como su Illa sobrenatural, velando por sus veloces protegidos y fecundando el seno de las hembras" (Quiroga 1992:329). Las *Illas* eran animales castrados que oficiaban de mascotas del rebaño, a los fines de que éste no sufriera desgracia o merma (Quiroga 1992:335; Ambrosetti 1896b:539).

ser documentado en el folklore, el personaje modelado de la pieza hoy conocida como "urna Quiroga"¹²¹ (Quiroga 1992:332).

Más allá del reconocimiento en la figura de las largas cejas, de algunos de los númenes específicos conservados en la fragmentaria y escasa información histórica o folklórica disponible en un área que excede a la propiamente calchaquí, cabe atender a las propiedades que eran objeto de reflexión tanto mítica como plástica, lo cual combinado con las variaciones presentes en una muestra amplia, como la trabajada, permiten establecer relaciones entre los motivos, como se vio en el caso de los sobrerostros. En el caso de la figura de las largas cejas, Quiroga, quien le ha prestado gran atención, se preguntó:

... ¿esta figura general, al parecer de rostro humano, de vientre abultado, de largos brazos, y cuyas manos portan el vaso, es en realidad una figura ó representación antropomorfa? Contestaremos negativamente. La figura ó representación en cuestión tiene á la vez caracteres humanos y animales.

(Quiroga 1901:135-136)

Resultan "humanos" para Quiroga el corte de la cara, los arcos de las cejas y la boca dentada; mientras que los ojos (cabezas de suris o de serpientes) y la nariz (alargada como continuación de las cejas en forma de pico de ave) aluden a especies animales. De acuerdo a lo propuesto por Panofsky, resulta útil considerar no sólo el aspecto fáctico (ojo humano, de suri, de serpiente, etc.) sino también el expresivo, a los fines de la interpretación de los significados primarios. El ojo de la figura de las largas cejas se representa en algunas ocasiones con la apariencia de estar cerrado¹²², pero más frecuentemente como cabeza de suri. Como parece ser regla en el arte santamariano con las asociaciones y transformaciones retóricas entre motivos, existe un espectro de grados en la claridad de la asignación; desde aquellos casos bien evidentes, hasta los más ambigüos. Entre los primeros cabe destacar los casos en los que los ojos de la figura de las largas cejas corresponden a la vez a las cabezas de sendos suris naturalistas (atomizados o no) que ocupan cada una de las mejillas, en forma clara de split-representation¹²³; entre los más ambigüos resultan los casos de ojos circulares, con largos apéndices curvos (¿cuellos de suri?), pero sin que se pueda

¹²¹ La cual lleva el nro. 66 (lámina 26) en nuestro registro.

¹²² Como en las piezas nro. 5 (lámina 13), 6, 7, 35, 133.

reconocer el cuerpo del animal en la decoración del cuello de la vasija.¹²⁴ En un grado intermedio de ambigüedad se encuentran los casos de ojos realizados en términos de dos círculos concéntricos bien redondos: el externo haría entonces simultáneamente de cabeza de suri y de órbita del ojo de la figura de las largas cejas; el círculo interior haría de órbita del ojo del suri y de iris del ojo de la figura de las largas cejas; por último un punto negro haría de pupila del ojo de la figura de las largas cejas y de ojo del suri.¹²⁵ El diseño de ojos en forma de círculos concéntricos ha sido señalado ya en el arte prehispánico del NOA, para períodos previos de la etapa agroalfarera, como representativo de estados alterados de conciencia (Gordillo 1990:23). Lo que puede apreciarse en los casos mencionados, es que dicha forma de representación de los ojos de la figura de las largas cejas está siempre asociada a piezas con sobre-rostro negativo.

El aspecto expresivo de la figura de las largas cejas no está centrado sólo en los ojos, sino también en la boca. El rostro adquiere la expresión más amenazante cuando los ojos con apéndices de líneas dispuestos por encima en orientación vertical se combinan con una boca con indicación de dientes, que está curvada hacia arriba. Finalmente, cabe mencionar a los rostros que no reflejan de manera ostensible un estado particular (ni “dormido”, ni amenazante, ni alterado) y que abarcan una importante porción de la muestra. Se puede apreciar entonces, que la figura de las largas cejas representa un ser que en ocasiones puede ser amenazante y en otras no. Y la expresión puede radicar en ella o bien en un ser fantástico que está por detrás; ya sea que este ser se “coma” a la figura de las largas cejas; o bien que el ser representado por el sobre-rostro sea un atuendo cefálico de aquella, transmitiéndole de esta manera sus propiedades agresivas.

Existe en el corpus una cantidad importante de piezas (34) que se apartan del cánón habitual de representación del rostro de la figura de las largas cejas, en el cuello de las vasijas. Motivos no-figurativos tales como dameros, reticulados,

¹²³ Véase por ejemplo, la pieza nro. 42 (lámina 22).

¹²⁴ Ilustra bien este caso la pieza nro. 19 (lámina 17).

¹²⁵ En las piezas nro. 1 (lámina 13), 9 (lámina 14), 10 (lámina 14), 25 (lámina 19), 45 (lámina 22), 65 (lámina 25), 96 (lámina 30), 122 (lámina 36), 151 (lámina 40) se puede apreciar la variedad de formas de representación de ojos de la figura de las largas cejas, por medio de probables cabezas de suri.

indiformes y cordones quebrados horizontales adquieren así protagonismo en este sector de las piezas; las cuales pueden dividirse en distintos grupos con características específicas. En primer lugar cabe mencionar a aquellas piezas que aunque no presentan los ojos y las bocas de la figura de las largas cejas, sí tienen este último rasgo definitorio, ya sea dada como línea blanca negativa o como cordón punteado. En estos casos (14)¹²⁶, por debajo de las cejas se disponen dameros, con la excepción de las piezas nro. 112 y 280, en las cuales cordones quebrados ocupan el lugar de aquellos.¹²⁷ En el caso de la pieza nro. 862 es difícil determinar si se trata de un cordón quebrado o de un damero, quedando de manifiesto la estrecha vinculación entre ambos motivos en el cuello. La disposición de los dameros es también paralela a las cejas de cordón punteado, generándose así un patrón de hileras de damero en “V”, similar al de la decoración de algunos petos de “guerreros”¹²⁸ de las urnas más tardías. Pues el grupo que estamos considerando ahora corresponde principalmente a piezas que Perrota y Podestá adscribieron a la más temprana fase 0. Tan representativa de la misma como la decoración de dameros en cuello es la estructura que hemos denominado “en N” y que consiste en un motivo que describe una forma aproximadamente similar a la de dicha letra, generando de esta manera dos campos que eran llenados con indiformes, cordones punteados y líneas blancas negativas en relación de rotación entre sí (véase Apéndice II, ítem 25.8.). El motivo que organiza esta estructura de diseño es por lo general un cordón quebrado rojo¹²⁹, pero también existen casos en que el mismo resulta de una combinación de cordón quebrado e hilera central roja de damero, como ilustran las piezas nro. 78 (véase lámina 27), 272, 273 y 617. El damero se dispone como las líneas externas de una letra “N” inclinada hacia la derecha de tal modo que las líneas externas se dispongan de modo diagonal y la línea central, de modo vertical. Ésta última tiene la forma de un cordón muy fino, unido a la hilera de dameros. Todas estas decoraciones han sido

¹²⁶ Piezas nro. 38 (lámina 22), 107 (lámina 33), 112, 265, 270, 280, 463, 475, 550, 641, 819, 831, 842, 862.

¹²⁷ En la pieza nro. 475 el damero se encuentra en el cuerpo, estando todo el cuello ocupado por tres cejas paralelas de cordones punteados y una de triángulos negros por encima.

¹²⁸ Por ejemplo, las de las piezas nro. 159 y 486 (lámina 67).

¹²⁹ Con la única excepción de la pieza nro. 115 (lámina 35), en la cual el cordón quebrado es negro, en las demás (piezas nro. 31 (lámina 21), 50, 56, 186, 266, 267, 268, 269, 271, y 484) se utiliza el color característico de dicho motivo.

interpretadas por Velandia como representativas de mantos, en una figuración del modo en que se envolvían las momias (Velandia 2000). Aunque difícilmente se puedan desentrañar en todos los casos las “vueltas” de la representación de los textiles, creemos que esta interpretación es acertada y que encuentra apoyo en: 1) el hecho de que los motivos que intervienen en las decoraciones descritas son los mismos que en éstas u en otras piezas aparecen en el cuerpo, a los costados de la banda central, en donde es esperable la representación de vestidos; 2) la evidencia de textiles recuperada en distintos sitios del Norte de Argentina y de Chile, en los cuales abundan motivos angulares como cordones, espiralados, escalonados, triángulos y dameros (Renard 1997, 1999; Berberían 1969), en algunos casos idénticos a los de la decoración de las piezas.

Es posible que los casos de reticulados en las mejillas¹³⁰ y los de un único motivo, también estuvieran aludiendo al mismo tema de envoltura cefálica que los cuellos en damero. Con mayor frecuencia que en éstos últimos, aquellos implican la desaparición en el cuello de las vasijas de todo elemento correspondiente al rostro de la figura de las largas cejas o a su sobre-rostro. Las piezas nro. 30 (véase lámina 20) y 575 (véase lámina 80) presentan en sus cuellos una figura de suri de perfil, con la cabeza hacia la derecha, en el centro de círculos de cordones rojos y punteados alternados. En las piezas nro. 218, 788 (véase lámina 86), 168 (véase lámina 41) y 813, un marco similar contiene a las representaciones: en los primeros dos casos formas curvas simétricas ocupan todo el cuello; en el tercero y el cuarto hacen lo propio una serpiente bicéfala espiralada y una cruz en damero, respectivamente, ocupando todo el espacio del cuello de la vasija.

Finalmente se encuentran piezas que también contienen representaciones no figurativas en el cuello, como chevrons¹³¹ o escalonados espiralados¹³² que, conjuntamente con representaciones en el cuerpo fuera de la bimodalidad, se apartan,

¹³⁰ La mala conservación de los dos ejemplares con éstas características (piezas nro. 39 y 60, lámina 24) presentes en la muestra impide un examen más detallado de la cuestión.

¹³¹ Las piezas nro. 443 (lámina 62) y 852.

¹³² Las piezas nro. 818 (lámina 87), 820 (lámina 88) y 821.

al menos aparentemente, del carácter metafórico humano propio de las urnas santamarianas.¹³³

Las mejillas de la figura de las largas cejas

Si bien no se trata de la representación de un rasgo físico natural de los seres humanos, la decoración de las mejillas de la figura de las largas cejas constituye otra característica “humana. Desde tiempos anteriores al período tardío en el área valliserrana, se representaba a figuras humanas con decoración facial en diferentes soportes; incluyendo a vasijas con rostros modelados y motivos grabados o pintados sobre los mismos. En la alfarería Condorhuasi, Ciénaga y Aguada existe un enorme cúmulo de ejemplos de personajes que presentan decoración en sus mejillas (González y Pérez 1972; González 1998). Si bien hay casos (sobre todo en el período Medio, con técnica grabada sobre vasos modelados) en los cuales la decoración (un animal de perfil, o en *split representation*, por ejemplo) parece “sobreimponerse” al rostro, no siempre con relación aparente con la “topografía” del mismo (p.e. González 1998:200-205); casi siempre la decoración se articula con los rasgos faciales, disponiéndose muy frecuentemente sobre campos definidos y delimitados, tales como la frente y las mejillas. El arte santamariano le imprimió un fuerte énfasis a esta concepción, popularizando las mejillas ocupadas por *motivos encerrados en formas curvas* (ovales), generalmente con presencia de pintura roja. Uno de los motivos representativos de esta forma de decoración de las mejillas, es el de los suris atomizados, los cuales presentan un cordón rojo a modo de borde del cuerpo, que a su vez se transforma en ceja de la figura central y nuevamente en borde de cuerpo de suri en la mejilla opuesta¹³⁴.

¹³³ La pieza nro. 851 constituye una inversión única de la disposición de las estructuras del diseño en el arte santamariano, al presentar una división tripartita con banda central en el cuello de la vasija.

¹³⁴ Véase piezas nro. 42 (lámina 22), 55 (lámina 23), 92 (lámina 30), 108 (lámina 34), 114 (lámina 34). En la pieza nro. 61 (lámina 24) puede apreciarse una concepción similar expresada por medio de la apelación al motivo de la serpiente en lugar del suri.

Otro motivo correspondiente a la misma categoría y también muy popular es aquel que consiste en dos franjas oblicuas con motivos escalonados-espinalados en relación de simetría refleja o rotacional. El rojo aquí no está en el borde del motivo, sino en los triángulos escalonados del interior.¹³⁵ Un cordón punteado diagonal constituye el límite de las dos partes del motivo, el cual es simétrico respecto de su homólogo de la cara opuesta; ya sea en forma refleja, rotacional o traslacional.

Hay casos en los cuales resulta evidente que el tamaño de las figuras circulares ha “crecido”, al punto de ocupar hasta los límites mismos del cuello, por los costados y en su parte inferior, confundándose con el borde de los campos decorativos, en la garganta de la pieza¹³⁶. De esta manera no se trata ya de motivos circulares en las mejillas, sino de *mejillas delimitadas* y llenas de motivos en todo su interior. En estos casos se generaliza la situación en la cual la simetría del interior de la mejilla es tal, que cada una de las partes interiores de la misma establece a su vez otra relación simétrica respecto de las inversas de la mejilla opuesta.¹³⁷

La concepción de mejillas delimitadas incluye además una gran variedad de situaciones, que involucran los distintos tipos de simetría. La mejilla delimitada deja libre al rostro de la figura de las largas cejas (la cual puede considerarse también en forma separada de las mejillas, como un rostro angosto en forma de “Y”, remarcando con esta extraña forma su status semi-humano) y ocupa toda la porción aproximadamente triangular, que se extiende desde la altura de los bordes externos de la banda central del cuerpo de la vasija, hasta el borde lateral superior del cuello. Los motivos de guerreros se corresponden con la estructura de diseño en el cuello de mejillas delimitadas, en la cual éstas adquirieron una forma definida de semitriángulo recto con una línea curva convexa hacia el centro de la pieza en lugar de la hipotenusa. En el borde interior de este continente se disponen en algunos casos

¹³⁵ Véase pieza nro. 51 (lámina 23).

¹³⁶ Las piezas nro. 411 (lámina 57) y 415 (lámina 57) resultan representativas de las formas probablemente transicionales de los motivos circulares a las mejillas delimitadas.

¹³⁷ Como es el caso de las piezas nro. 43, 147 (lámina 40) y 416 (lámina 58), en las cuales la simetría rotacional vertical intra-mejilla en mejillas divididas en dos implica una reflexión corrida con la mejilla opuesta. La pieza nro. 58 es un ejemplo de rotación tanto intra como entre mejillas en una pieza miniatura.

triángulos curvados negros plenos, que actúan a modo de indiformes, “llenando” los espacios vacíos más extensos.¹³⁸

En urnas fase V se da el caso de piezas que tienen en la porción superior de la sección media del cuerpo apéndices modelados de cabezas humanas, las cuales pueden ser interpretadas como cabezas trofeo. En el caso de una urna fase IV del Museo de Berlín las manos de la figura de las largas cejas sostienen una cabeza cortada (Nastri 1999:387); y las representaciones de guerreros de las mejillas también se asocian cabezas trofeo en diferentes ubicaciones. El caso de la pieza nro. 493 (véase lámina 68) es particularmente importante porque representa a un guerrero con una cabeza trofeo negra¹³⁹ sobre cada uno de sus hombros y sin cabeza propia. En el lugar de ésta se dispone un espacio negativo con idéntica forma al rostro de la figura de las largas cejas, generada en su parte superior por un triángulo pleno curvado idéntico al que presentan los rostros de las vasijas. De manera que un nuevo juego de espejos se presenta cada vez que la figura de las largas cejas porta en sus hombros como trofeos a guerreros (como sinécdoque¹⁴⁰), que a su vez pueden llevar cabezas trofeos.

Debe destacarse el hecho de que tanto los guerreros como las figuras de las largas cejas llevan sus respectivos trofeos sobre los hombros; de la misma manera que los apéndices modelados de cabezas trofeo están a la altura aproximada de los hombros de la vasija, como en las piezas nro. 74, 364 (véase lámina 48), 476, 625 y 786. Por otra parte las piezas que tienen apéndices modelados de cabezas trofeo nunca tienen decoración de guerreros en las mejillas. Puede suponerse así que tienen el mismo valor en el marco de la simbología calchaquí. Cuando el motivo se introdujo en la época de vigencia de la fase IV –junto con otros elementos que pueden considerarse como indicadores de una reactualización de aspectos de la

¹³⁸ Véase pieza nro. 32 (lámina 21).

¹³⁹ Raúl Mandrini publicó recientemente una carta del Padre Alonso de Bárzana de fines del siglo XVI, en la cual hace referencia a la religión calchaquí: “Acercas de la religión o culto de todas las naciones que pertenecen a la provincia de Tucumán no he hallado que tengan ídolos ningunos a quienes hayan adorado; hechiceros sí tienen y han tenido muchos, de los cuales algunos les hacían adorar al mismo Demonio, que siempre les aparecía negro y que les ponía temor” (Bárzana en Mandrini 2004:122). Nótese también que la indudable cabeza trofeo de la pieza nro. 578 (véase ítem 36.7 del Apéndice II) es negra.

¹⁴⁰ Entendiendo a ésta como toda relación retórica entre el todo y la parte (Tilley 1999:6).

ideología del tiempo del período de Integración- ocupó en las piezas en cuestión parte del lugar que hasta ese momento habían tenido las expresiones simbólicas de dualidad y cuadripartición. En la fase siguiente, con la introducción, totalmente novedosa, de los apéndices modelados de cabezas trofeo, la decoración pintada de guerreros es abandonada.¹⁴¹

El Padre Diego de Torres, misionero en Calchaquí, relataba hacia 1612 que:

Aquí había un curaca viejo, grande y hechicero, a quien había reñido antes y amenazándole que le quemaría si no se enmendaba, porque decían que *mataba* a los indios, y me lo había dicho el mismo don Juan Calchaquí, quejándose de él.¹⁴²

(Torres, en Mandrini 2004:138-139).

Otro hecho para destacar está dado por la forma de representación de las cabezas trofeo modeladas. Éstas, a diferencia de las pintadas en la mejilla de la pieza nro. 493 (véase lámina 68) no son negras, sino blancas y constituyen una *split representation*: la cara de frente, con peinado de raya al medio y una protuberancia en los pómulos¹⁴³, tiene sus orejas dadas por la nariz de otras dos caras de perfil que se disponen en ambos extremos del apéndice. Cada ojo de la figura de frente, constituye el único ojo de las dos figuras de perfil de cada lado.

Figura 6: Apéndice modelado de cabeza humana realizada como split representation. Pieza nro. 786 (MPELP).



Bajo el nombre de “guerreros” se ha incluido a antropomorfos en las mejillas de la pieza, tanto ataviados con túnicas, así también como protegidos por escudos, los cuales presentan idéntica proporción¹⁴⁴ en la muestra. No hay ningún caso en el que pueda asegurarse que

¹⁴¹ La pieza nro. 370 (véase lámina 49), procedente de Rincón Chico, es del tipo mixto Belén-Santa María, comunmente asociada con el tiempo de la conquista incaica. Presenta guerreros con petos en su cuello, más no la figura de las largas cejas. Podría haber sido el caso que las sociedades locales hubieran reemplazado la decoración de guerreros por las cabezas modeladas, frente al uso nuevo y original que pudieron darle al primer significante los advenedizos en la región.

¹⁴² Énfasis mío.

¹⁴³ Podría tratarse de una representación del *acullico*.

¹⁴⁴ En el corpus completo hay diecisiete piezas con antropomorfos con túnica, otras diecisiete con antropomorfos con petos; tres que tienen de ambos tipos; uno que no corresponde a ninguno de los dos; y finalmente dos que tienen antropomorfos-serpentiformes atomizados.

porten armas ofensivas. En la pieza nro. 540 (véase lámina 77) llevan colgando de sus manos unos pequeños círculos con un punto en el medio y líneas onduladas que se disponen pendiendo hacia abajo, que quizá podrían interpretarse como una honda y su proyectil; pero también podría tratarse de una cabeza de suri, en función de contar las mismas con un punto central similar al que indica el ojo del ave en el arte santamariano. Resulta sugerente en este sentido que tales elementos son llevados sobre los costados, de manera similar a la de la cabeza trofeo de los antropomorfos de las mejillas derechas de la pieza nro. 512 (véase lámina 70). Y refuerza la metáfora vasija-antropomorfo el caso de la pieza nro 289, la cual, teniendo guerreros con petos en sus mejillas, lleva en lugar de la banda lateral cabezas trofeo colgando a la altura de la cintura.



Figura 7: Cabeza trofeo dispuesta como “colgante” en los laterales (sobre el asa) de la pieza nro. 289, procedente de Lorohuasi, pcia. de Catamarca (MLP).

Mientras que los guerreros que portan petos tienen todos adornos cefálicos en forma de “penachos” (muy probablemente de plumas), los antropomorfos vestidos con túnicas presentan distintas formas de arreglo de la vestimenta cefálica. Si bien los penachos constituyen la forma más frecuente (casi el 50% del total), también se registraron casos (dos) sin atuendo cefálico, con gorros (otros dos casos) y con gorros y penachos (cuatro casos). Los gorros pueden ser rectos o con dos puntas; los penachos: en forma de tridígito, de plumas hacia arriba, o en forma de medialuna. Petos y túnicas difieren en las decoraciones que son más frecuentes en cada uno de ellos. Mientras que en los primeros predominan las bandas gruesas diagonales, simples o cruzadas, diseños en forma de “V” y pares de serpentiformes rectilíneos en zigzag; en las túnicas el diseño predominante es una franja central vertical que la mayoría de las veces contiene guardas de escalonados espiralados rectos, o bien serpentiformes o aviformes, pero siempre de a uno. Un único caso de escutiforme presenta una banda central vertical; en cambio ninguna de las túnicas que visten a los

antropomorfos tiene la decoración de bandas gruesas diagonales, ya sean simples o cruzadas. Aparte de estas asociaciones¹⁴⁵, del examen de las vestimentas de los guerreros se desprenden además las siguientes: 1) entre la vestimenta de túnica y el sacrificio; 2) entre la figura de las largas cejas y la vestimenta de túnica; 3) entre la figura de las largas cejas y el sacrificio.

Así como los guerreros constituyen la forma más conspicua de mejilla delimitada en la fase IV, en la fase siguiente tal título corresponde al motivo de serpiente curva en forma de "S".¹⁴⁶ Dichas serpientes son bicéfalas y tienen manchas circulares o cuadrangulares (negativas¹⁴⁷ y a veces con círculos concéntricos¹⁴⁸) en el cuerpo, el cual es reticulado. En la pieza nro. 890 (véase lámina 92) una de las manchas contiene polluelos en su interior y en las piezas nro. 635 (véase lámina 82) y 884 (véase lámina 91) se destacan las fauces felínicas de las serpientes. Se trata de un motivo de gran difusión en los Andes del Sur: la voluta "S" aparece en ceramios Tiwanaku clásicos del altiplano y postclásicos de Moquegua y en vasijas propias de sociedades locales de Arica (como San Miguel y Pocoma), mientras que la versión de serpiente bicéfala ha sido rastreada en los textiles de Arica como parte de una evolución estilística

que va de lo abstracto (franja diagonal aserrada) a lo figurativo (serpiente bicéfala), para terminar posteriormente, nuevamente en lo abstracto (voluta "S")

¹⁴⁵ A la cual cabe agregar las sugeridas por las piezas nro. 119 y 600, en las cuales se observa cómo personajes serpentiformes con características muy especiales (con vueltas y complicaciones elaboradas) ocupan el lugar propio de los guerreros de las urnas de fase IV. Las figuras presentan un alto grado de "atomización", pero hay cuatro elementos que abonan la asociación: los marcos de las figuras, idénticos a los que presentan habitualmente los guerreros; vueltas puntiagudas en los laterales de la cabezas de los personajes, que asemejan la punta de los escudos que portan los humanos; representación alargada de las cabezas, con ojos en negativo, también similar a las máscaras que portan los guerreros; y por último el hecho de que el excepcional motivo de línea simple con puntos adosados que forma el cuerpo de serpiente del personaje de la pieza nro. 119 es igual al modo en que se representan los penachos (tocado cefálico) de los guerreros.

¹⁴⁶ La pieza nro. 489 (lámina 68), correspondiente a la fase IV, proporciona un antecedente del motivo de serpiente bicéfala en forma de "S". El modo de representación del motivo es idéntico al de las urnas fase V, pero su posición (horizontal, ocupando ambas mejillas) es distinta, encontrando similitudes con urnas tricolores como la nro. 168 (lámina 41).

¹⁴⁷ Como en las piezas nro. 40 (lámina 22), 440 (lámina 62), 793 (lámina 87) y 903 (lámina 93).

¹⁴⁸ Como en las piezas nro. 80 (lámina 27), 373 (lámina 50), 635 (lámina 82), 883 (lámina 91), 884 (lámina 91), 886 (lámina 92) y 890 (lámina 92).

(Horta 2001:1)

El motivo de damero en las mejillas es común tanto a la fase IV como a la V, teniendo en éstas características muy diferentes a la comentada decoración de damero en cuellos con ausencia de rostro. Los dameros correspondientes a piezas de las últimas dos fases no forman cruces andinas, muy frecuentemente son romboidales y muy excepcionalmente presentan casilleros vacíos. Los de fondo blanco o bien aparecen reticulados¹⁴⁹, llenos de puntos¹⁵⁰, o con rombos concéntricos en su interior. Las piezas nro. 263 y 372 (véase lámina 49) tienen la particularidad de presentar polluelos en el interior de los campos plenos (negros).

A diferencia del caso de la decoración de pares de escalonados-espinalados, guerreros, serpientes o dameros, siempre contenidos en mejillas delimitadas, llamamos *cuadripartición* en la decoración del cuello cuando éste presenta cuatro cuadrantes de manera que, al igual que en el caso de una de las figurinas de Berlín (véase lámina 5), todo el rostro queda involucrado en la decoración facial. Esta estructura comprende cuatro partes de aproximadamente el mismo tamaño en el caso del uso de superficies de color rojo, a las cuales denominamos *cuadripartición con superficies de color*. Dichas superficies puede decirse que rotan, dado que ocupan cuadrantes inversos en cada una de las mejillas del cuello. En su cambio de ubicación “llevan” consigo a los motivos que contienen, pero esto no quiere decir que los mismos necesariamente roten. En ocasiones lo hacen, en otras mantienen entre sí una relación de reflexión, en base ya sea a ejes verticales u horizontales¹⁵¹; y también hay

¹⁴⁹ Como es el caso de la pieza nro. 587

¹⁵⁰ Como en las piezas nro. 9 (lámina 14), 10 (lámina 14), 65 (lámina 25), 177 (lámina 42), 253, 255, 256, 260, 261, 456, 531(lámina 74), 885 (lámina 92), 887 (lámina 92) y 891(lámina 93).

¹⁵¹ En la pieza nro. 24 (lámina 18) el escalonado-espinalado del cuello se dispone en cuadrantes inversos, pero el motivo se dispone como reflejo de su homólogo opuesto (la del cuerpo es en cambio una auténtica rotación). La pieza nro. 29 (lámina 19) exhibe reflexión corrida con un eje horizontal. Es muy común el caso de representación de serpientes unicéfalas rectas que se disponen en forma refleja, por más que se enfrenten de manera diagonal, entre campo inferior y superior de cada una de las mejillas de la pieza (véase por ejemplo la pieza nro. 118, lámina 36).

casos en los cuales los motivos describen una relación de traslación¹⁵² (sola, o en el marco de reflexión corrida).

En este tipo de estructura de diseño la inversión de los motivos en los cuadrantes de la estructura del cuello parece haber concentrado el eje de la atención, antes que la cuestión del “movimiento” de los motivos.¹⁵³ Perrota y Podestá no discriminaron estos aspectos en su definición de los “diseños básicos” del cuello; ni en el texto ni en las ilustraciones (Podestá y Perrota 1973:12-13). El mismo concepto de “relación de diseño cuerpo-cuello” articula dos criterios —el de simetría en el cuello y estructura de diseño en el cuerpo- y deja de lado sus inversos —estructura del cuello, simetría del cuerpo-, lo cual podría hacer suponer que los segundos serían dependientes de los primeros. El análisis de la muestra trabajada indica en cambio que ambos criterios proporcionan información acerca de los procedimientos compositivos y los discursos contenidos en la iconografía santamariana. En la estructura del cuello se plasmaron plásticamente conceptos muy importantes de la cosmovisión andina como son el dualismo, la cuatripartición (como replicación del anterior), la unidad y la alternancia de contrarios. En el cuerpo, como se verá en el siguiente capítulo, la simetría entre lados izquierdos y derechos y entre caras constituyó el marco principal para la introducción de marcas, probablemente personales, que impedían que los diseños, los campos y las piezas se constituyeran en repeticiones fieles de las otras que también respondían a los mismos tipos de estructura de diseño. El concepto de “relación de diseño cuerpo-cuello” de Perrota y Podestá se refiere a la relación entre estructura y simetría, pero restringiendo la primera al cuerpo y la segunda al cuello. En la Discusión se resaltarán la importancia y las implicancias que la relación identificada por las autoras tiene en relación a la

¹⁵² Como es el caso de la pieza nro. 127 (lámina 36): en X' sólo se da traslación, mientras que en X además se agregan más escalonados que rotan y conforman en el campo inferior un fondo negativo para el escalonado “trasladado”.

¹⁵³ La transformación de los escalonados-espinalados rectos de la pieza nro. 53, por ejemplo, (que aparece como “descuidada”), no presenta una relación definida: ni rotación, ni reflexión, ni traslación.

En la pieza nro. 101 (lámina 31) puede apreciarse nuevamente que la posición en campos invertidos no implica necesariamente rotación del motivo, pues los escalonados verticales de las mejillas conservan su posición engrosada abajo, tanto en una mejilla como en la opuesta.

cosmovisión de la sociedad calchaquí, considerando los aspectos lúdicos y rituales probablemente vinculados a la decoración de las urnas.; pero para poder considerar las mismas es necesario no restringir el alcance de ninguno de los dos criterios a una parte de la pieza, sino considerarla en su unidad. De manera que antes que abordar la “relación” conviene considerar tanto la estructura como la simetría en cada una de las dos partes más extensas de la pieza (cuello y cuerpo).

En las piezas con superficies de color rojo en dos campos de la decoración cuatupartita del cuello puede apreciarse que existe una rotación de campos (con sus fondos y sus motivos) además de motivos. La rotación de motivos es sólo una de las posibilidades (además de la reflexión y la traslación) en las piezas con cuatupartición. La rotación de campos es prácticamente “obligada” en las piezas con cuatupartición. En los campos pintados de color rojo se realizaron diseños simples, como líneas onduladas o quebradas, chevrones, etc., que pueden apreciarse con mayor claridad en un fondo oscuro.¹⁵⁴

La serie de piezas bicolors con cuatupartición en el cuello (correspondientes en su mayoría a la tradición Valle Arriba de Serrano), presenta una particularidad en relación a las anteriores: el tamaño de los cuadrantes es desigual en cada mejilla. Un cuadrante es claramente más pequeño que el otro, de modo que resulta adecuado hablar de una *cuatupartición asimétrica*. Los motivos del cuadrante más pequeño de una mejilla se representan también en el cuadrante más pequeño de la otra, el cual se dispone invertido a la primera. En piezas correspondientes a esta variante¹⁵⁵ también puede advertirse que la oposición inversa de campos con motivos particulares es un fenómeno distinto a la “rotación”. Esto se ve bien claro en el caso de motivos figurativos. Por ejemplo aviformes de tres y cuatro cabezas que ocupan el campo horizontal más pequeño de los dos en que se divide el cuello, aparecen siempre “al derecho”, tanto en una como en otra mejilla.¹⁵⁶ Se destaca en el conjunto de piezas con este tipo de decoración en el cuello la abundancia de representaciones de

¹⁵⁴ Véase por ejemplo las piezas nro. 596, 622 (lámina 82), 650 (lámina 84), 652 (lámina 84).

¹⁵⁵ Como las piezas nro. 37 (lámina 21), 89 (sin inversión de campos, lámina 29) y 90 (lámina 29).

aviformes de un modo diferente al tan popular suri. Aquí las aves se representan de frente (aunque muy a menudo como resultado de una *split representation*), con las alas desplegadas y sin patas. Tanto los atributos de aves como los de serpiente (con “ganchos” u orejeras) también frecuentemente se atomizan en el interior de los campos, dándose el contraste en el cuello entre los campos con representaciones figurativas y no-figurativas, los cuales se disponen de manera inversa cada uno de ellos entre sí.

Finalmente son llamativas las piezas con cuadripartición establecida a partir de separaciones de campos por medio de gruesos cordones rojos (*cuadripartición colorada*). En estas piezas la decoración, también abigarrada, aparece como al borde de la desestructuración; los motivos están dispuestos de un modo que genera la impresión de “amontonamiento” y de inestabilidad. Las cejas de la figura central se representan siempre en rojo y la boca (rectangular) con los dientes indicados, junto con la forma de los ojos, generan una expresión de enojo o amenaza. Las separaciones de campos, rojas, son gruesas y en algunos casos comienzan a funcionar como campos y por lo tanto, también se disponen en forma “rotada”. Esto genera así un efecto de replicación, en un marco de ambigüedad. La divisoria entre los campos superiores e inferiores nunca está a la misma altura en ambas mejillas, pero a diferencia de la cuadripartición asimétrica, no existe una diferencia marcada y constante entre los campos. Pareciera que lo importante es que la línea divisoria también refleje una inversión, de acuerdo a su status ambiguo de divisoria de campo y campo mismo a la vez. Esto se logró realizándose un quiebre en la línea horizontal, disponiéndola en una mejilla a mayor altura o con diferente grosor que en la otra, como puede apreciarse en las piezas nro. 13 (véase lámina 15), 16 (véase lámina 16), 118 (véase lámina 36), 392 (véase lámina 53).

La cuadripartición colorada comparte con la cuadripartición asimétrica el contraste de campos con motivos figurativos y no figurativos. Entre los primeros el más popular es el serpentiforme rectilíneo de cordón punteado, el cual suele presentar peinetas adosadas al cuerpo, dispuestas sin orden aparente, más allá del

¹⁵⁶ En la misma pieza nro. 37 (lámina 21) lo mismo ocurre con la columna de chevrones con puntos que constituyen dos de las tres bandas verticales en que se divide el otro campo presente en cada una de las mejillas.

hecho de que la disposición del serpentiforme efectivamente sea especular respecto de su homólogo de la mejilla opuesta. La importancia de la disposición inversa de motivos y campos es reforzada por medio de la repetición de las franjas coloradas que hacen de líneas divisorias de campos, en los extremos superior e inferior de las mejillas, siempre en forma diagonal; esto es: si en un lado se dispone en la porción superior de la mejilla, tendrá su contraparte exclusivamente en la porción inferior de la mejilla opuesta¹⁵⁷. La repetición de franjas, junto con los campos, plantea de esa manera una nueva ambigüedad, ahora en relación al número de campos en las mejillas. Pues los mismos parecerían multiplicarse, hecho que alcanza una definición clara en el tipo que denominamos *partición múltiple*, el cual consiste en al menos tres campos por mejilla, a veces en forma diagonal¹⁵⁸ y en el marco de mejillas que por lo general están delimitadas. La multiplicación de campos implica a su vez la de posibilidades de disposición de los mismos. Es frecuente por ejemplo que la inversión de campos se haga en base a una noción de “centro-periferia”: el que está arriba de todo en una mejilla, estará debajo de todo en la opuesta, mientras que los campos del medio, también se invierten, manteniéndose en el centro del cuello¹⁵⁹. En otros casos, como el que ilustra la pieza nro. 468 (véase lámina 65), se trata de una repetición de la alternancia característica de la cuadripartición.

Traslación y asimetría tienen una presencia importante en este tipo, junto con la reflexión y rotación. Se destaca el hecho de la introducción de motivos (por lo general en las porciones superiores derechas) que reemplazan a los que “deberían” ocupar un determinado campo de acuerdo con el tipo de relación (simetría refleja, rotacional) establecida con los otros campos.¹⁶⁰ Ocasionalmente, como muestra la pieza nro. 381 (véase lámina 51), dicho motivo que aparece como “intrusivo”, puede ocupar más de un campo, rompiendo así también la simetría entre el número de

¹⁵⁷ Como puede apreciarse por ejemplo en las piezas nro. 121 (lámina 36), 149, 538 (lámina 76), 542 (lámina 77).

¹⁵⁸ Como es el caso de las piezas nro. 11 (láminas 14 y 15), 12 (lámina 15), 74, 95 (lámina 30), 161 (lámina 41), 248, 251, 302, 305, 344, 364 (lámina 48), 366 (lámina 48), 368 (lámina 48), 474 (lámina 66), 519 (lámina 71), 624, 625, 671, 673, 786.

¹⁵⁹ De esta manera la norma X de la pieza nro. 161 (lámina 41) presenta una simetría rotacional de mejillas divididas en cuatro campos con un “centro” y una “periferia”.

campos en que se divide cada mejilla. Un motivo característico de este tipo de organización del cuello, correspondiente a las urnas fase V, es el de los polluelos. Los mismos se disponen en forma de repeticiones en hilera a lo largo de bandas angostas en el centro de las mejillas. Entre una y otra mejilla pueden disponerse en términos de reflexión o de traslación; generando esta última un efecto de movimiento entre ambos lados del cuello.

A manera de síntesis de la descripción de los distintos tipos de estructura de diseño de las mejillas, puede decirse que en la muestra se observa una extensa gama de variación que comprende motivos delimitados, mejillas delimitadas conteniendo motivos y diversas formas de partición de la superficie del cuello. Estas diversas formas de estructura del diseño se asocian a conjuntos de motivos específicos, en algunos casos exclusivamente no-figurativos, en otros casos, figurativos, mientras que en otros coexisten ambos tipos. En el capítulo 7 se considerará esta variedad en el marco de la seriación y de propuestas acerca del carácter posible de las narrativas expresadas en la decoración de las piezas, a los fines de alcanzar una interpretación de la lógica de los cambios probablemente acaecidos a lo largo del tiempo.

En torno a brazos y fajas: motivos y estructuras del diseño en los cuerpos de las piezas

Existe una vinculación estrecha entre los diseños geométricos del cuerpo de las piezas y los de los textiles, lo cual ha conducido a algunos autores a plantear que la decoración de las piezas busca representar el vestido de la figura de las largas cejas. Velandia (2000) ha argumentado convincentemente que las urnas fase 0 no tienen rostro porque lo que se estaba representando era una momia con la cabeza tapada por textiles. Pero luego, para la hipótesis que considera a los quiebres de los cordones de los campos adyacentes a la banda central como pliegues del vestido, no se ha encontrado hasta el momento una explicación convincente de la forma que

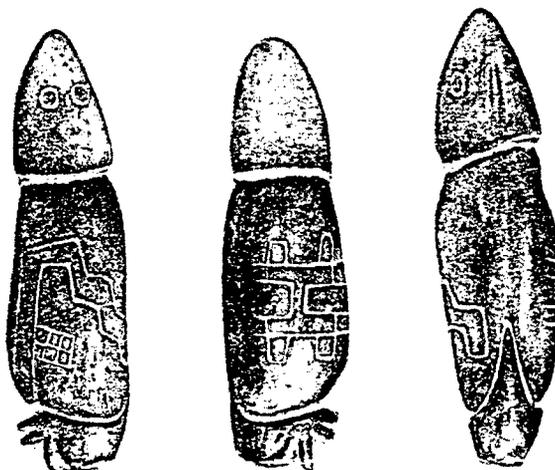
¹⁶⁰ Por ejemplo, en el caso de las piezas nro. 364 (lámina 48), 366 (lámina 48) 368 (lámina 48), 519 (lámina 71), 593 y 786 (en este caso el motivo "nuevo" está en el campo superior izquierdo).

presenta en las piezas. Una alternativa es considerar que la decoración del cuerpo no intenta reproducir fielmente la vestimenta, ya sea de un vivo, como de un muerto, sino que constituye una representación más compleja, con una carga de elaboración simbólica.

La *banda central vertical*, se observa también en la decoración de muchos petos y podría representar la faja propiamente masculina¹⁶¹, pero como emblema antes que como exhibición de su función de uso. Aparte del hecho de estar presente con la misma disposición vertical en los petos de los guerreros, se puede pensar a este motivo como representativo de lo masculino en caso de interpretar al motivo asociado de *cordón quebrado*, como una forma estilizada de falo. Habiéndose registrado en varias urnas la transformación retórica de dicho motivo en serpiente¹⁶², el “amuleto ofídico fálico para la lluvia” analizado por Ambrosetti en sus *Notas de arqueología calchaquí* reforzaría la mencionada interpretación. Procedente de Pomán, dicho objeto esculpido en piedra, presenta una forma de pene, sobre el glande del cual se grabaron los ojos y la boca de una serpiente; mientras que en el extremo opuesto se esculpió una cabeza de vampiro (véase figura 8).

Sobre el centro del objeto se grabó “un croquis de serpiente rayo de líneas dobles,

Figura 8: Ídolo fálico serpentiforme de Pomán (tomado de Ambrosetti 1899:162).



¹⁶¹ Entre los habitantes rurales de los valles Ambrosetti documentó la creencia en la existencia del alma o espíritu que podía desprenderse del cuerpo en ciertas ocasiones, por ejemplo cuando una persona enfermaba. Entonces se buscaba a una médica, quien averiguaba los lugares por donde había andado el enfermo antes y a la noche se dirigía a los mismos en compañía de dos gritadores, arrastrando una prenda del enfermo: si éste era varón, su *faja*; si era mujer, su *rebozo* (Ambrosetti 1953:135). Quiroga relata una situación de “fuga del espíritu” ocurrida en Tolombón, en donde las pertenencias que representan al enfermo son un ceñidor, su sombrero y su pañuelo blanco “que no sepa pecar” (Quiroga 1926:222).

¹⁶² Piezas nro. 66 (lámina 26), 199, 430 (lámina 60), 438 (lámina 61), 533 (lámina 75), 553, 580 (lámina 81), 611.

con la mitad del cuerpo de quebradas como formando escalera” (Ambrosetti 1899:162).

De modo que en este objeto se encuentra una asociación clara entre falo y serpiente, a la vez que una más ambigua entre ambos y cordón quebrado. Luego en las urnas, la situación se invierte, con una asociación clara entre cordón quebrado y serpiente, y una apariencia fálica menos definida. No obstante, existe una interpretación alternativa, o en alguna medida complementaria, que surge de la consideración de otro objeto único, también procedente de otra área: la urna estilo Ambato tricolor (véase lámina 9) publicada recientemente por González (1998: 211), en la cual un personaje con largas cejas y decoración facial simétrica de cabezas de felino, presenta un cuerpo pintado completo, incluyendo sus miembros inferiores.

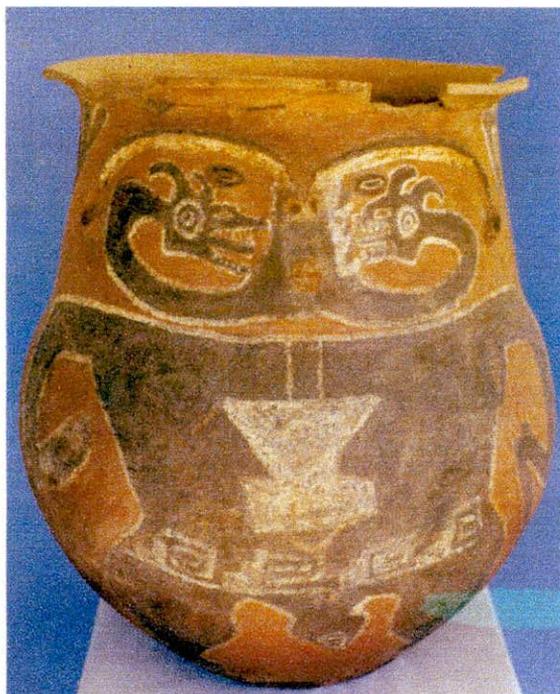


Figura 9: Urna Ambato Tricolor con decoración antropomorfa, procedente de Ambato (tomado de González 1998:261).

La sección basal del cuerpo se reservó para estos últimos y para el pene, que presenta una forma similar a la de la unión de los dos cordones quebrados de la cerámica santamariana. No obstante existe otro elemento que presenta una forma similar a la altura del pecho del personaje. Pareciera tratarse de un doble del pene (con los colores invertidos, pues el pene es gris y tiene un reticulado blanco pintado en el glande, mientras que la figura del pecho del personaje está pintada de blanco a excepción de la punta inferior, que mantiene el color gris), sobreimpuesto a lo que parece ser una banda central, similar a la de las urnas santamarianas. Entre una y otra figura se encuentra una especie de cinturón, oficiando de límite entre la sección basal y media del cuerpo (aunque esta urna Ambato Tricolor pareciera no tener constricción),

también de forma análoga a la división que a veces existe en las urnas santamarianas. De modo que el cordón quebrado propio de la decoración de éstas, tiene en común con la figura del pecho del personaje de la urna de Ambato, su forma general y su disposición a ambos lados de la banda central; mientras que comparte con el motivo del pene el hecho de tener su culminación puntiforme en la sección basal de la pieza, por debajo de la línea divisoria horizontal. Cabe señalar finalmente, una última similitud del motivo del pecho de la urna de Ambato y del par de cordones quebrados de las urnas santamarianas con las figuras escutiformes. Los numerosos casos registrados en el arte rupestre surandino (Berenguer 1994; Tarragó et al 1997:232) también presentan una forma con la cual puede vincularse el motivo del par de cordones quebrados de las urnas santamarianas. En este sentido, el estrechamiento de los mismos correspondería al escotamiento de la cintura de los petos (cf. Berenguer et al 1985). Ambas interpretaciones no son totalmente excluyentes, en la medida en que la porción inferior de los petos cubre la porción púbica de los combatientes.

Aunque Quiroga también destacó el aspecto fálico de representaciones de serpiente y cordones quebrados (Quiroga 1899), puso el énfasis principalmente en la vinculación de estos motivos con fenómenos atmosféricos. De esta manera Quiroga identifica al relámpago-rayo en los zig-zags descriptos por el cuerpo de las serpientes que se disponen muy frecuentemente tanto en los cuellos como en los cuerpos de las urnas (Quiroga 1992:425).¹⁶³ Principalmente identificó al ser zoomorfo-celeste con las serpientes rectilíneas de cordón punteado que suelen ocupar dos de los cuatro campos de los cuellos de las urnas y de las cuales se desprenden peinetas.¹⁶⁴

¹⁶³ En su análisis del mito de *Huayrapuca* o “Madre del viento”, un ser mitológico de gran difusión en la América precolombina (bajo distintos nombres), Quiroga apeló a testimonios de los pobladores rurales, destacando que en “Los Cardones y Amaicha se tienen a la Centella y al Rayo por parientes suyos muy próximos. La centella es hembra y *varón el rayo*” (Quiroga 1992:344).

¹⁶⁴ Quiroga recopiló diferentes testimonios acerca de las características de la Madre del Viento: era la Diosa del Aire, que con su gran boca redonda soplabla y despejaba al nublado; jamás caminaba, sólo se desplazaba volando, sin dejarse ver por los mortales (aquel que la veía quedaba encantado). También registró una estrecha vinculación entre este ser y la serpiente: “Interrogando a las gentes de los valles qué clase de auxilio presta al mito la serpiente para volar, se me contestó: ¿no ve que la serpiente no tiene alas, y salta largo y vuela también?_ Y, efectivamente, lo de las serpientes voladoras, es la cosa más corriente en Calchaquí. Cuando *Huayrapuca* tiene, entonces, larga cola de serpiente, es claro que vuela” (Quiroga 1992:344). Resulta entonces sugerente el hecho de que las peinetas adosadas a las

Nosotros en cambio dirigimos la atención a casos como los de las piezas nro. 460 y 438 (véase lámina 61), las cuales constituyen buenos ejemplos de cómo el popular motivo “geométrico” de cordón quebrado, tan importante en la estructuración del diseño de las piezas con franja central en el cuerpo (en 202 piezas de la muestra), se encuentra vinculado a la serpiente. Su carácter quebrado y el hecho de que invariablemente aparezca representado en rojo, constituyen apoyos para la interpretación que asimila ambos elementos en la mitología calchaquí. La célebre urna Quiroga (pieza nro. 66, lámina 26) ejemplifica por su parte las variantes con menos quiebres, al igual que las piezas nro. 533 (véase lámina 75), 553, 580 (véase lámina 81) y 611.¹⁶⁵

En la pieza nro. 31 (véase láminas 20 y 21), sin rostro, se hace explícita la equivalencia entre el motivo de cordón quebrado y la serpiente (-rayo?) en el caso de la disposición horizontal del primero en el cuello. Respecto de la importancia del rayo en la vida de los antiguos aborígenes, resulta elocuente el siguiente relato de los jesuitas:

Cayó veloz un rayo no muy lejos de una india casada con un principal cacique (...). De aquí formaron agüero los hechiceros diciendo que era aquel presagio del cielo en que sus dioses mostraban querer a la venturosa india para sacerdotiza

(Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, años 1653-1654, folios 47, 62-64; citado en Amigo 2000).

También Lozano señalaba que:

Adoraban al trueno, y al rayo, á quien tenían dedicadas unas casas pequeñas, en cuya circunferencia interior clavaban varas rociadas con sangre de carnero de la tierra, y vestidas de plumage de varios colores, á

(Quiroga 1992:344). Resulta entonces sugerente el hecho de que las peinetas adosadas a las serpientes rectilíneas de cordón punteado hayan sido representadas igual que manos (de humanos y batracios) y que alas de aves.

Huayrapuca era andrógina (hacía de varón para fecundar a la Pacha Mama, o de mujer en sus frecuentes orgías con el Sol), vivía en el interior de las serranías, en la cima de un cerro o en una laguna elevada, siendo de esta manera también una divinidad acuática, y por otra parte era también la tormenta misma en la medida en que decidía los fenómenos de la lluvia y el granizo a partir de sus luchas con el nublado (Quiroga 1992:345-346, 348, 359). Para Quiroga todos los actos propiciatorios de los aborígenes habían estado dirigidos a solicitar la lluvia para los cultivos y la fecundidad de los rebaños (Quiroga 1992:248).

¹⁶⁵ Es de destacar el hecho de que la mayor cantidad de casos de explicitación del carácter serpentiforme del cordón quebrado se da en los casos de menos quiebres (seis casos contra tres), que sin embargo constituyen sólo el 15% del total de casos de piezas con cordones quebrados.

los cuales por persuasión del padre de la mentira atribuían virtud de darles cuanto poseían.

(Lozano 1754 en González 1983:237)

De manera que los significados que aparecen como posibles de ser vinculados al tipo de decoración del cuerpo de las urnas con banda central se centran en torno al motivo del cordón quebrado, siendo los siguientes: 1) el de lo masculino, por medio de la apariencia fálica del cordón quebrado; 2) el de la serpiente posible rayo a partir de la transformación del mismo motivo en algunas piezas; 3) el del guerrero, a partir de la similitud de los cordones quebrados con los petos militares y la frecuente decoración de éstos con serpientes rectilíneas.

Aparte del conjunto de piezas que presentan cordones quebrados¹⁶⁶, cabe considerar también dentro del grupo de piezas con división tripartita en el cuerpo a aquellas en las cuales una estructura similar a la de los cordones quebrados está dada por *dameros romboidales diagonales*¹⁶⁷, que se presentan así como equivalentes a los anteriores, de la misma manera que ocurría en los cuellos con el motivo en N. En los trece casos de este tipo¹⁶⁸, los dameros se disponen en forma de V en la sección media del cuerpo, y sólo dos de ellos presentan división en la base; en el resto, la banda central continúa hasta la sección basal, al igual que en los casos de cordón quebrado. En la pieza nro. 770 el mismo motivo de damero romboidal de la sección media del cuerpo se continúa como cordón quebrado en la sección basal. Fuera de este grupo: las piezas nro. 550, 831 y 868 presentan *damero romboidal* pero en *disposiciones distintas* a las descritas¹⁶⁹; cinco piezas presentan decoración de *bandas verticales paralelas a la banda central*¹⁷⁰; dos piezas tienen una decoración

¹⁶⁶ Y de otro conjunto de veinticinco piezas cuyo tipo de decoración con banda central aparece como indeterminado.

¹⁶⁷ Piezas nro. 14 (lámina 16), 94, 117, 184 (lámina 43), 186, 404, 454, 457, 613, 643, 759 (lámina 84), 770.

¹⁶⁸ Piezas nro. 14 (lámina 16), 94, 117, 184 (lámina 43), 186, 404, 454, 457, 613, 643, 759 (lámina 84), 770 y 819.

¹⁶⁹ Integrando junto con 54 (lámina 23), 75, 331, 337, 390 (lámina 52), 413 (lámina 57) y 835 el grupo de piezas con decoración tripartita en el cuerpo que presentan otros motivos no figurativos rectilíneos, diferentes al cordón quebrado, al damero romboidal y a las bandas verticales.

¹⁷⁰ Piezas nro. 78 (lámina 27), 316, 564 (lámina 78), 879 y 321. En esta última la banda central consiste de un serpentiforme rectilíneo.

de *cordones rojos en forma de chevrones*¹⁷¹; y en cuarenta y tres casos piezas con cuerpo con división tripartita presentan motivos curvilíneos en los lados, entre los cuales se cuentan: *espirales en forma de S* (treinta casos¹⁷²), de cordones rojos y cordones punteados; *espiralados serpentiformes* (seis casos¹⁷³), bicéfalos, a excepción de un único caso; *dameros contenidos en círculos* (seis casos¹⁷⁴) que forman cruces andinas; y *otros espiralados* (un caso)¹⁷⁵.

Por último cabe mencionar entre las piezas con división tripartita en el cuerpo, al reducido grupo con representaciones figurativas a los lados de la banda central: *batracios* (dos casos, con cruz en el lomo y de a dos en hilera en cada campo¹⁷⁶); *personajes humanos representados al estilo de los batracios* (también dos casos, con escalonados espiralados en el cuerpo¹⁷⁷; y *suris felinizados*¹⁷⁸, los motivos del arte santamariano que mayor vinculación presentan con la ideología propia del período de Integración Regional. Se trata en todos los casos de piezas correspondientes a la fase IV, en las cuales un motivo santamariano típico (el suri)¹⁷⁹ presenta rasgos felínicos (manchas, colas, garras y fauces) bien definidos. Es significativo el hecho de que este motivo aparece en las urnas fase IV, caracterizadas por el motivo de los guerreros, de manera que al igual que Aguada, el felino se da conjuntamente con representaciones de prácticas violentas por parte de los hombres.

La otra gran forma de organizar las representaciones en el cuerpo de las piezas es la de los *brazos* de la figura de las largas cejas, que se juntan hacia el centro del cuerpo de la vasija, ya sea sosteniendo puco o no. Los casos pintados (propios de

¹⁷¹ Una de ellas es la referida pieza con decoración anatópica en el cuello, la nro. 402 (lámina 55).

¹⁷² Piezas nro. 19 (lámina 17), 43, 48, 51 (lámina 23), 100 (lámina 31), 115 (lámina 35), 120, 123, 219, 223, 271, 280, 324, 333, 401 (lámina 55), 415 (lámina 57), 420 (lámina 58), 452, 529 (lámina 74), 535 (lámina 75), 563 (lámina 78), 619, 628, 637, 645, 751, 769, 848, 911 (lámina 94), 915.

¹⁷³ Piezas nro. 73 (lámina 27), 253, 795, 796, 858 (lámina 90), 885 (lámina 92).

¹⁷⁴ Piezas nro. 180 (lámina 43), 460, 484, 633, 817, 843.

¹⁷⁵ Pieza nro. 811.

¹⁷⁶ Piezas nro. 826 y 856 (lámina 89).

¹⁷⁷ Piezas nro. 96 (lámina 30) y 442 (lámina 62).

¹⁷⁸ Piezas nro. 22 (lámina 18), 32 (lámina 21), 82 (lámina 28), 87, 194, 371 (lámina 49), 554, 614, 663.

¹⁷⁹ Y probablemente otro excepcional: la llama (Perrota y Podestá 1974). Esta cuestión se aborda más adelante, en relación a una pieza hallada por González en Corral Quemado (1974:60).

las fases III a V) casi duplican a los modelados (ciento treinta y cinco contra setenta y uno). El lugar privilegiado de la decoración es la porción media del cuerpo, por encima de la curva que describen los brazos, pues por debajo de éstos usualmente se repiten motivos paralelos a los brazos (por ejemplo cordones punteados) a modo de “relleno”, hasta el lugar en que se dispone el motivo de triángulo curvado hacia arriba que marca el límite con la sección basal, sector menos visible de la pieza.

Atendiendo a los tipos de decoración por encima de los brazos, cabe distinguir tres grandes grupos: los que presentan pares de *motivos figurativos*, los que contienen *cordones quebrados e indiformes*, y los que consisten en *dameros o reticulados*.¹⁸⁰ En los últimos dos tipos se mantiene el predominio numérico de los tipos pintados observado en el conjunto total (sesenta y cinco contra veintiocho y treinta y siete contra catorce, respectivamente), pero en el primero existe un equilibrio: treinta y dos casos de brazos pintados contra veintiocho modelados. Este hecho refleja en buena medida la gran popularidad del motivo del suri a lo largo de toda la secuencia. En el conjunto de piezas con división de brazos en el cuerpo, treinta y nueve presentan suris¹⁸¹; trece, serpientes¹⁸²; y sólo siete, batracios¹⁸³. La importancia del suri fue destacada por Quiroga, quien, como se dijo, apeló a observaciones acerca del comportamiento del mismo en vísperas de tormenta.¹⁸⁴ No dejó de advertir tampoco Quiroga la importancia de las varillas “emplumadas”, tanto

¹⁸⁰ En veintidós casos el mal estado de conservación de las piezas impidió determinar las características específicas de la decoración del cuerpo con división de brazos.

¹⁸¹ Piezas nro. 9 (lámina 14), 20, 63, 64 (lámina 25), 85 (lámina 29), 101 (lámina 31), 108 (lámina 34), 110, 114 (láminas 34 y 35), 118 (lámina 36), 220 (lámina 46), 225, 247, 256, 260, 263, 292, 372 (lámina 49), 397 (lámina 54), 422 (lámina 59), 434 (lámina 60), 439 (lámina 71), 468 (lámina 65), 507, 521 (lámina 72), 528 (lámina 73), 531 (lámina 74), 532 (lámina 74), 565 (lámina 79), 587, 642, 656, 794, 806, 860, 891 (lámina 93), 909, 910.

¹⁸² Piezas nro. 5 (lámina 13), 68 (lámina 26), 145, 177 (lámina 42), 380 (lámina 50), 384 (lámina 51), 435 (lámina 61), 474 (lámina 66), 527 (lámina 73), 536 (lámina 76), 785, 797, 799.

¹⁸³ Piezas nro. 233, 378 (lámina 50), 469, 511 (láminas 69 y 97), 517, (lámina 71) 519 (lámina 71). La pieza nro. 512 (lámina 70) tiene en la izquierda un batracio y en la derecha un suri.

¹⁸⁴ Otro hecho determinante para Quiroga, aparte del hecho que el suri “anuncie” con su comportamiento nervioso la proximidad de la tormenta, reside en que muy frecuentemente el ave es representada con una serpiente saliendo de su boca, como si se tratase de una nube de la cual se despiden descargas eléctricas. Y en los casos en que las urnas cuentan con representación de brazos que sostienen un puco, los suris tienen por lo general sus cabezas contiguas a éste, como si estuvieran por verter agua en él (Quiroga 1901:152).

como protección de las sementeras, tal como cuenta Lozano; en los *templos del Trueno y del Rayo* de los cuales habla el P. Guevara; y en el adorno de los árboles a los que adoraban, tal como da cuenta el P. Techo (Quiroga 1901:156). Los suris efectivamente suelen estar con sus cabezas orientadas hacia las manos o puco de la figura de las largas cejas (sólo en un 15% de los casos “miran” hacia los laterales de la vasija), y en la mayoría de los casos (dieciocho contra diez, más seis indeterminados) portan una cruz en el lomo, ya sea del tipo andino o consistente en dos líneas cruzadas de igual longitud. Cuando no llevan cruz, su lomo presenta espirales, triángulos espiralados, círculos, reticulados, dameros o triángulos. Sólo tres piezas con cuerpo con división de brazos presentan suris felinizados¹⁸⁵, en contraste con el mayor número de casos que se documentaron en las piezas con división tripartita en el cuerpo. Otras tres piezas, de fases IV y V presentan suris que portan una serpiente en su boca. Finalmente cabe destacar la pieza nro. 436 en la cual en los campos curvos del pecho se representó un ser aviforme con postura humana, muy similar al que se realizó en el lado interno de la pieza nro. 381 (véase lámina 51).

Del conjunto de piezas que tienen pares de serpientes, cabe destacar que sólo en tres casos se trata de serpientes bicéfalas.¹⁸⁶ Su ubicación en el contexto de la pieza muy probablemente implique un significado diferente al de otras serpientes del arte santamariano. En este sentido es llamativo un tipo de representación exclusivo de esta ubicación: cuerpo rojo lleno de puntos. A diferencia de las serpientes más comunes de las mejillas (rectilíneas, de fondo blanco y con sólo una hilera de puntos o motas) y de la serpiente-probable rayo del cuerpo (también rectilínea y roja, sin puntos), éstas son curvas, gruesas y tienen puntos más pequeños dispuestos en forma desordenada.¹⁸⁷

Los pares de sapos o ranas tienen decoraciones variadas en las urnas con división de brazos en el cuerpo: reticulados, cordones punteados, cruces. En todos los casos fueron realizados en base a líneas rectas, a diferencia de los siete casos de *sapos ocupando todo el cuerpo de la pieza*, los cuales presentan un cuerpo cuya

¹⁸⁵ Piezas nro. 248, 369 (lámina 49) y 507.

¹⁸⁶ Piezas nro. 177 (lámina 42), 380 (lámina 50) y 797.

¹⁸⁷ En las piezas nro. 5 (lámina 13), 68 (lámina 26), 145, 435 (lámina 61), 527 (lámina 73), 536 (lámina 76), se aprecian con mayor claridad estas características.

forma representa un abultamiento notable y que pese a tener su interior decorado con dameros, la forma exterior es redondeada.¹⁸⁸ La cabeza se ubica siempre en la porción superior central del cuerpo, y los brazos están extendidos hacia los costados, como si “recibieran” a aquello que se encuentra decorado en el cuello. Mariscotti identifica al motivo del sapo con la Pacha Mama a partir de una larga serie de indicios arqueológicos y folklóricos, tanto del NOA como de otras partes del área andina en general (Mariscotti de Görlitz 1978). Menciona por ejemplo la creencia documentada en la zona de Santa Catalina (Jujuy) acerca de que “el soñar con un sapo o con una víbora es señal de que la *Pachamama* ‘está con hambre’, porque algo faltó a las ofrendas que se le hicieron en las últimas ceremonias, en que se la recordara” (Mariscotti de Görlitz 1978:44). Destaca la importancia de un fragmento de una narración aymara recopilada por Argandoña, en la cual se sostenía que:

“En tiempo de Chullpa existió el sapo, antes del Diluvio. Y como decían que ‘Intín Khantanini’, todos quedaron encantados en el suelo”.

El interés de este fragmento radica en que reúne elementos de la leyenda referente al origen de los *chullpa*, o antepasados primitivos, y del mito del diluvio y en que expresa una noción, que reaparece en algunas versiones de este último mito y en diversas sagas recogidas, modernamente, en Bolivia y, antiguamente, en Huarochirí: la noción de que el sapo ya existía antes del diluvio o en una era anterior a la actual.

(Mariscotti de Görlitz 1978:45)

Mariscotti ilustra su propuesta de identificación entre el sapo hembra y la Pachamama con ejemplos de cultura material correspondiente a distintos contextos andinos: Chimbote (con un sapo antropomorfizado que lleva a su bebe), Pachacamac (vaso-sapo), Chimú y Candelaria (sapos copulando y en la primera, también como portadores de frutos) (Mariscotti de Görlitz 1978:lám. II-IV). De esta manera el sapo aparece asociado a la fertilidad, la abundancia y la reproducción. En este sentido resulta de interés el tema de los “vasos votivos para partos” del área calchaquí al cual se refiere Quiroga en *Folklore Calchaquí*. Se trata de pucos de cerámica cuya concavidad constituye el vientre abultado de una mujer parturienta (Quiroga 1992:455-456). En los dos casos que se reproducen en la figura 10, procedentes de

¹⁸⁸ Piezas nro. 31 (lámina 21), 98 (lámina 31), 107 (lámina 33), 387 (lámina 52), 441 (lámina 62), 738, 788 (lámina 86).

Andalhuala y de Santa María, puede apreciarse una similitud con la representación del sapo en las urnas en que ocupan todo el cuerpo de la pieza.



Figura 10: Cuencos de cerámica “ex –votos para parto” (tomado de Quiroga 1992:456).

Volviendo al grupo de piezas con decoración de cuerpo con brazos, más numeroso que el conjunto de ejemplares con representaciones figurativas por encima de los mismos, es el de representaciones no-figurativas o geométricas. Se trata de noventa y cinco casos¹⁸⁹ en los cuales un cordón quebrado horizontal acompañado de indiformes que rellenan sus “vueltas” se dispone en cada uno de los campos generados por los brazos de la figura de las largas cejas. Los cordones quebrados son más finos que los que se trataron más atrás y que suelen acompañar a la decoración de banda central. Pueden ser negros también, o rojos pero sin el habitual borde negro. De modo similar a la estructura “en N” del cuello tratada más atrás, los cordones quebrados horizontales de los pechos de la figura de las largas cejas describen vueltas de modo de generar espacios para que indiformes establezcan una relación de rotación. Luego entre el motivo de cada campo o pecho se puede dar una relación de traslación (la mayoría de las veces) o de simetría refleja. La pieza nro. 81 el papel del

¹⁸⁹ Piezas nro. 11 (láminas 14 y 15), 12 (lámina 15), 13 (lámina 15), 15 (lámina 16), 24 (lámina 18), 29 (lámina 19), 34, 35, 47, 71, 137 (lámina 37), 141 (láminas 38 y 39), 144, 148, 149, 152, 153, 160, 161 (lámina 41), 163, 164, 167, 229, 230, 234, 238, 239, 240, 241, 281, 299, 300, 322, 327, 341, 346, 352 (lámina 47), 353, 386 (lámina 51), 392 (lámina 53), 399 (lámina 54), 405 (lámina 56), 407 (lámina 56), 416 (lámina 58), 417 (lámina 58), 419 (lámina 58), 437, 461 (lámina 64), 478 (lámina 66), 479, 480, 481, 482 (lámina 67), 485 (lámina 67), 486 (lámina 67), 487, 492, 494, 496, 499, 500, 510, 513 (lámina 70), 515 (lámina 70), 518 (lámina 71), 526 (lámina 73), 538 (lámina 76), 544 (lámina 77), 547, 561,

del cordón quebrado es tomado por una serie de rombos unidos, de manera muy similar a los casos comentados atrás de representaciones en forma de N en el cuello de las vasijas, conformadas por daderos romboidales. La pieza nro. 672 también presenta un motivo atípico que tiene parecido con una representación en el cuello de otra vasija, la nro. 116 (véase lámina 35). Se trata de hileras de triángulos plenos enfrentados, que generan un espacio negativo que, al menos en el campo izquierdo de X de 672, tiene la forma de un cordón quebrado o línea en zig-zag.

Las piezas nro. 46, 112 y 158 (véase lámina 40) son las únicas tres de la muestra cuya disposición de motivos tiene similitudes con *mamas*. En la primera de ellas el cordón quebrado bordea un indiforme terminado en punta, dando una forma similar a la de un seno. En su interior, dos cordones punteados dispuestos en forma de "V" confluyen en la mencionada punta. En la pieza nro. 158 el motivo presenta la única diferencia en el hecho que un espiral dentro del indiforme, reemplaza a los cordones punteados. En la nro. 112 el cordón perimetral consiste en una mezcla de cordón punteado (por los puntos) y cordón quebrado (por el contorno rojo), mientras que el indiforme no tiene ni relleno ni punta. Por último en la pieza nro. 845 hay espirales rectos en los campos curvos por encima de los brazos.

El tercer tipo de decoración de los cuerpos con brazos –de daderos y/o reticulados- incluye 50 casos¹⁹⁰ y consiste en áreas circulares delimitadas, en las cuales se disponen daderos que alternan casilleros vacíos con plenos, vacíos con reticulados, vacíos con plenos negros y con plenos rojos, vacíos con reticulados y con plenos. La gran mayoría de los daderos son cuadrangulares¹⁹¹ y en tres casos los mismos forman cruces andinas.¹⁹² El hecho de que cruces andinas se encuentren en el lomo de sapos y suris vincula el significado de ambos animales con el de las

569, 573, 574, 579, 582, 589, 657, 661, 662, 665, 666, 668, 774 (lámina 85), 777 (lámina 85), 780 (lámina 86), 784 (lámina 86), 790, 798, 906 (lámina 93).

¹⁹⁰ Piezas nro. 4 (lámina 13), 26 (lámina 19), 40 (lámina 22), 53, 59 (lámina 24), 74, 80 (lámina 27), 97, 109 (lámina 34), 113 (lámina 34), 119, 127 (lámina 36), 175, 181, 190, 251, 286 (lámina 47), 291, 302, 305, 344, 364 (lámina 48), 366 (lámina 48), 368 (lámina 48), 381 (lámina 51), 423 (lámina 59), 467 (lámina 65), 471, 476, 488 (lámina 67), 493 (lámina 68), 497 (lámina 69), 504, 505, 506, 508, 530 (lámina 74), 543, 576, 578 (lámina 80), 623, 625, 671, 673, 676, 786, 801, 853 (lámina 89), 890 (lámina 92), 903 (lámina 93).

¹⁹¹ Sólo los de las piezas nro. 127 (lámina 36) y un lado de la nro. 4 (lámina 13) son romboidales.

¹⁹² Piezas nro. 190, 576 y 623.

representaciones curvas de los campos inmediatamente por encima de los brazos de la figura de las largas cejas. Por lo que puede apreciarse en objetos modelados en cerámica (véase figuras 11 y 12), con un carácter más naturalista, la decoración de cruces andinas correspondería a la vestimenta del personaje.

Figura 11: Vasija miniatura procedente de Columé, Molinos (tomado de Ambrosetti 1899:224).



Tanto en el “ídolo de Santa María”, en el de Colomé, como en la urna Quiroga, los personajes llevan la cruz en el pecho, pero no tienen indicación de senos en forma de bulto, significativo que, en el caso de haber sido pertinente, no tendría porqué haber sido obviado en el contexto de una representación con volumen.

Figura 12: Modelado antropomorfo en una vasija miniatura procedente de Santa María (tomado de Quiroga 1992:327).

Dameros reticulados (formando cruz en un caso) se plasmaron también en el lomo de las zoomorfos felinizados que se disponen en la sección basal de la excepcional urna nro. 638 (véase lámina 83), recuperada por González en Corral Quemado. Podría tratarse de textiles que cubren la carga de camélidos, o también ser indicación de manchas felínicas. González advierte claramente la ambigüedad de las figuras zoomorfas felinizadas del arte santamariano y se inclina por interpretarlas como correspondiente a un ñandú, dado que dicho motivo es propio de la cerámica santamariana (González 1974:60-61). En cambio no habría representaciones de camélidos no felinizados en el arte santamariano. De modo que frente a figuras como las de la urna nro. 638, pueden atribuirse todos los rasgos de mamífero presentes (cola y extremidades gruesas, hocico y orejas) a la “felinización”, manteniendo como atributo del suri el hecho de presentar sólo dos patas (dos de los tres animales de la hilera tienen pico de



ave, todos tienen orejas-fauces). No obstante puede sostenerse que en una representación de perfil sólo se expliciten uno sólo de los miembros delanteros y traseros (véase Núñez 1985:253). Por otra parte, si bien obedece al carácter antrópico de la figura, el largo de las orejas (que se convierten en fauces felínicas al girar la mirada o la pieza 90°) es más propio de un camélido que de un felino. Pero lo más importante de todo es el hecho de que la vinculación con la figura humana de frente¹⁹³, que lleva a los seres zoomorfos “de un dogal”, remite a la idea del pastoreo.

Figura 13: Decoración interior (norma Z) de la pieza nro. 302 (MPELP).



Resulta relevante comparar la decoración de la pieza anterior con la del interior de la pieza nro. 302; ésta constituye una escena aún más clara en la cual se relacionan dos motivos: un ser humano y un cuadrúpedo que tiene apariencia de llama, pues su cuerpo presenta una forma rectilínea similar al propio del camélido en muchas representaciones rupestres del NOA (Aschero 1999; Hernández Llosas 2001:417) y Norte de Chile (Núñez 1999; Berenguer 1999) y tiene lo que parecen ser pezuñas.

Figura 14: Decoración interior (norma Z') de la pieza nro. 302 (MPELP)

No obstante, si bien está sostenido del cuello por una soga que lleva el humano en su mano, la actitud del animal¹⁹⁴ (“rampante” en el sentido de Kusch) no parece ser todo lo apacible que suele ser



¹⁹³ La cual es una única figura y no se repite, como se indica por error en el texto de González (1974:60), hecho que refuerza la idea de que se trata de una escena de pastoreo, en la cual los animales van en fila, como los camélidos guiados por el pastor. Pues de lo contrario, podría pensarse que se trata de cumplir con la simetría, tal como es habitual en el arte santamariano. En este caso, en cambio, pareciera que la disposición de las figuras no está organizada por las normas de la pieza; podría decirse que es independiente de la misma.

¹⁹⁴ En especial la que puede observarse en la repetición de esta escena en el otro lado del interior del cuello (figura 14), el cual está lamentablemente incompleto allí.

la de los camélidos, y sugiere la posibilidad de tratarse de un felino. El penacho del individuo que sostiene al animal sugiere por su parte un estatus militar, lo cual a su vez induce a pensar que el curioso artefacto que rodea su cuello pueda tener una función defensiva; de hecho, es igual a la porción superior de los petos.

Existe otro modo de organización de la estructura de diseño en el cuerpo de las urnas que, de la misma manera que los brazos de la figura de las largas cejas, genera dos campos curvos a la altura de lo que sería el pecho de ésta: se trata de lo que denominamos serpiente-brazos: dos líneas gruesas que en lugar de terminar en manos confluyen en la cabeza de una serpiente.¹⁹⁵ Cabe distinguir entre aquellas piezas (tardías, así también como otras procedentes de la zona Nororiental) en las cuales la transformación es mayor (las líneas son más gruesas), de aquellos en que la diferencia con los habituales brazos sólo reside en el reemplazo de las manos por la cabeza de serpiente.¹⁹⁶

En el caso de la pieza nro. 37 (lámina 21), la posición de esta serpiente, si bien análoga a la que habitualmente presentan los brazos, se encuentra un poco deslizada hacia arriba en el cuerpo de la pieza, dejando lugar en la porción inmediatamente inferior para el despliegue de más serpientes enroscadas de la forma corriente. La pieza nro. 90 (lámina 29) es bastante similar a la anterior —presenta en el cuello la figura bicéfala de un ave— pero dado que no hay más serpientes en el cuerpo, la serpiente-brazos mantiene una posición igual a la que presentan los brazos, rodeando inclusive dos figuras de suri con cruz.

Conclusiones del capítulo 5

El estilo santamariano incluye una variedad de formas cerámicas abiertas y cerradas, de pequeño y de gran tamaño, como las urnas. Éstas son vasijas cuya forma

¹⁹⁵ Piezas nro. 72, 93, 849, 857 (lámina 90), 886 (lámina 92).

¹⁹⁶ Piezas nro. 2 (lámina 13), 72, 84 (lámina 28), 89 (lámina 29), 90 (lámina 29), 303, 389 (lámina 52), 878 (lámina 91), 887 (lámina 92).

toma parte en una metáfora antropomorfa, siendo el cuello de la vasija el soporte para la representación de un rostro con caracteres humanos, mientras que el cuerpo de la pieza alberga la representación pintada del torso de la misma criatura del cuello, para la cual hemos propuesto la denominación de “figura de las largas cejas”.

Existen en la bibliografía diferentes clasificaciones de la variedad registrada en las urnas, organizadas de acuerdo con una mezcla de criterios, como el espacial, y el morfológico. Se adopta aquí la clasificación más inclusiva desarrollada por Sergio Caviglia (1985), en torno a cuatro tradiciones, extendidas a lo largo de territorios particulares contiguos: Yocavil (vigente en el valle de Santa María), Calchaquí (en el valle homónimo de la provincia de Salta), Santa Bárbara (en la Quebrada de las Conchas) y Valle Arriba (en la confluencia de los tres anteriores).

En segundo lugar, se utiliza la seriación de urnas desarrollada por Weber y por Perrota y Podestá para el caso de la tradición Yocavil. Los diferentes tipos de relación de diseño cuerpo-cuello definidos por estas autoras, como organizadores del diseño de las urnas, fueron identificados, en proporciones variables, en todas las localidades estudiadas y a lo largo de todas las fases; destacándose así el carácter de sistema de las estructuras de diseño, basado en la oposición dual de términos.

En los cuellos de las vasijas se destaca el rostro de la figura de las largas cejas y, en algunos casos de piezas con decoración tripartita en el cuerpo, un sobre-rostro realizado con técnica negativa que se dispone a la manera de un adorno cefálico. Las mejillas de la figura de las largas cejas contienen una variedad de formas decorativas, que apelan a las distintas formas de simetría para representar relaciones específicas entre sí: identidad, alternancia, inversión. Entre los motivos figurativos se destacan los suris, las serpientes y, para la fase IV, los denominados “guerreros”. Estos últimos constituyen una referencia explícita al tema de los sacrificios humanos, a través de la inclusión de cabezas trofeo y el funcionamiento de los mismos motivos de guerreros como sinécdoque de cabezas trofeo portadas por la figura de las largas cejas. En la fase siguiente se destaca la aparición de formas originales de partición en la decoración de las mejillas, así también como aquello que interpretamos como un nuevo modo de representación de cabezas trofeo mediante la técnica modelada. Los cuellos se alargan, adquieren importancia las representaciones de serpientes verticales, a la vez que el rostro de la vasija se confina a las proximidades del borde.

En el cuerpo, el motivo de cordón quebrado se revela como un organizador importante de la decoración en las piezas. Tanto en las que tienen división tripartita (donde se dispone verticalmente), como en las que tienen cuerpo con brazos (donde se dispone horizontalmente, ya sea sobre los brazos o en la sección basal), resulta básico para la determinación de la simetría en juego. Por último, el motivo de batracio que ocupa todo el cuerpo, revela una diferencia compositiva que otorga al motivo, propio de la fase 0, una importancia especial.

6. TODAS IGUALES, TODAS DIFERENTES: EL JUEGO DE LA OPOSICIÓN Y LA SIMILITUD EN LOS DISEÑOS DE LAS URNAS

Una de las características más notables del estilo santamariano está dada por el hecho de que las piezas resultan muy similares en su estructura y elementos de diseño, pero nunca se ha podido determinar la existencia de dos piezas idénticas (Lafone Quevedo 1908:319):

Los diseños se caracterizan por repetir mil veces los mismos secos y apretados motivos. Sin embargo, estas unidades decorativas se recombinan en un infinito juego de posibilidades, variando su distribución en las bandas y paneles para crear un conjunto siempre nuevo.

(González 1977:327).

En el capítulo anterior se ha analizado la variedad de estructuras del diseño en el cuello y en el cuerpo, dentro de la cual se incluye a la gran mayoría de las piezas que componen la muestra. Se vio que existe una estrecha correlación entre motivos empleados y estructura del diseño; sin embargo el principio de que “ninguna pieza es igual a otra” se mantiene incluso entre piezas que presentan las mismas estructuras del diseño y los mismos motivos. Dicho principio opera, principalmente, en el contraste entre las dos caras de una misma vasija, tal como había advertido González respecto de la urna funeraria de Tinogasta. En la gran mayoría de los casos las dos caras presentan idénticas estructuras de diseño y también los mismos motivos, sin embargo pueden reconocerse diferencias sutiles entre ambas caras, en prácticamente la totalidad de los casos. Y en lo que respecta a las relaciones entre los distintos campos del cuello (mejillas) y cuerpo (campos a la derecha e izquierda de la banda central o los brazos), hemos constatado el “funcionamiento” del mismo procedimiento de generación de diferencias.

Llamamos diferencia sutil a aquella dada por la presencia de un elemento excedente en alguno de los dos términos de comparación, los cuales, compuestos por gran cantidad de elementos, presentan todos los demás en igual número y disposición. No hemos considerado diferencias en la realización de los motivos o en

la posición exacta en el campo decorativo, pues la apreciación de las mismas es más dependiente del observador y por otra parte pueden obedecer a causas no-intencionales. El hecho de que tales diferencias hayan pasado desapercibidas durante muchos años, pero que a su vez se encuentren en prácticamente la totalidad de los casos analizados, indica que era intencionalmente sutil. Mientras que el significado de este, para nosotros, extraño principio compositivo será abordado en la Discusión al final del capítulo 7, a continuación se realiza la descripción de los modos particulares en los cuales se han generado diferencias sutiles en las piezas cuyo estado de conservación permite el reconocimiento de la totalidad de los motivos de la decoración.

La diferencia sutil

La pieza nro. 1 (véase lámina 13) no presenta ningún elemento figurativo, a excepción del rostro de la vasija, que es en realidad doble. Tiene diferencias entre la decoración de la derecha y la de la izquierda tanto en el cuello como en el cuerpo. En el cuello, varía la cantidad de “lágrimas” de los ojos (en la izquierda tres, en la derecha dos); en el cuerpo la diferencia está en los *indiformes* superiores y los de la sección basal: mientras que en la derecha hay sólo un cordón punteado diagonal, en el indiforme de la base los cordones punteados son dos (véase figura 15).



Figura 15: Detalle del indiforme central superior de la norma X de la pieza nro. 1, norma X (MEJBA).

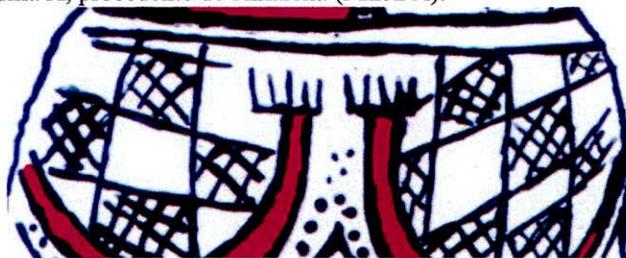
La pieza nro. 2 (véase lámina 13) es una típica urna fase IV, con los guerreros con petos en las mejillas. El mal estado de conservación de la pintura no permite determinar si la decoración de los petos es idéntica en ambas mejillas. Aparentemente lo sería, con la excepción de *la banda que divide*

diagonalmente en dos el frente de cada peto: en el caso del guerrero de la derecha, está rellena de puntos (siendo así un cordón punteado), mientras que en el caso del de la izquierda no. También hay diferencias en los penachos en forma de tumi o tridígito de la cabeza de los guerreros: el de la izquierda termina en dos peinetas para abajo, mientras que el de la derecha sólo posee una hilera de puntos incompleta y descuidada. La decoración del cuerpo describe una simetría rotacional.

La pieza nro. 4, procedente de Amaicha (véase lámina 13), no tiene sobre-rostro pero sí una especie de sobre-ceja realizada con la misma técnica negativa. Se dispone por encima del cordón punteado con forma de ceja que a su vez se ubica inmediatamente arriba de las cejas al pastillage. Esta pieza muestra diferencias tanto entre las mejillas como entre los campos curvos generados por los brazos de la figura de las largas cejas. El damero cuadrangular con reticulado interior que conforma una cruz en el campo izquierdo, contrasta con el damero romboidal con reticulado interior en su opuesto (véase figura 16). Este es por otra parte idéntico en la cara opuesta de la vasija, mientras que **el damero de la izquierda constituye el negativo del de la otra cara.**

Figura 16: Detalle del contraste de los dameros de la sección media del cuerpo de la pieza nro. 4, norma X, procedente de Amaicha (MEJBA).

Lo que en la anterior aparece vacío está aquí en positivo y viceversa. En cuanto a las mejillas, cabe destacar que en



los dos campos opuestos de la simetría rotacional la serpiente rectilínea de cordón punteado se origina de arriba hacia abajo, de modo que la que ocupa el campo inferior de cada una de las caras debe dar una “vuelta” más, de modo de enfrentarse a su opuesta rotacional superior. En una de las caras, los ángulos del cuerpo descendente de la serpiente inferior son rellenos por una serie continua de triángulos.

La simetría refleja del cuello de la norma X de la pieza nro. 11 (véase lámina 14) es alterada por el contraste entre el cordón punteado quebrado del segmento

oblicuo superior en la mejilla derecha y la hilera de ondulados en su parte homóloga, también superior (dado que hay simetría refleja) de la derecha. Dicha contraste se mantiene en X' (hasta donde es posible observar dada la mala conservación de la pintura), mientras que los dos segmentos inferiores de cada mejilla describen una rotación, a diferencia de la reflexión que puede observarse en X. La decoración del cuerpo también presenta rotación entre los campos derecho e izquierdo.

En la cara X de la pieza nro. 12 (véase lámina 15) a la cual le falta el borde, la simetría refleja del cuello es alterada por la *orientación del triángulo espiralado aislado* que se dispone adosado al borde de la mejilla contiguo a la cara de la figura de las largas cejas. Dicho triángulo está en posición invertida respecto de la hilera diagonal de triángulos-espiralados contigua. El triángulo aislado describe en X' una traslación respecto de su homólogo de la mejilla opuesta, y no una reflexión, a diferencia del mismo motivo en X. A pesar del deterioro de la pintura, inmediatamente arriba del mencionado elemento es posible advertir la presencia de otros, probablemente similares al anterior, en un área que está vacía en el resto de las mejillas de la pieza.

En la norma X de la pieza nro. 14 (véase lámina 16) los espirales en que culminan las largas líneas en zigzag que recorren cada mejilla están en *traslación, cuando los motivos de los cuales forman parte se disponen de modo reflejo*. En la norma X en cambio, los mencionados espirales “respetan” la reflexión (véase figura 17).



Figura 17: Detalles de las decoraciones en la porciones inferiores del cuello de la pieza nro. 14, normas X y X' (MAPEB).

Luego en el cuerpo, falta la línea blanca negativa entre el cordón punteado y el damero romboidal del campo izquierdo de la norma X (y probablemente también falte de ese lado la línea blanca que separa el cordón punteado superior del triángulo), que está presente en los otros tres casos (el derecho de X y los dos de X'). En X' (véase lámina 15) la diferencia está dada por la *“falta” de línea blanca entre el triángulo y el cordón punteado superior*, en el lado derecho.

La simetría del cuello de la norma X de la pieza nro. 15 (véase lámina 16) presenta alteraciones en ambos términos de la rotación. El serpentiforme rectilíneo de cordón punteado es *bicéfalo en el campo superior y unicéfalo en el inferior*. Si bien el motivo ocupa posiciones invertidas en cada mejilla, como es característico de la simetría rotacional; *el motivo en sí no rota, sino que se representa aproximadamente en la misma orientación*. Por otra parte, en el campo superior izquierdo el escalonado espiralado está acompañado por lo que parece ser una atomización de la cabeza del serpentiforme.¹⁹⁷ Por último, cabe destacar el hecho de que la decoración no-figurativa del cuerpo describe una rotación.

La pieza nro. 16 (véase lámina 16) también demuestra que la disposición en cuadrantes invertidos no es exclusiva de la rotación, sino que puede combinarse con la simetría refleja. En cuanto al serpentiforme rectilíneo, su *simetría está "falseada" por la disposición de las peinetas apéndice*s (véase figura 18).

Figura 18: Decoración de las mejillas de la norma X de la pieza nro. 16 (MAPEB).



La ubicación inversa de los motivos en cada una de las mejillas se respeta al punto de reproducirse una banda roja por debajo de la ceja derecha, a pesar de que ésta fue pintada del mismo color. En el cuerpo, el carácter falso de la simetría está dado por la representación irregular del cordón quebrado de la derecha, que incide en la disposición de los indiformes que rellenan los campos vacíos generados por aquel.

En la pieza nro. 17, donde la disposición de los cordones quebrados es regular, queda claro que se tuvo la intención de establecer diferencias entre uno y otro lado, en la medida en que en el campo de la derecha se incluyó un *cruciforme sobre uno de los triángulos que rellena el espacio vacío dejado por el cordón quebrado*. En la misma pieza es de destacar también la ausencia del escalonado-espiralado en la porción superior de la mejilla izquierda, presentándose un espacio vacío. A su vez el serpentiforme con peinetas describe vueltas diferentes en cada uno de los campos involucrados en la oposición, adecuándose las mismas al espacio

¹⁹⁷ Podría tratarse de la que "faltaba" en la anterior.

disponible (mayor en el superior derecho debido a la vuelta que describe la ceja). Nuevamente *las peinetas se disponen sin orden aparente*, rellenando los lugares disponibles; de esta manera, cuatro se presentan en el campo inferior izquierdo y sólo dos en su opuesto.

En la pieza nro. 18 (véanse láminas 16 y 17) nuevamente la diferencia está en el indiforme de la base, con una *línea blanca negativa en un campo y ausente en el opuesto*, en ambas caras de la pieza. En cambio sólo en una de las caras de la pieza (X) se da la “ausencia” en el campo derecho, de la línea blanca que separa el cordón punteado del triángulo negro en la parte superior del cuerpo. El borde parcialmente destruido no impide visualizar con claridad un *sobre rostro* bien definido. En el cuello llama la atención la presencia del motivo cordón-quebrado con espirales, propio de la decoración del cuerpo.

La pieza nro. 19 (véase lámina 17) presenta diferencia en el centro del cuerpo, entre los campos de la izquierda y de la derecha: el espacio adyacente a la banda central generado por el cordón punteado curvo está totalmente relleno de negro en la mitad derecha de la pieza, mientras que en su opuesto se presenta con un extremo más corto (sin “seguir” al espiralado hasta el interior), quedando un *espacio libre (en blanco) entre éste y el cordón punteado*.

La simetría refleja del cuello de la pieza nro. 22, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 18), está alterada por la *decoración de los petos de los antropomorfos de las mejillas*. En X ambos petos están decorados con un serpentiforme curvo. En X', en cambio, puede establecerse con seguridad que uno de los petos presenta decoración de dos cordones punteados rectos entrecruzados en forma de “X”. El otro no es posible determinarlo con claridad, dado el mal estado de conservación de la pintura, pero aparentemente sería similar a los de X.

La pieza nro. 25 (véase lámina 19) es otro caso de sobre-rostro, asociado a ojos concéntricos de cabezas de suris sobre superficie de color. Ésta es de color negro en lugar del rojo habitual. En el cuerpo, mientras que la norma X' no presenta diferencias entre campos de la derecha y de la izquierda, en la norma X tales diferencias sí se dan, en los indiformes: en la base, el de la derecha cuenta con *una línea blanca negativa que separa al cordón punteado del triángulo pleno negro*. Luego más notorio es el hecho de que en la porción superior del cuerpo *hay sólo un*

cordón punteado recto diagonal en la derecha, a diferencia de los dos de la izquierda, y de los dos lados de X' (véase figura 19).



Figura 19: Decoración de la porción central superior del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 25 (MEJBA).

Luego un segundo contraste se establece entre las dos caras: *los cordones punteados de la porción superior del cuerpo de X se encuentran separados de los triángulos negros plenos por sendas líneas blancas negativas*, que en X' están ausentes.

La decoración de los petos de los guerreros de las mejillas de la pieza nro. 26 (véase lámina 19) es idéntica en las cuatro mejillas: dos bandas cruzadas con reticulados en su interior. Sin embargo debe notarse que la intención de romper la simetría refleja se materializó de todas maneras en *la falta de representación de los pies del antropomorfo* en una de las mejillas de X (véase figura 20).



Figura 20: Detalle de la decoración de guerreros en la norma X de la pieza nro. 26 (MEJBA).

En la pieza nro. 32 (véase lámina 21) los zoomorfos felinizados (cabeza y cuerpo de suri, patas de camélido? manchas y cola de jaguar) del cuerpo de la vasija describen una traslación en una de las caras de la vasija (X'), mientras que en la opuesta se disponen simétricamente, de “espaldas” uno contra otro. Resulta llamativo en este último caso *la ausencia de cola en uno de éstos seres antropomorfos mixtos*. De esta manera, es en uno de los laterales donde los suris de una y otra cara se encuentran reflejamente “de frente”, tal como es habitual en el ámbito “intra-cara”. La decoración de las mejillas es de lo más interesante, pero lamentablemente la pieza está incompleta. *En una de las caras los antropomorfos se representan con petos, en la opuesta con túnica de forma más estrecha en el centro* (donde una gruesa banda podría figurar un cinturón, o bien la sección inferior, negra, un ruedo), en un estilo que recuerda ciertas figurinas Aguada (cf. González 1998:83). Estos últimos poseen extrañas extremidades superiores gruesas, cortas, con garras y manchas, que

parecerían consistir en una representación invertida de las alas de aviformes tales como los presentes en la pieza nro. 37 (véase siguiente párrafo). Los petos de los antropomorfos de la cara opuesta presentan tanto por encima como por debajo de una banda oblicua central con reticulado cuadrangular, figuras de un ser con mezcla de atributos humanos (túnica, piernas, brazos) y de ave (alas, cabeza, pico) en posición acostada. Por último, en la base de la pieza, mientras que en una cara hay una serpiente espiralada, en la otra un cordón quebrado transversal simple organiza la simetría rotacional en forma de "N".

En la pieza nro. 37, procedente de Fuerte Quemado y correspondiente a la tradición Valle Arriba (véase lámina 21) el serpentiforme-brazos se ubica bien por encima de las asas, de manera que es pequeño el espacio que contiene para los diseños: superficies reticuladas romboidales con puntos. Las diferencias se establecen en la compleja decoración de las mejillas, las cuales están divididas en dos campos horizontales de distinto tamaño, dado que se realiza inversión de ubicación de motivos entre una y otra mejilla. El motivo que ocupa los campos más pequeños es una hilera de aviformes de dos, tres y hasta cuatro cabezas, compuestos en el modo de la split representation. Los campos contrarios están divididos a su vez en tres bandas verticales rellenas dos de ellas con una sucesión vertical de chevrones con puntos o motas, y el restante por una sucesión de cruces. Mientras que en X' la banda con cruces se encuentra en el medio de las dos con chevrones; en el campo inferior derecho de X la banda con cruces se encuentra en un extremo del campo, quedando contiguas las dos bandas de chevrones. En X' la diferencia se da en los campos que "deberían" contener aviformes, de acuerdo con la inversión de posición de motivos. Los mismos sólo están presentes en el campo inferior izquierdo, mientras que en el superior derecho sólo se representan probables alas sueltas invertidas y líneas en zig-zag a manera de una atomización, en compartimentos rectangulares constituidos por el cuerpo de un serpentiforme.

En la pieza nro. 41, procedente de Quilmes (véase figura 5), si bien la prolongación de la serie de triángulos negativos a lo largo de las cejas no tiene correlato figurativo alguno (que se conozca) en el contexto de un sobre-rostro, la interpretación propuesta para el motivo se ve reforzada por la *indicación de una "sobre-boca" en el extremo inferior del "sobre-rostro"*. Este elemento se encuentra

ausente en el motivo homólogo de la cara opuesta (X'), el cual presenta una irregularidad en el trazado que produce un achicamiento de los espacios en blanco.¹⁹⁸ La singularidad de esta pieza se manifiesta en todas sus secciones. En el cuerpo presenta una simetría rotacional en forma de "N", la cual implica la ausencia de la guarda central. En el cuello presenta una combinación de varios tipos de simetría, involucrando ambas caras: en la mejilla izquierda de X la división horizontal organiza una simetría refleja de escalonados espiralados, sólo alterada por la presencia en el extremo de la mitad inferior que da hacia la boca, de una columna de dos chevrones. A la porción superior de la mejilla derecha se "traslada" la decoración de la porción superior izquierda, mientras que en el campo inferior derecho el motivo es otro (triángulos escalonados) sin relación de simetría aparente con ninguno de los demás. El motivo del campo superior se vuelve a trasladar al campo superior izquierdo de la cara X' de la pieza y lo mismo ocurre con el del campo inferior, con el único agregado de una línea en zig-zag que constituye el positivo de la línea en negativo generada en los motivos escalonados como el que se encuentra en el campo superior. La mejilla derecha de esta cara de la pieza se encuentra deteriorada de modo que no es posible determinar la disposición de los motivos, tan sólo se alcanza a apreciar la presencia de chevrones a lo largo del contorno interno de la línea del campo. Luego la mejilla derecha está ocupada por escalonados-espiralados en la porción superior y triángulos espiralados, también rectos, en la mitad inferior.

Como se dijo al comienzo del capítulo, las irregularidades en la simetría que se abordan en esta sección tienen carácter discreto: esto es, se refieren a la presencia o falta de un elemento en alguno de los campos de las piezas. No obstante, resulta habitual la introducción de diferencias de altura, tamaño o trazo en las figuras opuestas. En piezas tempranas como la nro. 42, procedente de El Bañado (véase lámina 22) sin embargo, tales diferencias no existen en absoluto. Se trata de urnas con decoraciones equilibradas y "prolijas".¹⁹⁹ No obstante incluyen diferencias

¹⁹⁸ La ausencia de borde y el deterioro de la pintura en esta cara impide la adecuada comparación entre los sobre-rostros de ambas caras de la pieza.

¹⁹⁹ Entre las piezas que presentan una decoración de este tipo se encuentran el máximo grado de similitud dentro de la serie de urnas. Los autores de la década del '70 se referían a las mismas como representativas de un momento de "clímax". También podría concebirse a estas piezas como buenas manifestaciones del mundo estético del *ensueño* (caracterizado por

discretas como la tan frecuente *presencia diferencial de líneas blancas negativas en el interior de los indiformes del cuerpo*; así, en el derecho de la porción central de X “falta” la línea blanca que separe los dos cordones punteados

La decoración del cuello de la pieza nro. 45 (véase lámina 22) es sumamente original en la medida en que reproduce la estructura generada habitualmente por los cordones quebrados en los cuerpos, tal como puede apreciarse en la misma pieza. Las diferencias se localizan en los extremos inferiores laterales de las mejillas, generándose contrastes tanto izquierda-derecha, como entre caras X y X'. *Ninguno de los cuatro vértices laterales inferiores de las mejillas es igual a otro*. El de la izquierda de X consiste en un triángulo “vacío”, con un cordón igualmente “vacío” adosado en su hipotenuza. El de la derecha está dado por un triángulo pleno negro. En la esquina izquierda de X' se da el mismo triángulo pero con un cordón vacío adosado a su hipotenuza; y en la derecha también hay un triángulo pleno negro, pero el cordón adosado es punteado y se continúa como límite inferior del campo de la mejilla hacia el centro del cuello. Luego en el cuerpo en ambas caras de la pieza existe una *diferencia en el indiforme de la base*: con triángulo pleno y doble cordón en la derecha y con triángulo negativo y único cordón punteado en ángulo en la izquierda (véase figura 21).



Figura 21: Detalle de la decoración de la sección basal de la pieza nro. 45 (MAPEB).

Luego mientras que en X los dos cordones de la derecha son punteados, en X' sólo uno es punteado, el otro es vacío. Finalmente en la cara X el triángulo pleno del indiforme de la porción superior del cuerpo carece de línea blanca negativa adosada que lo separe del cordón punteado diagonal, a diferencia de todos los demás casos.

Una estructura similar presenta la pieza nro. 49, con la diferencia que en ésta hay dos cordones punteados paralelos separados por una línea blanca en negativo en

la apariencia de plenitud de belleza), como distinto al de la *embriaguez*, en el cual antes que la “perfección” el artista persigue la consecución de un éxtasis comunitario (Nietzsche 2003:24-28).

los *indiformes superiores del cuerpo*, a los cuales se suma en X una segunda línea blanca negativa que separa a uno de los cordones del triángulo pleno superior, en el lado derecho.

La pieza nro. 50, procedente de Fuerte Quemado, es una urna fase 0 clásica; esto es: ningún elemento de la decoración del cuello remite a la figura de las largas cejas. Las diferencias entre lados izquierdos y derechos radican en la presencia de una cabeza de serpiente en el extremo superior derecho del cordón quebrado del cuello. Pero como se vio en el capítulo anterior, si bien la simetría rotacional del cuello de las piezas fase 0 es una rotación efectiva de los motivos al desplazarse hacia mitades opuestas, el cordón quebrado, como organizador de la estructura de diseño en "N" ocupa todo el campo decorativo y, por lo tanto, no puede rotar. Pero no obstante, su forma plantea a sus dos mitades en relación de rotación, en este caso alterada por la *presencia diferencial de cabezas de serpiente*. Luego el mismo elemento es el que genera diferencias entre las dos caras: en X ambos extremos superiores del cordón quebrado culminan en cabezas de serpiente, mientras que en X' ninguno de los dos presenta dicha culminación.

La pieza nro. 51 (véase lámina 23) presenta espiralados en forma de "S" a ambos lados de la franja central del cuerpo, describiendo una traslación. Existe una notoria diferencia de altura en las puntas de los cordones punteados adosados a triángulos que operan a modo de indiformes en los espacios centrales generados por la curva de la "S" (véase figura 22).



Figura 22: Detalle de la decoración de la porción central del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 51 (MEJBA).

Luego también puede apreciarse una diferencia discreta en el mismo motivo entre uno y otro lado: una línea blanca negativa se interpone entre el triángulo y el cordón punteado en el lado derecho de X, no así en el izquierdo (véase figura 21). Luego en X' se aprecia que mientras que en el lado derecho el indiforme es igual a X, en el izquierdo carece de triángulo negro interior. Entre caras, las diferencias se encuentran en el cuello de la vasija: *el cordón que se dispone por encima de las*

cejas rojas es punteado en X y vacío en X'. En esta última norma, por otra parte, *la figura de las largas cejas cuenta con boca, ausente en X.*

Los dameros reticulados, tan comunes en los espacios curvos generados por los brazos de la figura de las largas cejas, han sido frecuentemente usados para el establecimiento de diferencias. En la pieza nro. 53, las mismas se establecen entre los lados de cada cara y están dadas por el orden diferente de sucesión de cuadrículas vacías y reticuladas: en los lados izquierdos el conjunto genera la imagen global de un cruciforme de centro vacío, y en los derechos una “X” reticulada o un cruciforme de centro reticulado. Esto es, cada figura presenta cruz y “X” de acuerdo que se mire la decoración positiva o negativa, pero a la vez *la relación entre motivo y técnica de realización es inversa en cada lado*; manteniéndose los valores asumidos por dicha relación en cada lado en ambas caras. Luego en el cuello se manifiesta la diferencia entre las dos caras: en X los límites internos de los cuadrantes están dados por cordones punteados, en lugar de los cordones vacíos de X'.

El cuerpo de la pieza nro. 54 (véase lámina 23) presenta diferencias tanto entre caras, como al interior de las mismas. En el campo izquierdo de X, al lado del cordón punteado adyacente y paralelo a la guarda central se dispone una línea negra también paralela, ausente en el campo opuesto. El cordón punteado diagonal que describe la forma de “mitad de falo”, al modo habitual del cordón quebrado vertical, en el campo derecho se interrumpe en la base, para ser continuado por el cordón punteado adyacente a la guarda central, mencionado anteriormente.

Figura 23: Detalle de la decoración de la sección media del cuerpo de la pieza nro. 54, norma X (MAPEB).



Asimismo, por sobre el cordón punteado diagonal del campo izquierdo hay una *línea en zig-zag paralela a aquel, que en la derecha es reemplazada por una hilera de triángulos negros* (véase figura 23). En X', por último, dicha línea en zig-zag también se presenta en la izquierda, pero por debajo del cordón punteado diagonal, separado de éste por una línea negra.

La pieza nro. 55, procedente de Cafayate (véase lámina 23) es otro caso en el cual la diferencia está dada por la disposición de una *línea blanca negativa entre el*

triángulo pleno de la base y el cordón punteado adyacente a su hipotenusa, sólo en la porción izquierda de la norma X. En X', directamente no hay cordones punteados en los indiformes de base, como así tampoco está presente la extraña figura de línea ondulada que se dispone entre la nariz y la boca de X.

La pieza nro. 59, procedente de Santa María (véase lámina 24) presenta en la norma X "guerreros" con petos: el de la derecha, decorado con una serie de rombos reticulados en forma de "x" y el de la izquierda con una banda vertical con espiralados rectos, similar a la habitual en los cuerpos de las urnas. En la cara X' *la disposición de los personajes con los mismos motivos en los petos está invertida*. De esta manera, al observar la pieza en su norma Y se observa una simetría refleja a cada lado de la banda lateral. En el peto con la decoración de banda central se observa un agregado en esta norma: una hilera vertical de triángulos plenos negros y otra en negativo adosada a la banda central.

La pieza nro. 60, procedente de Cafayate (véase lámina 24), presenta un gran rectángulo reticulado en cada mejilla, dividido por una línea roja. En el cuerpo se manifiestan diferencias en lo que respecta al *número de cordones punteados y líneas blancas negativas diagonales paralelas al triángulo pleno* de la porción central superior. En X la diferencia está dada por el hecho que en el lado derecho los cordones punteados diagonales son dos, frente al único que se dispone en la izquierda. En los dos casos el triángulo negro está separado del cordón punteado por una línea blanca negativa. En X' esto no se cumple en el lado izquierdo, pues el primero de los cordones punteados (en este caso no hay diferencia en el número entre izquierda y derecha) está directamente adosado al triángulo negro.

Algo muy similar ocurre en ambas caras de la pieza nro. 61, procedente de la misma localidad de la anterior (véase lámina 24), pero en torno al *indiforme de la base*. Mientras que en la izquierda los cordones punteados son dos, en la derecha sólo hay uno, separado del triángulo por una línea blanca negativa. A su vez entre X y X' se establece una nueva diferencia en el *número de lágrimas* onduladas: tres en una cara, dos en la opuesta. Finalmente la pieza nro. 62 de **Fuerte Quemado** (véase lámina 25) combina diferencias en todos los indiformes. Al recurso ya conocido de *intercalado diferencial con líneas blancas negativas* se agrega el de *adición de un segundo cordón punteado adosado a otro*. De esta manera se diferencia en X el

indiforme de la base de la izquierda, respecto del de la derecha, este último con un cordón punteado entre dos líneas blancas negativas. En X' el de la derecha se representa igual, mientras que el de la izquierda constituye su negativo: una línea blanca entre dos cordones punteados. En relación a los indiformes centrales, sólo el de la derecha de X' se diferencia de los demás, con el mencionado recurso de presentar dos cordones punteados directamente adosados. El resto consta también de dos cordones punteados, pero separados entre sí y de los elementos contiguos por líneas blancas negativas. Finalmente en los indiformes superiores se apela a los mismos recursos: en X el de la izquierda es igual al de la derecha de la base, cordón punteado entre dos líneas blancas. El de la derecha consiste en dos cordones punteados separados por líneas blancas. Éste último es idéntico en X', mientras que en ésta cara el de la izquierda presenta dos cordones punteados adosados, rodeados de líneas blancas.

En la pieza nro. 65, procedente de Quilmes (véase lámina 25), se apela a la eliminación de la línea blanca negativa contigua a uno de los cordones punteados adyacentes a la banda lateral, para generar la diferencia entre el campo izquierdo y el derecho en X. Es interesante notar la aparente "*compensación*" que se realiza en el indiforme superior de la misma cara, donde el cordón punteado de la derecha aparece sin línea blanca adosada, a diferencia de todos sus homólogos de la pieza. Por último en X', donde los indiformes superiores y centrales son todos iguales (cordón punteado más línea blanca negativa), hay diferencia en los indiformes de la base: el de la derecha es el único de los cuatro que presenta un cordón punteado diagonal.

En la pieza nro. 67, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 26) se plantea la diferencia nuevamente en torno a los *cordones punteados y los triángulos negros del cuerpo*: en el campo de la izquierda de X hay una línea blanca negativa entre el triángulo superior y el primer cordón punteado, a la vez que en el indiforme de la base del campo derecho se agrega un cordón punteado más, adosado al otro. En el indiforme central de la izquierda falta la línea blanca negativa entre el cordón punteado y el triángulo negro.

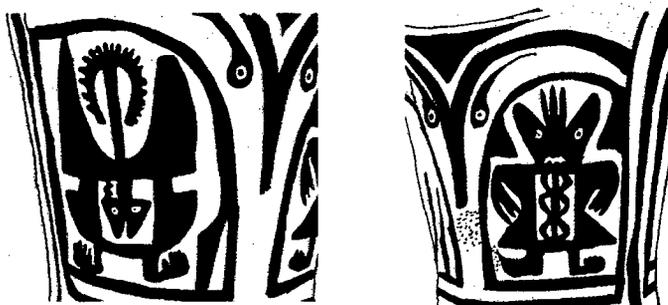
La pieza nro. 70 (véase lámina 27) es una pequeña urna bicolor de Santa María, cuya forma y decoración se apartan de lo habitual. La estructura de diseño de la pieza no se encuentra organizada por el personaje central y la base no fue

decorada. Se destacan dos *modelados de cabezas de vampiros en los laterales* (Ambrosetti 1899:170). De cuello corto, las figuras protagónicas de la decoración pintada se encuentran en el cuerpo. Éste cuenta con cuatro campos generados por dos líneas negras cruzadas en forma de “x”. En las porciones inferiores se manifiesta una diferencia entre X y X’: en un caso está rellena por un triángulo curvado reticulado; en otro está vacío. En la porción superior de X hay un suri con cuerpo de círculos concéntricos, mientras que en la cara opuesta la misma posición está ocupada por una cabeza aparentemente humana adosada a un cuerpo doble de serpiente, representada de manera bastante similar a los rostros, éstos sí, zoomorfos, que en ambas caras ocupan las porciones horizontales, tanto izquierdas como derechas, de la mencionada “x”. Ambrosetti se refirió a dichas figuras como serpentiformes en virtud de la forma de sus “cabezas monstruosas” (Ambrosetti 1899:170), pero en nuestra opinión a partir de la presencia de una nariz cabría asociar a la cabeza con un felino. En ambas caras, *el cuerpo de dicha figura zoomorfa presenta diferencias en su porción central (reticulado en la izquierda, líneas simples en la derecha), que alteran la simetría refleja de la pieza.*

La pieza nro. 73, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 27) es una urna fase IV con traslación tanto en la decoración del cuello como del cuerpo. Ambas caras de la pieza se diferencian por las figuras presentes en las mejillas: suris en X y antropomorfos en X’ (Tarragó et al 1997:229). No obstante, los suris presentan también atributos propios de otras especies, como manchas felínicas y lengua serpentiforme. Luego, *otros atributos se presentan diferencialmente*, de modo de generar las pequeñas diferencias habituales: el suri de la izquierda tiene garras y cola felínicas. Es interesante notar cómo la cola del suri de la izquierda envuelve el cuerpo del animal por arriba al describir una larga curva, mientras que en el campo opuesto una función similar es ejercida por el cuello del ave, en paralelo con su lengua.

En X’ el antropomorfo de la izquierda está “oculto” detrás de su peto, asomando sus pies por debajo y su penacho por arriba. El de la derecha, en cambio, no tiene peto sino que viste túnica en forma de “reloj de arena” y tiene una máscara de aspecto amenazante en la cabeza.

Figura 24: Decoración de las mejillas de la norma X' de la pieza nro. 73 (MEJBA).



Sin figuración de rostro y con división tripartita en el cuerpo, la pieza nro. 78, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 27) presenta en X una repetición de los triángulos espiralados de la guarda central, a los costados de la misma. En cambio en X' el cuerpo está decorado con cordón quebrado a ambos lados de la guarda central. Dicho cordón presenta más “quebres” del lado izquierdo que del derecho, con el consiguiente aumento en la cantidad de triángulos del indiforme que rellena los espacios generados por el cordón. En X *la diferencia radica en el uso del color*: el triángulo adyacente a la banda central es rojo del lado izquierdo y negro en el derecho.

Tanto en la norma X como en la X' de la pieza nro. 80 (véase lámina 27) la diferencia entre los campos derechos e izquierdos del cuello reside en la representación de un pichón en el indiforme reticulado central que rellena el hueco dejado por el gran serpentiforme en “S” de la mejilla del campo izquierdo. En el campo derecho, dos pequeños espirales ocupan el lugar del mismo. En el cuerpo la diferencia entre izquierda y derecha está dada en X, por la presencia de puntos sobre una hilera diagonal de damero pleno. En la cara opuesta el pichón del cuello de la vasija tiene su cuerpo reticulado y en la mejilla opuesta en su lugar hay un triángulo curvado reticulado. A diferencia de X, en los dameros de ambos lados del cuerpo hay puntos, aparentemente distribuidos en forma azarosa. Y los dameros tienen la *alternancia de plenos y vacíos invertida*.

La pieza nro. 81 no presenta las diferencias que suelen ostentar las urnas fase IV: la decoración de los petos de los guerreros de las cuatro mejillas es idéntica. Sólo puede advertirse una *variación en el número de manchas en el cuerpo del suri felinizado* del cuerpo: cuatro en el campo izquierdo y cinco en el derecho en X; a la inversa en X'. En cambio la pieza nro. 83 (véase lámina 28) presenta la variación

clásica en la *banda central de las camisas en forma de reloj de arena de los antropomorfos con penacho* de las mejillas de la pieza: escalonados espiralados rectos en las mejillas derechas y franja central con hilera vertical de cordones punteados diagonales rectos en las mejillas izquierdas.

En la pieza nro. 85 (véase lámina 29) los rombos concéntricos se ubican en posiciones alternas en cada una de las mejillas de las dos caras de la pieza, pero en los otros campos se enfrentan escalonados y escalonados-espiralados rectos con un único gran triángulo-espiralado curvo. Luego mientras que en X cada uno de los campos del cuerpo contiene un suri naturalista con una cruz de malta en el lomo; en X' en lugar de esto se trazaron serpientes curvas unicéfalas de cuerpo rayado y en relación de traslación entre sí, a diferencia de los suris reflejos de X. En esta última también, la boca de la figura de las largas cejas cuenta con una hilera de chevrones tanto por arriba como por abajo; ausentes en X'.

Las urnas con la decoración más abigarrada tienen particulares patrones de simetría y de división de campos en el cuello. La pieza nro. 89 (véase lámina 29), correspondiente a la tradición Valle Arriba, por ejemplo, tiene las mejillas divididas en dos y el complicado diseño de la porción superior efectivamente "rota" de una mejilla a la otra, mas no se invierte su posición en los cuadrantes, tal como es común en el arte santamariano. Luego el diseño de la mitad inferior es diferente en una y otra mejilla: serpiente bicéfala en la izquierda y batracio en la derecha. No se aprecian diferencias entre una y otra cara de la pieza. Aunque similar a la anterior, la pieza nro. 90 (véase lámina 29), presenta mayores diferencias con el esquema habitual. *El motivo "complicado" de arriba nuevamente rota, y las figuras de la porción inferior varían de mejilla en mejilla*: escalonado-espiralado recto en la izquierda, serpentiforme curvo en la derecha. Hay diferencias entre el motivo complicado de la derecha y el de la izquierda: el primero tiene ondulados y cabezas de suri atomizadas como apéndices del serpentiforme, en lugar de los espirales rectos del de la izquierda. En X' en lugar de escalonado-espiralado recto en la porción inferior de la mejilla izquierda, hay un cruciforme, idéntico al que también se destaca en un indiforme de la base de la misma cara. Dicho motivo, también presente en el lomo de los suris del cuerpo se representa de un lado como "cruz andina" y del otro como dos líneas simples intersectadas (de modo invertido en cada cara).

La decoración del cuello de la pieza nro. 91, procedente de Quilmes (véase lámina 30) resulta ilustrativa del manejo de la rotación de los campos en casos de partición colorada, en este caso de cuatro campos por mejilla. Toda la mejilla rota. Y se establece diferencia entre las mismas al *variar un motivo*: en la derecha escalonados-espinalados rectos y en la izquierda espinalados ondulados.

En la pieza nro. 92, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 30), sólo se registra diferencia en una de las caras, en la falta de *línea blanca negativa* de modo inmediatamente contiguo y paralelo al cordón punteado diagonal del indiforme de la base.

El cuello de la pieza nro. 95, procedente de Ampajango (véase lámina 30), dividido en tres campos diagonales *presenta los diferentes tipos de relaciones entre los campos*: simetría refleja (entre los campos inferiores), traslación (la banda de pichones del centro) y asimetría (triángulos espinalados rectos en la banda superior izquierda y reticulado romboidal en la derecha).

En la pieza nro. 96, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 30), las diferencias se aplicaron en las bocas humanas: en una de las caras (X'), a la de la figura de las largas cejas le falta una línea negra horizontal (¿lengua?, ¿adorno?) presente en la otra. Pero *tal desequilibrio pareciera compensarse* con la indicación de boca en los antropomorfos representados al estilo de los batracios en el cuerpo, a su vez, ausente en X.

La diferencia intra y entre caras en la pieza nro. 102, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 32) se advierte en sus normas laterales. En Y', a la banda lateral le sigue un espacio en blanco, un borde negro de límite de campo, otro espacio blanco y finalmente un cordón punteado curvo que, junto con la hilera de triángulos, rellena los espacios generados por el cordón quebrado. Dado que esta secuencia de motivos se da en ambas caras –la izquierda de X y la derecha de X'– puede tomársela como el término de referencia sobre el cual se efectúan las variaciones en Y: a la banda lateral le sigue un espacio blanco y luego un borde negro, pero en X, este borde prácticamente se funde con el borde de un primer cordón punteado. Pues luego de un espacio en blanco, se dispone un segundo cordón punteado paralelo al anterior. En X' también son dos los cordones punteados, pero sin espacio blanco intermedio. De modo similar, se puede observar en la pieza nro. 105 (véase lámina 33), que a

diferencia de los otros tres campos, en el izquierdo de X' (derecho de Y) son dos los cordones punteados, adosados a los triángulos negros y separados entre sí por una línea blanca negativa, y no uno sólo entre dos líneas blancas negativas.

En la pieza nro. 107 (véase lámina 33) se estableció una diferencia del mismo tipo de la anterior pero en la decoración del cuello, en lo que respecta a los *cordones punteados que enmarcan el damero* por su base. En X son dos, y en X', tres. Tanto en una como en otra cara, el cordón punteado inferior de la mejilla izquierda aparece directamente adosado al triángulo negro del borde de campo. Luego en X', los superiores están directamente adosados en los dos casos, a diferencia de X, donde ninguno lo está. Por último, en el cuerpo de X' uno de los tres cordones punteados que rodean la gran figura de batracio se funde con los brazos de éste, al perder el límite contiguo a los mismos.

Los suris con cruz en el lomo que se disponen por encima de los brazos de la pieza nro. 108 (véase lámina 34) "*miran*" hacia el centro en X, describiendo una simetría refleja. En cambio en X' establecen una relación de traslación, en la medida en que ambos tienen sus cabezas orientadas hacia la izquierda.

La diferencia en el cuerpo de la pieza nro. 109 (véase lámina 34) entre una cara y otra es apenas perceptible y está dada por la presencia en X' de un *cordón punteado horizontal en el triángulo curvado hacia arriba* que se dispone por encima de la base. Luego en el cuello directamente son otros los motivos presentes en una y otra cara: en X el motivo doble de triángulos espiralados, y en X' un muy poco frecuente motivo de hilera de indiformes en punta plenos contorneados por cordones quebrados rojos.



Figura 25: Detalle de la decoración de la porción superior del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 109 (MAPEB).

Finalmente cabe señalar la diferencia entre lados izquierdos y derechos establecida por *motivos que se sobreponen a los dameros del cuerpo*, en su porción superior (véase figura 25): un triángulo contorneado de cordón punteado en un lado (derecho en X, izquierdo en X') y línea ondulada e hilera de rombos en el otro (izquierdo en X, derecho en X').

Otro caso en el cual el motivo de cordón punteado tiene protagonismo en la generación de diferencias es la pieza nro. 115 (véase lámina 35). La simetría rotacional del cuello, organizada por un cordón quebrado horizontal en forma de "N", contiene indiformes con cordones punteados en los huecos dejados por aquel. En dichos indiformes hay cordones punteados rectos. En el superior se trata de dos que se unen en forma de "Y", en el inferior son en cambio dos dispuestos a modo de chevrones y separados entre sí por líneas blancas. En el cuerpo, el espiralado de cordón punteado en forma de "S" del campo derecho culmina en su extremo superior en un cruciforme, ausente en el campo de la izquierda; y el indiforme central de la izquierda consiste en otra "Y" de triángulo negro y cordón punteado, pero en posición horizontal, mientras que su homólogo de la derecha se reduce a un simple triángulo.

En la pieza nro. 116 (véase lámina 35) el *dobles cordón punteado diagonal del cuerpo es reemplazado* en el campo izquierdo de X *por una línea negra* en fondo blanco.

No queda duda de la intención de establecer diferencias entre una y otra cara de la vasija en el caso de la pieza nro. 121 (véase lámina 36), en la cual *directamente se dejó un espacio en blanco* en la porción superior derecha de la mejilla de X, en lugar de representar allí al escalonado espiralado recto al cual se opone en forma diagonal. *La reflexión del serpentiforme unicéfalo* recto de cordón quebrado por otra parte, *es sumamente irregular*, dadas las diferencias en el espacio disponible en los campos opuestos entre los cuales se establece la relación de reflexión: el superior de la derecha tiene una orientación vertical, gracias al espacio que provee la curva de las cejas del rostro del personaje central; el inferior de la izquierda es horizontal. En el cuerpo, un *cruciforme* en uno de los triángulos de la hilera diagonal que se dispone inmediatamente por encima de la vuelta central del cordón quebrado establece una diferencia entre los campos izquierdo y derecho de la norma X. En X' el cruciforme que altera la simetría se encuentra en el cuello, en uno de los escalonados de la mejilla derecha. En el cuerpo se apela al frecuente recurso de alterar el número de los cordones punteados diagonales, o su articulación con los otros motivos con los cuales se suele combinar. En el campo izquierdo se trazó solo un cordón punteado en la porción superior del cuerpo, a diferencia de los dos

presentes en cada uno de los campos de X. En el campo derecho de X' sólo se eliminó la línea blanca negativa entre el cordón punteado superior y el triángulo.

La pieza nro. 122 (véase lámina 36) presenta la *habitual presencia diferencial de línea blanca negativa contigua al cordón punteado* diagonal del indiforme de la base (presente en los campos derechos de ambas caras y ausente en los izquierdos). Luego en los extremos laterales del cuerpo en ambas caras, se observa un nuevo contraste: en la derecha la secuencia desde la banda lateral de la pieza es borde blanco-triángulo pleno negro-línea blanca negativa-cordón punteado diagonal-hilera de triángulos plenos negros; mientras que en la izquierda es triángulo (no se puede determinar si en ambos casos es pleno y negro)- cordón punteado diagonal-línea blanca negativa-cordón punteado diagonal-hilera de triángulos plenos negros.

Los escalonados del campo inferior izquierdo de la norma X del cuello de la pieza nro. 127 (véase lámina 36) cuentan con un espiralado recto en su extremo, mientras que los del campo superior derecho terminan con una línea vertical. En el campo inferior izquierdo de X' aparecen también algunos *escalonados invertidos*, como si hubieran rotado. Éstos a su vez generan una figura escalonada negativa, que enmarca al escalonado que se representó "al derecho".

A pesar de que se trata de un motivo complejo, con apéndices de peinetas y espiralados, los cordones del cuello de la pieza nro. 138 (véase lámina 38) presentan una simetría refleja sin alteraciones. Las diferencias se ejecutaron en los lugares más habituales: una *línea blanca negativa* entre el triángulo pleno superior y el cordón punteado en el campo izquierdo del cuerpo de X; y un *segundo cordón punteado diagonal* paralelo al existente en el lateral derecho de X, pero adosado al triángulo negro pleno.

Con la "desestructuración" del sobre-rostro negativo de la pieza nro. 143 (véanse láminas 39 y 40), en X se ocupó el lugar de la *boca de la figura de las largas cejas*, que en X' sí se conservó. En ésta norma *los espiralados rectos de la banda central "pasaron" a ser curvos* y en la porción superior de la banda se agregó una superficie rellena de puntos.

En la pieza nro. 147 (véase lámina 40) un *segundo cordón punteado* se adosa al triángulo superior izquierdo de X, entre éste y la línea blanca negativa contigua,

para establecer una diferencia con el campo derecho. En X' la diferencia en el mismo sector se genera con el *agregado de triángulos espiralados rectos* en el interior de la mencionada línea blanca negativa, que aparece más ancha. Pero en la parte inferior del cuello, en la base de los diseños de las mejillas, se dispuso una hilera de puntos que quedan encerrados en cordón, entre la línea negra de la garganta de la pieza y la de la base del diseño de la mejilla. Debajo de la boca de la figura de las largas cejas, donde la última línea mencionada se interrumpe, también lo hace la hilera de puntos.

La pieza nro. 158 (véase lámina 40) presenta una original diferencia entre X y X': el espiralado del centro del indiforme que rellena el espacio del cordón quebrado horizontal del cuerpo por encima de los brazos, es *recto en una cara y curvo en la otra*. La diferencia entre una y otra cara de la pieza nro. 159 es también pequeña: el indiforme de la base del campo izquierdo de X' está incompleto, pues *el cordón punteado y la línea blanca negativa contigua se interrumpen* a la altura del vértice del espacio dejado por el cordón quebrado, en vez de describir un ángulo de modo de disponerse horizontalmente hasta encontrarse con la banda central de la pieza, como ocurre en X.

La norma X de la pieza nro. 161 (véase lámina 41) muestra el patrón de simetría rotacional de mejillas divididas en cuatro campos con un "centro" y una "periferia": los motivos de los campos externos se invierten y siguen ocupando los campos externos, ocurriendo lo mismo con los internos. La única alteración reside en un cordón punteado "extra" que divide el ondulado del campo inferior de la mejilla izquierda de la hilera de triángulos plenos contigua. En X', el ondulado está ausente y la disposición de los motivos es la misma en los campos de las mejillas, pero en lugar de rotación hay traslación.

En ambas caras de la pieza nro. 166 (véase lámina 41), se establece la diferencia izquierda-derecha por el *contraste entre triángulos plenos y peinetas*. En el cuerpo de X se emplean triángulos en la derecha y peinetas en la izquierda a ambos lados del cordón quebrado. En X' se da la inversa. En cambio en las dos caras se mantiene la misma diferencia entre la *decoración del lomo del suri atomizado de las mejillas*: vacío (X) o con una línea (X') en la derecha, y con una cruz en la izquierda. No obstante en X el lomo del suri es negro pleno, mientras que en X', blanco.

La pieza nro. 168 (véase lámina 41) es sumamente curiosa, en la medida en que el cordón quebrado vertical del cuerpo se encuentra interrumpido por la división de la base de la pieza, y en el cuello un serpentiforme bicéfalo espiralado ocupa el lugar del rostro habitual. En el cuerpo, a la izquierda de la banda central se disponen en forma paralela una línea vertical ondulada seguida de un cordón punteado vertical y los mismos elementos en el orden inverso a la derecha de la banda central de la pieza. En ambas caras igual, del mismo modo que después de los elementos mencionados se dispone sólo en la derecha una hilera vertical de triángulos plenos negros.

En la pieza nro. 171 (véase lámina 42) se apela al habitual recurso de incluir una *línea blanca negativa en uno de los indiformes superiores* centrales del cuerpo (X). Y en la pieza nro. 172 (véase lámina 42) la alteración se da en el de la base, introduciéndose en X un cordón punteado adicional.²⁰⁰ En el cuello puede apreciarse que mientras que en X' las serpientes rojas enroscadas (similares en su forma al habitual cuerpo de suri atomizado) se disponen en simetría refleja, en X no es posible determinar cuál es la relación que sostienen ambos motivos.

Nuevamente es el cordón punteado el elemento elegido para el establecimiento de diferencias en la pieza nro. 173 (véase lámina 42). No obstante, la forma de hacerlo, hasta el momento no había sido documentada. *El número de cordones punteados y/o líneas blancas negativas en cada uno de los indiformes del cuerpo no se altera. Cambia el balance entre ambos.*

Figura 26: Detalle de la decoración de la porción superior de la sección media del cuerpo, norma X, pieza nro. 173 (MAPEB).



De esta manera, el indiforme superior de la derecha está atravesado por una línea blanca y luego dos cordones punteados diagonales, todos paralelos e inmediatamente adyacentes. En cambio en la izquierda, los tres cordones están en blanco; esto es, se trata de tres líneas blancas negativas. Algo similar ocurre en la

²⁰⁰ El mal estado de conservación de la pintura impide determinar qué ocurre en la misma zona de X'.

parte media del cuerpo: en la derecha hay dos líneas blancas y dos cordones punteados todos intercalados entre sí, y en la izquierda las cuatro franjas diagonales están “vacías”. Finalmente en la base aparece el mismo tema en la derecha, con intercalación de cordones punteados y vacíos, mientras que en la izquierda uno sólo de los cordones está punteado. Esta diferencia entre izquierda y derecha no se verifica en X', aunque el mal estado de conservación de la pintura impide determinar con precisión que ocurre en la parte superior del cuerpo. En el cuello, resulta notorio el hecho de que en X' el rostro de la figura de las largas cejas tiene boca, mientras que en X, no.

La pieza nro. 177 (véase lámina 42) presenta la misma diferencia entre mejillas izquierdas y derechas en la *inversión del relleno de los dameros cuadrangulares*. Los cuadrados vacíos de un lado, son plenos en el opuesto, y los plenos son rellenos de puntos. Luego en X, se observa en el cuerpo que el campo que contiene el original motivo de doble serpiente en forma de “8” lleva como relleno a la altura de la “cintura” de aquel un triángulo pleno, que en el campo derecho es reemplazado por un chevrón, o triángulo en negativo. En los dos campos de X' están presentes ambos motivos: el triángulo pleno, rodeado por el chevrón. Algo similar ocurre en la pieza nro. 180 (véase lámina 43). En X el triángulo que rellena el espacio intermedio entre los dos grandes motivos circulares del cuerpo tiene, en el campo derecho, el agregado de un chevrón de cordón punteado. Resulta sugerente el hecho de que en la porción superior del campo izquierdo *se alcanza a representar un cuarto cordón punteado, que se equilibraría sí por abajo*, con el mencionado chevrón en el campo derecho. También existe por debajo del motivo del cruciforme con sus círculos de cordones punteados, en el campo derecho (inmediatamente por encima del mencionado chevrón), una línea divisoria ausente en el izquierdo. La fragmentación de la pieza impide determinar con precisión qué ocurre en X'. Aparentemente los motivos en cuestión conforman un único motivo que se funde con, o reemplaza a, la banda central de la pieza. Entre el segundo y el tercer círculo de cordón punteado que rodea al cruciforme de la porción superior del cuerpo, en el campo derecho, se dispone un círculo de triángulos plenos que está ausente en los otros tres campos (el izquierdo de X' y los dos de X).

Pese a que la pintura se encuentra muy alterada en la pieza nro. 178 (véase lámina 43), es posible discernir una original transformación de un motivo en el campo izquierdo del cuerpo de X' y un aparente contraste con el derecho. El motivo de cordón quebrado no hace su "recorrido habitual". Parte desde el lateral superior sí, pero en lugar de atravesar en forma diagonal el campo del cuerpo, lo bordea por su lateral en dirección vertical. Al llegar a la base marca el límite con ésta, describiendo un ángulo de 90°. Se dirige de este modo horizontalmente hasta la banda central de la pieza y allí vuelve hacia arriba en forma paralela a ésta última, ***transformándose en su extremo superior en una peineta o manos***. En el campo derecho aparentemente está ausente, y el lugar contiguo a la banda central es ocupado por triángulos plenos negros que se desprenden del límite de la misma, constituido por un cordón punteado.

La nro. 184 (véase lámina 43), una pieza con bello sobre-rostro negativo y rotación tanto interna como trans-mejillas, exhibe diferencias en la orientación de los dameros del cuerpo, a partir de que en el campo izquierdo se omitió el conjunto de triángulo pleno negro, línea blanca negativa y cordón punteado. Por otra parte, de un lado (izquierda) ***el cordón punteado divisorio entre cuerpo y base se encuentra dentro de esta última***, mientras que en el otro establece precisamente la división. En X' éste último contraste se invierte. Los dameros tienen la misma orientación (aunque ***están invertidos entre los campos izquierdo y derecho la disposición de plenos y negativos***), porque del lado izquierdo no falta el conjunto de tipo indiforme que faltaba en el campo izquierdo de X. Sólo que en este caso, a diferencia del campo derecho también, le falta la línea blanca negativa entre el triángulo y el cordón punteado. En el cuello de X', a diferencia de X, los motivos de las mejillas sólo rotan propiamente al interior de las mismas. Entre mejillas, cada una de las mitades del motivo describe una simetría refleja aproximadamente vertical.

La pieza nro. 195, procedente de El Bañado (véase lámina 44) tiene ***la habitual cuadripartición con zonas de color, pero los motivos en cada una de las zonas varía***. La serpiente rectilínea del campo inferior derecho del cuello de X tiene como contrapartida en el campo opuesto (superior izquierdo) triángulos espiralados. En el campo superior derecho hay un suri, aparentemente con una cruz en el lomo (el

baño blanco se ha perdido) y en una posición distinta a la corriente, como volcándose hacia atrás. En el otro campo rojo no hay decoración alguna (véase figura 27).

Figura 27: Detalle de la decoración de la norma X' del cuello de la pieza nro. 195, procedente de El Bañado (MLP).



En X también ocurre que la serpiente del campo inferior derecho se opone a triángulos espiralados, pero éstos tienen una especie de indiforme que rellena su parte superior, que estaba ausente en X; dónde el motivo que tenía un relleno en los espacios vacíos generados por sus curvas era el serpentiforme. Ambos campos rojos de X' están ocupados por motivos, mas en ningún caso suri, sino líneas en zig-zag, escalonados (campo superior derecho) y ondulados (campo inferior izquierdo).

La pieza nro. 201, procedente de Peñas Azules (véase lámina 45) muestra la habitual diferencia izquierda-derecha dada por la *supresión en uno de los indiformes superiores del cuerpo (en X, el derecho), de uno de los cordones punteados junto con línea blanca que lo habría debido separar del triángulo pleno.*



Figura 28: Detalle de la decoración de la porción superior del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 203, procedente de Caspinchango (MLP).

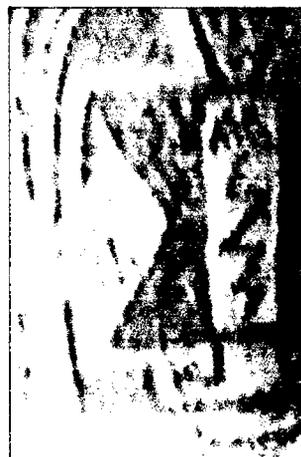
Y en la pieza nro. 203, procedente de Caspinchango (véase lámina 45), una diferencia de similar índole se estableció *agregando un cordón punteado más en el indiforme de la base del campo izquierdo de X' y otro más (junto con su correspondiente línea blanca adosada) en el indiforme superior del cuerpo en el campo derecho de X.* (véase figura 28).

En la pieza nro. 220, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 46) se encuentra una *diferencia importante entre los campos del cuerpo:* por encima de los brazos del personaje central, a la izquierda se dispone un suri con cruz en el lomo, mientras que a la derecha hay un cordón quebrado horizontal con sus correspondientes indiformes rellenando los espacios vacíos. En X' se da la misma

situación. Por otra parte, en esta cara también le falta la boca a la figura de las largas cejas.

En la pieza nro. 285, procedente de Las Mojarras, *la diferencia entre las mejillas izquierdas y las derechas no reside sólo en la elección o en el modo de ejecución de los motivos incluidos en ellas, sino también la misma división*. Las mejillas derechas de ambas caras no están divididas, para albergar a antropomorfos, en un caso (X') con peto, en el otro (X), con túnica en forma de reloj de arena y sosteniendo cabezas trofeo en sus manos (véase figura 29).

Figura 29: Detalle de la decoración del cuello de la norma X de la pieza nro. 285, procedente de Las Mojarras (MLP).



La mejilla izquierda de X está dividida en dos partes oblicuas, la porción superior con un reticulado romboidal oblicuo y la inferior con una hilera de triángulos espiralados rectos. En X', ambos campos de la mejilla izquierda presentan triángulos espiralados rectos, en relación de rotación entre sí.

Los antropomorfos de la pieza nro. 286, también procedente de Las Mojarras (véanse láminas 46 y 47), *en cambio, sólo difieren en pequeños detalles*: los de X tienen penachos divididos en dos líneas evertidas hacia ambos costados, y terminan en peinetas; los de X' consisten en una doble flecha horizontal, con otra perpendicular que se eleva hacia arriba.

La decoración del cuello de la pieza nro. 362, procedente de Chiquimil (véase lámina 47) está signada por el uso de superficies de color, sin motivos incluidos en ellas, que rotan en su posición con los campos opuestos. Pero a diferencia de lo que ocurre habitualmente en este tipo de piezas, *los campos opuestos a las superficies de color rojo están a su vez divididos en dos partes, las cuales tienen un "comportamiento" original*. En X, las dos mitades del campo derecho inferior contienen al mismo motivo: dos hileras de rombos diagonales blancos negativos paralelas, unidas por una fina línea blanca vertical. En la mitad superior del campo superior de la mejilla izquierda, este motivo aparece rotado, pero en la mitad inferior

aparece trasladado y modificado con la inclusión de espiralados rectos adosados a los escalonados plenos negros que constituyen la contraparte de las hileras de rombos negativas. En X' en cambio, las dos mitades del campo superior izquierdo tienen el motivo de los rombos en la misma posición, y en la mitad superior del campo inferior de la mejilla derecha el motivo se traslada en lugar de rotar; pero en este caso se trata del mismo motivo, sin ningún espiralado agregado. Este último elemento entonces, se constituye como una de las diferencias entre X y X', al igual que la falta, en el campo izquierdo del cuerpo de X', de un cordón punteado vertical inmediatamente adosado a la línea blanca negativa paralela a la banda central.

De esta manera puede concluirse respecto de la pieza nro. 362 que la diferencia entre las caras se opera en el cuello mediante una presencia agregada en X, teniendo como contraparte en la cara opuesta y en la sección opuesta (cuerpo), una diferencia realizada del modo opuesto: por ausencia. Por último cabe destacar que en el indiforme central de la izquierda del cuerpo de X, el motivo de cordones punteados en torno a línea blanca negativa, se presenta diagonal a diferencia de los otros tres casos, en que aparece vertical.

De la pieza nro. 364, de Quilmes (véase lámina 48), sólo contamos con la imagen de una de sus caras (Weber 1978:84), pues se trata de una pieza de la colección Zavaleta de Chicago. Si bien ambas mejillas tienen la misma organización (divididas en tres bandas oblicuas, la del medio con una hilera de pichones), en la porción superior de la mejilla derecha un damero reticulado reemplaza a los triángulos espiralados rectos y en la porción inferior, estos están, pero en una relación que no es ni de reflexión ni de rotación con los de la mejilla opuesta. Lo mismo puede decirse respecto de las muy similares²⁰¹ piezas 366, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 48) y 375, procedente de Chiquimil, en las cuales los triángulos espiralados describen una especie de reflexión corrida *sui generis* al "pasar" de un campo superior al inferior opuesto. En la última pieza mencionada, el batracio del campo curvo derecho del cuerpo tiene puntos alrededor de la cruz del lomo, la cual está enmarcada en un rombo, a diferencia del círculo que se puede apreciar en el de la izquierda.

²⁰¹ Aunque sin cabezas modeladas en sus cinturas.

Por su parte, los batracios de la pieza nro. 378, procedente de Amaicha (véase lámina 50) tienen ambos la hilera de puntos en el contorno interior del lomo; en esta pieza la diferencia está en el cuello: el antropomorfo de la derecha tiene una túnica aparentemente similar a la del de la izquierda, pero *carece de miembros tanto superiores como inferiores, y también le falta la orejera izquierda*. En cambio en la pieza nro. 380, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 50) se da la diferencia entre los antropomorfos en la decoración de sus petos: un cordón punteado oblicuo en el de la izquierda, dos chevrones de cordón punteado enfrentados en la parte superior e inferior del peto. En ambas figuras, la cabeza se encuentra “en su lugar” pero sin unión con la parte superior del peto, esto es, como si estuviera suspendida. Los ojos más grandes del de la derecha podrían remitir a una calavera, con lo cual queda planteada la posibilidad de que se hubiera querido representar “guerreros” difuntos, como sinédoques de cabezas trofeo.

De la pieza nro. 391 (véase lámina 52) sólo se ha conservado el cuerpo y en él se aprecia *el contraste entre la serpiente que ocupa el espacio curvo generado por los brazos del personaje central, y el suri con cruz en el lomo que ocupa el mismo lugar en el campo de la derecha*.

En la pieza nro. 393, procedente de Quilmes (véase lámina 53), la única diferencia entre izquierda y derecha también está dada por la *“ausencia” de un segundo cordón punteado en el indiforme centro-lateral del cuerpo*, adosado a la línea blanca negativa.

En la pieza nro. 402 de Fuerte Quemado (véase lámina 55), la vasija anatópica de la muestra (para lo cual debe girarse 180° la imagen del cuello), *existe una línea negra vertical en el campo derecho, paralela a la guarda central*. En el campo izquierdo en cambio, tal línea no existe como tal, siendo reemplazada por el borde negro del chevrón rojo inferior, que se extiende casi hasta el límite de la porción superior del cuerpo.

La pieza nro. 404, procedente de Amaicha (véase lámina 55), presenta la habitual diferencia izquierda-derecha en los cordones punteados, tanto de la porción superior del cuerpo, como de la inferior-lateral. En la primera, se observa la “falta” del cuarto cordón quebrado del lado derecho, inmediatamente adyacente al triángulo pleno superior. En la segunda, lo que “falta” es una línea blanca negativa adyacente

al triángulo pleno inferior-lateral del lado izquierdo. De esta manera, las diferencias entre los dos lados encuentran un punto de equilibrio: *la "carencia" del lado superior derecho, se traslada al inferior izquierdo y a la inversa ocurre con el "exceso" de los lados superior izquierdo e inferior derecho*. Una última diferencia se encuentra en el cuello de esta cara X: en lugar de una especie de "corchete" en el extremo derecho de la mejilla izquierda, próximo a la boca de la figura de las cejas, se ha representado un espiral recto, en contraste con la mejilla derecha, donde todos los motivos son corchetes.

En la pieza nro. 406 (véase lámina 56) *"falta" un cordón punteado diagonal* en la porción superior del campo derecho, contiguo al triángulo pleno superior, mientras que la relación establecida entre las decoraciones de las mejillas de la pieza nro. 409, procedente de Quilmes (véase lámina 56), es sumamente original. Las mejillas están divididas en dos bandas curvas oblicuas. Las bandas superiores son negras plenas y presentan motivos también plenos sobre fondos blancos negativos. Dichos motivos consisten en dos espiralados en forma de "S", que de mejilla a mejilla realizan una rotación de sólo 90°. Existen diferencias en la representación de los espiralados entre un lado y otro. El espiralado superior de la mejilla izquierda es rojo (a diferencia de todos los demás, que son negros) y el espiralado inferior de la derecha es recto en la punta (a diferencia de todos los demás, que son curvos). Pero el contraste más curioso se da en las bandas inferiores de las mejillas: *en la izquierda el espiralado curvo se realizó en rojo, sobre fondo blanco, mientras que el equivalente de la mejilla derecha presenta los colores invertidos*.

En la pieza nro. 411, procedente de Quilmes (véase lámina 57), *el cordón punteado diagonal adyacente al triángulo pleno superior del centro del cuerpo es reemplazado en el campo izquierdo por una segunda hilera diagonal de peinetas*. En el indiforme de la porción inferior del cuerpo, contrastan los motivos interiores: en la izquierda una especie de escalonado negativo con puntos interiores; en la derecha dos peinetas plenas.

La pieza nro. 422, procedente de Quilmes (véase lámina 59), presenta diferencias en el cuello que podrían considerarse principalmente afectadas por los ojos de la figura de las largas cejas, antes que en la búsqueda de establecimiento de diferencias. Sea como sea, lo cierto es que las líneas onduladas incluidas en la

superficie de color roja de la porción inferior de la mejilla derecha son tres, mientras que en la porción superior izquierda son dos. En los campos opuestos, ocurre que en la derecha hay sólo dos escalonados “derechos”, por encima de los cuales se dispone el ojo de la figura de las largas cejas; en cambio en la porción inferior de la izquierda los dos escalonados “al derecho” tienen otros dos invertidos por encima, *generándose de esta manera una línea escalonada negativa* (de una manera similar a la pieza nro. 127).



Figura 30: Detalle de la decoración del cuello de la pieza nro. 422 (norma X), procedente de El Bañado (MLP).

En el cuerpo, *el suri de la izquierda tiene solo cuatro “plumas” sobre su lomo, mientras que el de la derecha cuenta con ocho*; este último a su vez cuenta con dos círculos concéntricos en el interior del cuerpo, rodeados por un contorno de triángulos que está ausente en el suri del campo izquierdo, el cual por otra parte, tiene en su cuerpo un óvalo concéntrico a un óvalo pleno (véase figura 30). Por último en la base existe una diferencia en los indiformes que rellenan los espacios generados por las vueltas del cordón quebrado horizontal. Mientras que el de la derecha presenta una línea blanca negativa entre triángulo pleno y cordón punteado, el de la izquierda (invertido, dado que hay simetría rotacional) carece de ella.

En la pieza nro. 423, procedente de Masao (véase lámina 59), *la disposición de los dameros del cuerpo es distinta en cada uno de los campos*. En el izquierdo es cuadrangular y en el derecho romboidal, a la vez que los “casilleros” plenos negros se alternan de modo diferente en cada uno de los campos. En el de la izquierda están alineados diagonalmente por el centro del damero, y de no ser por un único casillero, conformarían una hilera continua. En el de la derecha no presentan orden aparente alguno.

La pieza nro. 425, procedente de Amaicha (véase lámina 59), es otro caso de manifestación de diferencias en los indiformes del cuerpo. En el superior del campo derecho, una línea negativa blanca se interpone entre el cordón punteado diagonal y el triángulo pleno superior. En el indiforme del medio el agregado también está en el

campo derecho y consiste en un cordón punteado por encima de la línea blanca negativa. Finalmente en el indiforme de la base del lado derecho se incluye un segundo cordón punteado diagonal entre líneas blancas negativas, que se resulta el opuesto de una hilera diagonal de rombos concéntricos del lado izquierdo.²⁰²

La pieza nro. 429, procedente de Andalhuala (véase lámina 60) en cambio, solo presenta diferencias en el indiforme de la base, con línea blanca "extra" en el lado derecho; la pieza nro. 430, procedente de Río del Arenal (véase lámina 60), tiene una segunda línea blanca "extra" en el lado izquierdo de la porción superior del cuerpo; y lo mismo puede observarse en la pieza nro. 438 (véase lámina 61), pero en el lado derecho.

En la pieza nro. 440, procedente de Salas (véase lámina 62), hay diferencias en los tres sectores de la vasija. En el cuello, sólo la serpiente de la izquierda es bicéfala, a la vez que bi-corpórea, mientras que la de la derecha responde al patrón habitual en forma de "S". En el cuerpo, el triángulo reticulado superior de la derecha está rodeado en sus lados más largos por un chevrón de cordón punteado con líneas interiores separando cada punto a manera de "tabiques". Finalmente, el diseño en "S" horizontal de la base culmina en su extremo izquierdo en un círculo de interior reticulado, mientras que en la derecha se funde en una superficie reticulada más amplia, que se continúa hasta la base propiamente dicha.

En la pieza nro. 448, procedente de Quilmes (véase lámina 63), las diferencias se localizan en las porciones superior y media del cuerpo. En el campo derecho superior de X hay un cordón punteado "demás" por encima de la línea blanca negativa. Luego "falta" el mismo elemento en el sector central del campo izquierdo de X'.

En pieza nro. 465, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 65), nuevamente *la diferencia se encuentra en el interior de un indiforme, pero contrariamente a lo habitual, involucra motivos figurativos*. En X', sendos

²⁰² La representación a dos colores publicada por Weber (1978:92 fig 94) es inexacta en la medida en que omite elementos y representa en negro motivos que en realidad fueron realizados en rojo. Afortunadamente Weber publicó en todos los casos una fotografía, junto con la representación a dos tonos (que no es calco, como en el caso de las láminas que ilustran el presente trabajo), lo cual permite advertir las discrepancias con la realidad del objeto.

cruciformes ocupan el interior de los indiformes de la base, en lugar de los habituales cordones punteados y líneas blancas diagonales. En X se encuentra descascarada la pintura del campo izquierdo, pero en el derecho se puede apreciar que el lugar del cruciforme está ocupado por un pequeño suri. No es habitual la representación de suris en la base y su intercambio con el símbolo de la cruz sugiere una cierta equivalencia simbólica, en sintonía con la propuesta interpretativa de Adán Quiroga (1901).

La pieza nro. 467, procedente de Masao-Chañar Yaco (véase lámina 65), es otro caso de *urna con damero en el cuerpo, en el cual uno de ellos (el de la izquierda) es cuadrangular, mientras que el de la derecha es romboidal*; tanto en X como en X' por igual. Luego se establece una diferencia entre ambas caras, apelando a un recurso poco habitual: una gruesa línea negra vertical se desprende del diseño pleno que limita al cuello en su parte inferior.

La pieza nro. 477 (véase lámina 66) presenta un curioso patrón de división de mejillas y de simetría de motivos. Las mejillas están divididas en dos bandas verticales y los motivos se ubican en forma refleja con respecto a la mejilla contraria: al centro las hileras de triángulos espiralados, "afuera" las serpientes curvas bicéfalas. Estas últimas se encuentran en relación de traslación, mientras que las hileras de triángulos espiralados, en rotación. Y en este motivo es en donde se da la diferencia: en el campo izquierdo los espirales son curvos (a excepción de uno) y los triángulos espiralados son cuatro; a la derecha, los triángulos son solo tres. Otra diferencia se da en el triángulo curvado que hace de límite con la sección basal, el cual incluye en el lado derecho un cordón punteado curvo.

En la pieza nro. 478, procedente de Santa María (véase lámina 66), un reticulado "rellena" el escalonado exterior de la mejilla izquierda de X', no ocurriendo lo mismo en X.

En la pieza nro. 488 (véase lámina 67) el motivo que ocupa los cuadrantes opuestos (de fondo blanco) al del motivo denominado "nube" (aunque en este caso el mismo aparece "abierto") sobre fondo rojo del cuello, varía de una mejilla a la otra: en el cuadrante inferior de la mejilla izquierda de X se trata de dos líneas de triángulos, mientras que en el cuadrante superior de la derecha se trata de una hilera de triángulos con doble espiral unidos por la base por una línea.

Si bien no es posible determinarlo con precisión en función del descascamiento de la pintura, todo parece indicar que en la pieza nro.493 (véase lámina 68) **los “guerreros” difieren entre las mejillas de una misma cara, a la vez que ambas caras tienen las mismas representaciones.** En las mejillas derechas se observa en ambas caras un guerrero con peto negro que tiene una decoración de polluelo bicéfalo en su franja central blanca. El penacho del personaje es original, compuesto de una peineta. En la mejilla izquierda de X la túnica en forma de reloj de arena del antropomorfo tiene la misma decoración que la del peto del personaje de la mejilla opuesta. Pero el personaje con túnica tiene una característica notoria: a falta de una cabeza, tiene dos, sobre los hombros. Se trata de cabezas negras. A su vez, el tumi superior incluido en el “panel” de la mejilla genera, en su relación con las dos cabezas referidas, un rostro negativo similar al del ídolo de las largas cejas, en el cual los ojos estarían dados por cada una de las cabezas negras.

La pieza nro. 501 (véase lámina 69) presenta diferencia en la porción superior del campo izquierdo del cuerpo de X; único caso entre los cuatro en el que el cordón punteado se encuentra separado del triángulo pleno superior por una línea blanca negativa. En la misma cara, el cordón punteado de la porción central lateral presenta la particularidad de tener un espacio considerable entre uno de los límites del cordón y los puntos y el otro borde del mismo.

A la frecuente diferencia en las vestimentas de los guerreros de las urnas fase IV, la pieza nro. 511 (véase lámina 69) agrega contraste en la decoración del cuerpo: **un suri en el campo de la derecha y un batracio en el de la izquierda de X.** En X' en cambio, hay batracios en ambos lados (véase lámina 97). En el cuello, todas las representaciones de guerreros son diferentes, aunque las más contrastantes son las de X: el de la izquierda lleva un penacho en forma de medialuna, con una peineta en cada extremo; dos largas lágrimas onduladas descienden de sus ojos; de sus orejas penden dos adornos circulares; su túnica tiene una serpiente bicéfala recta en el centro. El personaje de la derecha de X tiene en cambio un damero como decoración de su túnica, gorro de dos puntas, penacho también en forma de medialuna pero de cordón punteado, boca recta y pendientes de líneas onduladas idénticos a las lágrimas del guerrero de la mejilla izquierda. El personaje de la izquierda de X' es muy similar a su homólogo de X, solo tiene diferente el arreglo cefálico, consistente en un

apéndice vertical terminado en círculo. En forma radial a la cabeza se disponen cuatro triángulos, que ocupan el lugar de las orejas, no existiendo pues aquí, pendiente alguno. Por último, el personaje de la derecha de X' tiene un tocado de cordón punteado en forma de medialuna pero menos pronunciada que el de X. En lugar de gorro de dos puntas ostenta dos prolongaciones finas hacia arriba en los costados de la cabeza. Los pendientes ondulados son similares a los de X, mas no así la decoración de su camisa, aparentemente (la pintura se encuentra descascarada) consistente en una serpiente curva de cordón punteado.

La pieza nro. 512, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 70), tiene aspectos en común con la anterior. Estando el diseño del cuerpo organizado también por los brazos de la figura de las largas cejas, en los campos curvos generados se disponen a la izquierda un batracio y a la derecha un suri. Este esquema es igual en ambas caras. De una cara a la otra *varían en este caso las decoraciones de los cuerpos de los animales*. En X el batracio tiene una franja vertical de rombos con puntos, rodeada de cordón punteado, y el suri, un espiralado recto; en X' el espiral lo porta el batracio, mientras que el suri ostenta una cruz. Los personajes humanos son todos bastante similares: tres de ellos tienen el mismo motivo en la decoración de sus camisas -franja de escalonados espiralados rectos limitada por cordones punteados verticales- pero la disposición de los de X es distinta a la del de X': el espiral tiene orientación contraria a la de las agujas del reloj en X e igual a las mismas en X'. El personaje de la izquierda de X' lleva en su túnica una decoración de serpiente bicéfala de cordón punteado en forma de "S". Luego los personajes de la derecha, en ambas caras, son los únicos que llevan una cabeza trofeo sostenida por su mano derecha.

La piezas nro. 513 y 515 (véase lámina 70) revelan la mayor similitud que puede encontrarse en el corpus reunido. De hecho ambas urnas parecen a primera vista idénticas; tienen la misma estructura de diseño en todas sus secciones. En cuanto a los motivos, sólo se diferencian por tener una de ellas (pieza nro. 515) un cruciforme en el triángulo curvado superior y una línea blanca negativa entre el triángulo curvado inferior y el cordón punteado que se dispone por encima del mismo. Sus diferencias derecha-izquierda y entre caras residen en el número de cordones punteados de los indiformes de sus correspondientes secciones basales.

Luego la pieza nro.513 además presenta cordón punteado bordeando por arriba al triángulo curvado inferior del cuerpo, mientras que en X' el cordón bordea por abajo al mismo triángulo curvado.

La pieza nro. 514, también procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 70), presenta la habitual diferencia en el indiforme superior central del cuerpo: en X un segundo cordón punteado aparece adosado por arriba de la línea blanca negativa de la izquierda. La pieza nro. 516 presenta la particularidad de tener sus *indiformes cruzados sólo por líneas blancas negativas, sin cordones punteados*. En el del centro del lado derecho de X se cuentan tres de esas líneas, mientras que en los demás casos son sólo dos. Aunque en otro motivo, del mismo modo se plantea la diferencia en la pieza nro. 517 (véase lámina 71): uno sólo entre los cuatro batracios del cuerpo presenta líneas onduladas a su alrededor, algo que podemos imaginar que Quiroga no hubiera dudado en interpretar como indicación de un medio acuático.

La pieza nro.519 (véase lámina 71) es un ejemplo del tipo de variación que se generaliza en la fase V, en el marco de la división de las mejillas en tres bandas diagonales. Mientras que la del medio es ocupada por pichones que, al rotar, producen el efecto de “desplazarse” en hilera desde el extremo superior izquierdo hasta el mentón y de allí nuevamente hacia arriba; en las bandas inferiores y superiores de la izquierda se representan triángulos-espinalados rectos que rotan entre sí. Una banda de las cuatro de este tipo con las que cuenta la pieza, en ambas caras, “rompe” la relación. En este caso, la superior derecha de X, en la cual se disponen rombos reticulados.

En la norma X de la pieza nro.524, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 72), las diferencias entre izquierda y derecha se presentan en los *indiformes superiores y centrales del cuerpo* (véase figura 31).

En el superior de la izquierda falta toda línea blanca negativa, así como en el del medio falta el segundo cordón punteado (o bien “sobra” en el del campo derecho).



Figura 31: Detalle de la decoración del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 524 (EM).

En la misma norma de la pieza nro. 525, también procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 73), hay una línea blanca “extra” que rodea por encima al cordón punteado diagonal del indiforme superior de la derecha y se alcanza a determinar que existe una diferencia importante entre los indiformes de la base, mas no es posible determinar la misma con precisión dada la mala conservación de la pintura en ese sector. En la pieza nro. 534, también procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 75), en cambio, el “extra” corresponde a un cordón punteado diagonal en el indiforme superior del campo izquierdo del cuerpo.

La representación plasmada en la urna nro. 535 procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 75) es sumamente curiosa. Las líneas curvas que se disponen en cada mejilla no completan un círculo dentro de las mismas, como es habitual, sino que son “cortadas” por la banda lateral. De esta manera, al mirar la pieza en sus normas Y pareciera que se quiso representar una especie de arreglo del pelo del personaje central en forma de “rodete”. En el cuerpo, una extraña decoración de círculos y curvas de cordón punteado adorna la banda central; mientras que a la derecha de la misma salen seis cordones punteados paralelos dispuestos en forma horizontal. Hacia la derecha, en cambio, los cordones punteados acompañan el contorno del espiralado curvo rojo en forma de “S” que constituye el motivo principal del cuerpo.

También original es el modo en que se plantea la diferencia entre izquierda y derecha en la norma X de la pieza nro. 536 (véase lámina 76). ***El cordón punteado que bordea al triángulo curvado del cuerpo sólo está presente en la mitad izquierda***, no continuándose en la opuesta.

De la pieza nro. 540, procedente de Quilmes (véase lámina 77), sólo se ha conservado el cuello, en las mejillas del cual se disponen personajes ataviados con largas túnicas. La del personaje de la derecha presenta una banda central de escalonados-espiralados, mientras que la del de la izquierda tiene aviformes en su banda. Llama la atención el gran tamaño de estas figuras, hecho que permite que los ojos de las mismas estén conformados de manera similar al de la figura de las largas cejas; esto es, con punto concéntrico en lugar de un único punto, como suele ser el caso en las representaciones de “guerreros”.

En la pieza nro. 542 (véase lámina 77) las diferencias en X se establecen en los indiformes centrales e inferiores del cuerpo. En ambos casos se aprecia un “exceso” en el campo izquierdo. En el sector central, una segunda línea blanca y un segundo cordón quebrado; en el inferior, una segunda línea blanca. En X’ en cambio, se observa un mayor equilibrio: no hay diferencias ni en los indiformes superiores ni en los centrales (en los cuales la fórmula es distinta a cualquiera de las dos presentes en X: un cordón punteado con una línea blanca por encima y otra por debajo); sólo en los inferiores. En éstos se da el patrón inverso de X: el de la derecha consta de un cordón punteado con línea blanca por encima y el de la izquierda un cordón punteado con línea blanca tanto por encima como por abajo.

El trazado fino de los motivos geométricos que rellenan los campos curvos generados por los brazos de la figura de las largas cejas en la norma X de la pieza nro. 544, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 77), permite apreciar la introducción de diferencias en los motivos no-figurativos que acompañan al cordón quebrado horizontal, en su traslación o rotación, de uno a otro campo del cuerpo de las vasijas. Aquí se observa que al motivo de dos espiralados rectos unidos por una línea, que se dispone en el campo de la izquierda, próximo a los brazos, le “falta” un espiral²⁰³, ya sea que se interprete el movimiento del conjunto como una rotación o como una traslación; nos inclinamos por la primera posibilidad (en función de algunos pequeños indicios, como la aparente homología entre los triángulos más próximos a las manos), pero no deja de resultar original el hecho de que ambas categorías resulten apropiadas para describir el movimiento del motivo (véase figura 32).



Figura 32: Detalle de la decoración del cuerpo de la pieza nro. 544, norma X (EM).

En X’ en lugar de rotación hay reflexión del cordón quebrado y de los motivos que quedan encerrados en él, con la única excepción de los pequeños triángulos espiralados que se encuentran más próximos a las manos del ídolo, que rotan entre sí. Puede verse también que el mismo motivo de la línea que une dos espirales rectos en la derecha, en la izquierda “pierde el

superior”, además de engrosarse también, igual que en X, independientemente del tipo de simetría en juego.

La pieza nro. 545, procedente de Angastaco, tiene la particularidad de contar con una representación humana a manera de franja central (su camisa está totalmente cubierta por la decoración de un motivo frecuente en las franjas centrales de las vasijas, el escalonado-espiralado). Como su camisa solo le llega a la cintura, quedan a la vista todas las extremidades inferiores, hecho que le da a la representación gran similitud con el modo en que se representa a los batracios en la misma localización de la vasija. El personaje está flanqueado por dos saurios, teniendo el de la izquierda un marco de línea gruesa negra, ausente en el caso de la derecha. En X', también sobre el campo derecho, *el saurio es reemplazado por una columna de tres motivos en negativo con la forma de los tumis incaicos* (similar a un ancla), el inferior y el superior de los cuales tienen relleno de puntos.



Figura 33: Pieza nro 545, procedente de Angastaco, norma X (EM).

La pieza nro. 546 es otro caso de diferencia por línea blanca negativa sobre cordón punteado en el indiforme superior izquierdo de X. Luego, mientras que en el indiforme central derecho de X hay dos cordones punteados, en el izquierdo de X', sólo se observa uno. Algo similar a lo del indiforme superior ocurre en la pieza nro. 548, procedente de Fuerte Quemado, pero en el caso de X, la línea blanca negativa se adosa sobre el cordón punteado de la derecha.

La pieza nro. 553, procedente de Fuerte Quemado, es una pieza cuya decoración del cuerpo está organizada por un cordón quebrado-serpiente rojo similar al de la urna Quiroga. Los indiformes que rellenan los espacios dejados por las vueltas del cordón quebrado también son del mismo tipo de la urna que lleva el

²⁰³ Para una más rápida identificación, cabe señalar que la línea de la cual sale el espiralado que queda, se engrosa notablemente.

nombre del célebre arqueólogo sanjuanino: un par de escalonados con espirales curvos interiores, que forman por “split-representation” un rostro animal, probablemente aviforme (Velandia 2000). En la porción superior del campo derecho de X, el cordón quebrado está demasiado cerca de la banda central, por esa razón no queda lugar para el indiforme, a diferencia de todos los otros campos homólogos de la pieza. Algo similar ocurre en el cuerpo de la pieza nro. 555, procedente de Angastaco, pero involucrando una diferencia más habitual: en X falta una línea blanca negativa entre el cordón punteado diagonal y el triángulo pleno superior de la derecha, así también como línea blanca y cordón punteado están ausentes en el indiforme central del mismo campo. En ambos casos, el motivo de cordón quebrado con espiralados ocupa el resto del espacio.

En la norma X de la pieza nro. 556 todas las “carencias” se localizan en el campo izquierdo del cuerpo. Al cordón punteado diagonal del indiforme superior le falta la línea blanca adosada por arriba y al indiforme de la base le falta el cordón punteado curvo que lo atraviese, como se ve en el lado opuesto.

Los indiformes de la pieza nro. 558, procedente de Fuerte Quemado, son originales, en la medida en que en lugar de estar atravesados por líneas blancas y cordones punteados diagonales, tanto unos como otros se disponen a la manera de chevrones. La pintura se encuentra muy mal conservada en la porción media (derecha) e inferior del cuerpo de X, pero en la porción superior se alcanza a determinar con claridad que el chevrón de cordón punteado de la izquierda entra en contacto directo con el triángulo negro pleno interior, a diferencia del de la derecha, que tiene un chevrón blanco intermedio. Lo mismo ocurre luego entre el indiforme inferior derecho de X (sin chevrón blanco intermedio) y el izquierdo de X’.

A partir del caso de los indiformes superiores centrales del cuerpo de la pieza nro. 563 de Fuerte Quemado (véase lámina 78) es posible apreciar que en los casos de indiformes totalmente curvos, también se apela a los mismos recursos para establecer diferencias. Todos consisten en simples triángulos curvados negros plenos, a excepción del de la izquierda de X, el cual cuenta con una línea blanca en su borde.

El mal estado de conservación de la pintura de la pieza nro. 564, también procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 78) sólo permite reconocer las características de dos de los guerreros de las mejillas: el izquierdo de X y el derecho

de X'. Mientras que el primero viste una túnica en forma de reloj de arena decorada con una franja central vertical con una serpiente; el segundo porta un escudo decorado con espiralados rectos y tiene un penacho más grande que el simple tridígito por sobre el gorro del de X. También entre caras es la diferencia que puede identificarse en la pieza nro. 565, procedente de la misma localidad que la anterior (véase lámina 79), en la cual *los suris reflejos del cuerpo de X cambian a situación de traslación en X'*. Y el cordón punteado que bordea al tumi inferior de X se convierte en línea blanca negativa en X'.

En la pieza nro. 568, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 79), la diferencia se encuentra en el indiforme central derecho de X, que presenta doble cordón punteado curvo, a diferencia de los demás casos. La pieza nro. 572, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 80) es un nuevo caso de "compensación": la línea blanca negativa "extra" que se dispone entre el cordón punteado curvo y el triángulo pleno del indiforme superior izquierdo de X, tiene su contrapartida en el segundo cordón punteado que se agrega en el indiforme inferior derecho.



Figura 34: Decoración del cuerpo de la pieza nro 572 (norma X), procedente de Fuerte Quemado (EM).

En la norma X de la pieza nro. 575 (véase lámina 80), el agregado consiste en un tercer cordón punteado en el indiforme superior central del campo derecho.

La pieza nro. 578 (véase lámina 80) se conservó incompleta, le falta aproximadamente la mitad del cuello. No obstante esto puede advertirse que entre cara y cara, existen *diferencias en la decoración de las túnicas en forma de reloj de arena de los antropomorfos*. La de la mejilla derecha de X presenta una banda central de líneas onduladas, en cambio la de la izquierda de X' una serpiente espiralada curva.

En la norma X de la pieza nro. 579 los brazos modelados de la figura de las largas cejas están pintados de cordón punteado, mientras que en X' son rojos.

Con un cordón quebrado similar al de la urna Quiroga (esto es, con pocos quiebres y extremos con cabezas de serpientes), la pieza nro. 580 (véase lámina 81)

presenta indiformes centrales originales. En vez de ser curvos, son escalonados; en vez de estar atravesados diagonalmente por un cordón punteado, éste describe la forma de un ángulo, que a su vez contiene un triángulo negro. En el campo derecho de X', entre el cordón punteado y el triángulo hay un segundo ángulo, de líneas blancas negativas.

En la pieza nro.590 (véase lámina 81) el motivo de triángulos espiralados describe una simetría rotacional de una mejilla a la otra, pero al "pasar" de izquierda a derecha en X adquiere en su parte superior una prolongación en líneas ya sea onduladas o rectas. En la porción superior del cuerpo se presenta la habitual diferencia entre los indiformes centrales, con dos cordones punteados en la izquierda y sólo uno en la derecha. Esto último se da del mismo modo en la pieza nro.591.

Tanto en la pieza nro.617 como en la nro. 622, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 82), se establecen diferencias en la cantidad de cordones punteados diagonales que atraviesan los indiformes centrales del cuerpo. Dos, en la norma X de la primera y solo uno en X'. En la pieza nro. 622 son dos en la derecha y sólo uno en la izquierda de ambas caras. Luego en X', en el indiforme superior derecho "falta" la línea blanca negativa, al igual que en el inferior izquierdo. Otra ausencia notable en la misma norma es la de la boca de la figura de las largas cejas. En la pieza nro. 644 directamente *falta todo el indiforme superior en los lados derechos* de ambas caras. En su lugar hay una greca roja, aparentemente (la pintura está muy desvaída) continuación del cordón quebrado, que es diferente en cada uno de los lados: en los campos izquierdos tiene la forma habitual (con varios "quiebres"), mientras que en los derechos es del tipo recto diagonal (como el de la urna Quiroga), a partir del cual se ha realizado una variación con la introducción de la greca mencionada.

En piezas con decoración de espiralados en el cuerpo, como la pieza nro. 645, se efectúa un manejo curioso del motivo de cordón punteado. El cordón punteado acompaña en forma paralela al espiralado de cordón rojo. A su vez, indiformes curvos rellenan los espacios vacíos generados por las curvas de los cordones, desde la franja central. En el caso del campo derecho de X, *el cordón punteado usa como borde interno al borde externo del indiforme*, existiendo cierta separación entre éste y los puntos interiores. En el caso del campo izquierdo, el cordón punteado tiene su

“propio” borde, no obstante lo cual el borde del indiforme cuenta con puntos. En la norma X' ocurre lo mismo, con la diferencia de que aquí el borde del cordón punteado se “pega” a los puntos del borde del indiforme, quedando entonces “desmembrado” el propio cordón punteado.

En la pieza nro. 648, procedente de Fuerte Quemado (véase lámina 83), nuevamente se evidencia el agregado de un segundo cordón punteado en el indiforme superior izquierdo de X. En cambio en la pieza nro. 650, procedente de El Bañado (véase lámina 84), las diferencias se localizan en el cuello, y son más importantes. El uso de los fondos (rojo y blanco) indica “rotación de campos”, mas no sucede lo mismo con los motivos, dado que los mismos varían. En los campos inferiores de la derecha se disponen dos suris naturalistas, mientras que en su opuesto superior de la izquierda se representan, en X' un suri y en X simples líneas negras. Por otra parte, los cuadrantes opuestos son ocupados por escalonados espiralados rectos, pero mientras el superior (derecha) los presenta de a tres en forma vertical y paralela, el inferior los dispone de a cuatro, de modo horizontal, con reflexión especular.

En la pieza nro. 651, procedente de El Bañado, el cordón punteado que atraviesa en forma diagonal al indiforme de la base de X, en la derecha tiene líneas blancas adosadas a cada lado, mientras que en la izquierda sólo una. A la vez que el indiforme de este lado presenta otro cordón punteado en su cateto horizontal superior.

La pieza nro.652, procedente de Cerro Chico (véase lámina 84), presenta diferencias entre cara y cara en lo que respecta al cuello. Dividido en cuatro cuadrantes, en los dos (cruzados), de fondo blanco, se disponen hileras verticales de triángulos con un espiralado recto en la punta. En los cuadrantes opuestos, que tienen fondo rojo, se disponen en X dos hileras diagonales de chevrones en el cuadrante superior y tres “nubes” mezcladas con chevrones en el inferior. En X' no se puede determinar el motivo presente en el cuadrante superior derecho, pero el del inferior izquierdo es totalmente distinto a X: consiste en tres líneas quebradas paralelas; las dos exteriores onduladas y la del centro recta.

En el campo izquierdo del cuerpo de la cara X' de la pieza nro. 653 los cordones punteados que se disponen diagonalmente en la porción superior del cuerpo son dos, mientras que sólo uno existe en la derecha, aislado entre dos líneas blancas

negativas. En la porción media del cuerpo esta diferencia se compensa, al presentar el campo derecho tres cordones punteados diagonales, mientras que en todos los demás casos (de X' y de X) sólo son dos. También en las porciones medias del cuerpo presenta diferencias la pieza nro. 655, con un indiforme en la porción izquierda de X' que es el único que no presenta línea blanca negativa diagonal interior. Y nuevamente esta diferencia se compensa con un agregado del mismo elemento en el indiforme de la base, adosado al cordón punteado diagonal interior. En la pieza nro. 700 los cordones punteados diagonales del indiforme superior del cuerpo son dos, agregándose un tercero en el campo derecho de X.

Contrastes notorios

La pieza nro.57, procedente de Fuerte Quemado es una de las piezas más atípicas de la muestra. En una de sus caras (véase figura 35) se encuentra la representación de rostro, con un esquemático sobre-rostro en negativo. No hay campos de mejillas. La superficie del cuerpo se encuentra deteriorada pero se alcanza

a ver una ancha franja central.



Figura 35: Vista de normas X y X' de la pieza nro. 57, procedente de Fuerte Quemado (MEJBA).

En la cara opuesta un suri de perfil se dispone en el cuello, con una cruz en el lomo, al lado de una serpiente con cabeza-trofeo

humana. *En el cuerpo no hay banda central*, de manera que los cordones quebrados de ambos lados constituyen un mismo motivo.

El número de la pieza 66, procedente de Amaicha (véase lámina 26), corresponde a la célebre urna “Quiroga”, la cual no presenta diferencias en la decoración del cuerpo.

Figura 36: Pieza nro. 66 (“Urna Quiroga” ó “Ídolo-tinaja” de Amaicha), norma X’ (MEJBA).



En el cuello puede decirse que tampoco, pero dado que el mismo se ubica en un costado de la vasija, estando el opuesto ocupado por un flautista modelado, puede sostenerse la tesis de que hay dos terminos muy diferentes. Pero principalmente cabe remarcar esto respecto de la relación entre las caras de la vasija: en X’ se representa sin lugar a dudas la parte posterior del personaje modelado, con su tocado, del mismo modo como en los “ídolos” publicados por Ambrosetti y Quiroga (véase figuras 11 y 12). De manera que cuando el personaje es modelado, el mismo se representa “naturalísticamente”, con un anverso y un reverso. Teniendo en cuenta esto, resulta tan atípica como la Urna Quiroga, la siguiente pieza.

Procedente de Fuerte Quemado, la pieza nro. 68 (véase lámina 26) presenta un *contraste total entre las dos caras*. En X’ tiene relación de diseño cuerpo-cuello “A” y en X, “B”. Tricolor, presenta moños “hopi” modelados sobre los laterales, del mismo modo que la Urna Quiroga, la cual constituye la clave para la interpretación del motivo aparentemente no-figurativo que ocupa el lugar del rostro de la figura de las largas cejas en la cara X’: de la comparación de ambas piezas surge claramente que la representación del cuello de la norma X’ de la pieza nro. 68 constituye el peinado de la figura de las largas cejas, con una raya al medio; representando al pelo las líneas rectas horizontales negras y rojas intercaladas.

La pieza nro.169 (véase lámina 41) también presenta distintas relaciones de diseño cuerpo-cuello en sus caras: “A” en X y “D” en X’ (véase figura 36). Esto es que mientras que en una cara la decoración del cuerpo es con brazos, en la opuesta es tripartita.

Figura 37: Detalles de la decoración de la sección media del cuerpo (normas X' y X) de la piza nro. 169 (MAPEB).



La mala conservación de la pintura de esta última impide determinar si a la vez existen diferencias entre izquierda y derecha; en

X llama la atención el espacio negativo (demasiado grande) en el triángulo del indiforme superior central del cuerpo.

Amén de la habitual diferencia entre la cantidad de líneas blancas negativas entre los indiformes superiores de los campos del cuerpo de la pieza nro. 185 -tres en la izquierda contra sólo dos en la derecha (véanse láminas 43 y 44)- se destaca un curioso diseño en las mejillas. Por empezar, cabe señalar que en la mitad inferior izquierda de X' hay un escalonado invertido que se articula con los otros tres que se encuentran "al derecho", mientras que en el campo opuesto (mitad superior de la mejilla derecha) sólo hay escalonados con el extremo delgado hacia arriba (en traslación con los del campo inverso). Pero el hecho original se encuentra en los cuadrantes rojos: estos están divididos por cordones punteados cruzados en forma de "x", rellenos a su vez sus cuadrantes laterales con un triángulo pleno con borde blanco. En X ambos campos rojos, en lugar de estar en posición invertida, están reflejos, en las mitades superiores. Y en los campos inferiores, los escalonados "al derecho" de uno y otro campo se encuentran en simetría refleja, mientras que los escalonados invertidos están en relación de traslación: de esta manera en la mejilla izquierda se produce la articulación complementaria de escalonados invertidos (formando un motivo negativo de rombos unidos), mientras que en la derecha, no.

La pieza nro. 337, procedente de Famabalasto, presenta una original inversión de la estructura de la decoración de los campos del cuerpo, entre cara y cara. Se trata de una pieza con sobre-rostro y división cuatripartita en el cuello con zonas de color. En los campos inferiores del cuello se disponen escalonados-espinalados que rotan de una mejilla a la otra.

Figura 38: Contraste entre normas X y X' de la pieza nro. 337, procedente de Famabalasto (MLP).



Los campos superiores están reservados para los ojos de la figura de las largas cejas. La disposición de las superficies de color está invertida: en una mejilla el rojo rellena el campo superior, en la otra, el inferior. Con división tripartita, la decoración de los campos del cuerpo se asienta exclusivamente en el motivo de escalonado con espiralado en su interior, tal como presenta la célebre “urna Quiroga”. En X, los mismos rellenan los espacios generados por líneas rectas diagonales que organizan los campos decorativos en la forma de un “reloj de arena”. Desde los laterales del extremo superior del cuerpo, una línea de cada lado se dispone hasta la banda central en la mitad del cuerpo; de allí, con un ángulo de casi 90° se dirige nuevamente hasta el lateral, a la altura de la porción superior de la base; y de allí, finalmente, tras describir un nuevo cambio de dirección, se dirige hasta la base propiamente dicha. En X' la distribución de las líneas es inversa, variando de esta manera la distribución de los escalonados espiralados que constituyen la decoración. Las líneas parten desde la banda central, en el extremo superior del cuerpo y se dirigen hacia los laterales, a la altura de la mitad del cuerpo; de allí hasta la banda central nuevamente, a la altura de la porción superior de la base; y de allí nuevamente hasta los laterales, a la altura de la base propiamente dicha.

De la pieza nro. 369, procedente de San José (véase lámina 49) sólo contamos con la imagen de una de sus caras, no obstante puede advertirse un contraste notorio en ésta entre el campo izquierdo del cuerpo, con damero reticulado cuadrangular, y el derecho, con un suri felinizado. En el cuello los antropomorfos de las mejillas difieren en la vestimenta: el de la derecha con peto y el de la izquierda con túnica ajustada a la cintura. Éste último presenta los brazos hacia arriba, quedando los mismos con una extensión y una curvatura idéntica a la de los extremos superiores del peto de la mejilla opuesta. Esto abonaría la tesis del Dr. Pérez Gollán (com. pers.) de que los

petos no serían tales, sino que se trataría de personajes con los brazos en alto debajo del poncho.²⁰⁴ No obstante, cabe señalar que el antropomorfo de la izquierda tiene también brazos terminados en peinetas, en posición “normal” (hacia abajo), pero desprendidos del cuerpo, por afuera de los brazos para arriba y comenzando más arriba de los hombros.

La pieza nro. 381, procedente de Amaicha (véase lámina 51) presenta la mejilla izquierda dividida en tres partes horizontales y la derecha en sólo dos. Los triángulos con espiral curvo (cabezas de serpiente atomizadas) de la porción superior de la mejilla izquierda, se reflejan en la porción inferior de la mejilla derecha; pero luego en la derecha un serpentiforme bicéfalo curvo dispuesto verticalmente ocupa todo el resto del espacio de la mejilla, quedando de esta manera sin contrapartida, el batracomorfo del medio de la mejilla opuesta, así también como el serpentiforme recto de la porción inferior.

En la pieza nro. 489 (véase lámina 68) el contraste notorio reside entre lado y lado de cada una de las caras de la pieza: en los campos izquierdos del cuerpo se representa una persona de cabeza negra, ataviada con túnica en forma de reloj de arena. Los campos derechos, en cambio, aparecen divididos en dos por una línea negra diagonal, a partir de la cual se disponen hacia arriba una hilera paralela de triángulos espiralados, y para abajo una hilera de peinetas. La pieza nro. 492 (véase lámina 97) también tiene representaciones humanas vestidas con túnicas en forma de reloj de arena, pero en la ubicación más habitual: las mejillas, y sólo en X'; en X su lugar es ocupado en cada mejilla por dos bandas diagonales rotadas entre sí de triángulos espiralados rectos. A su vez, los antropomorfos de X' presentan decoraciones distintas en su vestimenta: el de la izquierda tiene tres cruces a lo largo de una franja vertical negra; mientras que el de la derecha ostenta una franja central con grecas, bordeada de cordones punteados.

En la pieza nro. 505 (véase lámina 95), procedente de La Viña sólo la decoración del cuerpo es igual en ambas caras, porque en el cuello, mientras que X presenta la cara de la figura de las largas cejas, en X' la misma es reemplazada por

²⁰⁴ Véase al respecto, la discusión en torno a la cuestión de la representación de escenas de pastoralismo en el capítulo 7, en el cual se presentará una curiosa imagen de persona con parte superior de petos y brazo visible a la vez.

un gran suri, de extraño cuerpo triangular que contiene indiformes triangulares enfrentados. La disposición de dichos indiformes recuerda el diseño en "N" propio de urnas fase 0 y las líneas rectas horizontales que representan las plumas del suri recuerdan a la representación de pelo (correspondiente a la nuca de la figura de las largas cejas) interpretada en relación a los diseños de la pieza nro. 68.

Conclusiones del capítulo 6

La simetría ha constituido uno de los aspectos centrales en el estudio de la decoración de la alfarería santamariana, desde los trabajos de Perrota y Podestá, quienes sin embargo limitaron su consideración a las mejillas de las urnas (Perrota y Podestá 1973). González enmarcó la cuestión dentro del estudio de las oposiciones simbólicas, sobre distintos soportes, y aunque principalmente lo hizo en relación a la cultura material pre-tardía, señaló el aspecto clave del carácter doble de la decoración santamariana (González 1977). Si bien en el caso de una urna tardía advirtió las diferencias que pueden establecerse entre ambas caras (González 1974)²⁰⁵, en los estudios de iconografía prehispánica la atención estuvo predominantemente dirigida a señalar la existencia de simetría, antes que la alteración de la misma. Frank Markert tomó en cambio esto último en su estudio de la cerámica Nazca en colecciones del Museo Etnológico de Berlín (Markert 2003), encontrando diferencias discretas apenas perceptibles en la repetición de los mismos motivos. La botella Nazca con asa puente de la lámina nro. 94a constituye un buen ejemplo al respecto.²⁰⁶

La forma más evidente de plantear una diferencia entre caras y entre lados izquierdos y derechos es mediante la *presencia diferencial de motivos*. Las

²⁰⁵ Hasta la fecha la ilustración de las urnas santamarianas en las publicaciones siempre se limitó a una de las caras de cada pieza.

²⁰⁶ Obsérvese allí que el número de líneas rectas del interior del cuerpo de las aves dispuestas en forma radial a la flor, varía en el caso de una de a las aves (la del lado inferior izquierdo). La pieza b de la misma lámina ilustra acerca de la vigencia en Nazca del motivo serpentiforme intercalado, interpretado por Eisleb (1977) como "pescado intercalado". Confróntese con la pieza nro. 376 (lámina 50).

ocasiones en que se realiza este procedimiento, se mantiene constante la estructura de diseño de la pieza. Por ejemplo, en el caso de las zonas curvas por encima de los brazos de la figura de las largas cejas, si el motivo repetido es un suri, en un caso se reemplazará al mismo por un batracio. Incluso el animal reemplazante puede tener la misma decoración en el lomo que la que tiene el reemplazado. En el contexto de una decoración tan abigarrada y repetida, casos como el mencionado constituyen una diferencia sutil, por más que se trate de un motivo muy visible. Luego la adición de motivos más pequeños y ubicados en lugares menos protagónicos para generar la diferencia, constituye un recurso que revela una intencionalidad manifiesta.

El tema de los guerreros presenta particularidades únicas en el contexto de la decoración santamariana. Se trata de otro caso de motivo ubicado en un lugar muy visible, indudablemente con una densa carga de significado. La *variación en las decoraciones de petos y túnicas* muy probablemente fuera significativa respecto de la referencia del motivo. Pero casos como aquel en el que siendo los guerreros idénticos, a uno de ellos no se le representaron los pies, señala que la diferencia seguía constituyendo un imperativo estructural, más allá del significado específico vinculado con los guerreros en cuestión.

La diferencia por *cambio en la orientación de los motivos* es otro de los recursos utilizados, cuya razón de ser no puede confundirse con una cuestión de significado, pero en ocasiones sí con “errores” inintencionales. No obstante en el contexto del conjunto de recursos para la generación de diferencias, tal explicación resulta menos probable que lo que podría esperarse si no se tuviera en cuenta la práctica de la generación de diferencias. El mayor problema en cuanto a la consideración de este recurso es que pueden existir casos límite, en los cuales resulte difícil determinar hasta que punto hay un cambio en la orientación del motivo, o apenas una desviación no-intencional con respecto de su simétrico.

En los *indiformes* –ese “motivo dominante en el estilo santamariano” según Serrano (1958)- recayó principalmente la función de generación de diferencias. Creemos que el carácter del motivo fue no-figurativo, lo que otorgó una libertad mayor al artesano para disponer del mismo de acuerdo con los imperativos de

simetría y de diferencia. Resulta súmamente difícil distinguir entre los casos (que creemos debieron ser muchos), en que problemas técnicos (reducción del espacio disponible para la representación, por acumulación de “errores” en el diseño) hayan contribuido a la generación de las diferencias por medio de los indiformes; no obstante, el modo en que tales diferencias se “compensan” en otros tantos casos, sugieren que las mismas fueron objeto de decisiones conscientes por parte de los artesanos.

Finalmente se consideró el caso de los contrastes notorios entre caras y lados, así también como algunas piezas con una decoración excepcional. Sobre las mismas resulta difícil establecer otra afirmación que no sea que el artesano no manejaba los códigos habituales por alguna razón. Su reducido número en el contexto de una muestra tan amplia, resalta la importancia de la diferencia sutil como una característica de primer orden en el arte santamariano.

7. LA ESTRUCTURA DEL SIMBOLISMO SANTAMARIANO

Partiendo de un vocabulario pre-iconográfico que permitió el acercamiento inicial a la decoración de las urnas, se indagó en el capítulo 5 en torno a las posibles significaciones de los motivos y estructuras de diseño de las piezas. En el presente capítulo se volverá sobre las configuraciones icónicas identificadas en relación con la seriación santamariana, a los fines de proponer una probable lógica de coexistencia de dichas configuraciones, a partir de las significaciones tratadas. Se busca dar un paso desde la narrativa tradicional de la prehistoria, focalizada en el proceso global de desarrollo (con sus connotaciones orgánicas de nacimiento-clímax-decadencia, por ejemplo), hacia un reconocimiento de las probables características generales de narrativas que pudieron organizar la experiencia cotidiana en Calchaquí. Pues toda sociedad humana cuenta con un sistema de representaciones a los fines de posibilitar la interacción entre sus miembros, de éstos con el mundo y con otras sociedades. Ansart propone la denominación de *imaginarios sociales* para dichos conjuntos coordinados de representaciones, entre los cuales se cuentan el mito, la religión y la ideología política (Ansart 1983). A partir del conocimiento disponible creemos que es posible sostener que es el primero de estos imaginarios, el que se corresponde con una sociedad sin escritura como la calchaquí.

El relato mítico aporta la red de significaciones por medio de la cual se explica y se concibe el orden del mundo en su totalidad; gracias al relato de los orígenes, el mundo físico encuentra su razón de ser y sus cometidos; mediante los avatares de los héroes se explica la distribución de las cosas y de los seres. Según la expresión de Marcel Griaule, el mito es ese discurso universal "donde todo, hasta el desorden, está comprendido. Al mismo tiempo que los relatos, las estructuras simbólicas establecen ordenadamente un sistema de pensamiento (el ying y el yang; el padre y los hijos; lo puro y lo impuro; el oro, la plata y el bronce), una red de interpretación que nos permitirá, por proyección, reinterpretar y ordenar todos los fenómenos.

(Ansart 1983:18)

El rito por su parte, actualiza las significaciones del mito, poniéndolas en escena una y otra vez, a fin de canalizar las prácticas en una dirección particular,

inextricablemente ligada a los ciclos de la vida colectiva; siendo la regeneración social, el resultado mágico de la repetición del sentido universal (Ansart 1983:19).

El supuesto en que se basa este trabajo es que en la decoración de las urnas se plasmaron contenidos simbólicos de gran importancia respecto de dichos sistemas míticos y rituales, vinculados por un lado, con las experiencias del nacimiento y de la muerte, así también como con prácticas tales como sacrificios y ofrendas. A su vez, estas piezas, con funciones prácticas y simbólicas precisas, y estimadas como sumamente necesarias, pudieron constituir un ámbito para la expresión de otras experiencias más amplias, como ser visiones generales de la organización del mundo, del sistema social y de la propia historicidad.²⁰⁷

Tras desarrollar el punto anterior en una propuesta de red de significación en torno a las urnas santamarianas, se examinan en segundo lugar los patrones espaciales de la variación de los diseños de las urnas. Luego de considerar las variaciones al interior del área Yocavil en función de las informaciones sobre procedencia disponibles, se aborda la comparación entre las piezas de la muestra correspondientes a esta área y aquellas procedentes del valle Calchaquí y del sector Nororiental (Quebrada de las Conchas). En relación con este último se advierte un contraste en la configuración del diseño que (más allá de las diferencias notorias en la morfología) denota que las urnas Pampa Grande oficiaron de medios de transmisión de mensajes icónicos diferentes a los expresados en las urnas Yocavil. La similitud entre ambas tradiciones se dió sólo en lo que respecta a la metáfora antropomorfa, mas no así en el resto de los motivos, ni en los modos de su disposición y los usos de la simetría. Por otra parte, en la pequeña muestra de piezas del Valle Calchaquí se pudo apreciar también una reducción de la variedad de motivos, comparada con Yocavil, a la vez que formas originales de establecimiento de oposiciones simbólicas de índole similar a las identificadas en aquella.

²⁰⁷ Esto último es: la conciencia de corresponder a una época que tiene determinadas características y que por esto, se diferencia o se parece a otras previas.

Estilo y narrativa

El hecho de constituir el mito la adecuación de la experiencia cotidiana (“la distribución de las cosas y los seres”) al imaginario, destaca la importancia que distintos elementos del mundo natural (la serpiente, el sapo, el suri, otras aves, ¿el rayo?) tienen en la decoración santamariana, como se ha visto en el capítulo 5. No hay razón para descartar del todo la posibilidad de que otros elementos (por ejemplo, vegetales, montañas, lluvia) que resultan de más difícil decodificación, también se encuentren presentes, al menos en algunos casos. No obstante lo anterior y pese a la inclinación de algunos de los primeros investigadores que tuvieron acceso directo al folklore calchaquí, el esquema de divinidades antropomorfas individuales con atributos característicos particulares (Quiroga 1992), no resulta sencillo de articular con las decoraciones de las urnas; o al menos cabe afirmar que solo dos representaciones podrían ajustarse a tal esquema: el sapo que ocupa todo el cuerpo de la vasija (que a diferencia de otras representaciones de batracios, u otras especies, es única) y, sobre todo, la figura de las largas cejas. Y las diferentes formas que asume la representación de esta última no resultan tan contrastantes entre sí como para adjudicarlas a la representación de distintas divinidades²⁰⁸. Se propone aquí que las urnas representaban, de alguna manera en sintonía con lo propuesto por Ambrosetti, a los infantes en ellas contenidas. Pero antes que “la imagen del muerto” (entendida como reproducción de una individualidad corpórea) y dado el carácter “semi-humano” (González 1977:323) de la figura de las largas cejas²⁰⁹, planteamos que lo que se representa es la transformación del niño en un ser que debía ser debidamente enterrado a los fines de que no perturbara la paz de los vivos.

²⁰⁸ Este hecho indudablemente fue advertido por los tempranos investigadores, quienes apelaron a otros materiales –como figuras modeladas excepcionales (en la de la urna nro. 66 que lleva su nombre, Quiroga creyó ver al *Pucllay*) para “repartir” la identificación de los distintos “númenes” presentes en el folklore de la zona. Si bien la interpretación del significado del “ídolo de las largas cejas” era variable según los autores y las contribuciones, siempre se pensó que la interpretación que fuera, sería la misma para todos los casos en los cuales apareciera dicha figura; esto es, prácticamente la totalidad de las urnas santamarianas.

²⁰⁹ Recuérdese que, además de las formas cuasi-fantásticas que puede asumir el rostro en algunos tipos de decoración de las mejillas (como las de la fase IV), las urnas no tienen representación de las extremidades inferiores. Y dada la expresión indudablemente “viva” de los rostros, podría implicar que dichos seres no necesitan de las mismas para desplazarse.

Las urnas más tempranas de la seriación, en las cuales si bien la forma corresponde a la metáfora antropomorfa, en lugar del rostro se disponen motivos geométricos como dameros o cordones quebrados horizontales e indiformes asociados²¹⁰, habrían remitido al fardo funerario, cubierto de textiles de la cabeza a los pies (Velandia 2000). De esta manera constituirían un doble (*huauqui*) del cadáver, que acompaña a la persona también en el mundo de los muertos (cf. Duviols 1978; Aschero y Korstanje 1998:25) de acuerdo con la misma tradición andina a la que pertenece el fenómeno de las *huancas*: tallas en granito o mármol de los personajes distinguidos de los linajes, que se clavaban en el medio de los campos o a la entrada de los poblados a modo de doble del cadáver (*mallqui*), siendo altamente manipulables para la realización de diversos ritos. Para tiempos formativos Pérez Gollán propone que los suplicantes tuvieron la función de huancas y Aschero y Korstanje adjudican dicho rol a los menhires y representaciones en rocas fijas (Aschero y Korstanje 1996:25; Pérez Gollán 2000:32). Para el período tardío, las figurinas de madera registradas por González en Berlín se ajustan a la descripción de los cronistas²¹¹ y la talla del Museo Etnográfico procedente de Quilmes, refuerza esta asignación; por estar hecha en piedra y por ser sumamente similar a las figurinas de Berlín (Tarragó et al 1997:226, fig. 1).

Luego así como la huanca era el doble del muerto en el mundo de los vivos, el huauqui era aquello que acompañaba al cadáver o al viviente como doble; conservando ambos parte del fluido vital de la persona (Duviols 1978:359). Aschero y Korstanje proponen que figurinas y máscaras de piedra pudieron tener esta función en los tiempos formativos del noroeste prehispánico (Aschero y Korstanje 1996:25). Cabe considerar del mismo modo que las urnas pudieron constituir el doble de los niños enterrados en tiempos tardíos. Estrechamente vinculadas a las urnas con representaciones geométricas en el cuello se encuentran otros ejemplares tempranos que pueden tener rostro o no, pero que en el cuerpo presentan una decoración que coloca a las piezas por fuera de la bimodalidad: se trata de aquellas que en lugar de la

²¹⁰ Piezas nro. 78 (procedente de Fuerte Quemado, lámina 27), 115 (lámina 35), 443 (lámina 62) y 484.

²¹¹ Quienes señalan que éstas varas, plumas e "ídolos" se encontraban por doquier en los lugares en los que se desenvolvía la vida de los aborígenes.

Las urnas más tempranas de la seriación, en las cuales si bien la forma corresponde a la metáfora antropomorfa, en lugar del rostro se disponen motivos geométricos como dameros o cordones quebrados horizontales e indiformes asociados²¹⁰, habrían remitido al fardo funerario, cubierto de textiles de la cabeza a los pies (Velandia 2000). De esta manera constituirían un doble (*huauqui*) del cadáver, que acompaña a la persona también en el mundo de los muertos (cf. Duviols 1978; Aschero y Korstanje 1998:25) de acuerdo con la misma tradición andina a la que pertenece el fenómeno de las *huanca*s: tallas en granito o mármol de los personajes distinguidos de los linajes, que se clavaban en el medio de los campos o a la entrada de los poblados a modo de doble del cadáver (*mallqui*), siendo altamente manipulables para la realización de diversos ritos. Para tiempos formativos Pérez Gollán propone que los suplicantes tuvieron la función de huanca y Aschero y Korstanje adjudican dicho rol a los menhires y representaciones en rocas fijas (Aschero y Korstanje 1996:25; Pérez Gollán 2000:32). Para el período tardío, las figurinas de madera registradas por González en Berlín se ajustan a la descripción de los cronistas²¹¹ y la talla del Museo Etnográfico procedente de Quilmes, refuerza esta asignación; por estar hecha en piedra y por ser sumamente similar a las figurinas de Berlín (Tarragó et al 1997:226, fig. 1).

Luego así como la huanca era el doble del muerto en el mundo de los vivos, el huauqui era aquello que acompañaba al cadáver o al viviente como doble; conservando ambos parte del fluido vital de la persona (Duviols 1978:359). Aschero y Korstanje proponen que figurinas y máscaras de piedra pudieron tener esta función en los tiempos formativos del noroeste prehispánico (Aschero y Korstanje 1996:25). Cabe considerar del mismo modo que las urnas pudieron constituir el doble de los niños enterrados en tiempos tardíos. Estrechamente vinculadas a las urnas con representaciones geométricas en el cuello se encuentran otros ejemplares tempranos que pueden tener rostro o no, pero que en el cuerpo presentan una decoración que coloca a las piezas por fuera de la bimodalidad: se trata de aquellas que en lugar de la

²¹⁰ Piezas nro. 78 (procedente de Fuerte Quemado, lámina 27), 115 (lámina 35), 443 (lámina 62) y 484.

²¹¹ Quienes señalan que éstas varas, plumas e "ídolos" se encontraban por doquier en los lugares en los que se desenvolvía la vida de los aborígenes.

banda central o los brazos de la figura de las largas cejas, tienen un sapo que ocupa todo el cuerpo de la urna.²¹² El protagonismo de este motivo en toda la serie no tiene parangón, su ubicación siempre en el cuerpo de la vasija, al cual se asemeja, pone en duda el carácter exclusivamente antropomorfo de la forma de las piezas. Los planteos acerca de que el sapo representó en tiempos precolombinos a una deidad de la tierra y la fertilidad como la Pachamama (Mariscotti de Görlitz 1978:43-53), se articulan coherentemente con la práctica del entierro entendido como ofrenda que calma “el hambre” de la misma. Así el “vientre” de la vasija (Alvarado 1997) contenedor del párvulo, es simultáneamente el vientre del sapo, en una lógica de contiguidad de los significantes que Lévi-Strauss señala como característica de sociedades que organizan sus sistemas de representaciones en torno a la práctica del sacrificio (Lévi-Strauss 1964:326).²¹³

De esta manera se añadiría otra dimensión al juego de espejos que se ha visto atraviesa a las urnas santamarianas: a la relación vertical especular entre las dos caras y los lados izquierdos y derechos de cada cara, se sumaría una reproducción en la decoración de la urna del acto del entierro en el cual la urna es recibida por la tierra. El acto de entierro constituiría la unión de dos partes (el difunto y la divinidad) separados al principio por un eje horizontal (la superficie de la tierra) que se reproduce en la vasija entre el cuello (con la representación de textiles o de un rostro) y el cuerpo (con la representación del sapo como forma de la Pachamama). Esta dimensión de simetría sugerida por la representación pintada en las dos secciones fundamentales de estas urnas y el acto del cual formaron parte, puede completarse volviendo sobre la evidencia etnográfica en la cual se liga el momento de la defunción con el del nacimiento. Entre los macha de Bolivia ambos actos también se asocian, mediante un simbolismo sexual y con base en la idea de reencarnación. La

²¹² Piezas nro. 31 (láminas 20 y 21), 98 -de Fuerte Quemado- (lámina 31), 107 (lámina 33), 387 -de Quilmes- (lámina 52), 441 -de Amaicha- (lámina 62), 788 (lámina 86) y 770. En esta última, procedente de Saladillo, en la provincia de Salta, es de destacar el hecho de que los ojos de la figura de las largas cejas están cerrados.

²¹³ Diferente del sistema del totemismo, que establece una homología con el cuadro de las especies de la naturaleza, el sistema del sacrificio se constituye mediante una serie continua de especies naturales intermediarias entre el sacrificador y la divinidad. Se trata de una serie de identificaciones sucesivas que pueden hacerse en los dos sentidos, ya sea que se trate de

madre del niño es concebida como un recipiente que recibe el poder fertilizante de las almas ancestrales, que emanan de una roca especial o piedra samiri²¹⁴. En aquel, el feto se alimenta de sangre hasta el momento del alumbramiento, en el que hay una referencia al tiempo pasado representado por los monumentos funerarios Chullpa, al cortarse el cordón umbilical con un tiesto arqueológico.²¹⁵ El recién nacido se lava en orina proporcionada por los adultos presentes, la cual se considera un antiséptico, que también se le hace ingerir al bebe en gotas, con la idea de impedir toda posibilidad de pérdida de sangre en un cuerpo que aún está imperfectamente separado del cuerpo de la madre. Durante unos días se posterga el inicio de la lactancia a los fines de controlarse la voracidad que se atribuye al feto. El niño entra en la vida social demostrando que es capaz de soportar la hambruna y al ser envuelto en una faja que lo mantiene rígido, se convierte en la imagen opuesta complementaria del falo paterno que lo cuajó en la sangre menstrual materna, a la vez que recibe leche en lugar de “aportarla” (Platt 2001).

Si las urnas santamarianas hubieran representado al niño, el cual, teniendo forma rígida y alargada²¹⁶ se volvería a introducir en un “vientre” (la Madre Tierra), adquiere sentido que el motivo de cordón quebrado que organiza la decoración del cuerpo de las piezas, hubiera representado un falo, el cual, en ocasiones transformado en serpiente, habría reforzado el significado de penetrar la tierra. También se ha hecho referencia en el capítulo 5 a otra probable asociación del motivo de cordón quebrado con el rayo. Nuevamente entre los macha, Platt documentó que existiendo

un sacrificio expiatorio (de los humanos hacia la divinidad) o de un rito de comunión (de la divinidad hacia los humanos) (Lévi-Strauss 1964:326).

²¹⁴ Traducido como “descansadero”, Métraux recopiló la siguiente concepción de *samiri* entre los Chipaya: “morada originaria de los antepasados, sea de los hombres o animales, y que por esta circunstancia ha quedado localizado en el lugar una extraña fuerza vital que, toda vez que el descendiente va allí, recibe un hálito vivificador y regresa alentado (...) A estos lugares, tenidos por sagrados, los veneran y les ofrecen sacrificios” (en Mariscotti de Görlitz 1978:51). Los samiri, dice el mismo informante, “son animales, que uno guarda en su casa, y que traen suerte. Generalmente son sapos o lagartijas, que se atrapan en el campo y se meten en pequeñas caja de vidrio” (en Mariscotti de Görlitz 1978:50). Un sentido similar podría haber correspondido a lagartijas y suris dispuestos de a pares en los pechos y las mejillas del personaje de las largas cejas; así también como a las hileras de sapos en las bandas laterales del más temprano estilo San José.

²¹⁵ Se cree que el uso del tiesto implica una garantía de que el niño tendrá siempre buena ropa (Platt 2001:658). Se ve de este modo una cierta equivalencia entre cerámica y vestimenta.

en la cosmovisión andina una dimensión divina superior (el lugar de los astros) y otra inferior (en el interior de la tierra), y viviendo los hombres en una dimensión intermedia, el rayo puede provenir tanto de lo alto como de lo bajo, dejando sin vida aquello que toca y también resucitándolo (Platt 1978). Esta noción habría resultado perfectamente coherente con una función de las urnas como repositorios de un cuerpo cuya energía vital se habría buscado que volviera a la tierra a los fines de que se re-encarnara en el futuro en una nueva persona. El hecho de que el cordón, ya sea en su forma vertical (a ambos lados de la franja central del cuerpo de los tipos de relación de diseño A y C) u horizontal (en las piezas con división de brazos, por encima de éstos o bien en la sección basal) sea, luego del rostro, el motivo con presencia más constante a lo largo de la muestra²¹⁷, señala que su significación pudo haber tenido un carácter central en el contexto de la función de las urnas, como podría ser el caso de la noción del rayo vigente entre los macha.

En la lámina 100 se presenta un esquema con el modo en el cual pudo establecerse, en el ritual y en la iconografía santamariana, una estructura dual de complementariedad simbólica sobre dos planos, que contempla la repetición sucesiva lo largo de la serie de urnas. En primer lugar, el acto del entierro del párvulo pudo haber constituido el opuesto complementario de la cópula, oficiando el sepulcro de vagina y la urna de falo, la cual, a su vez, habría sido el doble del cadáver del párvulo (en un paralelismo vertical). A su vez, algunas urnas tempranas pudieron haber reproducido el acto del entierro como ofrenda a la Pachamama, mientras que otras urnas presentan otro plano de simetría horizontal en el hecho de contar con pucos tapa que son el mismo objeto que la sección basal de las piezas; y nuevamente, por debajo y por encima de éstos (en los casos de piezas con decoración con brazos), los triángulos curvados opuestos (uno en la parte superior del cuello, el otro en la parte

²¹⁶ A diferencia, por ejemplo, de las urnas globulares de cuello corto del período de Integración (González y Baldini 1991).

²¹⁷ A partir de la fase IV, la preferencia por motivos figurativos también en el cuerpo pudo haber sido la causa de la restricción del motivo de cordón quebrado a la sección basal, tal como ocurría en el cuello con los motivos de guerreros, que “tapaban” las mejillas y su decoración geométrica, al disponerse como craneos trofeo sobre los hombros de la figura de las largas cejas. El abandono del color rojo, también contribuyó a restarle impacto visual al motivo. No obstante en la fase siguiente, la línea en zig-zag que divide al cuerpo en dos,

inferior de la sección media del cuerpo) establecen otra simetría sobre un plano horizontal. Considerando luego ambas caras de las vasijas, se presenta una simetría vertical (un doble de un doble) y luego otra, también con eje vertical, entre lados izquierdos y derechos de las piezas. Los diseños de las mejillas y del cuerpo constituyen una herramienta para destacar la simetría del cuerpo humano (que de otro modo quedaría limitada a las extremidades, en un ser que sólo presenta las superiores²¹⁸), y también para permitir la repetición de oposiciones simbólicas sobre un eje horizontal, “hacia adentro”. Pues la metáfora antropomorfa de la pieza implica una limitación para continuar con la expresión de simetría en este plano: si la boca o uno de los ojos se pusiera en el cuerpo, por ejemplo, se atentaría contra las metáforas anteriores (la vasija como doble, como falo que se introduce en la tierra, etc.), mientras que la noción privilegiada a partir del conjunto de estos procedimientos es la de *reproducción* de las oposiciones, y no la del reemplazo unas por otras. Este sistema de encadenamiento retórico de oposiciones a través de simetrías se habría sostenido a su vez en la “imperfección” de las mismas. Pues no hubiera podido ocultarse el hecho de que la cúpula y el entierro de niños son diferentes, más allá de que al segundo se le hubiera conferido una forma material y ritual a imagen del primero. Lo mismo puede decirse en lo que respecta a la distancia entre el entierro real y el del cuello de la urna en el cuerpo-sapo (instancia 2); así como entre el cadáver y su doble (instancia 3). Luego entre la sección basal y el puco tapa de la urna (instancia 4) la diferencia pudo estar dada por el recurso de la utilización de un puco con una decoración diferente al primero²¹⁹ (o de otro estilo²²⁰, o bien usando una laja), pues al ser ambos producto de los artesanos, la confección simétrica no tenía obstáculos que fueran resultado de la transposición entre las distintas esferas de

pudo significar una recuperación del motivo en tiempos del contacto hispano-indígena, cuando los misioneros destacaban la importancia del culto del rayo.

²¹⁸ Y cuando se representa estas extremidades, se lo hace uniéndolas hacia el centro del cuerpo. De esta manera entonces se produce otra complementariedad al dividirse o destacarse la división de lo que está unido (mejillas), y al unirse lo que está claramente separado (los brazos).

²¹⁹ En el caso de las urnas con decoración de banda central (que llega hasta la base), todo puco santamariano como tapa resultaba distinto a la decoración de la sección basal, pues ninguno de ellos incluye banda central.

²²⁰ Como el caso de los pucos Loma Rica bicolor que tapan urnas tricolores (Marchegiani 2004; Podestá y Perrota 1973).

la práctica y de la representación plástica. De modo inverso a lo anterior, la diferencia entre cuerpo y cuello habría requerido de una acción opuesta, como la colocación de un triángulo curvado invertido por debajo de los brazos del personaje de las largas cejas (instancia 5), de modo de “simétrizar” lo asimétrico. Esta acción implicaba no obstante, en caso de ser correcta nuestra interpretación fálica del motivo de cordón quebrado vertical, cierto debilitamiento de esa metáfora anterior (dado que el triángulo curvado sólo es posible en piezas con división de brazos en el cuerpo, que es incompatible con el cordón quebrado vertical), por lo cual no podía generalizarse a todas las piezas. El envase (o doble) del cadáver, la urna, era a su vez doble también (instancia 6), dado que la representación antropomorfa de la figura de las largas cejas, se plasmaba en ambas caras de la misma. Pero como dicha representación es un producto del artesano, las diferencias también debieron ser producidas por el mismo, en las formas en que se mostró en el capítulo 6. Luego, como consecuencia de constituir una representación antropomorfa, dicha figura resulta en una nueva simetría (instancia 7) entre izquierda y derecha. Finalmente, en algunos casos, la simetría rotacional en el interior tanto de los cuellos como del cuerpo, así también como la “compensación” en las variaciones de los indiformes (instancia 8), conduce a un “cierre” interno de la repetición del juego de espejos, que no deja de ser doble (en el cuello y en el cuerpo)²²¹. Por otra parte, hacia el “exterior” del ámbito de la pieza, cabe consignar la simetría imperfecta y la repetición existente entre el continuum de urnas dispuestas en los cementerios (instancia 9), y hoy, en la muestra reunida.

Cada una de las instancias de representación enumeradas implica un referente específico del mundo, con la excepción de la número 8, donde si bien ese referente seguramente existió también (la decoración facial y la decoración de los textiles), el

²²¹ Al respecto, resulta relevante la comparación con el arte caduveo, introducido en la discusión sobre el estilo santamariano por Weber (1981). Para Lévi-Strauss los motivos rotacionales de la decoración facial constituían la solución al problema de la articulación entre la función de los motivos (oponerse a los otros) y su papel (integrar parte de una serie). A través de una comparación con nuestros juegos de naipes, Lévi-Strauss señala que mediante composiciones simétricas según un eje oblicuo, se escapaba “..a la fórmula completamente asimétrica que hubiera satisfecho al papel pero hubiera contradicho la función y, a la fórmula inversa, completamente simétrica, que implica un efecto contrario (Lévi-Strauss 1988:199-200).

mismo es muy variado y al no ser “natural” (como lo es la forma del cuerpo humano) no posee ninguna restricción referencial que limite la expresión de otras significaciones²²², más abstractas. Efectivamente, como se vio en el capítulo 5, las mejillas constituyen el aspecto de la decoración de las piezas que mayores variaciones presenta. No obstante, las numerosas variantes pueden ser agrupadas bajo definiciones que aluden al número de particiones que presentan, las cuales pudieron haber sido significativas en la medida en que constituyeron la base para la ejecución de un recurso que implicaba una elaboración deliberada, como son los distintos tipos de simetría. De esta manera, como se vio en el capítulo 5, se observan piezas en las cuales el cuello constituye una unidad indivisa; otras en que se plantea una oposición de motivos ovales en las mejillas, como continuación de las cejas o de modo independiente; otras en que dichos motivos implican una nueva división interna; y otros en los cuales toda la superficie del cuello de la vasija queda incluida en una cuadripartición, destacada o no por el recurso del color, ya sea en dos de los campos o en las divisiones de los mismos. Podestá y Perrota habían planteado la idea de que las estructuras del diseño (como la relación de diseño cuerpo-cuello) podían responder a divisiones sociales (como mitades) dentro del grupo (Podestá y Perrota 1973:15). No obstante, esta cuestión no constituyó el aspecto central ni de su seriación, ni de la original de Weber, las cuales, como también se vio, estuvieron dirigidas a la comprensión del cambio gradual principalmente en la forma de las piezas.

La tipología de las formas, como método con origen en la historia natural (Renfrew y Bahn 2000:120), contribuyó a otorgarle a estilos como el santamariano un cariz de evolución orgánica en el tiempo. Así se habla de crecimiento, madurez y declinación del estilo (González 1977:330; Podestá y Perrota 1973:15). También contribuye a la narrativa orgánica (Hodder 1993) el hecho empírico frecuente que muestra que a mayor cercanía geográfica y temporal, mayor similitud formal. La frecuencia de ambos hechos puede hacer olvidar que no existe una razón establecida que señale porqué esto debe ser necesariamente así, y de hecho no siempre lo es. Los

²²² No obstante, cabe contemplar que la existencia de tales vínculos referenciales pudo no haber implicado un carácter limitante en un arte como el santamariano, caracterizado por la multiplicación de vínculos entre temas y motivos.

estudios etnográficos al respecto indican que la relación entre interacción social y similitud estilística es compleja, pues depende del modo en que se usen y negocien significados (Hodder 1982; Shanks y Tilley 1987a). Atendiendo a esto, la seriación santamariana puede verse también en términos de transformaciones narrativas en torno al evento de la muerte de infantes (en el contexto de marcos simbólicos y estructurales como el desarrollado más arriba). Así, en cada fase se observan, entre el conjunto de las piezas, indicios significativos en algunas de éstas. En la fase 0, las piezas que habrían emulado envoltorios funerarios podrían representar una primera vía simbólica de expresión del deseo de que el fluido vital de los niños muertos se transmutara en la reencarnación de antepasados (representados como momias); mientras que las que presentan el sapo en el cuerpo pudieron haber expresado una idea similar, pero resaltando el rol mediador de la divinidad que contiene a ambos polos de la transmisión de vida. En las fases I y II la dualidad y la cuatripartición se habrían establecido claramente como expresiones que se adicionaban a la metáfora antropomorfa, la cual adquiriría para entonces una forma definida. En la fase III, las formas de cuatripartición colorada (equiparable en cierto modo a la asimétrica, propia de las urnas de la tradición Valle Arriba) estarían indicando un estado de desequilibrio e inestabilidad, que se da conjuntamente con la aparición de expresiones agresivas en la cara de la figura de las largas cejas²²³. En la fase siguiente, la aparición de representaciones de guerreros continúa esta tendencia de reproducción de temas vinculados con la violencia (sacrificios humanos, guerras) incorporándose los rasgos felínicos en los motivos zoomorfos. Dada la estrecha asociación de las temáticas del felino y del sacrificador con el período de Integración Regional, de su reaparición en el período Tardío cabe deducir que implicó una recuperación de narrativas de un tiempo pasado, en el marco de circunstancias sociales seguramente nuevas.

El protagonismo de motivos tales como los guerreros-sacrificadores y los zoomorfos felinizados relegó momentáneamente a un segundo plano las expresiones abstracto-geométricas de tipo dual y cuatripartita. Por otra parte la referencia de la figura de las largas cejas con un sacrificador, debió producir o reflejar un cambio

²²³ Las mismas se generaron mediante la representación de lo que podría ser el pliegue del

notable en el sistema de significaciones asociadas a las urnas santamarianas. Pero todo cambio se hace sobre el marco de significaciones previo (Sahlins 1985), por esa razón es posible suponer que el aspecto agresivo de la figura de las largas cejas no implicó un cambio en el referente de la representación (esto es, no se representaba al sacrificador real), sino que se le pudo buscar imprimir a esa energía que se iba a retransmitir a futuras generaciones, las características más deseables o necesarias, bajo las circunstancias de conflicto.²²⁴ Se vio que en la fase V, con la introducción del recurso modelado de las cabezas trofeo, las mejillas quedaron nuevamente disponibles para la expresión de las particiones simbólicas, que en este momento pasan a ser tres o cuatro por lado, separadas muchas veces por líneas de polluelos.²²⁵ Este aumento del número de partes por lado podría sí asociarse a un aumento de la escala de la organización social calchaquí, con un mayor número de segmentos.

Finalmente, también en la fase V resulta notorio el aumento de los casos de relación de diseño cuerpo cuello fuera de la bimodalidad. González señaló que en esta fase tiende a desaparecer la representación antropomorfa de las vasijas (González 1977:330). El examen de la muestra reunida en esta investigación indica que en ningún caso desaparece el rostro, sí en cambio -en las piezas que tienen serpientes bicéfalas en "S" en las mejillas- los diseños estructurales que indicaban la homología entre cuerpo de la vasija y torso humano, por medio de la representación de diseños característicos de la vestimenta. Acompaña a esto un cambio en la representación del rostro: la boca "sube", de modo que el rostro queda confinado prácticamente al borde de la vasija. Junto con el notable alargamiento de los cuellos, la disposición por primera vez en la seriación, de serpientes dispuestas también verticalmente, sugiere que el referente de las urnas podría haber operado una

párpado superior, como expresión de enojo.

²²⁴ Si este acto implica al mismo tiempo un sacrificio del niño inhumado, es algo que no puede responderse por el momento.

²²⁵ Las líneas de polluelos que se disponen en el centro de las divisiones de las mejillas en la fase V constituyen, junto con los más tempranos suris atomizados, los motivos que mejor expresan la idea de movimiento y dinamismo en el arte santamariano. Así los polluelos se disponen a lo largo de una estrecha franja que transmite continuidad de mejilla a mejilla, pese a estar separada por el rostro de la figura de las largas cejas. Nuevamente surge aquí un paralelo con los macha, en cuanto al juego del "pato", en el cual hombres correspondientes a cada una de las mitades de la sociedad disputan una cinchada ritual tirando de una de las mitades de un pollo, hasta que el mismo queda dividido entre los dos grupos (Platt 1978).

transición del ser semi-humano a la serpiente; y de ser así esto habría implicado el cambio más drástico puesto de manifiesto a lo largo de la serie. No obstante el alcance de este cambio parece haberse limitado al sector central del valle de Santa María, junto con Tafi, como se verá a continuación, aunque algunos elementos emparentan esta variedad con piezas de la tradición Santa Bárbara, como se mostrará a continuación.

La distribución de significantes en los valles

No todas las fases aparecen representadas del mismo modo a lo largo de las diferentes localidades en que se efectuaron alguna vez trabajos arqueológicos. En Lorohuasi por ejemplo faltan las fases 0 y V, en Quilmes falta la fase 0, en Famabalasto faltan las fases 0 y IV y en Tafi la IV. A pesar de haberse reunido para el análisis la muestra más amplia de urnas santamarianas considerada hasta el momento, el elevado número de sitios y localidades de las cuales se extrajeron piezas hacen que los totales por localidad sean demasiado bajos como para atribuir la ausencia de cualquiera de las fases y formas de decoración como significativa. Uno de los pocos casos en que el tamaño de la muestra permite hacerlo es Fuerte Quemado. En todas las colecciones consideradas que incluyen esta localidad, la misma representa la procedencia más frecuente. Nos atrevemos a afirmar que con toda probabilidad se reunieron bajo el nombre de Fuerte Quemado al menos dos sitios distintos y relativamente próximos: *El Calvario de Fuerte Quemado* y la *Ventanita de Fuerte Quemado* (Reynoso 2002: 30-35). Por esta razón resulta altamente significativo el hecho de que en Fuerte Quemado (donde la muestra asciende a 119 unidades) están ausentes las urnas fase V con decoración de serpientes manchadas en traslación en el cuello.²²⁶ En cambio en la cercana localidad de Quilmes, sobre una muestra de 41 ejemplares, 7 corresponden a la mencionada

²²⁶ Hay sí, 4 urnas fase V: las piezas nro. 74, 309, 366 (lámina 48) y 531 (lámina 74).

variedad²²⁷; en Tafi, sobre una muestra compuesta por 17 piezas, hay dos casos con serpientes en S en el cuello.²²⁸

Con procedencia de El Bañado, una localidad muy cercana a Quilmes, que en algunos casos ha sido considerada de manera conjunta, también se cuenta con una muestra importante: 44 piezas. Se encuentran representadas allí las mismas variedades que en Quilmes, a la vez que se registra la misma ausencia: no hay representaciones de antropomorfos con petos. En Las Mojarras, donde la muestra es muy pequeña (7 ejemplares), la mitad corresponde a la fase IV²²⁹ y 2 piezas presentan antropomorfos con petos.²³⁰ Del análisis de la distribución de este motivo, junto con los zoomorfos felinizados asociados, surge una esfera de vigencia de este significativo en la porción central del valle de Santa María, entre las localidades de Fuerte Quemado por el Norte y la Loma Rica de Shiquimil al Sur. La localidad de Lorohuasi, incluida dentro de esta zona estaría representando una ocupación más temprana, en la medida en que en ella el predominio del tipo tricolor es casi total (21 casos tricolores contra sólo 1 bicolor y otro indeterminado).

La tendencia general que puede apreciarse en muestras por encima de las 10 unidades, es que las piezas tricolores aproximadamente duplican o triplican en número a las bicolors: En El Bañado la relación es de 27 a 13²³¹; en Amaicha 8 a 3; en Tafi, 9 a 5²³²; en el área de Cafayate, 7 a 2; en Punta de Balasto 7 a 2²³³, en Famabalasto, 9 a 2²³⁴. Luego se presentan como exponentes de un más marcado predominio aún del tipo tricolor localidades como Fuerte Quemado (96 a 15)²³⁵ y Lorohuasi (21 a 1)²³⁶. Como representante de la tendencia opuesta se destaca el caso de Chiquimil, el único en el cual predominan los ejemplares bicolors (9 sobre 4 tricolores), mientras que en Las Mojarras, cabe mencionar (aunque la muestra es más

²²⁷ Las piezas nro. 40 (lámina 22), 364 (lámina 48), 883 (lámina 91), 884 (lámina 91), 886 (lámina 92), 890 (lámina 92), 903 (lámina 93).

²²⁸ Las piezas nro. 373 (lámina 50) y 793 (lámina 87), sobre un total de 4 urnas fase V (contando las piezas nro. 372 y 795, que tienen decoración de dameros en las mejillas).

²²⁹ Piezas nro. 285, 286 (lámina 46), 303 y 305.

²³⁰ Piezas nro. 285 y 303.

²³¹ Más 4 casos indeterminados.

²³² Más 3 casos indeterminados.

²³³ Más 1 caso indeterminado.

²³⁴ Más 2 casos indeterminados.

²³⁵ Más 18 casos indeterminados.

reducida) una representación equilibrada de ambos tipos (4 bicolores y 3 tricolores), así también como en Quilmes, donde son 20 las piezas tricolores, contra 17²³⁷ bicolores.

En el Apéndice III se presenta el detalle de los estados de atributos de una selección de los ítems del código clasificatorio del Apéndice II (entre ellos, el color, y los motivos más populares del estilo), comentado en el capítulo 4, en relación al conjunto de 381 piezas que cuentan con información de procedencia. Aparte del valle de Santa María, se incluyen aquí 17 piezas con procedencias del Valle Calchaquí (que comprende las áreas Calchaquí y Valle Arriba de Caviglia) y 24 procedentes del área Nororiental, a la cual Caviglia denominó “Santa Bárbara” o Pampa Grande (Caviglia 1985).

La muestra de piezas procedente de la zona de la tradición Santa Bárbara corresponde en su mayoría al Museo de Antropología de Salta y presenta, al igual que todas las demás tradiciones santamarianas, una gran variedad de manifestaciones. Se destacan las *urnas Pampa Grande*²³⁸, tricolores, con sus bordes frontales hundidos, los ojos por lo general cerrados (siempre con lágrimas), apéndices modelados de trenzas a los costados y bocas con los dientes “ralos” a la vista. A diferencia de las demás tradiciones santamarianas, éstas tienen indicación de rasgos del rostro mediante modelado de las mismas paredes del cuello de la vasija (pómulos, mentón). Es marcada la constricción que divide el cuello del cuerpo y la forma oval, ancha de la abertura de la pieza, con bordes tan altos, hace imposible que las urnas pudieran haber sido tapadas con pucos, como los casos que se conocen del valle de Santa María. Es ésta una primera diferencia de importancia, pues estaría indicando la reducción del número de instancias de oposición simbólica en torno a las urnas: la número 4 no habría sido posible en todos los casos correspondientes a la zona de Santa Bárbara. La segunda diferencia de importancia está dada por el hecho de que la decoración de las urnas difiere entre anverso y reverso: la representación antropomorfa se da en una sola de las caras; en la opuesta, serpientes enroscadas o

²³⁶ Más 2 casos indeterminados.

²³⁷ Más 2 casos indeterminados y 2 “Aguoides”.

²³⁸ Piezas nro. 6, 7, 812, 816, 822 (lámina 88), 825, 834 (lámina 96), 836, 844 (lámina 88), 845 (lámina 96), 847 (lámina 88), 849, 850, 863.

batracios muy estilizados constituyen los únicos motivos (véase lámina 99), los cuales se presentan de a uno por parte de la vasija (cuello y cuerpo), sin otro acompañamiento. De esta manera, la fundamental instancia 6 de la serie de dualismos y oposiciones de la cerámica santamariana se encuentra ausente en uno de los tipos que integran la tradición Santa Bárbara.

Otra característica de las urnas Pampa Grande está dada por la simplificación de la decoración de las mejillas. A menudo sólo se apela al recurso de las superficies de color (sin motivos incluidos) para el establecimiento de los cuadrantes, hecho que refuerza la noción planteada en páginas anteriores acerca de que motivos y campos decorativos del cuello tienen cierta independencia en el arte santamariano. Esta simplificación implica una notable reducción en la variedad de elementos del diseño presentes en este tipo de piezas, comparadas con las de Yocavil. Al respecto cabe destacar que la decoración del cuerpo, siempre por fuera de la bimodalidad tiene similitudes con el diseño de sapo que ocupa todo el cuerpo, característico de la fase 0. Aunque si bien los casos ilustrados por las piezas nro. 816 (véase lámina 87) y 822 (véase lámina 88), procedentes de La Viña, y la nro. 849 responden al concepto tratado a propósito de los casos fase 0 de Yocavil, cabe destacar que el modo de representación es diferente, por ejemplo: en el caso de la pieza nro. 849 los brazos del batracio no terminan en la porción superior del cuerpo y en los costados del mismo, sino que vuelven hacia el centro de la pieza; en la pieza nro. 822 la cabeza está hacia abajo en lugar de hacia arriba, aunque la mala conservación de la pintura no permite determinar si efectivamente se trata de un batracio o de un saurio, como el que se dispone diagonalmente en la pieza bien naturalista nro. 847 (véase lámina 88), procedente de Alemania.

La coexistencia del motivo que ocupa todo el cuerpo, con los brazos de la figura de las largas cejas en la pieza nro. 845 (véase lámina 96), procedente de La Viña, indica que el sentido de este motivo debió ser distinto al vigente en Yocavil en tiempos de la fase 0. Al menos parece ser el caso que varios motivos podían ocupar el lugar de única representación del cuerpo, pues en las piezas nro. 825 y 844 (véase lámina 88)²³⁹, procedente de La Viña, una serpiente toma dicho papel. La única

²³⁹ Y probablemente también en las piezas nro. 836, 850 y 863.

constante que puede señalarse a propósito de los ejemplos referidos, es la forma de representación de la cabeza, siempre igual, más allá de que se trate de especies diferentes: dos triángulos enfrentados por los lados más largos verticales, cada uno con un ojo compuesto de una pupila plena sobre un iris negativo. Se trata de la misma representación de las cabezas de las serpiente-brazos de las urnas fase V de Yocavil (cf. con pieza nro. 886 procedente de Quilmes, lámina 92).

Las *urnas sin cintura* son piezas con sus frentes extremadamente chatos, cuya sección es en consecuencia un óvalo de lados rectos. Una de las piezas de la muestra –la nro. 843– presenta el borde hundido en los frentes, lo cual indica un cierto parentesco morfológico con las urnas Pampa Grande. Al no tener cintura, la pieza se hace progresivamente más abierta desde la constricción de la sección basal hasta el borde, siempre en un gradiente reducido. Las hay bicolors y tricolors sin más diferencias en la decoración entre ambos tipos. A diferencia de las urnas Pampa Grande, las sin cintura tienen la misma decoración en ambas caras, y al igual que lo visto en las urnas clásicas, presentan diferencias entre cara y cara. En la pieza nro. 839, procedente de Guachipas, la más notoria es que mientras que en la norma X las superficies pintadas de rojo en el rostro de la figura de las largas cejas (ya no puede decirse cuello) son dos, en la X' son tres. Dado que es la única pieza de este tipo que tiene rotación en el cuello, no es posible establecer si dicha diferencia responde a alguna lógica particular o no, pero cabe señalar otro rasgo más curioso aún en la decoración del cuerpo. Con división tripartita, un cordón quebrado rojo vertical se dispone a ambos lados de la banda central, pero con la particularidad de hacerlo de modo rotacional. Es éste un caso absolutamente único en toda la muestra que repite en el terreno iconográfico, la gran originalidad morfológica de la cerámica santamariana de Santa Bárbara.

Todas las urnas sin cintura de la muestra²⁴⁰ tienen diseño tripartito en el cuerpo, que en dos casos se extiende hasta el borde de la pieza, ocupando el lugar del rostro de la figura de las largas cejas. Se trata éste de otro recurso inédito en la iconografía santamariana. La banda central está constituida en la pieza nro. 838 por una hilera vertical de chevrones rojos, muy similar a los de la atípica pieza nro. 30

²⁴⁰ Piezas nro. 833, 838, 839 (lámina 96), 843, 846 (lámina 97), 851.

(véase lámina 20) procedente de Tafi. También con cordón quebrado vertical acompañado de indiformes, el mismo se transforma en damero en los tramos en que se dispone en forma oblicua, al igual que como ocurre en algunos diseños en N en los cuellos de urnas fase 0 del área Yocavil.²⁴¹ Luego el caso de la pieza nro. 851 es más curioso aún, pues presenta una leve constricción por encima de las asas, la cual fue tomada como divisoria de campos. Por debajo de ella un diseño de cordones punteados curvos concéntricos, recuerda la decoración de la sección basal de algunas urnas de Yocavil.²⁴² La otra parte de la pieza, presenta decoración propia de cuerpo: división tripartita con banda central que alcanza el borde de la urna y a ambos lados de la cual se disponen dos cruces andinas incluídas en círculos de cordones rojos.

Los dos casos de urnas sin cintura con división de cuerpo y cuello y representación de la figura de las largas cejas muestran también la presencia del recurso de la imperfección deliberada en la simetría de ambas caras²⁴³, del mismo modo que ocurre en el resto de los casos procedentes de la zona nororiental. Se trata de 15 ejemplares, de los cuales más de la mitad (8) corresponden a la fase 0²⁴⁴ y el resto se reparte entre las fases siguientes, con excepción de la V, ausente. En función del tamaño de la muestra, es alta la frecuencia de tipos “raros”, como es el caso de la pieza nro. 864 (véase lámina 90), procedente de General Güemes, con cordón quebrado horizontal que corta a la banda central en la pieza nro. 864 y en una de las caras termina cerca de los laterales con sus extremos en forma similar a una mano; o el de la pieza nro. 505 (véase lámina 95), procedente de La Viña, en la cual hay un contraste notorio en lo que hace a las representaciones del cuello entre las normas X y X'. En la segunda de éstas, en lugar del rostro hay un suri muy estilizado que ocupa prácticamente la totalidad del cuello. En la pieza nro. 831 (véase lámina 95), procedente de La Viña, se destaca una figura zooantropomorfa en la banda central del cuerpo, cuyo negativo remite a otra con cuatro extremidades dispuestas como es

²⁴¹ Como la pieza nro. 78, procedente de Fuerte Quemado (lámina 27).

²⁴² Como ser, por ejemplo, la urna nro. 906, procedente de Quilmes.

²⁴³ Los cordones que atraviesan el indiforme central en la norma X' de la pieza nro. 846 son punteados del lado izquierdo mientras que están “vacíos” en el derecho; en relación a la pieza nro. 839, procedente de Guachipas (lámina 96), se señaló la diferencia en las superficies pintadas de las mejillas entre cara y cara.

²⁴⁴ Piezas nro. 811, 813 (lámina 95), 819, 831 (lámina 95) –procedente de La Viña-, 832, 835, 842 (lámina 96) –procedente de Guachipas-, 852.

habitual en el caso de la representación de batracios. En la pieza nro. 813 (véase lámina 95) los cordones quebrados a ambos lados de la banda central no describen ninguna de las formas tradicionales, sino que en cambio (combinando cordón y damero) conforman sendas grecas a la altura del pecho del personaje antropomorfo de la vasija.

En el mismo Museo de Antropología de Salta, hay también piezas que proceden del *Valle Calchaquí*, la cuales, junto con otras de los Museos de San Carlos y de Berlín, conforman otra pequeña muestra (de 18 unidades) que en este caso contribuye a ampliar²⁴⁵ el grupo de referencia para las tradiciones definidas por Caviglia (Caviglia 1985). Dentro de lo que geográficamente se entiende por Valle Calchaquí queda comprendido territorio incluido por Caviglia en dos tradiciones diferentes: la Calchaquí propiamente dicha (desde la Poma hasta Angastaco) y la Valle Arriba (desde Angastaco hasta Colalao del Valle, aproximadamente), recuperando la propuesta de Serrano (1958:61-62). La mala conservación de los ejemplares correspondientes a la primera de las zonas mencionadas no permite examinar exhaustivamente la cuestión de las diferencias entre cara y cara o entre lados izquierdos y derechos, pero las normas laterales de la pieza nro. 824 constituyen un testimonio importante en cuanto a la presencia de ambas diferencias en el interior del valle Calchaquí, en lo que respecta a una primera variedad que Caviglia denominó "*lloronas*", por presentar ojos cabeza de serpientes (unidos por un único cuerpo que rodea todo el rostro), del cual se desprenden largas lágrimas onduladas y rectas. Esta urna bicolor, procedente de Kipón, presenta dos triángulos adosados al borde lateral derecho del campo de la mejilla derecha en Y', mientras que sólo uno en Y. En el caso de la aparentemente similar (por tener también división tripartita en el cuerpo) urna nro. 837, puede advertirse también en la norma Y que mientras que un solo cordón punteado hace de "pluma" del suri de la mejilla derecha de X, en la izquierda de X' son dos los cordones que cumplen la misma función. Al no poder determinarse el resto de la decoración no es posible señalar si

²⁴⁵ A diferencia de la tradición Santa Bárbara, sobre la cual no aporta ejemplos, la tradición Calchaquí aparece ilustrada en el trabajo aún inédito de Caviglia, mediante casos de la bibliografía, otros aportados por Tarragó y otros producto de sus observaciones de piezas de los museos de Antropología de Salta y de Cachi.

tal diferencia responde a un contraste entre caras o entre lados. Luego los otros casos²⁴⁶, como se dijo, presentan una mala conservación de su pintura, pero al menos es posible indicar que si presentaron contrastes, estos no fueron notorios sino sutiles; a la vez que ambas caras tuvieron la misma decoración, signada por la centralidad de la serpiente, tanto en el rostro (ojos formados por cabezas de serpiente y cejas por el cuerpo) como en el cuerpo de la vasija (en las piezas nro. 809 y 814, con serpientes-brazos). En lo que respecta a rostros, sobre-rostros y cordones quebrados, los mismos está presentes en las piezas de Calchaquí. Luego existe menor variedad de elementos decorativos: prácticamente el único animal representado es la serpiente, pero siempre articulada con el rostro o tomando el lugar de los brazos (notoriamente ausentes en la muestra).

Así como se identificó en el caso de la tradición Santa Bárbara la ausencia de algunas de las instancias del sistema de estructuras duales de complementariedad simbólica, en Calchaquí cabe destacar la introducción de una nueva forma de expresión de una de ellas. Se trata de la instancia número 5, que por su configuración (triángulos curvados opuestos en cuello y cuerpo) en Yocavil se restringe a las piezas con división de brazos. En los casos de Calchaquí se pone de manifiesto una solución original para la limitación mencionada: la boca del rostro de la figura de las largas cejas se realiza en el marco de un triángulo curvado invertido y opuesto al que se dispone por encima de las cejas. Esto es, “levanta” la posición del triángulo curvado inferior que hace simetría con el superior, llevándolo al cuello y preservándolo de este modo, de las variaciones en la estructura de diseño del cuerpo.²⁴⁷ No puede dejar de señalarse que la configuración de dicho elemento (lo dos triángulos curvados unidos por una fina línea vertical) tiene la misma forma que el negativo de las mascarillas ilustradas por González en relación a la cultura de La Aguada, en un objeto concreto y en una representación iconográfica del mismo (González 1998:152-153).

²⁴⁶ Piezas nro. 805, 809 y 814.

²⁴⁷ La única urna de cinturas con procedencia cierta del valle (la pieza nro. 69, de Payogasta, lámina 26) no presenta en cambio este recurso, exhibiendo por otra parte una estructura de diseño en el cuerpo por fuera de la bimodalidad.

Dentro del otro grupo de piezas procedentes del Valle Calchaquí, integrado por aquellos ejemplares que desde el punto de vista morfológico integran la variedad Yocavil o clásica (las lloronas tienen muy leve constricción y muy poca diferencia entre el diámetro del cuerpo y del cuello), también cabe mencionar la presencia del motivo de las serpientes lloronas: en el caso de la pieza nro. 858 (véase lámina 90), simultáneamente en cuello y cuerpo. Esta pieza constituye una buena muestra de la vigencia del sentido de la oposición número 6 en la actual provincia de Salta: el motivo en el cuello de la serpiente bicéfala cuyas cabezas se convierten en ojos dobles de la figura de las largas cejas se caracteriza por presentar 6 lágrimas, 4 de ellas onduladas, que rodean a dos rectas. La lágrima recta "exterior" de la izquierda se continúa para unirse al triángulo curvado inferior del cuello. En cambio, el extremo derecho del triángulo curvado se liga al borde negro del cuerpo del serpienteforme, sin llegar a conectarse con la lágrima recta. En la cara opuesta, se observa un contraste notorio, con el reemplazo de las serpientes curvas del cuerpo por un cordón quebrado vertical y de los indiformes curvos con cruces, por indiformes escalonados. La pieza nro. 545, recuperada por Max Uhle en Angastaco, casi ha perdido todo su cuello, no obstante lo cual puede advertirse que junto con la decoración del cuerpo, se aparta de la bimodalidad. Uno de los motivos que Serrano indicó como característicos de la tradición "Valle Arriba", un antropomorfo con túnica corta y grandes ojos (Serrano 1958:65), se dispone en el centro del cuerpo en forma vertical, estando rodeado en X por un batracio y una serpiente, la última de las cuales es reemplazada en X' por una columna de motivos negativos en forma de anclas rellenos de puntos.

La pieza nro. 800 (véase lámina 87) no posee más referencia de procedencia que "Valle Calchaquí". Su forma corresponde a las fases tempranas de Yocavil. Aunque el diseño de las mejillas no es común, la decoración del cuerpo (cordón quebrado más indiformes) sí lo es, ubicándose en los indiformes de la base el contraste entre lado izquierdo y derecho; en los del medio, la diferencia entre las normas X y X'. También con división tripartita en el cuerpo, la pieza nro 869 es en cambio bastante irregular. Los cordones quebrados difieren notablemente entre izquierda y derecha, sin presentar relación definida. Casi no hay indiformes que rellenen los espacios del mismo, de lo cual resulta abundante espacio vacío, algo

muy poco frecuente en el estilo santamariano. Cordones punteados verticales exclusivamente en el lado izquierdo apuntan a una diferencia clara entre los lados, siendo los mismos reemplazados por triángulos en la cara opuesta. Las piezas nro. 101 procedente de Molinos, (véase lámina 31), 555 (procedente de Angastaco), 799 (procedente de Animaná) y 872 (del Museo San Carlos) exhiben las convenciones representativas habituales vistas para las urnas clásicas; tanto en los motivos, como en la estructura del diseño y las diferencias intra y entre caras.

Las últimas dos piezas del Museo de San Carlos a considerar-las nro. 871 (véase lámina 91) y 878 (véase lámina 91)-, constituyen buenos representantes de la modalidad Valle Arriba de Serrano, retomada por Caviglia. Su característica más notoria esta dada por las paredes rectas del cuello, muy evertidas. Suris muy naturalistas en las mejillas de las piezas con división tripartita en el cuerpo y sobrorostros de triángulos verticales sucesivos (pieza nro. 871). En la modalidad opuesta: serpiente brazos y cuadripartición asimétrica en el cuello (pieza nro. 878).

En relación a la zona de la tradición Valle Arriba (más pequeña que todas las otras, con centro en Cafayate y extendiéndose tanto hacia el Sur por el valle de Santa María, como hacia el Norte por el valle Calchaquí) se encuentra representada por 8 piezas procedentes de Cafayate y Tolombón²⁴⁸. A excepción de la pieza nro. 826, con partición múltiple horizontal en las mejillas e hileras de batracios en el cuerpo, todas las demás²⁴⁹ corresponden a la variedad Yocavil. De modo que de las pequeñas muestras consideradas, correspondientes a otras zonas de dispersión del estilo santamariano, Sector Nororiental, Valle Calchaquí y área de Cafayate, cabe destacar lo siguiente: en las tres zonas las piezas que fueron tomadas como definitorias de las tradiciones locales (Santa Bárbara, Calchaquí y Valle Arriba), coexisten con otras Yocaviles clásicas. En cambio, no se registraron representantes de las mencionadas tradiciones en el conjunto de piezas mayoritario de la muestra considerada en este trabajo, procedente del valle de Santa María.

²⁴⁸ La cultura material característica de la zona en torno a la localidad de Cafayate se encuentra bien representada en el Museo Rodolfo Bravo de la misma ciudad, en donde contamos al menos 108 vasijas en exposición. Lamentablemente, no nos fue permitido por parte de sus dueños, documentar fotográficamente la colección en ocasión de nuestra visita.

²⁴⁹ Piezas nros. 55 (lámina 23), 60 (lámina 24), 61 (lámina 24), 94, 533 (lámina 75) y 874 (procedente de Cafayate); pieza nro. 72, procedente de Tolombón.

Desde el punto de vista de los significados asociados a las piezas de las distintas zonas mencionadas, debe destacarse un patrón común en torno a la representación de la figura de las largas cejas, a partir de la combinación de la pintura con la forma de la vasija y el recurso de la simetría en diversas dimensiones, cuyo número y formas de manifestación varía según las zonas. En el área de la tradición Santa Bárbara, las urnas Pampa Grande se apartan de la simetría entre caras (instancia 7) y probablemente también de las sostenidas en Yocavil por el puco-tapa y el puco-base y el triángulo curvado superior del triángulo curvado inferior, a la vez que simplifican notablemente la expresión de particiones en las mejillas. Luego evidencian también la vigencia de otros significados asociados a representaciones animales en el cuerpo de las piezas, que en cuanto a su disposición remiten a las fases más tempranas de Yocavil, mientras que en su estilo de realización se asemejan a las más tardías de la misma zona.

Luego en el grupo de urnas que denominamos sin cintura, las particularidades de la forma y de la decoración implican una alteración del patrón conocido de referencia de cada una de las secciones de la pieza en relación con la metáfora antropomorfa. Las piezas originales del Valle Calchaquí, en cambio, si bien muestran también un menor número de motivos y variantes de estructura de diseño que la variedad Yocavil, comparten con ésta los recursos retóricos que permiten el despliegue de oposiciones duales tanto sobre el plano horizontal como sobre el vertical. Habiendo hecho referencia a distintas narrativas en que pudieron verse involucradas las urnas (tanto sincrónicas, como diacrónicas), lo anterior sugiere que mientras que en la zona de la tradición Santa Bárbara se confirió mayor atención a la representación del rostro (con detalles modelados únicos y simplificación de la decoración), lo original del Valle Calchaquí residiría en el despliegue de formas simbólicas de expresión de la metáfora antropomorfa, en torno a la figura de la serpiente.²⁵⁰ De ambas, la segunda evidencia mayor correspondencia con la expresión simultánea de oposiciones simbólicas duales a partir de los recursos

²⁵⁰ Si bien puede decirse que la serpiente constituye una verdadera obsesión en todas las variantes del estilo, en el caso de las lloronas de Calchaquí las serpientes *toman* el lugar del antropomorfo (entablan una relación paradigmática con éste), antes que constituirse en un mero aditamento del mismo.

considerados en capítulos anteriores. Las urnas clásicas, junto con las Valle Arriba, implicarían así una combinación caracterizada por el equilibrio entre ambas tendencias representativas.

A partir de la muestra considerada en la presente investigación y de los trabajos previos puede afirmarse que el estilo santamariano se plasmó en cuatro tradiciones (Yocavil, Valle Arriba, Calchaquí y Santa Bárbara), habiéndose podido establecer la asociación estrecha de tres de ellas (Yocavil, Calchaquí y Santa Bárbara) con las respectivas áreas geográficas que le dan nombre. Mientras que la tradición Yocavil se encuentra presente en las otras dos zonas, no ocurre lo inverso. No obstante, existen cruces estilísticos que revelan intercambios entre las zonas, más allá de la presencia de piezas correspondientes a una tradición en la zona de otra y que, junto con la distribución diferencial de las fases y variantes dentro de las fases en el ámbito Yocavil, constituyen indicios para el ajuste del panorama de la variación tanto en términos temporales como espaciales. La evidencia señala que la escala de la interacción fue grande. Pero también sugiere que dentro del natural cambio a lo largo del tiempo, hubo variaciones en los significados que, en el caso de plantearse de manera sincrónica, implicaría ámbitos con cierta autonomía simbólica, que pudieron expresar a la vez que constituir, organizaciones particulares en términos sociales y políticos.

Conclusiones del capítulo 7

A partir de los segmentos de significación y las oposiciones estructurales en la muestra de urnas santamarianas explorados en los capítulos anteriores, se buscó aquí articular ambos elementos en una o más narrativas que pudieran dar cuenta del papel de las urnas santamarianas dentro del sistema de representaciones de la época. Atendiendo a informaciones etnográficas andinas, tanto los significados más evidentemente representativos de las piezas, como aquellos de índole más abstracta fueron integrados en un esquema de estructuras duales de complementariedad simbólica que constituye un marco de referencia para el conjunto de las piezas que

componen la muestra. Dicho esquema expresa el probable encadenamiento retórico del que pudieron formar parte las piezas, en primer lugar junto con la sepultura, como opuesto simétrico de la cúpula; en segundo lugar, la misma metáfora representada por el cuello de la pieza con carácter de cuello humano y el cuerpo de la misma como batracio; en tercer lugar otras oposiciones sobre un plano horizontal para cuya significación representativa no hemos encontrado referentes hasta el momento; en cuarto lugar la pieza como metáfora del niño que contenía; en quinto lugar la reproducción en espejo de esta dualidad entre las dos caras de la vasija y las dos mitades de una cara; y finalmente el “cierre” del juego de espejos hacia el interior de la sección de la pieza mediante la disposición oblicua, y la multiplicación sin solución de continuidad de la metáfora humana entre los cientos de piezas que compusieron la serie en el pasado; entre las cuales, pese a disponerse en un continuum de similitud que pareciera infinito, “no hay una pieza igual a otra”.

Se examinaron los datos de procedencia disponibles para las piezas de museos analizadas, de lo cual surgió un panorama de claro predominio del tipo tricolor sobre el bicolor en todas menos una de las localidades consideradas. Pese a la disparidad en los tamaños de las muestras por localidades y a lo reducido de muchas de ellas, puede advertirse la ausencia de algunas fases en determinados sitios, lo cual aporta información acerca de las posibles cronologías (al menos relativas) de ocupación de los últimos. Luego también se insinúa una presencia diferencial de motivos, precisamente aquellos que pudieron tener un valor especial en la competencia entre grupos: como los guerreros con petos, y las serpientes en S; también asociadas a la guerra a partir del hecho de que figuran en la decoración de los petos (Tarragó et al 1997).

Finalmente se consideran las piezas del corpus documental cuyas procedencias corresponden a las otras zonas de desarrollo de tradiciones cerámicas santamarianas: el sector Nororiental y el valle Calchaquí, ambos en la provincia de Salta. En los dos casos se trata de muestras pequeñas, pero sumamente informativas. De su análisis se desprende que: 1) las piezas características de las tradiciones locales de Calchaquí y Santa Bárbara coexisten en sus propios sectores con otras de la tradición Yocavil; 2) dentro de la tradición Santa Bárbara cabe distinguir dos conjuntos: las urnas Pampa Grande y las Sin Cintura; 3) mientras que en las urnas

Pampa Grande la representación de la figura antropomorfa no es dual entre ambas caras de la pieza, en las sin cintura sí; 4) en las piezas de la tradición Santa Bárbara sólo se registra oposición simétrica sobre un plano horizontal entre el rostro de la figura de las largas cejas y el animal que ocupa todo el espacio del cuerpo de la vasija en las piezas Pampa Grande; 5) la disposición y las características formales de este último motivo implican vínculos con piezas de la fase 0 de Yocavil (en términos de concepto) y con la fase V de la misma tradición (en términos de modos de representación); 6) en las piezas de la tradición Calchaquí se registra una forma original de oposición simétrica sobre un plano horizontal en la representación de una figura que tiene la forma del negativo de mascarillas faciales documentadas para otros momentos de la etapa agroalfarera del NOA; 7) las piezas de la tradición Valle Arriba son las únicas que además están presentes en la zona de la tradición Yocavil.

Bajo el término de “estructura del simbolismo santamariano” hacemos referencia al reconocimiento y la reconstrucción de probables narrativas vigentes en distintos momentos del pasado, así también como a la configuración espacial resultante del registro de piezas a distintas escalas, como producto de las acciones humanas guiadas por razones y creencias propias de su contexto particular.

8. DISCUSIÓN

El análisis de la muestra más amplia de urnas santamarianas considerada hasta el momento ha permitido profundizar el conocimiento acerca de las mismas en tres dimensiones. La considerada en la última parte del capítulo anterior tiene que ver con aquel aspecto destacado en la organización del conocimiento arqueológico de la zona (como se vio en el capítulo 2): la variabilidad espacial. En función de la limitada información contextual de la muestra, el resultado más concreto estuvo dado en relación a las tradiciones regionales del estilo, las cuales habían sido definidas en los comienzos de la historia de las investigaciones, con anterioridad a los importantes avances generados en la década de 1970 en torno a la tradición Yocavil, y a los numerosos estudios de campo sucedidos desde entonces en asentamientos del área. El análisis cualitativo permitió completar la ilustración de las variedades definidas por Caviglia como representativas de tres de sus cuatro tradiciones, así también como agregar una nueva variedad y exponer el modo en que el conjunto de las mismas conforman el registro arqueológico de cada una de las zonas.

A los efectos de la comparación entre las zonas, la identificación de mecanismos de alteración de alguno de los planos de la simetría identificados, permitió caracterizar la variación en cada caso. El análisis estructural, como estudio de la arquitectura interna de un sistema de significación, constituye un momento que puede ser aislado de la empresa hermenéutica y ser tomado en sí mismo para la comparación entre productos culturales de un mismo género. Luego con un conjunto de datos empíricos como los presentados en el capítulo 6, la cuestión del significado puede ser retomada de manera de acercarnos a una reconstrucción del contexto simbólico más amplio en el cual pudieron verse involucradas las urnas santamarianas. El tema del significado de los motivos de las piezas y el marco simbólico del cual las mismas formaron parte, es probablemente el punto sobre el cual la discusión puede encontrar mayor cantidad de direcciones para el planteamiento de hipótesis alternativas e implicancias en torno a las temáticas desarrolladas. Por él comenzaremos, para luego discutir el papel de la diferencia sutil en relación con el rito y el juego, para finalmente concluir con cuestiones referentes a

la confrontación entre las implicancias de los resultados obtenidos y el conocimiento arqueológico existente acerca de las sociedades calchaquíes.

La ambigüedad del arte y la importancia de los indicios

A través del estudio del arte es posible acceder a informaciones acerca del pasado precolombino que sería muy difícil de obtener por otros medios. En la historia de la arqueología del Noroeste argentino ha sido muy importante el papel jugado por las imágenes en las propuestas de secuencias culturales, que orientaron las investigaciones de campo que en algunos casos condujeron finalmente a su confirmación. El problema del arte reside en su ambigüedad: una vez identificado un motivo, se supone que el mismo era concebido por los agentes del pasado. Ahora el hecho de que se tuviera una noción acerca de, por ejemplo, la figura del sacrificador, ¿implica que la propia sociedad prescribía la realización de sacrificios? ¿O estaba reflejando algo que ocurría, pero que no tenía la aprobación social?²⁵¹ ¿Constituía en cambio una amenaza, que finalmente no se concretaba? ¿Una representación mítica? Las posibilidades son muchas, pero esto no es razón para resignar el análisis, sino todo lo contrario. Cuanto más se profundice el mismo, mayores posibilidades habrán de ir acotando el margen de ambigüedad en torno al papel de los distintos tipos de imágenes en la sociedad en cuestión.

Ya en los capítulos 5 y 7, de carácter interpretativo, se discutió la evidencia a favor de una u otra hipótesis en relación con las imágenes. Aquí expondremos algunas reflexiones en torno a las implicancias y posibles objeciones en torno a algunas de las interpretaciones planteadas. La principal de éstas es la que considera que la urna santamariana constituía una representación del infante en ella contenido. La figura de las largas cejas tiene un carácter semi-humano, compatible con una

²⁵¹ Pueden plantearse reflexiones similares respecto de lo que podrían representar para un observador externo, los temas más populares en el cine contemporáneo: asesinos seriales, superhéroes, monstruos, etc. Algunos de los temas reflejarían directamente prácticas de la sociedad, otros sólo tendrían un carácter imaginario, mas aun informarían acerca de concepciones que siempre están ancladas en una experiencia social determinada.

concepción de los niños muertos que tendría similitudes con nociones andinas como la de los macha en relación a los fetos abortados. En este sentido, el carácter agresivo que muestra la figura de las largas cejas a partir de las piezas con cuatripartición colorada de la fase III (primero en sus ojos, a lo cual luego se sumaría la portación de cabezas trofeo mediante la sinécdoque implicada por los guerreros) también sería concordante con esta visión. Pero en el caso de que los niños enterrados en las urnas hubieran sido sacrificados (como muchos autores han sostenido y como induce a pensar la disposición de varias urnas con párvulos en torno a un entierro de adulto), no podría dejar de resultar sumamente curioso el hecho de que el doble del niño tuviera a su vez algunos de los atributos de su verdugo. De ser así se trataría entonces de otro juego de espejos, que destacaría nuevamente el modo de asociación de los significantes por contigüidad, característico de los sistemas de sacrificio (Lévi-Strauss 1964), pero en el cual quedaría confundido el papel intermediario de la víctima entre los humanos y la divinidad.²⁵² Por otra parte cabe destacar el hecho de que las representaciones denominadas guerreros (portadas como trofeos por la figura de las largas cejas), indudablemente parecen ser tales, a partir de los petos y elaborados penachos que portan. El padre del Techo relata el caso de un indio que interrumpió a un misionero

diciendo con ferocidad y en alta voz que él jamás permitiría á sus compatriotas despojarse de la cabellera y corona de plumas, lo cual solía ordenarse á los cristianos, pues creía que tales adornos eran insignias de orden militar, y le parecía indigno quitarse las plumas antes de entrar en la iglesia

(del Techo en Quiroga 1903:9)

De esta manera el tema del sacrificio ilustrado en las mejillas de las urnas estaría refiriendo a su práctica en relación a adultos (ya sean enemigos o del propio grupo). El tamaño de las cabezas trofeo ilustradas no es más pequeña que el de los sacrificadores, de manera que hayan sido sacrificados o no los párvulos contenidos en las urnas en cuestión, pudo revestirse a la misma de cualidades agresivas a los fines de exhibir una amenaza hacia el enemigo o de insuflar valor en el seno del

²⁵² No obstante esta confusión podría ser función de nuestro desconocimiento de los atributos divinos de una figura supuestamente semi-humana como la de la figura de las largas cejas. Pues bien podría sostenerse el papel de intermediario de la víctima si la representación de la misma tiene algunos atributos de su punto de origen (el sacrificador, la sociedad) junto con otros correspondientes a su punto de llegada (la divinidad).

propio grupo. Por otra parte, tan importante como es la determinación de la causa de muerte de los infantes para la comprensión del papel de las urnas y sus mensajes en el seno de la sociedad calchaquí, resulta conocer la función de las urnas en los contextos habitacionales de los centros poblados, mayoritariamente documentado en la forma de fragmentos. Creemos que una interpretación como la propuesta puede estimular investigaciones en esta dirección, a los fines de poner a prueba a aquella.

La cuestión de la contigüidad semántica de los significantes por un lado proporciona pistas (a través del seguimiento de un motivo a lo largo de una serie, hasta que se lo encuentra asociado a otro, cuyas características pueden resultar clave respecto del significado del primero) para un estudio interpretativo de imágenes arqueológicas, pero por otro lado también implica un problema, dado que si todos los significantes se confunden a través de sucesivas transformaciones, unos en otros, resulta muy difícil el reconocimiento de configuraciones simbólicas con cierta definición y estabilidad como para poder interpretar su significación. En este sentido, en el terreno de la interpretación hermenéutica ocurre algo paralelo a lo que se plantea al momento de considerar las diferencias sutiles. Al problema de si se trata de diferencias causadas por “olvidos” o problemas técnicos en la ejecución de un diseño sobre un espacio que pudo verse súbitamente reducido por la acumulación de “errores” en el diseño de otros motivos, el reconocimiento del recurso sobre una muestra grande permite afirmar que el mismo tuvo un carácter eminentemente significativo, más allá de que esto no implica descartar los problemas técnicos, los olvidos, o la marca del individuo. La posibilidad que ofrecen las urnas santamarianas de trabajar sobre muestras amplias permite conjurar el peligro de basar las claves interpretativas sobre un sesgo determinado por aquellas causas de variación no-significativas. Si bien se ha visto que así como existen variantes regionales del estilo y se verifican ciertas tendencias que hacen que determinados motivos o diseños sean más frecuentes en zonas específicas, el estilo tiene una variedad tan grande de motivos en tan diversas combinaciones, que tomando una muestra por sitio o localidad, son muy pocas las veces que aparece representado un determinado motivo. La comparación de las formas de representación de un motivo es una de las posibilidades que ofrecen las muestras amplias.

Es razonable suponer que las narrativas contenidas en las imágenes plasmadas sobre la cultura material del pasado estuvieron acompañadas por otras formas de expresión, de carácter oral. De esta manera la decoración de las piezas no habría tenido porqué hacer referencia en forma explícita a todos los significados asociados a los motivos presentes. El interés tanto de los productores como de los observadores de la decoración de las piezas pudo haber estado dirigido a las formas originales (probablemente muy estilizadas) en que se representaron los contenidos que eran por todos conocidos. Por esta razón la clave para comprender asociaciones y significados que para nosotros resultan totalmente extraños se funda en el examen de cada motivo a lo largo de una serie extensa, de modo de contar con mayores posibilidades de encontrar, en una variación que vista individualmente puede resultar aislada o caprichosa, patrones y asociaciones concretas de los motivos que pueden conducir al planteamiento de una interpretación que otorgue sentido a la evidencia. Uno de los problemas de esta vía de investigación reside en la discriminación entre la excepcionalidad de casos como aquel que combina en una misma cara de la pieza la banda central y los brazos en la decoración del cuerpo, respecto de otros tales como aquellos que exhiben la asociación entre cordón quebrado y serpiente; los últimos de los cuales puede decirse que conforman una serie significativa, no encontrándose ningún otro ejemplo de asociación entre cordón quebrado y otro motivo.

La serpiente es el animal que se encuentra asociado a los diseños que estructuran la decoración de las urnas santamarianas: cejas, cordón quebrado, brazos (en la modalidad Valle Arriba y en las urnas fase V). Un único caso de banda central incluye una serpiente, pero no deja de resultar significativo el hecho de que ningún otro motivo figurativo ocupa ese lugar en toda la muestra. Luego, si bien los suris tienen una relación con los ojos de la figura de las largas cejas en las fases I y II, su papel, tanto en las mejillas como en el cuerpo, es el de constituirse en atributo de la figura de las largas cejas, al igual que batracios, zoomorfos felinizados y guerreros.

El rito, el juego y la “temperatura” de la sociedad calchaquí

Los cambios referidos en relación a la adquisición de una expresión agresiva por parte de la figura de las largas cejas, son contemporáneos de las últimas grandes transformaciones experimentadas por las poblaciones calchaquíes: la invasión incaica primero y la española después (Perrota y Podestá 1973). La ideología militarista plasmada en las urnas a partir de la fase IV apela a íconos altamente significativos del pasado de la región, como los atributos felínicos. Creemos que esto puede implicar la memoria de los tiempos del período de Integración, así también como la experiencia de la propia historicidad como una época comparable a la anterior, o al menos con aspectos en común.²⁵³ Los esfuerzos dirigidos a obtener un más detallado conocimiento del mundo de las ideas de las sociedades en cuestión, resultan en la identificación de la coexistencia de varios planos de temporalidad (Harvey 1989), algunos de ellos muy persistentes a lo largo del tiempo²⁵⁴, más allá de los cambios específicos en las condiciones de existencia social, foco de interés principal de las secuencias arqueológicas. El reconocimiento de la importancia del establecimiento de diferencias sutiles en el ámbito de la decoración de las urnas santamarianas, estimula a volver la mirada hacia atrás para observar posibles

antecedentes de esta práctica. El disco de Lafone Quevedo, una de las piezas más reproducidas en la literatura arqueológica del NOA presenta justamente el mencionado recurso (véase figura 39).



Figura 39: Disco de Lafone Quevedo, con indicación en rojo de las líneas que establecen diferencia sutil al disponerse en traslación en el contexto reflejo de la simetría de la pieza (MLP).

²⁵³ Queda claro que los modos de representación de los temas compartidos con la iconografía Aguada son distintos, resaltándose el hecho de que lo que se comparte es el tema, el significado, antes que una costumbre de representación.

²⁵⁴ Por ejemplo, la narrativa de las placas del período Medio, vigentes con no demasiadas modificaciones entre los incas al momento de la conquista (Pérez Gollán 1986).

Entre los complejos motivos que pueblan la superficie de ese pequeño objeto, prácticamente pasan desapercibidas tanto la línea escalonada del borde derecho (inmediatamente contigua a la mancha de mitad de la cola del felino de la derecha), como la del izquierdo (entre el cuerpo del saurio y la mano del personaje humano). Ambas líneas constituyen los únicos motivos de toda la escena que no establecen simetría refleja entre sí.

De manera que es probable que el recurso de la diferencia sutil también constituya una noción con antecedentes en el pasado de la región, aparte de los que pueden advertirse en áreas mucho más lejanas de los Andes, como es el referido caso de la iconografía Nazca (Markert 2003). Si el contenido narrativo más notorio en la decoración de las urnas tiene que ver con la figura de las largas cejas y, en segundo lugar, los motivos de las mejillas y de la porción superior del cuerpo, la diferencia sutil podría tomarse como parte de una práctica alternativa a la de la repetición del tema mítico. Podría verse como un ámbito lúdico disimuladamente incluido en el contexto de la confección de un instrumento para el ritual. En este sentido, el recurso de la diferencia sutil constituiría un mecanismo de generación de acontecimientos a partir de una estructura, la parte “caliente” del sistema de representaciones de la sociedad calchaquí.

Si bien las diferencias sutiles registradas pueden agruparse en conjuntos generales (variación en los indiformes, presencia diferencial de motivos, etc.), los resultados del examen pormenorizado de un gran número de casos indican que los artesanos tuvieron libertad para elegir el lugar y el modo donde impedir el cumplimiento total de la simetría. ¿Implica esto que la diferencia sutil se constituyó en un ámbito de juego, en el marco de una sociedad organizada por el mito? ¿Puede acaso imaginarse que más allá de la abigarrada decoración y los contenidos en ciertos casos terroríficos de la decoración de las urnas, los observadores precolombinos centraron su atención en la identificación de las pequeñas diferencias? Podemos ir más allá e incluso imaginar que podrían haberse dado situaciones de competencia entre los artesanos y espectadores en cuanto a la habilidad de generar y reconocer las diferencias sutiles. Que el conjunto de las representaciones de las urnas pudieron estar al servicio de la expresión de las formas variadas de la diferencia sutil. Pero

existe también otra posibilidad, más allá de la oposición entre estructura e historia, que surge a partir de la articulación de las informaciones etnográficas andinas. En la noción de dualismo que destaca la complementación entre términos equivalentes, mas no exactamente iguales, confluyen la simetría y la diferencia; la diferencia entre lados y caras tiene la misma estructura que la diferencia entre las urnas, basada en diseños con contenidos claramente temáticos. Se trata de una sucesión de instancias en las cuales lados, caras y urnas se revelan como parecidas y diferentes a sus pares. Puede suponerse que mientras que las urnas se distinguen entre sí por ser el producto de distintos eventos de realización por parte de un cierto número de artesanos; los lados y caras constituyen parte de un mismo evento y se encuentran enmarcados en las mismas decisiones fundamentales acerca del modo de representación de la temática de las urnas. Por esta razón requieren de una operación especial para evitar la identidad absoluta sin quebrantar la estructura simétrica general que ordena la representación. Es a esa operación a la que hemos denominado diferencia sutil.

La consideración de otras piezas del estilo, aproximadamente contemporáneas de la fase IV, puede echar luz acerca de la cuestión del grado de integración o desafío de la diferencia sutil al sistema de representaciones vigente en la sociedad calchaquí. Urnas piriformes de distinto tamaño muestran decoraciones sumamente novedosas en relación a la repetición de la misma estructura en la serie de urnas. Concretamente la decoración no está organizada por la figura de las largas cejas, y son comunes los modelados de cabezas de animales (murciélagos, pumas) representados de manera realista. Serpientes bicéfalas horizontales constituyen el motivo principal y luego en la sección basal de las piezas se dispone un campo sin baño blanco, en el cual es posible pensar que las representaciones allí dispuestas gozaran de cierta libertad en relación a las convenciones representativas del estilo. Tal como se hizo en el capítulo 5 a propósito de la interpretación del motivo zoomorfo felinizado, cabe vincular casos como el de la vasija nro. 638 con el interior de los cuellos de las urnas bicolores. Si la decoración de las urnas santamarianas se guía por convenciones y estructuras claramente definidas, el interior de los cuellos de las piezas pareciera haber constituido un espacio de representación bastante diferente. La pintura del interior (negra en prácticamente la totalidad de los casos) fue aplicada mediante salpicado de algún instrumento, lo cual generó dos “motivos”: el punteado y el

chorreado. En el borde interno de la pieza una banda negra, por lo general gruesa (4 o 5 cm) establece el límite entre esas dos áreas: la de la decoración (exterior) y la del pigmento aplicado como al azar (interior). En las urnas bicolors la banda negra fue reemplazada por una banda compuesta de escalonados espiralados.

Figura 40: Interior (norma Z) de una pieza tricolor sin nro. (MPELP), con decoración de chorreado, punteado y serpiente.



Así como en la sección basal de las urnas piriformes se presentan lo que parecen ser escenas, no caben dudas de que hombres y camélidos (felinizados?) *interactúan* en el interior de los cuellos de las urnas fase V. De todas maneras los motivos plasmados allí son muy variables y en algunos casos son presentados de manera individual, sin plantearse una oposición simétrica con un motivo gemelo. No deja de resultar sugerente el hecho de que este tipo de representaciones, con apariencia de ser de índole más “profana”, se ubiquen en espacios de representación diferenciados, señalados por la ausencia de baño blanco.



Figura 41: Motivo de hombre-ave en el interior del borde de la pieza nro. 481, procedente de Santa María (MLP).

Si bien no puede decirse que representen un juego o competencia, y aunque los casos disponibles son muy pocos, las decoraciones del interior de las urnas tardías y de las secciones basales de las urnas piriformes implican una generación de acontecimientos nuevos, no contenidos en un esquema tan estructurado como aquel que regula la decoración del exterior de las urnas, probablemente (como se vio en el capítulo 7) atado a la forma del ritual. Ritual que tenía lugar en cementerios *ad hoc* próximos a los grandes centros poblados del período Tardío (Tarragó 2000); verdaderos nodos de

congregación de personas, en una escala cuya determinación precisa constituye hasta la fecha (como se vio en el capítulo 2) una incógnita.

El problema de la escala de la integración y el análisis de los significados del pasado

Se ha visto que las poblaciones que modelaron, pintaron y utilizaron urnas para niños en tiempos tardíos abarcaron un extenso territorio, por lo menos desde el extremo Sur del Valle de Santa María hasta las cabeceras de los valles Calchaquí y Quebrada de las Conchas. Con diferencias en los modos de representación, las formas y la presencia diferencial de los planos de oposición simbólica tratados en el capítulo 7, todas las poblaciones compartieron un esquema básico de representación (centrado en la figura de las largas cejas) y un repertorio común de motivos figurativos y no-figurativos. ¿Contribuye esta evidencia contundente de vinculación entre las poblaciones en cuestión a la idea de que la escala de la integración social en tiempos tardíos fue de un orden superior al de las sociedades segmentarias, a partir de la homogeneidad manifiesta a lo largo de un extenso territorio? Creemos que más allá de las diferentes líneas de evidencia desarrolladas a lo largo de las últimas décadas, que implicaron avances notables en el conocimiento de los sitios y las actividades realizadas en ellos, una pregunta como esa sólo puede responderse mediante propuestas de articulación entre modelos específicos de organización social, que se corresponden con sistemas de representaciones también específicos, y las configuraciones espaciales del registro arqueológico para cada momento histórico.

El conocimiento acumulado a lo largo de más de un siglo de arqueología en los valles es muy incompleto y desparejo entre los tres aspectos mencionados. La cuestión de las formas específicas que podría haber asumido la organización de las poblaciones calchaquíes es quizá el aspecto que ha recibido menos atención, en consonancia con lo que ocurre respecto de cualquier otro período arqueológico. La temática de los sistemas de representaciones fue, una vez ubicada la evidencia en su

contexto temporal general, considerada básicamente a los fines de proporcionar un esquema cronológico relativo, que en la actualidad se va articulando con los numerosos fechados radiométricos obtenidos en años recientes (Marchegiani 2004; Greco 2005) a lo fines de afinar las asociaciones entre variantes y épocas, entre otras cosas. Pero en comparación con el período Medio por ejemplo, la iconografía tardía no ha sido explorada en la medida de todas las posibilidades que ofrece. Las clasificaciones de la cerámica propuestas por diferentes autores se han centrado en la forma y, habiendo incorporado los elementos de la decoración pintada se generaron categorías compuestas por muchos atributos cuya manifestación en casos concretos resulta problemática, dado el continuum de variación sin solución de continuidad de la serie de piezas. Y el hecho de que los criterios empleados no tuvieran un ordenamiento jerárquico fundado en un criterio referido al funcionamiento de las sociedades en cuestión en el pasado, contribuyó también a que la evidencia cerámica no pudiera integrarse más productivamente al resto de los datos arqueológicos e inferencias consideradas.

El tratamiento de la espinosa cuestión del significado en relación al tiempo pasado de una sociedad que no tuvo escritura, con todas las lagunas y ambigüedades que implica, permite manejar criterios discretos al momento de comparar las distintas variantes, así también como aproximar la cultura material que es objeto de manejo permanente (la decoración cerámica) en la investigación, con aspectos ligados al funcionamiento cotidiano de la sociedad estudiada. La decoración cerámica constituye uno de los rasgos que más concentran la atención de los investigadores, dado que los tiestos son el resto material más frecuente en los sitios arqueológicos. Si la decoración sólo se toma a nivel de la identificación de estilos, los datos acopiados sólo serán relevantes para la datación tentativa del sitio o, en el caso de asumirse a los estilos como expresión de la identidad étnica, como testimonio de la coexistencia de distintos grupos. Adentrarse en la consideración del significado permite en cambio (o además) reconocer diferencias en aspectos más detallados, como ser el caso de la narrativa del sapo en contraste con la de la figura de las largas cejas “entera”, la distribución de los motivos militaristas, y la referencia de los mismos al propio grupo o a otros (como podría ser aquel que llevara como emblema las

serpientes en S, asociadas a la fase V, pero con una distribución acotada como se vio).

Antes que reunir un conjunto de estados de atributos sin relación evidente entre sí, o de intentar forzar la correspondencia de la evidencia a categorías síntesis formuladas para dar cuenta del modo en que se produjo un cambio gradual en el tiempo, la consideración del significado permite establecer categorías discretas (modelo del difunto-sapo o del ser semi-humano completo; presencia o ausencia de diferencia sutil, etc.), a la vez que flexibles, dado que antes que fosilizarse, son función de las interpretaciones a las que sirven. Por lo tanto, su consideración implica nociones acerca del funcionamiento de la sociedad en cuestión, como es el caso del tema del rito y del juego, o el de la alternativa entre los sistemas totémicos²⁵⁵ y los de sacrificio, el último de los cuales remite al tema de la naturaleza de la autoridad y los alcances de la misma.

Habiéndose señalado para Yocavil un conjunto de narrativas posibles (probablemente sucesivas) en torno a las urnas²⁵⁶ hallazgos como el del batracio que ocupa todo el cuerpo en las urnas Pampa Grande permite establecer tanto conexiones conceptuales (en este caso respecto de las urnas fase 0 de Yocavil) como estilísticas (con las urnas fase V de Yocavil) que contribuyen al delineamiento de diferentes esferas de desarrollo de creencias y prácticas específicas, con lógicas temporales complejas (como puede ser la actualización de referentes míticos del pasado). En otros casos, como el del motivo de serpiente-brazos, señalado como característico de la tradición Valle Arriba (Serrano 1958), se pone de manifiesto una vía geográfica de conexión, entre el sector Nororiental (con las cabezas triangulares de serpientes y batracios en el centro del cuerpo) y el centro del Valle de Santa María (con las cabezas triangulares de serpientes también en el centro del cuerpo, en el caso de las piezas procedentes de Quilmes), a través del área de confluencia de Cafayate, supuesta zona de desarrollo de la tradición Valle Arriba. Finalmente, cabe mencionar también que la posibilidad de determinar la existencia de la costumbre de

²⁵⁵ Cuestión también mencionada recientemente por González en relación con la cultura de La Aguada (González 1998:209).

²⁵⁶ Las urnas como fardos funerarios; como ofrenda a la Madre Tierra; como ser (niño) muerto antes de tiempo; como esencia guerrera; como serpiente (véase capítulo 7).

la diferencia sutil entre las distintas poblaciones de la región (por ejemplo en aquellas que confeccionaban las urnas Sin Cintura en el sector Nororiental) implica una distinción discreta, que establece diferencias objetivas entre las poblaciones de las distintas áreas.

Requiriendo la respuesta a la pregunta en torno a cuál fue la escala de la integración de las poblaciones calchaquíes un sinnúmero de líneas de evidencia, los análisis de la decoración cerámica pueden aportar un conocimiento acerca de las narrativas que organizaban las acciones rituales y simbólicas de los agentes del pasado; acciones que no pudieron dejar de ser sumamente relevantes a la hora del encuentro y la comunicación entre distintas agrupaciones sociales.

9. CONCLUSIONES

En el presente estudio se abordó la temática del simbolismo santamariano a partir de la constitución de una muestra amplia de imágenes de la decoración de piezas completas. Conservadas en distintos museos del país y del exterior, las mismas corresponden a los tiempos tardíos de los Valles Calchaquíes. A pesar de que se trata de colecciones formadas en su mayor parte entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, respecto de las cuales no se ha conservado en la mayoría de los casos documentación acerca del contenido de las urnas y de las condiciones de los hallazgos, los trabajos más recientes permiten confirmar el hecho de que por lo general las urnas contenían párvulos. Si la causa de la muerte de los mismos fue natural, o producida en el marco de sacrificios rituales es una cuestión que no ha sido establecida aún y que requiere de otro tipo de estudios. Las urnas como objetos en sí mismos, constituyen el soporte que proporciona la mayor cantidad de imágenes producidas por los habitantes tardíos de los valles, en las cuales pueden apreciarse los modos en que eran concebidos distintos seres de la naturaleza e imaginarios, así también como una estructura de organización de los mismos y otras representaciones de carácter no-figurativo.

El trabajo estuvo orientado a la determinación de las convenciones representativas vigentes en el arte santamariano, a los fines del establecimiento de criterios iconográficos para la comparación entre las variantes del estilo propias de distintas zonas del ámbito vallisto. Pues esta cuestión constituye un punto clave de la interpretación general del período Tardío difundida en la década de 1970, en la cual se planteó la existencia de una serie de *Desarrollos Regionales*, aproximadamente coincidentes con las áreas de dispersión de tradiciones cerámicas como la santamariana, y que constituirían la imagen espacial y material de organizaciones sociales del tipo de los señoríos, en la prehistoria de la región Valliserrana del NOA.

Las herramientas analíticas para llevar a cabo un estudio cualitativo sobre una muestra amplia fueron tomadas en buena medida de los trabajos de seriación de la alfarería santamariana. Estos estudios involucraron observaciones sumamente detalladas de las imágenes presentes en la cerámica en cuestión (que se nutrían a su

vez de ensayos previos) que establecieron con claridad la enorme riqueza y complejidad del estilo. Dejaron asentado también, los modos en que las dimensiones del tiempo y del espacio se vinculaban en cualquier interpretación acerca del estilo y de la sociedad que los produjo. En lo que respecta al método comparativo sobre una muestra de piezas de museos y la interpretación simbólica a partir del examen de las imágenes y la consideración de analogías etnográficas, la presente contribución tuvo como guía los trabajos de González en relación a las placas metálicas de los Andes del Sur, las figurinas tardías de madera del Museo Etnológico de Berlín, las estructuras duales en la cultura material prehispánica del NOA y la iconografía de la cultura de La Aguada. Esta rica y original experiencia de trabajo desarrollada en el ámbito argentino proporciona un método adecuado para el ensayo de una aproximación hermenéutica crítica, la cual incluye al análisis estructural como una de sus instancias (Uhlín 1990).

El estilo santamariano incluye una variedad de formas cerámicas abiertas y cerradas, de pequeño y de gran tamaño, como las urnas. Éstas son vasijas cuya forma toma parte en una metáfora antropomorfa, siendo el cuello de la vasija el soporte para la representación de un rostro con caracteres humanos, mientras que el cuerpo de la pieza alberga la representación pintada del torso de la misma criatura del cuello, para la cual hemos propuesto la denominación de “figura de las largas cejas”. En los cuellos de las vasijas se destaca el rostro de la figura de las largas cejas y, en algunos casos de piezas con decoración tripartita en el cuerpo, un sobre-rostro realizado con técnica negativa que se dispone a la manera de un adorno cefálico. Las mejillas de la figura de las largas cejas contienen una variedad de formas decorativas, que apelan a las distintas formas de simetría para representar relaciones específicas entre sí: identidad, alternancia, inversión. Entre los motivos figurativos se destacan los suris, las serpientes y, para la fase IV, los denominados “guerreros”. Estos últimos constituyen una referencia explícita al tema de los sacrificios humanos, a través de la inclusión de cabezas trofeo, las cuales también se representaron en forma modelada, hacia el final de la serie, junto con el alargamiento de los cuellos de las vasijas y el aumento de la importancia de las representaciones de serpientes verticales en las mejillas.

En el cuerpo, el motivo de cordón quebrado se revela como un organizador importante de la decoración en las piezas. Tanto en las que tienen división tripartita (donde se dispone verticalmente), como en las que tienen cuerpo con brazos (donde se dispone horizontalmente, ya sea sobre los brazos o en la sección basal), resulta básico para la determinación de la simetría en juego. El motivo de batracio que ocupa todo el cuerpo, revela una diferencia compositiva con los anteriores que otorga al motivo, propio de la fase 0, una importancia especial.

La simetría ha constituido uno de los aspectos centrales en el estudio de la decoración de la alfarería santamariana, desde los trabajos de Perrota y Podestá, quienes sin embargo limitaron su consideración a las mejillas de las urnas (Perrota y Podestá 1973). González enmarcó la cuestión dentro del estudio de las oposiciones simbólicas, sobre distintos soportes, y aunque principalmente lo hizo en relación a la cultura material pre-tardía, señaló el aspecto clave del carácter doble de la decoración santamariana y el no menos importante hecho de la diferencia en algún aspecto entre dos imágenes opuestas (González 1977). En la presente investigación, a partir del análisis de un extenso corpus de urnas santamarianas, se pudo determinar que el carácter doble constituye un aspecto central del *género* de las urnas funerarias, en la época del estilo santamariano. Otras representaciones antropomorfas dentro del estilo, se diferencian claramente de las urnas por no presentar el carácter doble, cifiéndose en cambio, a la más realista representación de frente y espalda.

A partir de este dualismo fundamental y atendiendo a informaciones etnográficas andinas, se propuso un esquema de probable encadenamiento retórico de oposiciones simbólicas en el que pudieron tomar parte las piezas. En primer lugar, las mismas junto con sus correspondientes sepulcros, como opuesto simétrico de la cópula; en segundo lugar, la misma metáfora, representada ahora por el cuello de la pieza con carácter de cuello humano y el cuerpo de la vasija como batracio; en tercer lugar otras oposiciones sobre un plano horizontal para cuya significación representativa no hemos encontrado referentes hasta el momento; en cuarto lugar la pieza como metáfora del niño que contenía; en quinto lugar la reproducción en espejo de esta dualidad entre las dos caras de la vasija y las dos mitades de una cara; y finalmente el "cierre" del juego de espejos hacia el interior de la sección de la pieza mediante la disposición oblicua, y la multiplicación sin solución de continuidad de la

metáfora humana entre los cientos de piezas que compusieron la serie en el pasado; entre las cuales, pese a disponerse en un continuum de similitud que pareciera infinito, “no hay una pieza igual a otra”.

En el conjunto de metáforas encadenadas, la oposición entre dos términos que tienen una expresión material concreta (los lados de una vasija, las mitades izquierda y derecha, superior e inferior) requirieron de la expresión de una diferencia sutil que resaltara el carácter analógico de las oposiciones desplegadas, el “como” de la metáfora. De esta manera se apeló a una variedad de recursos compositivos a los fines de conjurar la identidad absoluta entre los términos opuestos y similares. La forma más evidente de reconocer la diferencia entre caras de las piezas y entre lados izquierdos y derechos de las caras, está dada por la presencia diferencial de motivos. Las ocasiones en que se realizó este procedimiento, se mantuvo constante la estructura de diseño de la pieza. La diferencia por cambio en la orientación de los motivos fue otro de los recursos utilizados. El mayor problema en cuanto a la consideración de este recurso es que pueden existir casos límite, en los cuales resulte difícil determinar hasta que punto hay un cambio en la orientación del motivo, o apenas una desviación con respecto de su simétrico. Finalmente en los indiformes recayó principalmente la función de generación de diferencias. Creemos que el carácter del motivo fue no-figurativo, lo que otorgó una libertad mayor al artesano para disponer del mismo de acuerdo con los imperativos de simetría y de diferencia. Y en muchos casos es posible que problemas técnicos (reducción del espacio disponible para la representación, por acumulación de “errores” en el diseño) hayan sido el origen de las diferencias en los indiformes. Pero el modo en que tales diferencias se “compensan” en muchos casos, indica que las mismas eran objeto de decisiones conscientes por parte de los artesanos.

La variedad en los modos de generación de la diferencia sutil es muy grande y junto con la combinación original de los motivos y diseños en cada pieza, resultan en acontecimientos únicos; produciéndose de esta manera diacronía en el mismo acto en que se repite (sinónimo de sincronía) un esquema, muy probablemente de carácter mítico. La medida en que juego y rito aparecen así estrechamente ligados en el sistema de representaciones calchaquí (resulta particularmente difícil separar el ámbito de cada uno) constituye una manera de conceptualizar las esferas de

interacción indígena en base a criterios claramente exclusivos²⁵⁷, algo que se ha revelado como sumamente difícil desde el punto de vista de la forma o la decoración por sí solas, dada la gama de variación que se presenta sin solución de continuidad en estos aspectos. En este sentido, habiéndose distinguido dos conjuntos dentro de la tradición Santa Bárbara, las urnas Pampa Grande y las Sin Cintura, mientras que en las primeras la representación de la figura antropomorfa no es dual entre ambas caras de la pieza, en las Sin Cintura sí.

La interpretación acerca de la existencia de grandes señoríos delimitados por la distribución territorial de las tradiciones cerámicas del período tardío no incluyó una descripción completa de los sistemas de asentamiento-subsistencia ni tampoco una definición de los rasgos constitutivos de los estilos (Núñez Regueiro 1974). La visión ofrecida por la etnohistoria otorgó una respuesta para el primer punto (Lorandi y Boixados 1988-1989; Lorandi y de Hoyos 1996) compatible con los avances en la arqueología de Yocavil (Tarragó 1987; Tarragó y Nastri 1999), más contradictoria con la interpretación de los grandes señoríos. ¿Se trata pues de una diferencia histórica? ¿Grandes señoríos dieron paso a una mayor fragmentación política y económica? Sin descartar una alternancia histórica entre momentos de mayor y menor integración (Nastri 1997-1998:265), el presente trabajo ahonda el segundo aspecto básico de la interpretación del período tardío generada en la década del 1970: la definición del estilo santamariano. La identificación de formas muy elaboradas de representación en el marco de la iconografía santamariana permite considerar las distribuciones espaciales de diferentes grados de profundidad o compromiso con la *comprensión* del estilo. De esta manera, así como en las zonas de las tradiciones Yocavil y Valle Arriba se pusieron de manifiesto todos los recursos compositivos, que implican tanto el manejo de los significados de los motivos, como de las relaciones entre ellos; en la zona Nororiental, tal manejo pareciera haber estado limitado en el pasado a sólo un conjunto de piezas (hecho que podría implicar diferencias tanto temporales como espaciales).

El hecho de que las imágenes representadas en las urnas se ajusten a convenciones comunes que involucran un personaje central con atributos de seres del

²⁵⁷ Esto es: entre las zonas en que la diferencia sutil estaba vigente y las que no; entre las que se practicaba la expresión del dualismo en la confección de urnas con dos caras y las que no.

mundo natural y actitudes de ofrenda y sacrificio, a la vez que no existen dos urnas idénticas, sugiere un dominio altamente consciente por parte de los antiguos artesanos del significado de los motivos y de sus combinaciones. De modo que más allá de compartir un mismo conjunto de pautas técnicas en la confección de las urnas, los aborígenes del período Tardío de los valles calchaquíes compartieron un mismo horizonte mítico que era representado y actualizado por las diferentes unidades sociales que le imponían características propias sin apartarse de un esquema general.

Si por un lado el estilo refleja preferencias estéticas (conscientes o inconscientes), así también como rasgos significativos del ambiente natural y social; es importante destacar que en el estilo se realiza la comunicación visual de principios y relaciones por medio de las cuales una comunidad estructura su cosmovisión y su percepción de las realidades sociales (Rice 1987:249). Además de en la iconografía propiamente dicha, la cual requiere de un conocimiento de las narrativas míticas en las cuales obtienen plena significación los personajes representados en las piezas, estos principios abstractos pueden ser expresados en los procedimientos compositivos; *la estructura y contenido objetivos* de un estilo, cognoscible a partir del análisis de las piezas.

En los Andes, la unión de opuestos, la división de una unidad en dos y más partes, y la alternancia de contrarios constituyen abstracciones de experiencias de vida e incluso de épocas, correspondientes a narrativas mitohistóricas. En la cultura material prehispánica del NOA se han registrado distintos procedimientos (oposición espacial, imágenes anatómicas, split-representation) que constituyen manifestaciones concretas de oposiciones simbólicas, probablemente del tipo de las registradas en diferentes zonas de la región andina, tanto en tiempos históricos como contemporáneos. Los fragmentos de significación conservados o bien introducidos a manera de hipótesis a partir de la comparación de imágenes, permiten formular reconstrucciones posibles de las antiguas narrativas que estuvieron vigentes en la época Tardía. Las mismas nos acercan a la comprensión de las experiencias de los agentes del pasado e implican una búsqueda de inmersión de los objetos en sus marcos culturales de uso. De esta manera, a lo largo del proceso colectivo de investigación arqueológica, aquello que en principio podía parecer una masa indiferenciada de motivos, diseños y formas, adquiere una lógica; y las narrativas

“exteriores”, dirigidas a una descripción de la evolución global en el tiempo (Pluciennik 1999), dejan paso a la búsqueda de aquellos elementos propios de las sociedades originarias de la región.

La información contenida en las imágenes santamarianas es enorme, del mismo modo que el corpus de piezas existente en los museos. El análisis cualitativo sobre muestras extensas permite identificar claves en los modos de manifestación de los contenidos habituales, a partir de la asociación o transformación de un motivo en casos particulares. De esta manera, a partir de la observación minuciosa puede ir dándose aquello que planteaba el historiador Edward P. Thompson en relación al investigador; a quien “..el material debe hablarle. Si escucha, el material mismo empezará a hablar a través de él” (Thompson 1984:307). Se espera haber mostrado que el material santamariano presenta un enorme potencial para el conocimiento y la comprensión de los cambios a lo largo del tiempo, de la organización de la sociedad calchaquí y de su visión del mundo. Familiarizarnos con el mismo más allá de la inicial clasificación tipológica o pre-iconográfica implica la posibilidad de poder permitir a ese mundo de formas, colores y significados, sorprendernos con sus combinaciones y reglas, que dicen mucho acerca de la sociedad que los produjo.

AGRADECIMIENTOS

A Myriam Tarragó, quien acompañó todo el proceso de investigación con su orientación, apoyo y consejo siempre certero, y nos aportó un empuje fundamental para la redacción del texto. Por otra parte, le agradezco el hecho de que haya congregado en torno al Proyecto Arqueológico Yocavil, a un grupo de colegas excepcionales tanto en lo humano como en lo profesional. La interacción con todos ellos en el ámbito de investigación construido a lo largo del tiempo con tanta pasión por la Dra. Tarragó, constituye para mí un gran estímulo en el camino del conocimiento de la historia indígena.

A Manuela Fischer, por abrírnos desinteresadamente las puertas del Museo de Berlín, siendo así factótum de en una experiencia fundamental para el desarrollo de la presente investigación.

A José Pérez Gollán, por apoyar nuestro trabajo de diversas maneras, proporcionándonos siempre bibliografía relevante para nuestras búsquedas, así también como discutiendo las temáticas de las imágenes precolombinas.

A Gerónimo Pralongo, por acompañarnos en el inicio de nuestros relevamientos en museos, así también como en el campo, participando de la elaboración de la herramienta analítica empleada en el análisis de las piezas; por corregir parte del texto, de los apéndices y ofrecer siempre su generosa colaboración.

A Gisela Spengler, quien armó las láminas, aportando sus conocimientos técnicos y su arte en la resolución de numerosas cuestiones en torno a la preparación del manuscrito. Además de todo, por su apoyo y su confianza.

A Victoria Coll por su colaboración en el campo y en el gabinete, como así también por confeccionar los mapas y corregir la bibliografía; a Ana Vargas por ofrecer y proveer siempre su ayuda en distintas etapas del desarrollo de la investigación.

A Rodolfo Raffino, Rubén Quiroga, Mirta Santoni, Cristian Vitri, María Antonella Fugazzola del Pino, Carlo Nobili, Gabriela Amirati y Adriana Callegari por haber hecho posible y facilitado nuestra labor en los museos de La Plata, Santa María, de Salta, Pigorini de Roma y Etnográfico de la UBA.

A Gabriel Caruso, Romina Spano, Carlos Belatti de Medina, Jennifer Baigorria y por realizar la reproducción de las imágenes de las urnas santamarianas y a Emily Wiggins por procesarlas digitalmente.

A Luisa Vietri por su hospitalidad en ocasión de nuestra estadía en el Museo Pigorini de Roma; a María Juliana Criado por ofrecer siempre su colaboración y su cariño de Madre.

A Valeria Palamarczuk por ayudarnos en la organización del trabajo; a Bárbara Martínez y a Marina Marchegiani por aportarnos importantes materiales bibliográficos; a Frank Markert por compartir con nosotros su interesante trabajo sobre colecciones Nazca del Museo de Berlín; a Catriel Greco por tenernos al tanto de su importante trabajo con los fechados radiométricos del Proyecto Yocavil; a Alejandra Reynoso, Luis González y Marta Dujovne, por apoyarme en diversos aspectos; a Irina Podgorny por acercar su opinión en momentos difíciles; a Carlota Romero por las traducciones de textos; a Mariela Clark y María Celeste Perosino por su colaboración en el campo y en el gabinete.

A todos los nombrados y a aquellos omitidos sin querer: ¡Muchas Gracias!

10. BIBLIOGRAFÍA

- Adams, William Y. y Ernest W. Adams
1991 *Archaeological typology and practical reality*. Cambridge University Press, Cambridge
- Agamben, Giorgio
2001 *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Agüero Vera, Juan Zacarías
1972 *Divinidades diaguitas*. Cuadernos de Humanitas 41. Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- Alcina Franch, José
1995 *Arqueólogos o anticuarios. Historia antigua de la arqueología en la América española*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Alvarado P., Margarita
1997 La tradición de los grandes cántaros: reflexiones para una estética del "envase". *Aisthesis* 30:105-124.
- Ambrosetti, Juan Bautista
1896 El símbolo de la serpiente en la alfarería funeraria de la región calchaquí. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 17:219-230.
- 1897a La antigua ciudad de Quilmes (Valle Calchaquí). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 18:33-70, Dibujos de Federico Voltmer.
- 1899 *Notas de arqueología calchaquí* (1era serie). Dibujos de E. Holmberg (hijo), F. Voltmer, V. Garino, etc. Imprenta y litografía "La Buenos Aires", Buenos Aires.
- 1901 Rastros etnográficos comunes en Calchaquí y México. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 51:5-14.
- 1902 La civilization calchaqui. Region preandine des provinces de La Rioja, Catamarca, Salta et Jujuy (Republique Argentine). En *Actas y Memorias XII Congreso Internacional de Americanistas de 1900*, París: 293-298.
- 1903 I Calchaqui. *Bolletino della Società Geografica Italiana* 4:36-51.
- 1906 *Exploraciones arqueológicas en la Pampa Grande*. Publicaciones de la Sección Antropologica, Facultad de Filosofía y Letras 1. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- 1953 *Supersticiones y leyendas*. Castellvi, Santa Fe.

Ameghino, Florentino

1880 Inscripciones antecolombianas encontradas en la Republica Argentina. En *Congrés International de Américanistes. Compte Rendu de la Troisieme Session*, vol. 2, pp. 710-736. Bruselas, 1879. Librairie Européene C. Muquardt, Leipzig.

1881 *La antigüedad del hombre en el Plata*, vol. 1. Masson, Paris-Buenos Aires.

Amigó, María Florencia

2000 El desafío de Calchaquí. Un puñado de jesuitas "entre un mar de indios". La intervención de la Compañía de Jesús en el valle Calchaquí (siglos XVI y XVII). Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Ansart, Pierre

1983 *Ideologías, conflictos y poder*. Premia Editora, México.

Arena, María Delia

1975 Arqueología del Campo del Fraile y aledaños (Valle del Cajón, Dpto. Santa María, Catamarca). *Actas 1er Congreso de Arqueología Argentina*. pp.43-96, Rosario de Santa Fe, 23 al 28 de Mayo de 1970, Buenos Aires.

Arocena, María L., Graciela De Gasperi y Susana Petruzzi

1960 Caspinchango. En *Investigaciones arqueológicas en el valle de Santa María*, editado por E. Cigliano, pp. 81-110. Publicaciones del Instituto de Antropología, 4. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Aschero, Carlos y María Alejandra Korstanje

1996 Sobre figuraciones humanas, producción y símbolos. Aspectos del arte rupestre del noroeste argentino. En *XXV Aniversario Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova*, editado por María Clara Rivolta, pp. 13-32. Instituto Interdisciplinario Tilcara. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, San Salvador de Jujuy.

Baldini, Lidia

1980 Dispersión y cronología de las urnas de tres cinturas en el Noroeste argentino. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 14:49-61.

Baldini, Lidia y Elvira Inés Baffi

2003 Niños en vasijas. Entierros tardíos del Valle Calchaquí (Salta). *Runa* 24:43-62.

Baldini, Lidia y María Cristina Scattolín

1993 El sitio Masao. Nota acerca de su identificación. *Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* XII(2):47-62.

Balesta, Barbara y Nora Zagorodny

1998 Contribución al conocimiento arqueológico a través del análisis de colecciones museológicas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 8:235-240.

Barros, Claudia

1999 Territorio y diversidad cultural en la geografía argentina de principios del siglo XX. *I Encontro Nacional de Historia do Pensamiento Geografico*. Eixos Tematicos Vol. I, pp.18-23. UNESP, Rio Claro.

Becker-Donner, Etta

1950 Die nordwestargentinischen Samlungen des Wiener Museums für Völkerkunde. *Archiv für Völkerkunde* 5:1-102.

Bennett, W., E. Bleiler, and F. Sommer

1948 *Northwest Argentine Archaeology*. Yale university publications in anthropology 38. Yale Press, New Haven.

Berberian, Eduardo

1987 *Crónicas del Tucumán colonial. Siglo XVII*. Comechingonia, Córdoba.

Berberián, Eduardo y Dante Soria

1970 Investigaciones arqueológicas en el yacimiento de Zárate (Departamento de Trancas - Tucumán). *Humanitas* 22.

Berenguer, José R.

1994 Asentamientos, caravaneros y tráfico de larga distancia en el norte de Chile: el caso de Santa Bárbara. En *De costa a selva. Producción e intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes Centro Sur*, editado por María Ester Albeck, pp. 17-50. Instituto Interdisciplinario de Tilcara. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, San Salvador de Jujuy.

1999 El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por Museo Chileno de Arte Precolombino, pp. 9-56. Banco Santiago, Santiago de Chile.

Berenguer, Jose R., Victoria Castro, Carlos Aldunate, Luis Cornejo y Carole Sinclair

1985 Secuencia de arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En *Estudios de arte rupestre*, editado por Carlos Aldunate, pp. 87-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Blache, Marta

1993 Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Runa* 20:69-90.

Boman, Eric

1991 *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*, vol. 1. 2 vols. Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.

Bouysse-Cassagne, Therese y Olivia Harris

1987 Pacha: en torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, editado por Therese Bouysse-Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt, y Verónica Cereceda, pp. 11-60. Hisbol, La Paz.

Bovisio, Maria Alba

1993 La imagen del poder, el poder de las imágenes en la plástica precolombina del N.O. argentino. En *Arte y poder*, pp. 326-337. V Jornadas de teoría e historia de las artes. Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires.

Bregante, Odilia

1926 *Ensayo de clasificación de la cerámica del Noroeste argentino*. Estrada, Buenos Aires.

Brinton, Daniel

1899 El calchaquí: problema arqueológico. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 20:503-507, Buenos Aires.

Bronk, Ramsey

2005 *OxCal program v3.10*. The Manual. Radiocarbon Accelerator Unit, University of Oxford, Oxford.

Bruch, Carlos

1911 *Exploraciones Arqueológicas en las provincias de Tucumán y Catamarca*. *Revista del Museo de la Plata* 19. Biblioteca Centenaria, Buenos Aires.

Calderari, Milena

1991 El concepto de estilo en ceramología: la tradición estilística santamariana en los pucos de La Paya. En *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, editado por M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas y S. F. Renard de Coquet, pp. 1-13. Edición privada, Buenos Aires.

Caviglia, Sergio Esteban

1985 Las urnas para niños de los Valles Yocavil y Calchaquí. Su interpretación sobre la base de un enfoque gestáltico. Seminario de Arqueología I, Buenos Aires. MS

Chiappe, Delfor

1965 *Estudio arqueológico de la colección Methfessel del Museo de la Plata*. Tesis doctoral. Facultad de Cs. Naturales y Museo. UNLP, La Plata.

Cigliano, Eduardo

1956-57 Investigaciones arqueológicas en la zona de Famabalasto (Provincia de Catamarca). *Runa* 8(2da parte):241-269.

1958 Arqueología de la zona de Famabalasto. Departamento de Santa María (Provincia de Catamarca). *Revista del Museo de La Plata* (Nueva Serie) 5(24 antropología):29-122, La Plata.

1960 *Investigaciones Arqueológicas en el Valle de Santa María*. Publicación nro. 4. Instituto de Antropología. FFyL, UNL, Rosario.

Cigliano, Eduardo y Rodolfo Raffino

1977 Un modelo de poblamiento en el N.O. argentino. Período de los desarrollos regionales. En *Obra del centenario del Museo de La Plata*, vol. 2, pp. 1-25. UNLP, La Plata.

Clifford, James

1999 *Itinerarios transculturales*. Gedisa, Barcelona.

Compañía de Jesús

1990 *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay 1632-1634*. Con introducción y notas de J.A. Maeder. Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires.

Cornell, Per y Nils Johansson

1998 The Santa Maria culture - Mith or reality? *Etnologiska Studier* 42:91-101.

Criado Boado, Felipe

1993 Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Sevilla* 2:9-55.

Daniel, Glyn

1981 *Historia de la arqueología. De los anticuarios a V. Gordon Childe*. Alianza, Madrid.

de Aparicio, Francisco

1948 Las ruinas de Tolombón. *Actas XXVIII Congreso Internacional de Americanistas*, París, 1947, pp.569-580.

1951 Nueva luz sobre los calchaquíes. En *Homenaje a Alfonso Caso*, pp. 55-68., México.

Debenedetti, Salvador

1917 Ambrosetti y su obra científica. *Revista de Filosofía* 5:211-259.

1921 La influencia hispánica en los yacimientos arqueológicos de Caspinchango. *Revista de la Universidad de Buenos Aires* 46:745-788.

Duviols, Pierre

1978 Un symbolisme andin du double: la lithomorphose de liancetre. En *Actes du XLII Congress International des Americanistes*, vol. IV, pp. 359-364., Paris.

Eisleb, Dieter

1977 *Altperuanische Kulturen Nazca*, vol. II. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín.

Endere, Maria Luz

2000 Patrimonios en disputa: acervos nacionales, investigación arqueológica y reclamos étnicos sobre restos humanos. *Trabajos de prehistoria* 57:5-17.

Fernández, Jorge

1982 Historia de la arqueología argentina. *Anales de Arqueología y Etnología* 34-35:1-100, Mendoza.

Geertz, Clifford

1994 *Conocimiento local*. Paidós, Barcelona.

González, Alberto Rex

1950 Contextos culturales y cronología relativa en el area central del N.O. argentino. *Anales de Arqueología y Etnología* XI:7-32.

1959 Observaciones al trabajo de F.M. Miranda y E. M. Cigliano: "Ensayo de una clasificación tipológico-cronológica de la cerámica santamariana". *Revista* 1:305-313.

1974 *Arte, Estructura y Arqueología*. Coleccion fichas 35. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

1977 *Arte Precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural*. Filmoeediciones Valero, Buenos Aires.

1983 Nota sobre religión y culto en el Noroeste argentino prehispánico. *Baessler-Archiv*, Neue Folge Band XXXI:219-279.

1985 Cincuenta años de arqueología del Noroeste argentino (1930-1980): apuntes de un casi testigo y algo de protagonista. *American Antiquity* 50(3):505-517.

1992 *Las placas metálicas de los Andes del Sur. Contribución al estudio de las religiones precolombinas*. Kommission Fur Allgemeine Und Vergleichende Archaologie. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein: von Zabern.

1993 A cuatro décadas del comienzo de una etapa. Apuntes marginales para la historia de la Antropología argentina. *Runa* 20:91-110.

1998 *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*. Filmediciones Valero, Buenos Aires.

González, Alberto Rex, y Marta Baldini

1991 Función y significado de un cerámico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5:23-52.

González, Alberto Rex, y José A. Perez

1972 *Argentina indígena. Vísperas de la conquista*. Historia argentina 1. Paidós, Buenos Aires.

González Carvajal, Paola

1998 Estructura y simbolismo en los diseños de la cerámica diaguita-inka. *Tawantinsuyu* 5:60-70.

Graves, Michael

1998 The history of Method and Theory in the Study of Prehistoric Puebloan Pottery Style in the American Southwest. *Journal of Archaeological Method and Theory* 5(4):309-343.

Greco, Catriel

2005 Dataciones y eventos arqueológicos en la localidad de Rincón Chico, Valle de Yocavil, Catamarca. 1er Congreso Argentino de Arqueometría, Rosario.

Haber, Alejandro Fabio

1994 Supuestos teórico-metodológicos de la etapa formativa de la arqueología de Catamarca (1875-1900). *Cuadernos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades* 47(Publicaciones Arqueología):31-54.

1999 Caspinchango, la ruptura metafísica y la cuestión colonial en la arqueología sudamericana: el caso del Noroeste argentino. En *Anais da I Reuniao Internacional de Teoria Arqueologica na America do Sul*, editado por Pedro Paulo Funari, Eduardo Goes Neves e Irina Podgorny, pp. 129-142. Revista do Museu da Arqueologia e Etnologia. Suplemento 3. Museu de Arqueologia e Etnologia, San Pablo.

Harvey, David

1998 *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu, Buenos Aires.

Hodder, Ian

1982 *Symbols in action*. Cambridge University Press, Cambridge.

1990 Style as historical quality. En *The uses of style in archaeology*, editado por Margaret Conkey y Christine Hastorf, pp. 44-51. Cambridge University Press, Cambridge.

1993 The narrative and rhetoric of material culture sequences. *World Archaeology* 25(2):268-282, Conceptions of time and ancient society.

Horta, Helena

2001 Identificación tentativa de la voluta "S": Motivo decorativo de textiles arqueológicos de Arica, Norte de Chile. En *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*, editado por José R. Berenguer, Luis E. Cornejo B, Francisco Gallardo I y Carole Sinclair A, pp. 1-14. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

Ibarra Grasso, Dick Edgard

1962 El reino de Tucumán de Garcilaso, ¿estaba en Tucumán o en Cochabamba?. 2 *Jornadas Internacionales de Arqueología y Etnografía*, Buenos Aires 1961, pp. 50-53, Buenos Aires.

Johansson, Nils

1996 *Burials and society*. Gotarc. Serie B, Gothenburg Archaeological Theses 5. Goteborg University, Gotemburgo.

Kirchhoff, Paul

1949 The social and political organization of the andean peoples. En *Handbook of South American Indians*, vol. 5, editado por Julian Steward, pp. 293-311. Smithsonian Institution, Washington.

Kusch, Florencia

1991 Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de la Aguada. En *El arte rupestre en la arqueología contemporánea*, editado por María Mercedes Podestá, María Isabel Hernández Llosas y Susana Renard de Coquet, pp. 14-24. Edición privada, Buenos Aires.

Kusch, María Florencia, y María Isabel Hernández Llosas

1978 Propuesta metodológica para el análisis de las urnas santamarianas. Trabajo presentado en el Congreso de Arqueología Uruguaya.

Kusch, María Florencia, Mariana Hoffmann y Claudio Héctor Abal

ms Variabilidad estilística en torno a la iconografía humano-felínica durante el periodo formativo (Catamarca y La Rioja) (Un enfoque interdisciplinario desde la plástica y la arqueología), Buenos Aires.

Lafone Quevedo, Samuel

1888 *Londres y Catamarca. Cartas a "LA NACION" 1883-84 y 85*. Imprenta y Librería de Mayo, Buenos Aires.

1891 Las huacas de Chañar Yaco (Provincia de Catamarca). *Revista del Museo de La Plata* 2:353-360.

1892 Catálogo descriptivo e ilustrado de las Huacas de Chañar Yaco (Provincia de Catamarca). *Revista del Museo de La Plata* 3:35-63.

1898 *Tesoro de catamarqueñismos*. Imprenta Coni, Buenos Aires.

1908 Tipos de alfarería en la región diaguíta-calchaquí. *Revista del Museo de La Plata* 15:295-396, La Plata.

La Vaulx, H. de

1901 Excursion dans les vallees calchaquies. *Journal de la Societe des Americanistes* 3(Suppl. 1era serie):168-176.

Leach, Edmund

1969 Claude Lévi-Strauss, antropólogo y filósofo. En *Estructuralismo y antropología*, editado por AAVV, pp. 151-175. Nueva vision, Buenos Aires.

Leguizamón, Juan M.

1876 Viaje al pucará. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 1:266-272.

Lévi-Strauss, Claude

1964 *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México.

1968 *Antropología estructural*. 2da. ed. Eudeba, Buenos Aires.

1988 *Tristes Trópicos*. Paidós, Barcelona.

Lewellen, Ted

1985 *Antropología política*. Bellaterra, Barcelona.

Liberani, Inocencio y Rafael Hernández

1951 *Excursión arqueológica en los Valles de Santa María, Catamarca. 1877*. *Publicaciones* 563. Reproducción facsimilar del álbum original. Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

de Lizárraga, Reginaldo

1999 *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*. Union Academique Internationale-Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires.

Lorandi, Ana Maria y Roxana Boixadós

1987-1988 Etnohistoria de los valles calchaquies en los siglos XVI y XVII. *Runa* 17-18:263-419.

Lorandi, Ana Maria y Maria de Hoyos

1996 Complementariedad económica en los valles Calchaquies y del Cajón, siglos XV-XVII. In *Colonización agrícola y ganadera en America*, editado por L. Escobari de Querejazu, pp. 385-414. Abya-Yala, Quito.

Lorandi, Ana María, Susana Renard y Myriam Tarragó

1960 Lampacito. En *Investigaciones Arqueológicas en el Valle de Santa María*, editado por E. M. Cigliano, pp. 65-80. Publicaciones del Instituto de Antropología, 4. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

Mandrini, Raúl

2004 *Los pueblos originarios de la Argentina. La visión del otro*. Eudeba, Buenos Aires.

Manga Quespi, Atuq Eusebio

1994 Pacha: un concepto andino del espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología Americana* 24.

Marchegiani, Marina

2004 *La alfarería funeraria de Rincón Chico entre los siglos X y XVII DC (Valle de Yocavil, Catamarca)*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Marchegiani, Marina, Valeria Palamarczuk, Geronimo Pratolongo, Alejandra Reynoso, y Mariela Tancredi

2004 Nunca serán ruinas. Visiones y prácticas en torno al antiguo poblado de Quilmes en Yocavil. Ponencia al XV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Río Cuarto.

Mariscotti de Görlitz, Ana María

1978 Pachamama Santa Tierra. Contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales. *Indiana*. Beiheft 8. Gebr. Mann, Berlín.

Markert, Frank

2003 La ausencia de un plan preconcebido? Untersuchung zu einem Phänomen in der Nasca-Ikonographie. 2 *Sudamerikanisten-Treffen*, Berlin 2003.

Márquez Miranda, Fernando

1939 La antigua provincia de los diaguitas. En *Historia de la Nación Argentina*, vol. I, editado por la Junta Nacional de Historia y Numismática, pp. 273-327., Buenos Aires.

Márquez Miranda, Fernando y Eduardo Cigliano

1957-1959 Ensayo de una clasificación tipológica cronológica de la cerámica santamariana. *Notas del Museo de La Plata* 19(63 Antropología):1-27, Universidad Nacional de La Plata.

1961 Un nuevo antigal catamarqueno: el yacimiento arqueológico de Rincón Chico (Depto. de Santa María, Prov. de Catamarca). *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)* V(Antropología,27):179-192.

McGuire, Randall

2004 Contested pasts: archaeology and native americans. En *A Companion to Social Archaeology*, editado por Lynn Meskell y Robert Preucel, pp. 374-395. Blackwell, Oxford.

Moseley, Michael

2001 *The incas and their ancestors*. Thames & Hudson, Londres.

Nastri, Javier

1997-1998 Patrones de asentamiento prehispánicos tardíos en el sudoeste del valle de Santa María (Noroeste argentino). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 22-23:247-270.

1999 El estilo cerámico santamariano de los Andes del Sur (Siglos XI a XVI). *Baessler-Archiv*, Neue Folge 47:361-396, Berlín.

2001a La arquitectura aborígen de la piedra y la montaña (Noroeste argentino, siglos XI a XVI). *Anales. Museo de America* 9:141-163.

2001b Interpretando al describir: la arqueología y las categorías del espacio aborígen en el valle de Santa María (Noroeste argentino). *Revista Española de Antropología Americana* 31:31-58.

2003 Aproximaciones al espacio calchaquí. *Anales* 6:99-125, Gotemburgo.

2004a La arqueología argentina y la primacía del objeto. En *Teoría arqueológica en América del Sur*, editado por Gustavo Politis y Eduardo Peretti. Serie Teórica, 3. Incuapa, Olavarría, pp 99-125.

2004b Los primeros americanistas (1876-1900) y la construcción arqueológica del pasado de los Valles Calchaquíes (Noroeste argentino). En *Hacia una Arqueología de las Arqueologías Sudamericanas*, editado por Alejandro Haber, pp. 91-114. CESO-Uniandes, Bogotá.

2005 La construcción arqueológica del pasado. Los primeros americanistas (1876-1926) y la recuperación de las culturas indígenas de los valles calchaquíes. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura. Universidad Nacional de General San Martín.

Nastri, Javier y Luisa Vietri

2002-2003 I Calchaqui, cento anni dopo. Note sulla collezione Ambrosetti del Museo Pigorini. *Bullettino di Paletnologia Italiana* 93-94:359-382. E.p.

Nastri, Javier, Gerónimo Pratolongo, Gabriel Caruso, Mariela Hopczak y Mariano Manasiewicz

2002 Los puestos prehispánicos de la sierra del Cajon (pcia. de Catamarca). *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, Tomo II, Pp. 421-430. Córdoba.

Nielsen, Axel

1995 El pensamiento tipológico como obstáculo para la arqueología de los procesos de evolución en sociedades sin Estado. *Comechingonia* 8:21-46, Córdoba.

Nietzsche, Friedrich

2003 *El origen de la tragedia*. Ediciones Libertador, Buenos Aires.

Núñez Regueiro, Víctor

1974 Conceptos instrumentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del Noroeste argentino. *Revista del Instituto de Antropología* 5:169-191.

Outes, Félix Faustino

1922-1923 Nota crítica del estudio de Salvador Debenedetti: "La influencia hispanica en los yacimientos arqueológicos de Caspinchango". *Boletín de Investigaciones Históricas* 1:256-281.

Palamarczuk, Valeria

2002 *Análisis cerámico de sitios del bajo de Rincón Chico, Valle de Yocavil, Provincia de Catamarca*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Palamarczuk, Valeria y Mariano Maniasiewicz

2001 Tiempos antiguos. Hacia una comprensión del proceso productivo de la cerámica Famabalasto. Ponencia al XIV Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Rosario.

Panofsky, Erwin

1983 *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid.

1979 *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid.

Pellisero, Norberto y Horacio Difrieri

1981 *Quilmes. Arqueología y etnohistoria de una ciudad prehispánica*. Gobierno de la Provincia de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Perez de Micou, Cecilia

1998 Las colecciones arqueológicas y la investigación. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 8:223-233.

Perez Gollán, Jose Antonio

1986 Iconografía religiosa andina en el Noroeste argentino. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 15(3-4):61-72.

1995 Cuando las piedras florecen. *Artinf* 91 invierno:10-15.

2000 Los suplicantes: una cartografía social. *Temas de la Academia* 2:21-36.

Perrota, Elena B. de y Clara Podestá

1973 La cerámica santamariana: estudio basado en la seriación obtenida a partir de un análisis de rasgos. Chicago, IX I.C.A.E.S.

1974 Seriación con valor cronológico de una colección de urnas y pucos santamarianos del valle de Yocavil. Ponencia al III Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Salta.

Piñeiro, Monica

1996 Manejo de recursos y organización de la producción cerámica en Rincón Chico. Catamarca. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 21:161-185.

Platt, Tristan

1978 Symetries en miroir. Le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie. *Annales ESC* 33:1081-1107.

2001 El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito-historia en los Andes. *Anuario de Estudios Americanos* 57:633-678.

Pluciennik, Mark

1999 Archaeological narratives and other ways of telling. *Current Anthropology* 40(5):653-678.

Podestá, Clara y Elena B. de Perrota

1973 Relaciones entre culturas del Noroeste argentino. San José y Santa María. *Antiquitas* 17:6-15.

1976 Desarrollo cultural del Valle de Santa Maria durante el Periodo Tardío o de Desarrollos Regionales. *Revista del Museo de Historia Natural* 3:43-54, Actas y Memorias del IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina. San Rafael.

Podgorny, Irina

1995 De razón a facultad: ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata en el período 1890-1918. *Runa* 22:89-104, Bs As.

2000 *El argentino despertar de las faunas y de las gentes prehistóricas. Coleccionistas, estudiosos, museos y universidad en la creación del patrimonio paleontológico y arqueológico nacional (1875-1913)*. Fragmentos de una memoria-Documentos 2, Libros del Rojas. Eudeba, Buenos Aires, Con cuatro apendices documentales.

2004 Antigüedades incontroladas. La arqueología en la Argentina, 1910-1940. En *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, editado por Federico Neiburg y Mariano Plotkin, pp. 147-174. Paidós, Buenos Aires.

Quiroga, Adan

1896 Antigüedades calchaquíes. La colección Zavaleta. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 17:177-210.

1898 El simbolismo de la cruz y el falo en Calchaquí. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 19:305-343, Buenos Aires.

1901 *La cruz en América.*, Buenos Aires.

1903 Como vestían los calchaquíes, sus prendas y adornos. Tocado y peinado. Vestido y tejido. *Estudios* VI:9-11.

1992 *Calchaquí*. Reedición conjunta de: "Calchaquí" (1897); Petroglifos y pictografías calchaquíes" (1931); y "Folklore calchaquí" (1929). TEA, Buenos Aires.

Reimer, Paula, Mike Baillie, Edouard Bard, Alex Bayliss, J. Warren Beck, Chanda J. H. Bertrand, Paul G. Blackwell, Caitlin E. Buck, George S. Burr, Kirsten B. Cutler, Paul E. Damon, Lawrence Edwards, Richard G. Fairbanks, Michael Friedrich, Thomas P. Guilderson, Alan G. Hogg, Konrad A. Hughen, Bernd Kromer, Gerry McCormac, Sturt Manning, Christopher Bronk Ramsey, Ron W. Reimer, Sabine Remmele, John R. Southon, Minze Stuiver, Sahra Talamo, F. W. Taylor, Johannes van der Plicht y Constanze E. Weyhenmeyer

2004 IntCal04 Terrestrial Radiocarbon Age Calibration, 0-26 Cal KYR BP. *Radiocarbon* 46:1029-1058.

Reynoso, Alejandra D.

2003 Saber del sol su frontera. Arqueoastronomía en el poblado de Rincón Chico (900-1600 DC), provincia de Catamarca. Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Renard, Susana

1997 Objetos textiles, pasos y caminantes trasandinos. Piezas similares y rasgos comunes en textiles arqueológicos de Argentina y Chile. *Estudios Atacameños* 14:291-306.

1999 Textiles arqueológicos en el Noroeste de la Argentina. 100 Siglos de actividad textil. *Etnologiska studier* 43:67-96.

Renfrew, Colin y Paul Bahn

2000 *Archaeology. Theories Methods and Practice*. 3era Ed. Thames & Hudson, Londres.

Reynoso, Alejandra D.

2003 Arqueoastronomía en Rincón Chico (Catamarca, Argentina). Monumentos del tiempo, monumentos del encuentro en el valle de Yocavil. *Anales* 6:127-162.

Rice, Prudence

1987 *Pottery Analysis: A sourcebook*. The University of Chicago Press, Chicago.

Ricoeur, Paul

1995 *Tiempo y Narración*. 3 vols. Siglo XXI, México.

Sahlins, Marshall

1985 *Islas de historia*. Gedisa, Buenos Aires.

1999 Two or three things that I know about culture. *Journal of The Royal anthropological Institute* 5:399-421.

Salomon, Frank

1985 The dynamic potential of the complementarity concept. En *Andean Ecology and Civilization*, editado por Shozo Masuda, Izumi Shimada y Craig Morris, pp. 511-531. University of Tokyo Press, Tokio.

Sanz de Arechaga, Lía Raquel

1948 La vida pastoril en la Sierra del Cajon. *Actas XXVIII Congreso Internacional de Americanistas*, París.

Scattolin, Maria Cristina

2000 Santa Maria durante el primer milenio A.D. "Tierra baldia? *Etnografiska Museet i Goteborg*. Arstryck 1995-1998:63-96, Annals.

2003 Los ancestros de calchaquí: una visión de la colección Zavaleta. *Cuadernos* 20:51-79.

Segre, Cesare

1985 *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, Barcelona.

Serrano, Antonio

1943 *El arte decorativo de los diaguitas*. Publicaciones del Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore "Dr Pablo Cabrera", Córdoba.

1958 *Manual de cerámica indígena*. Assandri, Córdoba.

Shanks, Michael y Christopher Tilley

1987a *Re-constructing archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.

1987b *Social theory and archaeology*. Polity Press, Oxford.

Sheppard, Anne.

1968 *Ceramics for the archaeologist*. Publication 609. Carnegie Institution of Washington, Washington.

Steimberg, Oscar

1993 *Semiótica de los Medios Masivos*. Atuel, Buenos Aires.

Tarragó, Myriam

1984 El contacto hispano-indígena: la Provincia de Chichoana. *Runa* 14:145-185, Buenos Aires.

1987 Sociedad y sistema de asentamiento en Yocavil. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 12:179-196.

1995 Desarrollo regional en Yocavil: una estrategia de investigación. *Hombre y desierto* 9(1 Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena-Simposios):225-236.

1998 El patrimonio arqueológico del Valle de Santa María en peligro. El Rincón Chico. En *50 años de aportes al desarrollo y consolidación de la antropología argentina. Homenaje a Alberto Rex González*, editado por Rita Ceballos. Fundación Argentina de Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

2000 Chacras y pukara. Desarrollos sociales tardíos. En *Nueva historia argentina*, vol. 1, editado por Myriam Tarragó, pp. 257-300. Los pueblos originarios y la conquista. Sudamericana, Buenos Aires.

2003 La arqueología de los valles calchaquíes en perspectiva histórica. *Anales* 6:13-42.

Tarragó, Myriam y Luis González

1998 Producción especializada y diferenciación social en el sur del valle de Yocavil. *Anales de Arqueología y Etnología* 50-51:85-108.

Tarragó, Myriam y Javier Natri

1999 Dimensiones de la complejidad santamariana. En *XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Actas*, vol. II, editado por Cristina Diez Marín, pp. 259-264. La Plata, Argentina, 22-26 de septiembre de 1997. Editorial Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Tarragó, Myriam, Luis González y Javier Natri

1997 Las interacciones prehispánicas a través del estilo: el caso de la iconografía santamariana. *Estudios Atacameños* 14:223-242.

Tarragó, Myriam, Osvaldo Mendonca, y Maria Asunción Bordach

1997 El cementerio de Lorohuasi (Catamarca, Argentina): ritual y símbolo en un contexto mortuario. *Cuadernos* 9:257-274, Jujuy.

Tartusi, Marta y Víctor Núñez Regueiro

1993 Excavación de un montículo ceremonial tardío. *Publicaciones del Instituto de Arqueología* 2(1 Investigaciones):3-18.

Ten Kate, Hermann

1894 Rapport sommaire sur une excursion archeologique dans les Provinces de Catamarca, Tucuman et Salta. *Revista del Museo de La Plata* 5:331-348.

1896 Anthropologie des anciens habitants de la region Calchaqui. *Anales del Museo de La Plata* 1(Sección antropología):1 y ss.

Thompson, Edward P.

1984 *Tradición, revuelta y conciencia de clase*. Crítica, Barcelona.

Tilley, Christopher

1999 *Metaphor and material culture*. Blackwell, Oxford.

Trigger, Bruce

1992 *Historia del pensamiento arqueológico*. Crítica, Barcelona.

Uhlen, Robert

1990 *Antropología y teoría social*. Siglo XXI, México.

Velandia Jagua, César Augusto

2000 *Análisis estructuralista de la iconografía funeraria en la cultura arqueológica de Santa María*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Wagstaff, M.

1995 El sitio arqueológico desde una perspectiva geográfica. En *La perspectiva espacial en arqueología*, editado por Claudia Barros, y Javier Natri, pp. 27-32. Fundamentos de las ciencias del hombre, 160. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Washburn, Dorothy

1999 Perceptual anthropology: the cultural salience of symmetry. *Current Anthropology* 101(3):547-562.

Weber, Ronald

1970 A seriation of the late prehistoric Santa Maria culture. Ponencia a la XXXVIII Reunion anual de la Society for American Archaeology, Oklahoma.

1978 A seriation of the late prehistoric Santa Maria culture of Northwestern Argentina. *Fieldiana Anthropology* 68:49-98.

1981 An analysis of Santa Maria urn painting and its cultural implications. *Fieldiana Anthropology* 2, nueva serie:1-32.

Williams, Verónica

1993-1994 Jerarquización y funcionalidad de centros estatales incaicos en el área valliserrana central del NOA. *Shincal* 4:11-34.

2003 Nuevos datos sobre la prehistoria local en la quebrada de Tolombón. Pcia. de Salta. Argentina. *Anales* 6:163-210.

Winch, Peter

1994 *Comprender una sociedad primitiva*. Paidós, Buenos Aires.

ÍNDICE DE FIGURAS EN EL TEXTO

1. Las fases de la seriación santamariana según González (1977:328-331).
2. Doble split representation en un vaso santamariano, el nro. 4534 del Museo de La Plata (tomado de González 1974:28).
3. Patrones de movimiento de los motivos en la decoración cerámica (modificado de Rice 1987:261).
4. Ejemplos del “motivo dominante en el estilo santamariano” según Serrano (1958:46), denominado “indiforme” en el presente trabajo.
5. Pieza nro. 41, procedente de Quilmes, con sobre-rostro.
6. Apéndice modelado de cabeza humana realizada como *split representation*, de la pieza nro. 786 (MPELP).
7. Cabeza trofeo dispuesta como “colgante” en los laterales (sobre el asa) de la pieza nro. 289, procedente de Lorohuasi, pcia. de Catamarca (MLP).
8. Ídolo fálico serpentiforme de Pomán (tomado de Ambrosetti 1899).
9. Urna Ambato Tricolor con decoración antropomorfa, procedente de Ambato (tomado de González 1998:211).
10. Cuencos cerámicos “ex –votos para parto” (tomado de Quiroga 1992:456).
11. Vasija miniatura procedente de Columé, Molinos (tomado de Ambrosetti 1899:224).
12. Figura 12: Modelado antropomorfo en una vasija miniatura procedente de Santa María (tomado de Quiroga 1992:327).
13. .Decoración interior (norma Z) de la pieza nro. 302 (MPELP).
14. Decoración interior (norma Z') de la pieza nro. 302 (MPELP).
15. Detalle del indiforme central superior de la norma X de la pieza nro. 1.
16. Detalle del contraste de los dameros de la sección media del cuerpo de la pieza nro. 4, norma X, procedente de Amaicha (MEJBA).
17. Detalles de decoración del cuello de la pieza nro. 14, normas X y X' (MAPEB).
18. Decoración de las mejillas de la norma X de la pieza nro. 16 (MAPEB).

19. Decoración de la porción central superior del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 25 (MEJBA).
20. Detalle de la decoración de guerreros en la norma X de la pieza nro. 26 (MEJBA).
21. Detalle de la decoración de la sección basal de la pieza nro. 45, norma X (MAPEB).
22. Detalle de la decoración de la porción central del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 51 (MEJBA).
23. Detalle de la decoración de la sección media del cuerpo de la pieza nro. 54, norma X (MAPEB).
24. Decoración de las mejillas de la norma X' de la pieza nro. 73 (MEJBA).
25. Detalle de la decoración de la porción superior del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 109 (MAPEB).
26. Detalle de la decoración de la porción superior de la sección media del cuerpo, norma X, pieza nro. 173 (MAPEB).
27. Detalle de la decoración de la norma X' del cuello de la pieza nro. 195, procedente de El Bañado (MLP).
28. Detalle de la decoración de la porción superior del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 203, procedente de Caspinchango (MLP).
29. Detalle de la decoración del cuello de la norma X de la pieza nro. 285, procedente de Las Mojarras (MLP).
30. Detalle de la decoración del cuello de la pieza nro. 422 (norma X), procedente de El Bañado (MLP).
31. Detalle de la decoración del cuerpo de la norma X de la pieza nro. 524 (EM).
32. Detalle de la decoración del cuerpo de la pieza nro. 544, norma X (EM).
33. Pieza nro 545, procedente de Angastaco, norma X (EM).
34. Figura 34: Decoración del cuerpo de la pieza nro 572 (norma X), procedente de Fuerte Quemado (EM).
35. Vista de normas X y X' de la pieza nro. 57, procedente de Fuerte Quemado (MEJBA).
36. Pieza nro. 66 ("Urna Quiroga"), norma X' (MEJBA).

37. Detalles de la decoración de la sección media del cuerpo (normas X' y X) de la piza nro. 169 (MAPEB).
38. Contraste entre normas X y X' de la pieza nro. 337, procedente de Famabalasto (MLP).
39. Disco de Lafone Quevedo, con indicación en rojo de las líneas que establecen diferencia sutil al disponerse en traslación en el contexto reflejo de la simetría de la pieza (MLP).
40. Interior (norma Z) de una pieza tricolor sin nro. (MPELP), con decoración de chorreado, punteado y serpiente
41. Motivo de hombre-ave en el interior del borde de la pieza nro. 382, procedente de Santa María (MLP).

APÉNDICE I: Listado de piezas del corpus documental

Abreviaturas de museos

EM	Ethnologisches Museum (Berlín)
FMNH	Field Museum of Natural History (Chicago)
MAIHF	Museum of the American Indian, Heye Foundation (Nueva York)
MAJBA	Museo Arqueológico Juan Bautista Ambrosetti (Quilmes)
MAPEB	Museo Arqueológico Provincial "Eric Boman"(Santa María)
MASC	Museo Arqueológico de San Carlos (San Carlos)
MEJBA	Museo Etnográfico "J.B. Ambrosetti" (Buenos Aires)
MFV	Museum für Völkerkunde (Viena)
MH	Musee del'Homme (Paris)
MJBD	Museo Jesuítico La Banda de Dios (Tafi del Valle)
MLP	Museo de La Plata (La Plata)
MLP	Museo de La Plata (La Plata)
MPELP	Museo Preistórico y Etnográfico Luigi Pigorini (Roma)

Por número de pieza

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
1	MEJBA	73-257			Urna SM	
2	MEJBA	73-235			Urna SM	
3	MEJBA	Z-11545	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
4	MEJBA	12,380 ó 36,567	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
5	MEJBA	73-233			Urna SM	
6	MEJBA	(210) 25,242	Pampa Grande	Ambrosetti	Urna SM	
7	MEJBA	73-273 ó 25,241	Pampa Grande	Ambrosetti	Urna SM	
8	MEJBA	73-132			Shiquimil	
9	MEJBA	73-247			Urna SM	
10	MEJBA	73-255			Urna SM	
11	MAPEB	30/91;24			Urna SM	
12	MAPEB	31/91;22			Urna SM	
13	MAPEB	CB21 ó 25/91			Urna SM	
14	MAPEB	26/91 ó 239 CB			Urna SM	
15	MAPEB	36/91 ó 233CB			Urna SM	
16	MAPEB	258 CB ó 22/91			Urna SM	
17	MAPEB	18/91 ó 33/73 ó 38/80			Urna SM	
18	MAPEB	45/78A ó 364/80 ó 19/91 ó 264			Urna SM	
19	MAPEB	16/91 ó 40 CB			Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
20	MAPEB	10/91 SM CAT CB			Urna SM	
21	MAPEB	334/80 ó 322/80 ó 254			Piriforme	
22	MEJBA	Z-8,473 (067)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
23	MEJBA	Z-8446	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
24	MAPEB	34/91 ó 5			Urna SM	
25	MEJBA	73/130			Urna SM	
26	MEJBA	73-54			Urna SM	
27	MAJBA	cubo 303 derecha	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
28	MLP	6627	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
29	MEJBA	73-121			Urna SM	
30	MEJBA	Z-47-1677	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
31	MAPEB	13 ó 3/91			Urna SM	
32	MEJBA	73-34			Urna SM	
33	MEJBA	Z-10,099	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
34	MEJBA	Z-8,451	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
35	MEJBA	Z-10,203	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
36	MEJBA	MF1-0-1	Morro del Fraile	Tarragó	Urna SM	
37	MEJBA	Z8465	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
38	MEJBA	73-260			Urna SM	
39	MAJBA	cubo 282	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
40	MAJBA	cubo 26	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
41	MAJBA	cubo 19	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
42	MLP	4554	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
43	MAPEB	257			Urna SM	
44	MAPEB	?			San José	
45	MAPEB	262 ó 56/75 A ó 20/91			Urna SM	
46	MEJBA	12,385	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
47	MEJBA	73-656			Urna SM	
48	MEJBA	73-261			Urna SM	
49	MEJBA	73-250			Urna SM	
50	MEJBA	44-1910	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
51	MEJBA	73-262			Urna SM	
52	MEJBA				Urna SM	
53	MEJBA	73-236			Urna SM	
54	MAPEB	241			Urna SM	
55	MEJBA	Z-11,377	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
56	MEJBA	Z-10118	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
57	MEJBA	44-1913	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
58	MEJBA	12,399	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
59	MEJBA	44-1921	Santa María	Breyer	Urna SM	
60	MEJBA	Z-10,160	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
61	MEJBA	Z-8,445 (36,866)	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
62	MEJBA	27,175	Fuerte Quemado	FFyL2da	Urna SM	
63	MEJBA	12,377	Amaicha	Quiroga	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
64	MEJBA	Z-10,100 ó -37,055	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
65	MEJBA	Z-10,095	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
66	MEJBA	BA1	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
67	MEJBA	Z-8,463	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
68	MEJBA	Z-10,124	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
69	MEJBA	630 ó 06/273	Payogasta	FFyL2da	Urna SM	
70	MEJBA	Z-272-C ó -36,980-	?	Zavaleta?	Urna SM	
71	MEJBA	8,794	Valle de Yocavil	Quiroga	Urna SM	
72	MEJBA	66,223	Tolombón	Aparicio	Urna SM	
73	MEJBA	44-1885	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
74	MEJBA	Z-10108	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
75	MEJBA	44-1915	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
76	MEJBA	73-277			Urna SM	
77	MEJBA	47-3924	La Paya	Difrieri	Urna SM	
78	MEJBA	Z-8449	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
79	MEJBA	19992	Valle de Yocavil (C	Salvatierra	Urna SM	
80	MEJBA	73-879			Urna SM	
81	MEJBA	73-241			Urna SM	
82	MEJBA	73-890			Urna SM	
83	MEJBA	73-293			Urna SM	
84	MEJBA	73-244			Urna SM	
85	MEJBA	73-271			Urna SM	
86	MEJBA	44-1924 (56)	Fuerte Quemado	Breyer	Belén-SM	
87	MEJBA	73-52			Urna SM	
88	MEJBA	8812	Valle Yocavil	Quiroga	Urna SM	
89	MEJBA	73-658			Urna SM	
90	MEJBA	73-127			Urna SM	
91	MEJBA	Z-10149	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
92	MEJBA	Z-8480	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
93	MEJBA	Z-11352	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
94	MEJBA	Z-11398	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
95	MEJBA		Ampajango	Yapura	Urna SM	
96	MEJBA	Z-10138	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
97	MEJBA	Z-10111	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
98	MEJBA	Z-8497	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
99	MEJBA	Z-8454	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
100	MEJBA	Z-10115	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
101	MEJBA	Z-10151	Molinos	Zavaleta	Urna SM	
102	MEJBA	Z-8448	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
103	MEJBA	1979-92		Bergese	Urna SM	
104	MAPEB	18			Urna SM	
105	MAPEB	2676 317/80			Urna SM	
106	MAPEB	39			Urna SM	sin imagen
107	MAPEB	4/91 ú 11			Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
108	MAPEB	1 ó 8/91			Urna SM	
109	MAPEB	2 ó 9/91			Urna SM	
110	MAPEB	4 CB ó 10/91			Urna SM	
111	MAPEB	5			Urna SM	
112	MAPEB	7 ó 7/78 A			Urna SM	
113	MAPEB	8/78 A			Urna SM	
114	MAPEB	10/80 ó 10/78 A ó 10CB			Urna SM	
115	MAPEB	12 ó 12/78Z ó 12/80			Urna SM	
116	MAPEB	15 ó 1/91 ó 15/78			Urna SM	
117	MAPEB	17 ó 17/78A			Urna SM	
118	MAPEB	19			Urna SM	
119	MAPEB	23 ó 32/91			Urna SM	
120	MAPEB	31 ó 31/80A			Urna SM	
121	MAPEB	33 CB ó 18/91			Urna SM	
122	MAPEB	36			Urna SM	
123	MAPEB	37 ó 37/80			Urna SM	
124	MAPEB	38			Urna SM	sin imagen
125	MAPEB	40			Urna SM	sin imagen
126	MAPEB	39			Urna SM	
127	MAPEB	41 ó 35/91 ó 41/80			Urna SM	
128	MAPEB	119/78			Urna SM	sin imagen
129	MAPEB	122 CB			Urna SM	sin imagen
130	MAPEB	169 CB			Urna SM	sin imagen
131	MAPEB	199			Urna SM	
132	MAPEB	228			Urna SM	sin imagen
133	MAPEB	229 ó 368/80 ó 43/79			Urna SM	
134	MAPEB	230			Urna SM	sin imagen
135	MAPEB	232			Urna SM	sin imagen
136	MAPEB	234 ó 369/80			Urna SM	
137	MAPEB	235 ó 7/91			Urna SM	
138	MAPEB	237 ó 337/80			Urna SM	
139	MAPEB	239			Urna SM	sin imagen
140	MAPEB	244			Urna SM	sin imagen
141	MAPEB	258			Urna SM	
142	MAPEB	259			Urna SM	sin imagen
143	MAPEB	263CB ó 309/80			Urna SM	
144	MAPEB	308/80 ó 384 CB			Urna SM	
145	MAPEB	249			Urna SM	
146	MAPEB	266			Urna SM	
147	MAPEB	32 CB			Urna SM	
148	MAPEB	307/80 ó 386 CB			Urna SM	
149	MAPEB	29 ó 29/80A			Urna SM	
150	MAPEB	269			Urna SM	
151	MAPEB	242 ó 365/80			Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
152	MAPEB	222			Urna SM	
153	MAPEB	20 ó 23/91CB			Urna SM	
154	MAPEB	6/91 CB			Urna SM	
155	MAPEB	27 ó 27/80A			Urna SM	
156	MAPEB	260 ó 341/80			Urna SM	
157	MAPEB	240 ó 454/80			Urna SM	
158	MAPEB	9CB ó 9/78A ó 9/80			Urna SM	
159	MAPEB	3 ó 55/78 ó 3/80			Urna SM	
160	MAPEB	35			Urna SM	
161	MAPEB	244 ó 28/91			Urna SM	
162	MAPEB	215 ó 310/80			Urna SM	
163	MAPEB	24/91 (324)			Urna SM	
164	MAPEB	25 ó 38/91			Urna SM	
165	MAPEB	22			De cinturas	
166	MAPEB	13/91 CB ó 233 ó 36/80			Urna SM	
167	MAPEB	34 CB ó 37/91			Urna SM	
168	MAPEB	14 CB ó 15/91			Urna SM	
169	MAPEB	223 CB			Urna SM	
170	MAPEB	26 CB ó 14/91			Urna SM	
171	MAPEB	28CB ó 40/78			Urna SM	
172	MAPEB	261 CB			Urna SM	
173	MAPEB	228			Urna SM	
174	MAPEB	386 CB ó 320/80			Urna SM	
175	MAPEB	205/80 ó 382 CB			Urna SM	
176	MAPEB	365 ó 362/80			Urna SM	
177	MAPEB	221 ó 27/91 CB			Urna SM	
178	MAPEB	365/80 ó 340/80 VS			Urna SM	
179	MAPEB	248 ó 452/80			Urna SM	
180	MAPEB	398 CB ó 363/80			Urna SM	
181	MAPEB	268 CB ó 44/78 A ó 366/80			Urna SM	
182	MAPEB	418 CB			Urna SM	
183	MAPEB	151 CB ó 164/80			Urna SM	
184	MAPEB	256			Urna SM	
185	MAPEB	30 CB ó 12/91 CB			Urna SM	
186	MAPEB	16 ó 2/91 CB			Urna SM	
187	MAPEB	6 CB ó 11/91			Urna SM	
188	MAPEB	404 CB ó 17/91			Urna SM	
189	MAPEB	255			Urna SM	
190	MAPEB	236 CV			Urna SM	
191	MAPEB	147 A			Piriforme	
192	MAPEB	?			Belén-SM	
193	MAPEB	280			Rincón	
194	MAPEB	226			Urna SM	
195	MLP	4500	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
196	MLP	5897	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
197	MLP	5981	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
198	MLP	4407	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
199	MLP	4431	Masao	Muñiz Barreto	Urna SM	
200	MLP	6653	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
201	MLP	5431	Peñas Azules	Muñiz Barreto	Urna SM	
202	MLP	4422	Caspinchango-Mo	Muñiz Barreto	Urna SM	
203	MLP	4423	Caspinchango-Cer	Muñiz Barreto	Urna SM	
204	MLP	4429	Masao	Muñiz Barreto	Urna SM	
205	MLP	6039	El Paso	Muñiz Barreto	Urna SM	
206	MLP	6105	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
207	MLP	6639	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
208	MLP	4561	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
209	MLP	4546	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
210	MLP	6641	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
211	MLP	4411	Pta. De Balasto -T	Muñiz Barreto	Urna SM	
212	MLP	6000	Lorohuasi?	Muñiz Barreto	Urna SM	
213	MLP	4764	Caspinchango-Qda	Muñiz Barreto	Urna SM	
214	MLP	5902	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
215	MLP	5977	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
216	MLP	6259	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
217	MLP	4412	Punta de Balasto-T	Muñiz Barreto	Urna SM	
218	MLP	6032	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
219	MLP	7001	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
220	MLP	6644	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
221	MLP	5203	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
222	MLP	4515	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
223	MLP	4424	Masao-Chañar Yac	Muñiz Barreto	Urna SM	
224	MLP	4421	Ampajango-Cemer	Muñiz Barreto	Urna SM	
225	MLP	6057	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
226	MLP	4563	Ampajango	Muñiz Barreto	Urna SM	
227	MLP	5988	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
228	MLP	6096	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
229	MLP	4499	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
230	MLP	4428	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
231	MLP	5215	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
232	MLP	6048	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
233	MLP	6001	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
234	MLP	5980	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
235	MLP	6071	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
236	MLP	6310	Fuerte Quemado-L	Muñiz Barreto	Urna SM	
237	MLP	5975	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
238	MLP	5895	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
239	MLP	5899	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
240	MLP	6443	Corral Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
241	MLP	5884	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
242	MLP	6002	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
243	MLP	4556	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
244	MLP	4536	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
245	MLP	4557	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
246	MLP	4575	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
247	MLP	4527	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
248	MLP	5710	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
249	MLP	5701	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
250	MLP	5395	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
251	MLP	5029	Famabalasto?	Muñiz Barreto	Urna SM	
252	MLP	12923	Pcia. De Catamarca		Urna SM	
253	MLP	4545	El Bañado?	Muñiz Barreto	Urna SM	
254	MLP	4531	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
255	MLP	4529	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
256	MLP	5699	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
257	MLP	4532	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
258	MLP	4544	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
259	MLP	s/n		?	Urna SM	sin imagen
260	MLP	4528	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
261	MLP	4562	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
262	MLP	4534	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
263	MLP	5700	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
264	MLP	5844	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
265	MLP	5204	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
266	MLP	4523	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
267	MLP	4514	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
268	MLP	4518	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
269	MLP	5082	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
270	MLP	5435	Peñas Azules	Muñiz Barreto	Urna SM	
271	MLP	4559	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
272	MLP	5855	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
273	MLP	6636	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
274	MLP	263 ó 6050	Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	sin imagen
275	MLP	4502	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
276	MLP	5032	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
277	MLP	4519		Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
278	MLP	4520	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
279	MLP	4497	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
280	MLP	5434	Peñas Azules	Muñiz Barreto	Urna SM	
281	MLP	5020		Muñiz Barreto	Urna SM	
282	MLP	6002	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
283	MLP	6628	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
284	MLP	5174	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
285	MLP	6286	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
286	MLP	6291	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
287	MLP	5693	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
288	MLP	4415	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
289	MLP	5968	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
290	MLP	5708	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
291	MLP	5695	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
292	MLP	4426	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
293	MLP	5702	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
294	MLP	4416	Masao	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
295	MLP	5846	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
296	MLP	5714	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
297	MLP	s/n		Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
298	MLP	5107	Hualfin-Villavil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
299	MLP	5970	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
300	MLP	6079	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
301	MLP	6635	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
302	MLP	5400	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
303	MLP	6254	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
304	MLP	4549	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
305	MLP	6266	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
306	MLP	6060	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
307	MLP	5108	Hualfin-Villavil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
308	MLP	4418	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
309	MLP	6632	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
310	MLP	4503	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
311	MLP	4533	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
312	MLP	6626	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
313	MLP	4414	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
314	MLP	4521	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
315	MLP	4516	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
316	MLP	6466	Corral Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
317	MLP	4565	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
318	MLP	5035	Cerro Colorado	Muñiz Barreto	Urna SM	
319	MLP	5973	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
320	MLP	5998	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
321	MLP	6091	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
322	MLP	6260	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
323	MLP	4533	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
324	MLP	4574	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
325	MLP	4417	Ampajango	Muñiz Barreto	Urna SM	
326	MLP	4505	El Bañado?	Muñiz Barreto	Urna SM	
327	MLP	5857	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
328	MLP	5117	Nacimiento	Muñiz Barreto	Urna SM	
329	MLP	8398	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
330	MLP	6640	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
331	MLP	4540	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
332	MLP	4506	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
333	MLP	4508	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
334	MLP	5412	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
335	MLP	5163	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
336	MLP	5195	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
337	MLP	5025	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
338	MLP	5966	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
339	MLP	5031	Nacimiento	Muñiz Barreto	Urna SM	
340	MLP	4498	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
341	MLP	5972	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
342	MLP	5266	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
343	MLP	396 ó 1596 ó 36	Santa María	Moreno	Urna SM	sin imagen
344	MLP	5709	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
345	MLP	6065	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
346	MLP	4496		Muñiz Barreto	Urna SM	
347	MLP	4548	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
348	MLP	5986	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
349	MLP	6618	Ampajango	Muñiz Barreto	Piriforme	
350	MLP	5876	Chiquimil	Muñiz Barreto	Miniatura	sin imagen
351	MLP	5694	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
352	NUMERO LIBRE					
353	MPELP	sn 159		Ambrosetti	Urna SM	
354	MLP	5023	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
355	MLP	5217	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
356	MLP	4577	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
357	MLP	4410	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
358	MLP	5083		Muñiz Barreto	Caspinchango	
359	MLP	7002	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
360	MLP	4541	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
361	MLP	4555	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
362	MLP	5849	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
363	FMNH	102232		Zavaleta	Urna SM	sin imagen
364	FMNH	102234	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
365	FMNH	102267	Tafi	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
366	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
367	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
368	MLP		Rincón Chico	Márquez Miranda	Urna SM	
369			San José	Quiroga	Urna SM	
370	MLP		Rincón Chico	Márquez Miranda	Urna SM	
371			Loma Rica	Quiroga	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
372	FMNH	102261	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
373	FMNH	102247	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
374	FMNH	102249		Zavaleta	Urna SM	sin imagen
375	MLP		Chiquimil	Márque Miranda	Urna SM	sin imagen
376			San José	Quiroga	Urna SM	
377	FMNH	102270	Tafi	FB	Urna SM	sin imagen
378	FMNH	102271	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
379	FMNH	102227	Colalao	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
380	FMNH	102238	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
381	FMNH	102263	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
382			San José	Quiroga	Urna SM	
383	FMNH	102246	Quilmes	zavaleta	Urna SM	
384	FMNH	102287		zavaleta	Urna SM	
385	MLP		Chiquimil	Márquez Miranda	Urna SM	
386	FMNH	102237	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
387			El Bañado	Bruch	Urna SM	
388			San Jose	Quiroga	Urna SM	sin imagen
389	FMNH	102256	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
390	FMNH	102242		Zavaleta	Urna SM	
391	FMNH	10229		zavaleta	Urna SM	
392	MH			Boman	Urna SM	
393	MLP		El Bañado	Bruch	Urna SM	
394	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
395	MH			Boman	Urna SM	
396	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
397	MH			Boman	Urna SM	
398	MLP		Masao	Márquez Miranda	Urna SM	sin imagen
399	FMNH	102236	Colalao	Zavaleta	Urna SM	
400	MH			Boman	Urna SM	
401	MH			Boman	Urna SM	
402	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
403	FMNH	102291	Quilmes	zavaleta	Urna SM	
404	FMNH	102233	Amaicha	zavaleta	Urna SM	
405	FMNH	102230		Zavaleta	Urna SM	
406	MH			Boman	Urna SM	
407	MH			Boman	Urna SM	
408	FMNH	102265	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
409	FMNH	102244	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
410	FMNH	102259	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
411	MLP		El Bañado	Bruch	Urna SM	
412	FMNH	102240	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
413	FMNH	102257	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
414	FMNH	102290		Zavaleta	Urna SM	
415	FMNH	102254	Tafi	Zavaleta	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquiles
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
416	FMNH	102228	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
417	MLP		El Bañado	Bruch	Urna SM	
418	MAIHF	"8/8921	Amaicha		Urna SM	sin imagen
419	FMNH	102258	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
420	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
421	FMNH	102251	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
422			El Bañado	Bruch	Urna SM	
423	MLP	4409	Masao	Márquez Miranda	Urna SM	
424	FMNH	102288		Zavaleta	Urna SM	sin imagen
425	FMNH	102241	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
426	FMNH	102264	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
427	FMNH	102252		Zavaleta	Urna SM	sin imagen
428	FMNH	102260	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
429	MLP	491	Andalhuala	Márquez Miranda	Urna SM	
430	MLP		Río del Arenal	Lafone Quevedo	Urna SM	
431	MFV	89075	Río Santa María	Schreiter	Piriforme	
432	MFV	8860	Sinaján	Schreiter	Piriforme	
433	MFV	89073	Río Santa María	Schreiter	Piriforme	
434	MFV	87152		Schreiter	Urna SM	
435	MFV	89067		Schreiter	Urna SM	
436	MFV	88752	Andalhuala, etc.	Schreiter	Urna SM	
437	MFV	87155		Schreiter	Urna SM	
438	MFV	88834	Yasyamayo, etc.	Schreiter	Urna SM	
439	MFV	89059	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
440	MFV	88655	Salas	Schreiter	Urna SM	
441	MFV	88749	Amaicha	Schreiter	Urna SM	
442	MFV	89053	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
443	MFV	88785	Yasyamayo	Schreiter	Urna SM	
444	MFV	88748		Schreiter	Urna SM	
445	MFV	89048	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
446	MFV	89047	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
447	MFV	88706	Fuerte Quemado	Schreiter	Urna SM	
448	MAJBA	cubo 17	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
449	MAJBA	cubo 15	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
450	MEJBA	Z-11360	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
451	MEJBA	Z-11551	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
452	MEJBA	Z-11113		Zavaleta	Urna SM	
453	MEJBA	44-1888	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
454	MEJBA	Z-11547	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
455	MEJBA	Z-11533	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
456	MEJBA	Z-10205	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
457	MEJBA	73-11			Urna SM	
458	MEJBA	Z-11537	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
459	MEJBA	Z-11553	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
460	MEJBA	Z-11534	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
461	MEJBA	Z-11334	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
462	MEJBA	11388	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
463	MEJBA	Z-11390	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
464	MEJBA	Z-10212	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
465	MEJBA	44-1848	Fuerte Quemado		Urna SM	
466	MEJBA	44-1918	Fuerte Quemado		Urna SM	
467	MLP	4409(negro)	Masao-Chañar Yaco	Muñiz Barreto	Urna SM	
468	MLP	2461		Antiguas Colecci	Urna SM	
469	MLP	2555		Antiguas Colecci	Urna SM	
470	MLP	2554		Antiguas Colecci	Urna SM	
471	MLP	2515		Antiguas Colecci	Urna SM	
472	MLP	2534		Antiguas Colecci	Urna SM	
473	MLP	2599		Antiguas Colecci	Urna SM	
474	MLP	2523		Antiguas Colecci	Urna SM	
475	MLP	2512	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
476	MLP	2583		Antiguas Colecci	Urna SM	
477	MLP	2564		Antiguas Colecci	Urna SM	
478	MLP	2548	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
479	MLP	2544		Antiguas Colecci	Urna SM	
480	MLP	2542		Antiguas Colecci	Urna SM	
481	MLP	2531	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
482	MLP	2533	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
483	MLP	2538		Antiguas Colecci	Urna SM	
484	MLP	2502		Antiguas Colecci	Urna SM	
485	MLP	2530	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
486	MLP	2536		Antiguas Colecci	Urna SM	
487	MLP	2566		Antiguas Colecci	Urna SM	
488	MLP	2362		Antiguas Colecci	Urna SM	
489	MLP	2450		Antiguas Colecci	Urna SM	
490	MLP	2476	Belén	Antiguas Colecci	Urna SM	
491	MLP	2456	San José	Antiguas Colecci	Urna SM	
492	MLP	2573		Antiguas Colecci	Urna SM	
493	MLP	2540		Antiguas Colecci	Urna SM	
494	MLP	2516		Antiguas Colecci	Urna SM	
495	MLP	2537		Antiguas Colecci	Urna SM	
496	MLP	2520		Antiguas Colecci	Urna SM	
497	MLP	2561		Antiguas Colecci	Urna SM	
498	MLP	2567		Antiguas Colecci	Urna SM	
499	MLP	2559		Antiguas Colecci	Urna SM	
500	MLP	2556		Antiguas Colecci	Urna SM	
501	MLP	2539		Antiguas Colecci	Urna SM	
502	MLP	2558		Antiguas Colecci	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
503	MLP	2510	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
504	MLP	2500	San José	Antiguas Colecci	Urna SM	
505	MLP	2578	La Viña	Antiguas Colecci	Urna SM	
506	MLP	2563		Antiguas Colecci	Urna SM	
507	MLP	2457	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
508	MLP	2576	Andalhuala	Antiguas Colecci	Urna SM	
509	MLP	319		Antiguas Colecci	San José	
510	EM	VC 5917 ó 5528	Pcia. De Catamarc	Zavaleta	Urna SM	
511	EM	VC 6490	"Calchaquí"	Zavaleta	Urna SM	
512	EM	VC 6494 ó 2868	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
513	EM	VC 6488 ó 5536	Pcia. De Catamarc	Zavaleta	Urna SM	
514	EM	VC 5942 ó 5559	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
515	EM	VC 6498	"Calchaquí"	Zavaleta	Urna SM	
516	EM	ONr. 145 ó 90a			Urna SM	
517	EM	ONr. 094			Urna SM	
518	EM	VC 5933 ó 2920	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
519	EM	ONr. 093			Urna SM	
520	EM	VC 5927 ó 3630	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
521	EM	VC 6489 ó 3640	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
522	EM	VC 5967 ó 2843	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
523	EM	VC 5912 ó 5534	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
524	EM	VC 5910 ó 5529	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
525	EM	VC 5962 ó 2338	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
526	EM	VC 6486 ó 499	Prov. de Salta		Urna SM	
527	EM	VC 5971 ó 2878	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
528	EM	VC 5926	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
529	EM	VC 5944	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
530	EM	VC 1272 ó 510	El Bañado	Uhle	Urna SM	
531	EM	VC 5936 ó 3625	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
532	EM	ONr. 96			Urna SM	
533	EM	VC 5193 ó 511	Cafayate		Urna SM	
534	EM	VC 6743 ó 3655	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
535	EM	VC 5945 ó 5531	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
536	EM	VC 5964 ó 3645	Prov. de Catamarc	Zavaleta	Urna SM	
537	EM	ONr. 97			Urna SM	
538	EM	ONr. 165 ó 2904			Urna SM	
539	EM	ONr. 98			Urna SM	
540	MAJBA	cubo 24	Quilmes		Urna SM	
541	EM	ONr. 161			Urna SM	
542	EM	VC 6487 ó 2867	Prov. de Catamarc	Zavaleta	Urna SM	
543	EM	VC 5914 ó 3656	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
544	EM	VC 5968 ó 2939	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
545	EM	VC 1296 ó 533	Angastaco	Uhle	Urna SM	
546	EM	VC 6742 ó 5511	Prov. de Catamarc	Zavaleta	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquiles
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
547	EM	VC 6492 ó 5558	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
548	EM	VC 5984 ó 2853	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
549	EM	VC 5950 ó 2926	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
550	EM	VC 5922 ó 2936	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
551	EM	VC 5920 ó 5530	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
552	EM	ONr. 153 (2924)			Urna SM	
553	EM	VC 5973 ó 2842	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
554	EM	VC 5935 ó 3641	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
555	EM	1297 ó 534	Angastaco	Uhle	Urna SM	
556	EM	ONr. 110 (2882)			Urna SM	
557	EM	VC 5963 ó 2923	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
558	EM	VC 5974 ó 2908	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
559	EM	ONr. 108			Shiquimil	
560	EM	VC 5978 ó 2957	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
561	EM	VC 5939 (5546)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
562	EM	VC 5946 ó 2877	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
563	EM	VC 5947 ó 3647	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
564	EM	VC 5941 ó 2869	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
565	EM	VC 5909 ó 2852	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
566	EM	VC 5957 ó 2907	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
567	EM	VC 8577 ó 30		Schreiter	Piriforme	
568	EM	VC 5923 ó 5547	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
569	EM	VC 5921 ó 2925	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
570	EM	VC 1273 ó 511	Colalao	Uhle	Urna SM	
571	EM	VC ONr. 168 ó 2911			Urna SM	
572	EM	VC 5928 ó 5542	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
573	EM	VC 5919 ó 5552	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
574	EM	VC 5980 ó 2912	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
575	EM	VC 5687 ó 2928	Prov. de Salta	Zavaleta	Urna SM	
576	EM	VC 5983 ó 5550	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
577	EM	VC 5916 ó 5549	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
578	EM	VC 5954 ó 2915	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
579	EM	VC ONr. 171 ó 3650			Urna SM	
580	EM	VC ONr. 154 ó 5564			Urna SM	
581	EM	VC 5929 ó 3651	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
582	EM	ON r. 177			Urna SM	
583	EM	VC 5985 ó 3704	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Belén-SM	
584	EM	VC ONr. 179			Urna SM	
585	EM	VC 250			Urna SM	
586	EM	VC 6485 ó 2922	Fuerte Quemado	Zavaleta	Belén-SM	
587	EM	VC 5977 ó 2952	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
588	EM	VC 5961 ó 2941	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
589	EM	VC ONr. 158			Urna SM	
590	EM	0.172 ó 3635			Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
591	EM				Urna SM	
592	EM	VC 5972 ó 5548	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
593	EM	VC 5979 ó 3643	Pcia. De Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
594	EM	VC 5976 ó 2883	Fuerte Quemado		Quilmes rojo grabado	
595	EM	VC ONr. 163			Belén-SM	
596	EM	VC ONr. 173 ó 2946			Urna SM	
597	EM	VC ONr. 170			Sanagasta	
598	EM	VC 1290 ó 598	Animaná	Uhle	Sanagasta	
599	EM	VC 5770	Fuerte Quemado	Zavaleta	Puco Sanagasta	
600	EM	VC ONr. 122			Urna SM	
601	EM	VC 1419 ó 102	Costa de los Reyes	Uhle	Sanagasta	
602	EM	VC 6497 ó 4557	Cafayate	Zavaleta	Miniatura	
603	EM	VC 5112 ó 116	La Poma	Zavaleta	Miniatura	
604	EM	VC 5111 ó 4554	Cafayate	Zavaleta	Miniatura	
605	EM	VC 1417 ó 100	Costa de los Reyes	Uhle	Belén	
606	EM	VC 1638 ó 359	Puerta Belén	Uhle	Belén	
607	EM	VC 1359 ó 29	Sta. Rosa de Tinogasta	Uhle	Belén	
608	EM	VC ONr. 128			Belén	
609	EM	VC ONr. 129 ó 3631			Urna SM	
610	EM	VC 1729 ó 451	Nacimiento	Uhle	Puco	
611	EM	VC ONr. 130			Urna SM	
612	EM	VC 4009 ó 114	Tafi	Hermann	Belén-SM	
613	EM	VC ONr. 131 ó 2872			Urna SM	
614	EM	VC ONr. 133			Urna SM	
615	EM	VC ONr. 134			Urna SM	
616	EM	VC ONr. 135			Shiquimil	
617	EM	VC ONr. 137			Urna SM	
618	NUMERO LIBRE					
619	EM	VC ONr. 138			Urna SM	
620	EM	VC ONr. 139			Urna SM	
621	EM	VC 2303 ó 13	Huasán	Schmidt	Rincón	
622	EM	VC 6493 ó 5565 Za	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
623	EM	VC ONr. 176			Urna SM	
624	EM	VC ONr. 148			Urna SM	
625	EM	VC ONr. 147 ó 2931			Urna SM	
626	EM	VC ONr. 149			Urna SM	
627	EM	VC 5113 ó 2355	Luracatao	Zavaleta	Urna SM	
628	MPELP	96899		Ambrosetti	Urna SM	
629	MPELP	96885		Ambrosetti	Urna SM	
630	MEJBA	"-4230- ó -4280-			Puco	
631	MEJBA	73-743 ó -4279-			Puco	
632	MEJBA	73-728 ó -4278-			Puco	
633	MAPEB	227			Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
634	MAJBA	cubo 23	Quilmes	Pellisero	Aguoide	
635	MAJBA	cubo 32 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
636	MAJBA	cubo 32 derecha	Quilmes	Pellisero	Cántaro	
637	MAJBA	cubo 303 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
638	MLP	González 116	Puerta Corral Que	González	Piriforme	
639	MLP	2239 azul		Antiguas Colecci	Piriforme	
640	MLP	6091		Muñiz Barreto	Urna SM	
641	MLP	2437		Antiguas Colecci	Urna SM	
642	MLP	2446		Antiguas Colecci	Urna SM	
643	MLP	2471	Las Mojarras	Antiguas Colecci	Urna SM	
644	MLP	2444		Antiguas Colecci	Urna SM	
645	MLP	2467		Antiguas Colecci	Urna SM	
646	MLP	2490		Antiguas Colecci	Urna SM	
647	MLP	4410	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
648	MLP	6627	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
649	MLP	7002 ó 2911 ó 319	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
650	MLP	4501	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
651	MLP	4541	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
652	MLP	6864	Cerro Chico	Muñiz Barreto	Urna SM	
653	EM	SN 115			Urna SM	
654	EM	VC 2328	Karrizal	Schmidt	Urna SM	
655	EM	SN 116			Urna SM	
656	EM	SN 117			Urna SM	
657	EM	SN 118			Urna SM	
658	EM	VC 5999 ó 3629		Zavaleta	Urna SM	sin imagen
659	EM	SN 120			Urna SM	
660	EM	SN 152 ó 7012			Urna SM	
661	EM	SN 119			Urna SM	
662	EM	SN 167			Urna SM	
663	EM	VC 5940 ó 2870	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
664	EM	SN 178			Urna SM	
665	EM	SN 180			Urna SM	
666	EM	SN 181			Urna SM	
667	EM	SN 182			Urna SM	
668	EM	SN 183			Urna SM	
669	NUMERO LIBRE				Urna SM	
670	EM	SN 172			Urna SM	sin imagen
671	EM	SN 157			Urna SM	
672	EM	SN 159			Urna SM	
673	EM	SN 164			Urna SM	
674	EM	1275 ó 513	El Bañado	Uhle	Urna SM	
675	EM	SN 121			Urna SM	
676	EM	SN 122			Urna SM	
677	EM	SN 123			Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
678	EM	SN 126			Urna SM	
679	EM	SN 127			Urna SM	
680	EM	VC 5986	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Belén	sin imagen
681	EM	SN 132			Urna SM	
682	EM	SN 136			Urna SM	
683	EM	SN 174			Urna SM	
684	EM	VC 1718 (438)	Carrizal	Uhle	Urna SM	
685	EM	VC 5906	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
686	EM	VC 5987	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
687	EM	VC 1731 (453)	Nacimiento	Uhle	Urna SM	
688	EM	VC 1420 (103)	Costa de los Reyes	Uhle	Urna SM	
689	EM	VC 6495 (2684)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
690	EM	VC 6467	"Calchaquí"	Zavaleta	Urna SM	
691	EM	SN 140			Urna SM	
692	EM	VC 6450	"Calchaquí"	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
693	EM	SN 141			Urna SM	sin imagen
694	EM	VC 5115 (2357)	Luracatao	Zavaleta	Urna SM	
695	EM	VC 1408 (79)	Medanito	Uhle	Urna SM	sin imagen
696	EM	SN 142			Urna SM	sin imagen
697	EM	VC 1732 (454)	Nacimiento	Uhle	Urna SM	
698	EM	SN 143 (189)			Urna SM	sin imagen
699	EM	SN 144 (3666)			Urna SM	sin imagen
700	EM	SN 146 (2831)			Urna SM	sin imagen
701	EM	VC 5953(5544)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
702	EM	VC 5958(3628)	Fuerte Quemado	zavaleta	Urna SM	sin imagen
703	EM	SN 150			Urna SM	sin imagen
704	EM	VC 5119 (2356)	Luracatao	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
705	EM	SN 151			Urna SM	sin imagen
706	EM	VC 6496 (2866)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
707	MLP	6773		Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
708	EM	SN 95			Urna SM	sin imagen
709	EM	SN 99			Urna SM	sin imagen
710	EM	SN 160 (5556?)			Urna SM	sin imagen
711	EM	SN 100			Urna SM	sin imagen
712	EM	SN 101			Urna SM	sin imagen
713	EM	SN 102			Urna SM	sin imagen
714	EM	SN 103			Urna SM	sin imagen
715	EM	VC 1241 (483)	San José de Trancas		Urna SM	sin imagen
716	EM	SN 104			Urna SM	sin imagen
717	EM	SN 105			Urna SM	sin imagen
718	EM	SN 106			Urna SM	sin imagen
719	EM	SN 107			Urna SM	sin imagen
720	EM	SN 184			Urna SM	sin imagen
721	EM	VC 5943 (2916)	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	sin imagen

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
722	EM	VC 5938	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
723	EM	SN 166 (5541)			Urna SM	sin imagen
724	EM	VC 5947(3647)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
725	EM	SN 109			Urna SM	sin imagen
726	EM	VC 5957(2907)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
727	EM	SN 110 (2882)			Urna SM	sin imagen
728	EM	VC 1294 (531)	Angastaco	Uhle	Urna SM	sin imagen
729	EM	SN 111			Urna SM	sin imagen
730	EM	SN 112			Urna SM	sin imagen
731	EM	SN 113			Urna SM	sin imagen
732	EM	SN 156			Urna SM	sin imagen
733	EM	SN 114			Urna SM	sin imagen
734	EM	SN 155			Urna SM	sin imagen
735	MPERP	96879		Ambrosetti	Urna SM	
736	MPERP	96867		Ambrosetti	Urna SM	
737	MPERP	sn 193		Ambrosetti	Urna SM	
738	MPERP	sn 243		Ambrosetti	Urna SM	
739	MPERP	96905		Ambrosetti	Urna SM	
740	MPERP	96903		Ambrosetti	Urna SM	
741	MPERP	sn 182		Ambrosetti	Urna SM	
742	MPERP	sn 211		Ambrosetti	Urna SM	
743	MPERP	96870		Ambrosetti	Urna SM	
744	MPERP	96914		Ambrosetti	Urna SM	
745	MPERP	96932		Ambrosetti	Urna SM	
746	MPERP	96893		Ambrosetti	Urna SM	
747	MPERP	sn		Ambrosetti	Urna SM	
748	MPERP	96878		Ambrosetti	Urna SM	
749	MPERP	96864		Ambrosetti	Urna SM	
750	MPERP	96869		Ambrosetti	Urna SM	
751	MPERP	96873		Ambrosetti	Urna SM	
752	MPERP	sn 239		Ambrosetti	Urna SM	
753	MPERP	sn 234		Ambrosetti	Urna SM	
754	MPERP	96934		Ambrosetti	Urna SM	
755	MPERP	sn		Ambrosetti	Urna SM	sin imagen
756	MPERP	sn		Ambrosetti	Urna SM	sin imagen
757	MPERP	96872		Ambrosetti	Urna SM	
758	MPERP	sn (250)		Ambrosetti	Urna SM	
759	MPERP	96861		Ambrosetti	Urna SM	
760	MPERP	96904		Ambrosetti	Urna SM	
761	MPERP	sn 137		Ambrosetti	Urna SM	
762	NUMERO LIBRE				Urna SM	
763	MPERP	sn 203		Ambrosetti	Urna SM	
764	MPERP	96930		Ambrosetti	Urna SM	sin imagen
765	MPERP	96863		Ambrosetti	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
766	MPELP	96875		Ambrosetti	Urna SM	
767	MPELP	sn 150		Ambrosetti	Urna SM	
768	MPELP	sn 48		Ambrosetti	Urna SM	
769	MPELP	sn		Ambrosetti	Urna SM	
770	MPELP	16245 I.S.		Ambrosetti	Urna SM	
771	MPELP	96884		Ambrosetti	Urna SM	
772	MPELP	225		Ambrosetti	Sanagasta	
773	MPELP	96923		Ambrosetti	Urna SM	sin imagen
774	MPELP	96866		Ambrosetti	Urna SM	
775	MPELP	96928		Ambrosetti	Shiquimil	sin imagen
776	MPELP	96929		Ambrosetti	Shiquimil	
777	MPELP	96886		Ambrosetti	Urna SM	
778	MPELP	sn 239		Ambrosetti	Urna SM	
779	MPELP	96887		Ambrosetti	Urna SM	
780	MPELP	sn 220		Ambrosetti	Urna SM	
781	MPELP	sn 244		Ambrosetti	Urna SM	
782	MPELP	96877		Ambrosetti	Urna SM	
783	MPELP	sn 48		Ambrosetti	Urna SM	
784	MPELP	96868		Ambrosetti	Urna SM	
785	MPELP	sn		Ambrosetti	Urna SM	
786	MPELP	96865		Ambrosetti	Urna SM	
787	MPELP	96891		Ambrosetti	Urna SM	
788	MJBD	sn 1	Tafi		Urna SM	
789	MJBD	sn 2	Tafi		Urna SM	
790	MJBD	sn 3	Tafi		Urna SM	
791	MJBD	sn 4	Tafi		Urna SM	
792	MJBD	sn 5	Tafi		Urna SM	
793	MJBD	sn 6	Tafi		Urna SM	
794	MJBD	sn 7	Tafi		Urna SM	
795	MJBD	sn 8	Tafi		Urna SM	
796	MJBD	sn 9	Tafi		Urna SM	
797	MJBD	sn 10	Tafi		Urna SM	
798	MJBD	sn 11	Tafi		Urna SM	
799	MASML	unsa 502-00056; Ar	Animaná	UNSA	Urna SM	
800	MASML	unsa p s/a 74; 502-0	Valle calchaquí	UNSA	Urna SM	
801	MASML	826	Ayuza, alemania	Peyret	Urna SM	
802	MASML	unsa p s/a-73; 502-00032		UNSA	Urna SM	
803	MASML	02/10/1976			Urna SM	
804	MASML	sn 1			Urna SM	
805	MASML	unsa 502-00240; 61	Cachi Adentro	UNSA	Urna SM	
806	MASML	15-27-82; 82-01-0248			Urna SM	
807	MASML	sn 2			Urna SM	
808	MASML	2835			Urna SM	
809	MASML	90-02-0426		Robles	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
810	MASML	833	Ayuza,		Urna SM	
811	MASML	rn 28			Urna SM	
812	MASML	782	Saladillo, Cnel. Molde. La Viña		Urna SM	
813	MASML	02-836			Urna SM	
814	MASML	90-02-0427		Robles	Urna SM	
815	MASML	768	Peñas Azules, La V		Urna SM	
816	MASML	770	Saladillo, La Viña		Urna SM	
817	MASML	75-02-0154			Urna SM	
818	MASML	87-02-0097	La Viña		Urna SM	
819	MASML	762	Cnel. Moldes, La V		Urna SM	
820	MASML	87-02-0096	La Viña		Urna SM	
821	MASML	91-02-0812	Ayuza. Alemania,		Urna SM	
822	MASML	91-020807	Saladillo. Cnel Molde. La Viña		Urna SM	
823	MASML	sn 8		Robles	Urna SM	
824	MASML	unsa 50200046	Kipon. 61-14	UNSA	Urna SM	
825	MASML	803	Saladillo. Cnel Molde. La Viña		Urna SM	
826	MASML	unas 502-00047; Cafayate 6058; 80-04		UNSA	Urna SM	
827	MASML	761	Peñas Azules, La Viña		Urna SM	
828	MASML	765	Peñas Azules, La Viña		Urna SM	
829	MASML	16-99-82			Urna SM	
830	MASML	3-127-75			Urna SM	
831	MASML	802	Ablomé, Cabra Corral, La Viña		Urna SM	
832	MASML	24		Robles	Urna SM	
833	MASML	817	Finca Medina, Diq Peyret		Urna SM	
834	MASML	804	Saladillo, Cnel. Moldes La Viña		Urna SM	
835	MASML	834	Ayuza, Alemania, Guachipas		Urna SM	
836	MASML	805	Ayuza, Alemania, Guachipas		Urna SM	
837	MASML	20	Prov. de Salta	Robles	Urna SM	
838	MASML	91-02-0825	Finca Medina, Río Chuña-Pampa. C		Urna SM	
839	MASML	776	Ayuza, Guachipas		Urna SM	
840	MASML	91-02-0794	Saladillo, Cnel Moldes		Urna SM	
841	MASML	773	Saladillo, Cnel Moldes, La Viña		Urna SM	sin imagen
842	MASML	818	Ayuza, Alemania, Guachipas		Urna SM	
843	MASML	777	La Chacra, Cnel Moldes, La Viña		Urna SM	
844	MASML	771	Saladillo, Cnel Moldes		Urna SM	
845	MASML	795	La Chacra, Cnel Moldes, La Viña		Urna SM	
846	MASML	91-02-0774	Ayuza, Guachipas		Urna SM	
847	MASML	91-02-0801	Ayuza, Alemania		Urna SM	
848	MASML	Unsa 80-04-0262; S	Fuerte Quemado	UNSA	Urna SM	
849	MASML	80-04-0155; Unsa 5	Osma, Saladillo	UNSA	Urna SM	
850	MASML	780	Ayuza, Guachipas		Urna SM	
851	MASML	793	La Chacra, Cnel Molde		Urna SM	
852	MASML	704	Prov. de Salta		Urna SM	
853	MASML	22		Robles	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
854	MASML	sn 3	Prov. de Salta		Urna SM	
855	MASML	82-02-0175; 16-103	Prov. de Salta		Urna SM	
856	MASML	sn 4			Urna SM	
857	MASML	sn 5	Prov. de Salta		Urna SM	
858	MASML	16-101-82			Urna SM	
859	MASML	91-02-0767	Peñas Azules		Urna SM	
860	MASML	3-76-75	Prov. de Salta		Urna SM	
861	MASML	12-35-76?	Prov. de Salta		Urna SM	
862	MASML	760; 91-02-0760	Prov. de Salta		Urna SM	
863	MASML	Osma -s 71; 502-00	Osma, Saladillo		Urna SM	
864	MASML	Unas 502-00042; 50	Las Trampas, Gral	UNSA	Urna SM	
865	MASML	80-04-0165; Unas 5	Columé, Molinos	UNSA	Urna SM	
866	MASML	95-05-0849	Antofagasta de la Sierra		Urna SM	sin imagen
867	MASML	95-09-0846	Antofagasta de la Sierra		Urna SM	
868	MASC	R 0,22	Prov. de Salta		Urna SM	
869	MASC	60	Prov. de Salta		Urna SM	
870	MASC	74	Prov. de Salta		Urna SM	
871	MASC	sn 1	Prov. de Salta		Urna SM	
872	MASC	sn 2	Prov. de Salta		Urna SM	
873	MASC	sn 3	Prov. de Salta		Urna SM	
874	MASC	RB Cafayate 0,76 ó	Cafayate	Bravo	Urna SM	
875	MASC	sn 4	Prov. de Salta		Urna SM	sin imagen
876	MASC	sn 5	Prov. de Salta		Urna SM	
877	MASC	83	Prov. de Salta		Urna SM	
878	MASC	682	Prov. de Salta		Urna SM	
879	MASC	683 ó R0,05	Esc. El Barreal		Urna SM	
880	MASC	440	Finca Medina	Ángel García	Urna SM	
881	NUMERO LIBRE					
882	MASC	658	Prov. de Salta		Urna SM	
883	MAJBA	sn 1	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
884	MAJBA	E53/D159	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
885	MAJBA	D186	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
886	MAJBA	E64	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
887	MAJBA	D188	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
888	MAJBA	D114	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
889	MAJBA	D153	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
890	MAJBA	D117	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
891	MAJBA	D121/D282	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
892	MAJBA	SN2	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
893	MAJBA	cubo 23	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
894	MAJBA	cubo 32 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
895	MAJBA	cubo 32 derecha	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
896	MAJBA	cubo 303 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
897	MAJBA	cubo 303 derecha	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
898	MAJBA	cubo 282	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
899	MAJBA	cubo 26	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
900	MAJBA	cubo 19	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
901	MAJBA	cubo 17	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
902	MAJBA	cubo 15	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
903	MAJBA	cubo 22	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
904	MAJBA	cubo 20 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
905	MAJBA	cubo 20 derecha	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
906	MAJBA	cubo 16	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
907	MAJBA	cubo 18	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
908	MAJBA	cubo 14	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
909	MAJBA	cubo 13 (D144)	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
910	MAJBA	cubo 12	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
911	MAJBA	cubo 10 (100)	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
912	MAJBA	cubo 9	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
913	MAJBA	cubo 8	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
914	MAJBA	cubo 7	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
915	MPERP	96899		Ambrosetti	Urna SM	
916	MPERP	96885		Ambrosetti	Urna SM	sin imagen

Por procedencia

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
831	MASML	802	Ablomé, Cabra Corral, La Viña		Urna SM	
4	MEJBA	12,380 ó 36,567	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
46	MEJBA	12,385	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
58	MEJBA	12,399	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
63	MEJBA	12,377	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
66	MEJBA	BA1	Amaicha	Quiroga	Urna SM	
378	FMNH	102271	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
381	FMNH	102263	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
386	FMNH	102237	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
404	FMNH	102233	Amaicha	zavaleta	Urna SM	
410	FMNH	102259	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
418	MAHF	"8/8921	Amaicha		Urna SM	sin imagen
421	FMNH	102251	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
425	FMNH	102241	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
426	FMNH	102264	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	
428	FMNH	102260	Amaicha	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
441	MFV	88749	Amaicha	Schreiter	Urna SM	
95	MEJBA		Ampajango	Yapura	Urna SM	
226	MLP	4563	Ampajango	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaques
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
325	MLP	4417	Ampajango	Muñiz Barreto	Urna SM	
349	MLP	6618	Ampajango	Muñiz Barreto	Piriforme	
224	MLP	4421	Ampajango-Cemer	Muñiz Barreto	Urna SM	
429	MLP	491	Andalhuala	Márquez Miranda	Urna SM	
508	MLP	2576	Andalhuala	Antiguas Colecci	Urna SM	
436	MFV	88752	Andalhuala, etc.	Schreiter	Urna SM	
545	EM	VC 1296 ó 533	Angastaco	Uhle	Urna SM	
555	EM	1297 ó 534	Angastaco	Uhle	Urna SM	
728	EM	VC 1294 (531)	Angastaco	Uhle	Urna SM	sin imagen
598	EM	VC 1290 ó 598	Animaná	Uhle	Sanagasta	
799	MASML	unsa 502-00056; A	Animaná	UNSA	Urna SM	
866	MASML	95-05-0849	Antofagasta de la Sierra		Urna SM	sin imagen
867	MASML	95-09-0846	Antofagasta de la Sierra		Urna SM	
810	MASML	833	Ayuza,		Urna SM	
801	MASML	826	Ayuza, alemania	Peyret	Urna SM	
847	MASML	91-02-0801	Ayuza, Alemania		Urna SM	
835	MASML	834	Ayuza, Alemania, Guachipas		Urna SM	
836	MASML	805	Ayuza, Alemania, Guachipas		Urna SM	
842	MASML	818	Ayuza, Alemania, Guachipas		Urna SM	
839	MASML	776	Ayuza, Guachipas		Urna SM	
850	MASML	780	Ayuza, Guachipas		Urna SM	
846	MASML	91-02-0774	Ayuza, Guachipas		Urna SM	
821	MASML	91-02-0812	Ayuza. Alemania,		Urna SM	
490	MLP	2476	Belén	Antiguas Colecci	Urna SM	
805	MASML	unsa 502-00240; 61	Cachi Adentro	UNSA	Urna SM	
33	MEJBA	Z-10,099	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
55	MEJBA	Z-11,377	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
60	MEJBA	Z-10,160	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
61	MEJBA	Z-8,445 (36,866)	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
94	MEJBA	Z-11398	Cafayate	Zavaleta	Urna SM	
533	EM	VC 5193 ó 511	Cafayate		Urna SM	
602	EM	VC 6497 ó 4557	Cafayate	Zavaleta	Miniatura	
604	EM	VC 5111 ó 4554	Cafayate	Zavaleta	Miniatura	
874	MASC	RB Cafayate 0,76 ó	Cafayate	Bravo	Urna SM	
684	EM	VC 1718 (438)	Carrizal	Uhle	Urna SM	
269	MLP	5082	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
304	MLP	4549	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
324	MLP	4574	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
347	MLP	4548	Caspinchango	Muñiz Barreto	Urna SM	
203	MLP	4423	Caspinchango-Cen	Muñiz Barreto	Urna SM	
202	MLP	4422	Caspinchango-Mor	Muñiz Barreto	Urna SM	
213	MLP	4764	Caspinchango-Qda	Muñiz Barreto	Urna SM	
652	MLP	6864	Cerro Chico	Muñiz Barreto	Urna SM	
318	MLP	5035	Cerro Colorado	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
248	MLP	5710	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
249	MLP	5701	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
256	MLP	5699	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
263	MLP	5700	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
264	MLP	5844	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
272	MLP	5855	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
287	MLP	5693	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
290	MLP	5708	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
291	MLP	5695	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
293	MLP	5702	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
295	MLP	5846	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
296	MLP	5714	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
327	MLP	5857	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
344	MLP	5709	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
350	MLP	5876	Chiquimil	Muñiz Barreto	Miniatura	sin imagen
351	MLP	5694	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
362	MLP	5849	Chiquimil	Muñiz Barreto	Urna SM	
375	MLP		Chiquimil	Márque Miranda	Urna SM	sin imagen
385	MLP		Chiquimil	Márquez Miranda	Urna SM	
819	MASML	762	Cnel. Moldes, La V		Urna SM	
379	FMNH	102227	Colalao	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
399	FMNH	102236	Colalao	Zavaleta	Urna SM	
570	EM	VC 1273 ó 511	Colalao	Uhle	Urna SM	
865	MASML	80-04-0165; Unas 5	Columé, Molinos	UNSA	Urna SM	
240	MLP	6443	Corral Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
316	MLP	6466	Corral Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
601	EM	VC 1419 ó 102	Costa de los Reyes	Uhle	Sanagasta	
605	EM	VC 1417 ó 100	Costa de los Reyes	Uhle	Belén	
688	EM	VC 1420 (103)	Costa de los Reyes	Uhle	Urna SM	
42	MLP	4554	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
195	MLP	4500	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
208	MLP	4561	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
209	MLP	4546	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
222	MLP	4515	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
229	MLP	4499	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
243	MLP	4556	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
244	MLP	4536	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
245	MLP	4557	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
246	MLP	4575	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
247	MLP	4527	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
254	MLP	4531	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
255	MLP	4529	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
257	MLP	4532	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
258	MLP	4544	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
260	MLP	4528	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
261	MLP	4562	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
262	MLP	4534	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
266	MLP	4523	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
267	MLP	4514	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
268	MLP	4518	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
271	MLP	4559	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
275	MLP	4502	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
278	MLP	4520	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
279	MLP	4497	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
311	MLP	4533	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
314	MLP	4521	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
315	MLP	4516	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
317	MLP	4565	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
323	MLP	4533	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
331	MLP	4540	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
332	MLP	4506	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
333	MLP	4508	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
340	MLP	4498	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
356	MLP	4577	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
360	MLP	4541	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
361	MLP	4555	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
387			El Bañado	Bruch	Urna SM	
393	MLP		El Bañado	Bruch	Urna SM	
411	MLP		El Bañado	Bruch	Urna SM	
417	MLP		El Bañado	Bruch	Urna SM	
422			El Bañado	Bruch	Urna SM	
530	EM	VC 1272 ó 510	El Bañado	Uhle	Urna SM	
650	MLP	4501	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
651	MLP	4541	El Bañado	Muñiz Barreto	Urna SM	
674	EM	1275 ó 513	El Bañado	Uhle	Urna SM	
253	MLP	4545	El Bañado?	Muñiz Barreto	Urna SM	
326	MLP	4505	El Bañado?	Muñiz Barreto	Urna SM	
205	MLP	6039	El Paso	Muñiz Barreto	Urna SM	
879	MASC	683 ó R0,05	Esc. El Barreal		Urna SM	
221	MLP	5203	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
231	MLP	5215	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
250	MLP	5395	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
265	MLP	5204	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
276	MLP	5032	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
284	MLP	5174	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
302	MLP	5400	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
310	MLP	4503	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
334	MLP	5412	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquites
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
335	MLP	5163	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
336	MLP	5195	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
337	MLP	5025	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
342	MLP	5266	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
354	MLP	5023	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
355	MLP	5217	Famabalasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
251	MLP	5029	Famabalasto?	Muñiz Barreto	Urna SM	
880	MASC	440	Finca Medina	Ángel García	Urna SM	
833	MASML	817	Finca Medina, Diq	Peyret	Urna SM	
838	MASML	91-02-0825	Finca Medina, Río	Chuñia-Pampa. C	Urna SM	
3	MEJBA	Z-11545	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
22	MEJBA	Z-8,473 (067)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
23	MEJBA	Z-8446	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
28	MLP	6627	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
34	MEJBA	Z-8,451	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
35	MEJBA	Z-10,203	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
37	MEJBA	Z8465	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
50	MEJBA	44-1910	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
56	MEJBA	Z-10118	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
57	MEJBA	44-1913	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
62	MEJBA	27,175	Fuerte Quemado	FFyL2da	Urna SM	
64	MEJBA	Z-10,100 ó -37,055	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
67	MEJBA	Z-8,463	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
68	MEJBA	Z-10,124	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
73	MEJBA	44-1885	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
74	MEJBA	Z-10108	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
75	MEJBA	44-1915	Fuerte Quemado	Breyer	Urna SM	
78	MEJBA	Z-8449	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
86	MEJBA	44-1924 (56)	Fuerte Quemado	Breyer	Belén-SM	
92	MEJBA	Z-8480	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
93	MEJBA	Z-11352	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
96	MEJBA	Z-10138	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
97	MEJBA	Z-10111	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
98	MEJBA	Z-8497	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
99	MEJBA	Z-8454	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
100	MEJBA	Z-10115	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
102	MEJBA	Z-8448	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
207	MLP	6639	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
210	MLP	6641	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
216	MLP	6259	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
219	MLP	7001	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
220	MLP	6644	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
225	MLP	6057	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
232	MLP	6048	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
235	MLP	6071	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
273	MLP	6636	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
274	MLP	263 ó 6050	Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	sin imagen
283	MLP	6628	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
300	MLP	6079	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
301	MLP	6635	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
306	MLP	6060	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
309	MLP	6632	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
312	MLP	6626	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
321	MLP	6091	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
322	MLP	6260	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
330	MLP	6640	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
345	MLP	6065	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
359	MLP	7002	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
366	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
367	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
380	FMNH	102238	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
394	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
396	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
402	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
420	MLP		Fuerte Quemado	Bruch	Urna SM	
447	MFV	88706	Fuerte Quemado	Schreiter	Urna SM	
450	MEJBA	Z-11360	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
451	MEJBA	Z-11551	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
453	MEJBA	44-1888	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
454	MEJBA	Z-11547	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
455	MEJBA	Z-11533	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
456	MEJBA	Z-10205	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
458	MEJBA	Z-11537	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
459	MEJBA	Z-11553	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
460	MEJBA	Z-11534	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
461	MEJBA	Z-11334	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
462	MEJBA	11388	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
463	MEJBA	Z-11390	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
464	MEJBA	Z-10212	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
465	MEJBA	44-1848	Fuerte Quemado		Urna SM	
466	MEJBA	44-1918	Fuerte Quemado		Urna SM	
512	EM	VC 6494 ó 2868	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
514	EM	VC 5942 ó 5559	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
518	EM	VC 5933 ó 2920	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
520	EM	VC 5927 ó 3630	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
521	EM	VC 6489 ó 3640	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
522	EM	VC 5967 ó 2843	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
523	EM	VC 5912 ó 5534	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquites
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
524	EM	VC 5910 ó 5529	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
525	EM	VC 5962 ó 2338	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
527	EM	VC 5971 ó 2878	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
528	EM	VC 5926	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
529	EM	VC 5944	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
531	EM	VC 5936 ó 3625	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
534	EM	VC 6743 ó 3655	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
535	EM	VC 5945 ó 5531	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
543	EM	VC 5914 ó 3656	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
544	EM	VC 5968 ó 2939	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
547	EM	VC 6492 ó 5558	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
548	EM	VC 5984 ó 2853	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
549	EM	VC 5950 ó 2926	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
551	EM	VC 5920 ó 5530	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
553	EM	VC 5973 ó 2842	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
554	EM	VC 5935 ó 3641	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
557	EM	VC 5963 ó 2923	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
558	EM	VC 5974 ó 2908	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
560	EM	VC 5978 ó 2957	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
561	EM	VC 5939 (5546)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
562	EM	VC 5946 ó 2877	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
563	EM	VC 5947 ó 3647	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
564	EM	VC 5941 ó 2869	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
565	EM	VC 5909 ó 2852	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
566	EM	VC 5957 ó 2907	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
568	EM	VC 5923 ó 5547	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
569	EM	VC 5921 ó 2925	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
572	EM	VC 5928 ó 5542	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
573	EM	VC 5919 ó 5552	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
576	EM	VC 5983 ó 5550	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
577	EM	VC 5916 ó 5549	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
581	EM	VC 5929 ó 3651	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
586	EM	VC 6485 ó 2922	Fuerte Quemado	Zavaleta	Belén-SM	
587	EM	VC 5977 ó 2952	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
588	EM	VC 5961 ó 2941	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
592	EM	VC 5972 ó 5548	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
594	EM	VC 5976 ó 2883	Fuerte Quemado		Quilmes rojo grabado	
599	EM	VC 5770	Fuerte Quemado	Zavaleta	Puco Sanagasta	
622	EM	VC 6493 ó 5565 Za	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
648	MLP	6627	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
649	MLP	7002 ó 2911 ó 319	Fuerte Quemado	Muñiz Barreto	Urna SM	
685	EM	VC 5906	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
689	EM	VC 6495 (2684)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	
701	EM	VC 5953(5544)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	N° de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
702	EM	VC 5958(3628)	Fuerte Quemado	zavaleta	Urna SM	sin imagen
706	EM	VC 6496 (2866)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
722	EM	VC 5938	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
724	EM	VC 5947(3647)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
726	EM	VC 5957(2907)	Fuerte Quemado	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
848	MASML	Unsa 80-04-0262; 5	Fuerte Quemado	UNSA	Urna SM	
236	MLP	6310	Fuerte Quemado-L	Muñiz Barreto	Urna SM	
298	MLP	5107	Hualfin-Villavil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
307	MLP	5108	Hualfin-Villavil	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
621	EM	VC 2303 ó 13	Huasán	Schmidt	Rincón	
654	EM	VC 2328	Karrizal	Schmidt	Urna SM	
824	MASML	unsa 50200046	Kipon. 61-14	UNSA	Urna SM	
851	MASML	793	La Chacra, Cnel Molde		Urna SM	
843	MASML	777	La Chacra, Cnel Moldes, La Viña		Urna SM	
845	MASML	795	La Chacra, Cnel Moldes, La Viña		Urna SM	
77	MEJBA	47-3924	La Paya	Difrieri	Urna SM	
603	EM	VC 5112 ó 116	La Poma	Zavaleta	Miniatura	
505	MLP	2578	La Viña	Antiguas Colecci	Urna SM	
818	MASML	87-02-0097	La Viña		Urna SM	
820	MASML	87-02-0096	La Viña		Urna SM	
200	MLP	6653	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
206	MLP	6105	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
285	MLP	6286	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
286	MLP	6291	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
303	MLP	6254	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
305	MLP	6266	Las Mojarras	Muñiz Barreto	Urna SM	
643	MLP	2471	Las Mojarras	Antiguas Colecci	Urna SM	
864	MASML	Unas 502-00042; 50	Las Trampas, Gral	UNSA	Urna SM	
371			Loma Rica	Quiroga	Urna SM	
196	MLP	5897	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
197	MLP	5981	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
214	MLP	5902	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
215	MLP	5977	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
218	MLP	6032	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
227	MLP	5988	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
228	MLP	6096	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
233	MLP	6001	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
234	MLP	5980	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
237	MLP	5975	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
238	MLP	5895	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
239	MLP	5899	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
241	MLP	5884	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
242	MLP	6002	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
282	MLP	6002	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
289	MLP	5968	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
299	MLP	5970	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
319	MLP	5973	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
320	MLP	5998	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
329	MLP	8398	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
338	MLP	5966	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
341	MLP	5972	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
348	MLP	5986	Lorohuasi	Muñiz Barreto	Urna SM	
212	MLP	6000	Lorohuasi?	Muñiz Barreto	Urna SM	
627	EM	VC 5113 ó 2355	Luracatao	Zavaleta	Urna SM	
694	EM	VC 5115 (2357)	Luracatao	Zavaleta	Urna SM	
704	EM	VC 5119 (2356)	Luracatao	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
199	MLP	4431	Masao	Muñiz Barreto	Urna SM	
204	MLP	4429	Masao	Muñiz Barreto	Urna SM	
294	MLP	4416	Masao	Muñiz Barreto	Urna SM	sin imagen
398	MLP		Masao	Márquez Mirand	Urna SM	sin imagen
423	MLP	4409	Masao	Márquez Mirand	Urna SM	
223	MLP	4424	Masao-Chañar Yac	Muñiz Barreto	Urna SM	
467	MLP	4409(negro)	Masao-Chañar Yaco	Muñiz Barreto	Urna SM	
695	EM	VC 1408 (79)	Medanito	Uhle	Urna SM	sin imagen
101	MEJBA	Z-10151	Molinos	Zavaleta	Urna SM	
36	MEJBA	MF1-0-1	Morro del Fraile	Tarragó	Urna SM	
328	MLP	5117	Nacimiento	Muñiz Barreto	Urna SM	
339	MLP	5031	Nacimiento	Muñiz Barreto	Urna SM	
610	EM	VC 1729 ó 451	Nacimiento	Uhle	Puco	
687	EM	VC 1731 (453)	Nacimiento	Uhle	Urna SM	
697	EM	VC 1732 (454)	Nacimiento	Uhle	Urna SM	
849	MASML	80-04-0155; Unsa 5	Osma, Saladillo	UNSA	Urna SM	
863	MASML	Osma -s 71; 502-00	Osma, Saladillo		Urna SM	
6	MEJBA	(210) 25,242	Pampa Grande	Ambrosetti	Urna SM	
7	MEJBA	73-273 ó 25,241	Pampa Grande	Ambrosetti	Urna SM	
69	MEJBA	630 ó 06/273	Payogasta	FFyL2da	Urna SM	
252	MLP	12923	Pcia. De Catamarca		Urna SM	
510	EM	VC 5917 ó 5528	Pcia. De Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
513	EM	VC 6488 ó 5536	Pcia. De Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
593	EM	VC 5979 ó 3643	Pcia. De Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
201	MLP	5431	Peñas Azules	Muñiz Barreto	Urna SM	
270	MLP	5435	Peñas Azules	Muñiz Barreto	Urna SM	
280	MLP	5434	Peñas Azules	Muñiz Barreto	Urna SM	
859	MASML	91-02-0767	Peñas Azules		Urna SM	
815	MASML	768	Peñas Azules, La V		Urna SM	
827	MASML	761	Peñas Azules, La Viña		Urna SM	
828	MASML	765	Peñas Azules, La Viña		Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
536	EM	VC 5964 ó 3645	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
542	EM	VC 6487 ó 2867	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
546	EM	VC 6742 ó 5511	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
550	EM	VC 5922 ó 2936	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
574	EM	VC 5980 ó 2912	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
578	EM	VC 5954 ó 2915	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
583	EM	VC 5985 ó 3704	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Belén-SM	
663	EM	VC 5940 ó 2870	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
680	EM	VC 5986	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Belén	sin imagen
686	EM	VC 5987	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	
721	EM	VC 5943 (2916)	Prov. de Catamarca	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
526	EM	VC 6486 ó 499	Prov. de Salta		Urna SM	
575	EM	VC 5687 ó 2928	Prov. de Salta	Zavaleta	Urna SM	
837	MASML	20	Prov. de Salta	Robles	Urna SM	
852	MASML	704	Prov. de Salta		Urna SM	
854	MASML	sn 3	Prov. de Salta		Urna SM	
855	MASML	82-02-0175; 16-103	Prov. de Salta		Urna SM	
857	MASML	sn 5	Prov. de Salta		Urna SM	
860	MASML	3-76-75	Prov. de Salta		Urna SM	
861	MASML	12-35-76?	Prov. de Salta		Urna SM	
862	MASML	760; 91-02-0760	Prov. de Salta		Urna SM	
868	MASC	R 0,22	Prov. de Salta		Urna SM	
869	MASC	60	Prov. de Salta		Urna SM	
870	MASC	74	Prov. de Salta		Urna SM	
871	MASC	sn 1	Prov. de Salta		Urna SM	
872	MASC	sn 2	Prov. de Salta		Urna SM	
873	MASC	sn 3	Prov. de Salta		Urna SM	
875	MASC	sn 4	Prov. de Salta		Urna SM	sin imagen
876	MASC	sn 5	Prov. de Salta		Urna SM	
877	MASC	83	Prov. de Salta		Urna SM	
878	MASC	682	Prov. de Salta		Urna SM	
882	MASC	658	Prov. de Salta		Urna SM	
211	MLP	4411	Pta. De Balasto -T	Muñiz Barreto	Urna SM	
606	EM	VC 1638 ó 359	Puerta Belén	Uhle	Belén	
638	MLP	González 116	Puerta Corral Que	González	Piriforme	
198	MLP	4407	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
230	MLP	4428	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
288	MLP	4415	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
292	MLP	4426	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
308	MLP	4418	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
313	MLP	4414	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
357	MLP	4410	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
647	MLP	4410	Punta de Balasto	Muñiz Barreto	Urna SM	
217	MLP	4412	Punta de Balasto-T	Muñiz Barreto	Urna SM	

*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
27	MAJBA	cubo 303 derecha	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
39	MAJBA	cubo 282	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
40	MAJBA	cubo 26	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
41	MAJBA	cubo 19	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
65	MEJBA	Z-10,095	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
91	MEJBA	Z-10149	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
364	FMNH	102234	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
383	FMNH	102246	Quilmes	zavaleta	Urna SM	
389	FMNH	102256	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
403	FMNH	102291	Quilmes	zavaleta	Urna SM	
408	FMNH	102265	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
409	FMNH	102244	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
412	FMNH	102240	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
413	FMNH	102257	Quilmes	Zavaleta	Urna SM	
448	MAJBA	cubo 17	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
449	MAJBA	cubo 15	Quilmes	Pellisero?	Urna SM	
540	MAJBA	cubo 24	Quilmes		Urna SM	
634	MAJBA	cubo 23	Quilmes	Pellisero	Aguoide	
635	MAJBA	cubo 32 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
636	MAJBA	cubo 32 derecha	Quilmes	Pellisero	Cántaro	
637	MAJBA	cubo 303 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
883	MAJBA	sn 1	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
884	MAJBA	E53/D159	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
885	MAJBA	D186	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
886	MAJBA	E64	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
887	MAJBA	D188	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
888	MAJBA	D114	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
889	MAJBA	D153	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
890	MAJBA	D117	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
891	MAJBA	D121/D282	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
892	MAJBA	SN2	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
893	MAJBA	cubo 23	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
894	MAJBA	cubo 32 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
895	MAJBA	cubo 32 derecha	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
896	MAJBA	cubo 303 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
897	MAJBA	cubo 303 derecha	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
898	MAJBA	cubo 282	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
899	MAJBA	cubo 26	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
900	MAJBA	cubo 19	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
901	MAJBA	cubo 17	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
902	MAJBA	cubo 15	Quilmes	Pellisero	Urna SM	sin imagen
903	MAJBA	cubo 22	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
904	MAJBA	cubo 20 izquierda	Quilmes	Pellisero	Urna SM	
905	MAJBA	cubo 20 derecha	Quilmes	Pellisero	Urna SM	

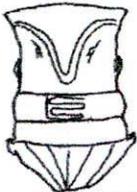
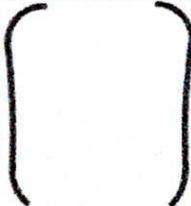
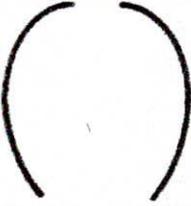
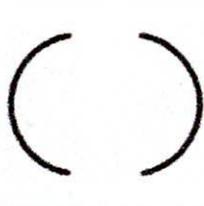
*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquies
(siglos XI-XVI)*

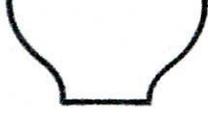
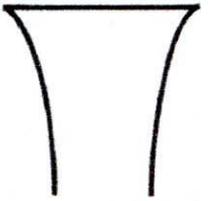
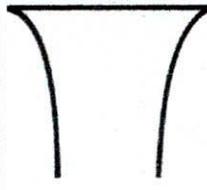
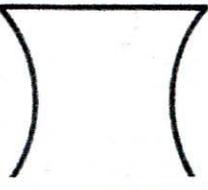
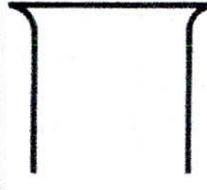
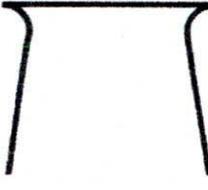
# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
906	MAJBA	cubo 16	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
907	MAJBA	cubo 18	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
908	MAJBA	cubo 14	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
909	MAJBA	cubo 13 (D144)	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
910	MAJBA	cubo 12	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
911	MAJBA	cubo 10 (100)	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
912	MAJBA	cubo 9	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
913	MAJBA	cubo 8	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
914	MAJBA	cubo 7	Quilmes	Pellissero	Urna SM	
368	MLP		Rincón Chico	Márquez Miranda	Urna SM	
370	MLP		Rincón Chico	Márquez Miranda	Urna SM	
430	MLP		Río del Arenal	Lafone Quevedo	Urna SM	
431	MFV	89075	Río Santa María	Schreiter	Piriforme	
433	MFV	89073	Río Santa María	Schreiter	Piriforme	
439	MFV	89059	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
442	MFV	89053	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
445	MFV	89048	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
446	MFV	89047	Río Santa María	Schreiter	Urna SM	
840	MASML	91-02-0794	Saladillo, Cnel Moldes		Urna SM	
844	MASML	771	Saladillo, Cnel Moldes		Urna SM	
841	MASML	773	Saladillo, Cnel Moldes, La Viña		Urna SM	sin imagen
812	MASML	782	Saladillo, Cnel. Molde. La Viña		Urna SM	
834	MASML	804	Saladillo, Cnel. Moldes La Viña		Urna SM	
816	MASML	770	Saladillo, La Viña		Urna SM	
822	MASML	91-020807	Saladillo. Cnel Molde. La Viña		Urna SM	
825	MASML	803	Saladillo. Cnel Molde. La Viña		Urna SM	
440	MFV	88655	Salas	Schreiter	Urna SM	
388			San Jose	Quiroga	Urna SM	sin imagen
369			San José	Quiroga	Urna SM	
376			San José	Quiroga	Urna SM	
382			San José	Quiroga	Urna SM	
491	MLP	2456	San José	Antiguas Colecci	Urna SM	
504	MLP	2500	San José	Antiguas Colecci	Urna SM	
715	EM	VC 1241 (483)	San José de Trancas		Urna SM	sin imagen
59	MEJBA	44-1921	Santa María	Breyer	Urna SM	
343	MLP	396 ó 1596 ó 36	Santa María	Moreno	Urna SM	sin imagen
475	MLP	2512	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
478	MLP	2548	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
481	MLP	2531	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
482	MLP	2533	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
485	MLP	2530	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
503	MLP	2510	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
507	MLP	2457	Santa María	Antiguas Colecci	Urna SM	
432	MFV	8860	Sinaján	Schreiter	Piriforme	

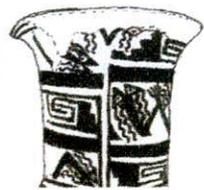
*El simbolismo en la Cerámica de las Sociedades Tardías de los Valles Calchaquíes
(siglos XI-XVI)*

# Pieza	Museo	Nº de catálogo	Procedencia	Colección	Tipo	Observ.
607	EM	VC 1359 ó 29	Sta. Rosa de Tinogasta	Uhle	Belén	
365	FMNH	102267	Tafi	Zavaleta	Urna SM	sin imagen
372	FMNH	102261	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
373	FMNH	102247	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
377	FMNH	102270	Tafi	FB	Urna SM	sin imagen
415	FMNH	102254	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
416	FMNH	102228	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
419	FMNH	102258	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
612	EM	VC 4009 ó 114	Tafi	Hermann	Belén-SM	
788	MJBD	sn 1	Tafi		Urna SM	
789	MJBD	sn 2	Tafi		Urna SM	
790	MJBD	sn 3	Tafi		Urna SM	
791	MJBD	sn 4	Tafi		Urna SM	
792	MJBD	sn 5	Tafi		Urna SM	
793	MJBD	sn 6	Tafi		Urna SM	
794	MJBD	sn 7	Tafi		Urna SM	
795	MJBD	sn 8	Tafi		Urna SM	
796	MJBD	sn 9	Tafi		Urna SM	
797	MJBD	sn 10	Tafi		Urna SM	
798	MJBD	sn 11	Tafi		Urna SM	
30	MEJBA	Z-47-1677	Tafi	Zavaleta	Urna SM	
72	MEJBA	66,223	Tolombón	Aparicio	Urna SM	

APÉNDICE II: Código clasificatorio de los atributos de la cerámica
Santamariana

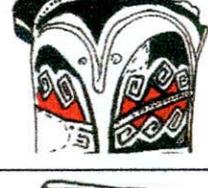
1.Sitio				
2.Localidad				
3.Departamento				
4.Provincia				
5.Asociaciones				
6.Museo				
7.Altura				
8.Forma de la sección de la boca	1.Circular		2.Elíptica	
9.Forma	1.Urna		2.Urna de cinturas	
	3.Urna piriforme		4.Puco	
10.Forma de la sección media del cuerpo (tomado de Weber)	1.Cilíndrica		2.Con tendencia ovoide	
	3.Ovoidal		4.Esferoidal	
	5.Elipsoidal			
11.Proporciones	1.altura total / diámetro máximo			
	2.altura del cuello / altura del cuerpo			
	3.diámetro de la garganta / diámetro máximo			

12.Base	1.directo (tipo "a" de Weber)		2.inflexionado (tipo "b" de Weber)	
13.Cuello	1.ausente		2.evertido	
	3.recto evertido		4.cóncavo	
	5.recto		6.recto invertido	
14.Borde	1.directo	2.modificado		
15.Labio	1.recto	2.convexo	3.Mixto	
16.Ubicación de las asas	1.en límite parte inferior-superior del cuerpo	2.en parte inferior del cuerpo	3.en parte superior del cuerpo	4.en límite cuerpo-cuello
17.Perfil de las asas (tipo, sección y posición)	1. Correa trapezoidal horizontal	2. Correa rectangular oblicua hacia arriba	3. Correa rectangular horizontal	4. Correa rectangular oblicua hacia abajo
18.Constricciones 18.1.parte inferior-parte superior del cuerpo	1.Leve (cuando sólo se ve del lado interno)	2.Marcada		

18.2.Cuerpo/cuello	1.Leve	2.Marcada		
19.Tratamiento	1.pulido	2.liso		
	3.con engobe	4.nulo		
20.Brillo	1.mate	2.brillante		
21.Color	1.rojo, negro y blanco (baño)	2.negro y blanco (baño)		
	3.negro y rojo	4.negro y rojo, con blanco en bandas finas (laterales o centrales)		
22.Inciso	si / no			
23.Grabado	si / no			
24.Tipo de decoración (no excluyentes)	1.Lineal		2.Motivos en negativo	
	3.Zonas de color			
25.Decoración cuello	1.Mejillas no divididas		2.Mejillas en tres partes horizontales	
	3.Mejillas en tres partes oblicuas		4.Mejillas en dos partes horizontales	
	5.Mejillas en dos partes oblicuas		6.Sin división de mejillas	

	7. Mejillas divididas en dos partes verticales		8. "N"		
	9. Mejillas en cuatro partes horizontales				
26. Simetría cuello	1. Rotacional		2. Refleja		
	3. Asimetría		4. Traslación		
	5. Falsa simetría refleja		6. Falsa simetría rotacional		
	27. Decoración cuerpo	1. Dos zonas verticales divididas por una banda vertical y sin división en la base		2. Dos zonas verticales divididas por una banda vertical y con división en la base	
		3. Dos zonas circulares formadas por los brazos y con división en la base		4. Única zona con división en la base	
5. Única zona sin división en la base			6. Dos zonas horizontales divididas por línea ondulada y con división en la base		

	7. "Brazos invertidos" con división en la base		8. Dos zonas circulares formadas por un serpenti-forme y con división en la base	
	9. Bandas verticales			
28. Simetría cuerpo	1. Rotacional		2. Refleja	
	3. Asimetría		4. Traslación	
	5. Falsa simetría refleja			
29. Relación diseño cuerpo / cuello (tomado de Perrota y Podestá 1973)	A.		B.	
	C.		D.	
	E. Fuera de la bimodalidad			

30. Modelado	1. Cejas		2. Ojos	
	3. boca		4. Mentón	
	5. Orejas		6. brazos y manos	
	7. Laterales sobre asas Cabeza humana		8. Nariz	
	9. Puco		10. Moño	
	11. Cabeza de murciélago			
31. Guardas centrales (remite al número de elemento decorativo)				
32. Guardas Laterales	1. de ensanche central		2. de ensanche basal	

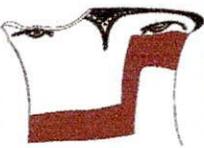
33.Ojos pintados	1.Elíptico		2.Triangular	
	3.Circular		4.Circular concéntrico	
34.Lágrimas	1.Ondulada		2.Recta	
	34.Boca	1.Circular	2.Elíptica	
	3.Semicircular		4.Curvada hacia arriba	
	5.Trapezoidal		6.Rectangular	
	7.Semicircular plena			
36.Brazos pintados	1.Manos separadas en forma de peine		2.Manos juntas con puco	

	3. Manos juntas a modo de cabeza serpentiforme		4. Cordón punteado	
	5. Pintura sobre modelado		6. Cordón pleno con borde	
	7. Sosteniendo cabeza humana			
37. Rombos	1. Concéntricos		2. Plenos	
	3. Con puntos			
38. Reticulados	1. Cuadrangular en superficie		2. Cuadrangular en motivo	
	3. Romboidal en superficie		4. Romboidal en motivo	
39. Ornitomorfos	1. Suri		2. Suri felinizado	

	3.Indefinidos con una cabeza		4.Indefinidos con dos cabezas	
	5.Suri atomizado		6.Pichones	
40.Antropomorfos	1.Con peto		2.Con túnica recta	
	3.Con túnica en forma de reloj de arena		4.Con cuerpo estilo batracio	
41.Damero	1.Cuadrangular		2.Romboidal	
	42.Chevrone (situación)	1.Aislados		2.Continuos
43.Triángulos	1.Escalonados		2.Simples	

44. Motivos espiralados	1. Curvos		2. Rectos	
45. Batracomorfos				
46. Serpentiiformes	1. Curvos y unicéfalos		2. Curvos y bicéfalos	
	3. Rectilíneos unicéfalos	4 	4. Rectilíneos bicéfalos	
47. Zoomorfos				
48. Cordón punteado	1. Recto		2. Curvo	
49. Franja perimetral (en el borde interno)				
50. Cruciforme				

51. Chorreado				
52. Punteado				
53. Escalonado espiralado	1. Con escalonado propiamente dicho y espiral recto		2. Con triángulo y espiral recto	
54. Cordón quebrado (Tipo)	1. Sin espiral		2. Con espiral	
(Orientación)	0.1 Vertical		0.2 Horizontal	
55. Triángulo curvado				
56. Peinetas				
57. Línea				

58.Indiforme				
59.Cruz andina	1. Media		2. Completa	
60.Nube				
61.Cordón pleno				
62.Superficie pintada				

APÉNDICE III: Planilla de cálculo de los estados de atributos de los elementos del diseño de la muestra de urnas santamarianas con información de procedencia

Los títulos de las columnas refieren a los ítems del Apéndice II

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
3	Fuerte Quemado	1	0	0	1	0	0			4					2						1.1	2				
4	Amaicha	1	4	1	3	B	x	5	1		3							3						1	x	
22	Fuerte Quemado	2	1	6	2	A	-			1		2	1													
23	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A									2						1.1	x				
27	Quilmes				1										2						2.1		2			
28	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A	X					5									1.1		2			
30	Tafi	1	6		1							1								39.1						
33	Cafayate	1	0	2	1	A									2						1		1			
34	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B	-		1									3				x	2		x	
35	Fuerte Quemado	0	4	2	3	D	x													55						
36	Morro del Fraile						x																			
37	Fuerte Quemado	2	2	6	8	B					3	4						2		x	1.02					
39	Quilmes	1	0	2	1	A	0			1	1										1		0			
40	Quilmes	1	1	4	3	D?			1	5	2							2								
41	Quilmes	1	4	4?	4	FB								1							1					
42	El Bañado	1	1	2	1	A	0					5									1.1		2			
46	Amaicha	1	1	2	3	D	x		5		3										1.2		2			
50	Fuerte Quemado	1	8	4	1	FB															1.1 y 1.2		1			
55	Cafayate	1	1	2	1	A	x					5									1	x				
56	Fuerte Quemado	1	8	4	1	FB															1.1 y 1.x		0			
57	Fuerte Quemado	0	6	2	1	A						1						3		39.1						
58	Amaicha	1	5	4	1	A?															1.1		1			
60	Cafayate	1	1	2	1	A					1										1.1					
61	Cafayate	1	1	2	1	A	x											2			1.1	x				

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
62	Fuerte Quemado	1	7	1	1	A										2					1.1		2			
63	Amaicha	1	4	1	3	D	x		5			1						x		x y 39.1					2	x
64	Fuerte Quemado	1	1	2	3	D	x		6			1 y 5								39.1	1.2					
65	Quilmes	2	1	5	1	A				1				2							1.1		2			
66	Amaicha	1		3	1		x													3	30.13	1.1				
67	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A															1.1	x	2			
68	Fuerte Quemado	1	4y1	1y2	3y1	ByA	x													1		1.1			2	x
73	Fuerte Quemado	2	1	4	1	A?						2	1;3	1						2						
74	Fuerte Quemado	2	5	0	3	D?	x		1		1			1												
75	Fuerte Quemado	2	1	5	1	A?										2					1.1			1		
78	Fuerte Quemado	1	8	4	1	FB								2									2			
91	Quilmes	1	2	6	1	C					3									3		1.1	2	1?	x	
92	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A						5										1.1	2			
93	Fuerte Quemado	0	1	2	1	A y D			0			1								1						
94	Cafayate	0	5	1	1	C								2												
95	Caspinchango	2	3	5								6		2												
96	Fuerte Quemado	1	4	2	1	A							4										2?			x?
97	Fuerte Quemado	1	1	2?	3	D	x		5			5?		1								1.2				
98	Fuerte Quemado	1	2	1	5	FB												x						2		x
99	Fuerte Quemado	1	2	1	1	C														3		1.1	0			0
100	Fuerte Quemado	1	5	1	1	C									1					3						
101	Tacuil	1	2	1	3	B	x		0			1									x y 39.1					
102	Fuerte Quemado	0	1	2	1	A														1		1.1	0			
195	El Bañado	1	4	1	1	C														3		1.1	2		0	X
196	Lorohuasi	1	4	1	1	C														3		1.1	2			
197	Lorohuasi	1	4	1	1	C												3?			0	1.1?	0			
198	Punta de Balasto	1	2	1	1	C														3		1.1	2			X
199	Masao	1	6?	2	1	FB														3		1.1				
200	Las Mojarras	1	0	0	1		0															1.1	1			
201	Peñas Azules	1	1	2	1	A																1.1	2			

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
202	Caspinchango	1	4	1	1	C															1.1	2				
203	Caspinchango	1	2	0	1	0																1.1	2			X
204	Masao	1	3	2?	1	A?										1										X
205	El Paso	1	5	2?	1	A?	X			2												1.1	2			
206	Las Mojarras	1	5	2	1	A																1.1	2			
207	Fuerte Quemado	1	5	2?	1	A?																1.1	2			
208	El Bañado	1	0	0	1	A?	X															1.1	2			
209	El Bañado	1	2	2	1	A?																1.1	2			
210	Fuerte Quemado	1	4	2?	1	A?																1.1	2			
212	Lorohuasi	1	5	2	1	A	X									1						1.1	2			
213	Caspinchango	1	5	2?	2	A?	X															1.1	2			
215	Lorohuasi	1	1	2	1	A						1?										1.1	2	2		
216	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A						1										1.1	2			
217	Punta de Balasto	1	1	2	1	A						1										1.1	2	2		
218	Lorohuasi	1	1	2	1	A						3										1.1	2			
219	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A						3										1.1	2			
220	Fuerte Quemado	1	1	2	3	D	X							2								0				
221	Famabalasto	1	1	2	1	A	X					5?		2										2		
222	El Bañado	1	1	2	1	A																1.1				
223	Masao	1	4	1	1	C	X															1.1	2			
224	Ampajango	1	2?	0	0	0																				
225	Fuerte Quemado	1	5	2	3	D	X					1				1										
226	Ampajango	1	2	2?	3	D	X			1?												1.2	2			X
227	Lorohuasi	1	4	0	3	?				1															0	X
228	Lorohuasi	1	5	1	3	B				1?				2												X
229	El Bañado	1	1	2	3	D	X					5?										1.2	1			
230	Punta de Balasto	1	4?	1?	3	B?	X																2			X
231	Famabalasto	1	4	1?	3	B?	X											3?					1?			
232	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B	X																2	1?		X
233	Lorohuasi	1	4	1	3	B				1		1						3		39-1		X				X
234	Lorohuasi	1	4	1	3	B				1			1					3		X		X	2			X

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
235	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B			1?		3							3				X				X
236	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B			1			1						3								X
237	Lorohuasi	1	4	1	3	B			1									3				X				X
238	Lorohuasi	1	4	1	3	B			1									3								X
239	Lorohuasi	1	4	1	3	B			1									3								X
240	Corral Quemado	1	4	1	3	B			1									3				X				X
241	Lorohuasi	1	4	1	3	B			1									3				X				X
242	Lorohuasi	1	4	1	3	B			1									3				X				X
243	El Bañado	2	0	0	6?	FB																				
244	El Bañado	1	1	2	6	FB				6								102								X
245	El Bañado	2	9	1?	1	C?																				
246	El Bañado	2	5	1?	1	C?																				
247	El Bañado	2	7	2	3	D			3			1		102										2?		
248	Chiquimil	2	5	1	3	B			1			4				X				45						
249	Chiquimil	2	1	2	2	A							1					2	2							
251	Famabalasto	2	3	2	3	D			1				102													
253	El Bañado?	2	1	2	1	A							2					2?								
254	El Bañado	2	1	2?	3	D							2													
255	El Bañado	2	1	2	3	D						1	2													
256	Chiquimil	2	1	2	3	D			1			1	2													
257	El Bañado	2	1	2	3	D			1				2													
258	El Bañado	2	1	2	3	D			0				2													
260	El Bañado	2	1	2	3	D			1			1	2													
261	El Bañado	2	1	2	3	D							2					0								
262	El Bañado	2	1	2	3	D			0			4	2													
263	Chiquimil	2	1	2	3	D			1			1	2												2	
264	Chiquimil	1?	1	2	4	FB	X			2?														1		
265	Famabalasto	2?	6	2	4	FB							2													
266	El Bañado	1?	8	4?	1	FB															1-2-y					
																					1-1		2			
267	el bañado	1	8	4?	4	FB															1.2		2			

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
268	el Bañado	1	8	4?	1	FB															1-1-y 1-2		2			
269	Caspinchango	1	8	4?	1	FB															1-1-y 1-2		2			
270	Peñas Azules	1?	1	2	2	A				1				2												
271	El Bañado	1	1	1	1	C										1							2			
272	Chiquimil	0	0	0	0	0								1												
273	Fuerte Quemado	1	8	4?	4	FB								2									2			
274	Fuerte Quemado	1	6	2	1	A					1				2								2			
275	El Bañado	1	0	0	3	B?	X													39.1?						
276	Famabalasto	0																								
278	el Bañado	1	0	0	1																1.1		2			
279	El Bañado																									
280	Peñas Azules	1	6	2	1	A										1					1-2-y 1-1		2			
281		1	1	2	3	D	X					5									1.2		2			
282	Lorohuasi	2	1	2	2	A				?			1		2-1?					2						
283	Fuerte Quemado	1	4	2	3	D			1														2			
284	Famabalasto	1	3	2	3	D						1								39-1						
285	Las Mojarras	2	1Y5	3	4	FB							1					2y3								
286	Las Mojarras	2	1	2	3	D			1		2		3	1		2						X				
287	Chiquimil	2	1	2	0	0							3													
288	Punta de Balasto	2	1	2	2	A							1							2						
289	Lorohuasi	2	1	2	1	A							1y5			2				2						
290	Chiquimil	0	1	2	3	D			1				4													
291	Chiquimil	2	1	2	3	D			1		2		1											2		
292	Punta de Balasto	2	1	2									1							2	47.2					
293	Chiquimil																									
294	Masao	1	1	2	3	D	X					5				1				X	1.2					
295	Chiquimil																									
296	Chiquimil	1	5	2	1	A															1.1		2			

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
298	Hualfín-Villavil	1	4	2	4	FB												2								
299	Lorohuasi	1	4	1	3	B			1			1						3	X							X
300	Fuerte Quemado	0	5	1	3	B			1		2			1	2.2											
301	Fuerte Quemado	1	4?	2?	1	A?															1.1		2			
302	Famabalasto	2	3	0	3	0	x		1					1												
303	Las Mojarras	2	1	2	8	D					2		3	1				1								
304	Caspinchango	1	5	2	1	A															1.1		2			
305	Las Mojarras	2	5	2?	3	D?			1				3													
306	Fuerte Quemado	2	6	2	8	D												2	X							
308	Punta de Balasto	1	4?	1	3	B	X											3			1.2				1	X
309	Fuerte Quemado	2	3?	2?	1	A?																				
310	Famabalasto	1	5	2	3y1	AyD	X		2?			1														
311	El Bañado						X														2.1		X?			
312	Fuerte Quemado	0	4	1	1	C					1o2										1.1				X	
313	Punta de Balasto	2	1	2?	1	A?				1			4						2							
314	El Bañado	1	4	1	3	B			1								X?		2?		1.1		2			X
315	El Bañado	1	6	2	1	A?																	2			
316	Corral Quemado	1	1	1	1	A				2								2								
317	El Bañado	1	5	2?	1	A															1.1					
318	cerro Colorado	1	2	2	1	A					1o2										1.1		2			
319	Lorohuasi	1																3								
320	Lorohuasi	2?	5	2?	3	D			1								X?		2?							
321	Fuerte Quemado	0	1	2	1	A	X				1			2				3				X				
322	Fuerte Quemado	1	1	2	3	D												2 y 3		X	1.2					
323	El Bañado	1	1	2	3	D			1?					1		1										
324	Caspinchango	1	4	0	1	0										1										X
325	Ampajango	0	0	0	3	0	X																			
326	El Bañado	0	0	0	3	0	X														1.1		2			
327	Chiquimil	1	4	1	3	B	X																		0	X
328	Nacimiento	1	4	1	1	C	X											0			1.1					X
329	Lorohuasi	0	5?	1	3	B												3								

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
330	Fuerte Quemado	1	0	0	3	0			1																	
331	El Bañado	1	5	2	3	A															1.1		2			
332	El Bañado	1	1y5	2	3	AyC	X				1 y 5			2									2	2		
333	El Bañado	1	1	2	1	A	X																			
334	Famabalasto	1	1	2	1	A	X				3										1.1			1?		
335	Famabalasto	0	0	0	3	0	X																			
336	Famabalasto	0	0	2?	2	C	X																			
337	Famabalasto	0	4	4	1	0								2							1.1?					
338	Lorohuasi	1	4	1	8	B?												1y3				X				X
339	Nacimiento	1	1	2	1	A															1.1		2			
340	El Bañado	1	4	1	2		X														1.1					X
341	Lorohuasi	1	4	1	3				1																	X
342	Famabalasto	0				FB															2	X				
343	Santa María	1	4	2	1	A	X														1.1					
344	Chiquimil	2	5	2	3	D			1																	
345	Fuerte Quemado	0	0	1	1						3										1.1?					
347	Caspinchango	1	1	2	4?	FB				2			5										2			
348	Lorohuasi	1	4	1	3	B						1?						3	X			X				
349	Ampajango						X																			
351	Chiquimil	2	5	2?	3	D?												3								
354	Famabalasto	0	0	3	0	0	X																			
355	Famabalasto	1	4	1	3	B	X						1					3				X				
356	El Bañado	2	9	1?	3	B																				
357	Punta de Balasto	1	1	2	1	A		0					5								1.1		2			
359	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A		0					5								1.1		2			
360	El Bañado	1	2o4	1?	1	C	X													X	1.1		2			
361	El Bañado	1	4	1	1	C		0												0	1.1				0	X
362	Chiquimil	1	2	1	1	C															1.1		2		0	X
364	Quilmes	0	3	3	3	BóD			1		4	6	1y2													x

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
372	Tafi	2	1	2	3	D			1			1y5		2												
373	Tafi	2	1	4	6	FB					1y2							2								
377	Tafi	2				FB												4								
378	Amaicha	2	1	2	3	D			1				3			x			x		2					
380	Fuerte Quemado	2	1	2	3	D			1				1					2								
381	Amaicha	2	2	6	3	B?			1		2			1			x		2							
383	Quilmes	1	4	1	3	B			1?									3								
386	Amaicha	0	4	1	3	B			1						2.1								2?			
389	Quilmes	2	4	1	3	B			3			1														
399	Colalao	1	9?	1?	3	B?			1									2								x
403	Quilmes	0	1	2	5	FB					3					1										
404	Amaicha	2	1	2	1	A								2		1								1		
409	Quilmes	1	1	3	1	FB					3											?				x
413	Quilmes	1	5	1	1	C																1.1				
415	Tafi	1	1	2	1	A						5				1				x						
416	Tafi	1	4?	1	3	B			1													1.2	2			
419	Tafi	1	4	1	3	B	x															1.2			1	x
421	Amaicha	1	4	1	1	C																1.1	2			
425	Amaicha	1	5	2	1	A	X															1.1	2			
426	Amaicha	1	1	2	1	A						5										1.1	2			
448	Quilmes	1	1	2	1	A												1				1.1	2			
449	Quilmes	1	5	2	4	FB								1								1.1				
450	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A																1.1	2			
451	Fuerte Quemado	1	4?		1?										2.1							1.1	2			
453	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A												1				1.1	2			
454	Fuerte Quemado	1	0	0	1	0																1.1				
455	Fuerte Quemado	1	5	2?	1	A?	x															1.1				
456	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A							1	2.1								1.1				
458	Fuerte Quemado	0	1	2	1	A						1	2								39.1		2?			
459	Fuerte Quemado	1	4	1	1	A									2.1							1.1	2			
460	Fuerte Quemado	0	0	0	1	0					3			1												

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
461	Fuerte Quemado	1	5	1	3	B	x														1.2					
462	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A															1.1		2			
463	Fuerte Quemado	1	6	2	5?	FB								2												
464	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A						5									1.1		2			
465	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A						1								58	1.1		2			
466	Fuerte Quemado	0	6	0	0	0												1								
467	Masao-Chañar Yaco	1	1	2	3	D	x					5	1y2													
490	Belén	1	4	1	1	C			1			1						3?			1.1	x	2			
491	San José	2	1	2	3	D							1													
503	Santa María	1	4	2	3	B			0									3				x				"X"
504	San José	0	1	2	3	D	x								1									1y2		
505	La Viña	0	1y6	2y3	3	D			1				1										2			
507	Santa María	2	1	2?	3	D			1			?						1?	2?							
508	Andalhuala	2	0	0	3	BóD								2												
512	Fuerte Quemado	2	1	2	3	D			1	5		1	3					x								
514	Fuerte Quemado	1	4	1	1	C	x														1.1		2		1	x
518	Fuerte Quemado	2	1	2	3	D			1			5											2			
520	Fuerte Quemado	2	4	1	3	B			1			1			1					39.1						
521	Fuerte Quemado	1	5	1	3	B			1			1									1.2					
522	Fuerte Quemado	1	5	2?	1	A?													x		1.1		2			
523	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A															1.1		2			
524	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A															1.1		x			
525	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A															1.1		2			
527	Fuerte Quemado	1	5	2	3	D	x?											1			1.2	x				
528	Fuerte Quemado	1	5	6?	3?	A?	x					1									1.2					x
529	Fuerte Quemado	1	1	2?	1	A?	x								1											
530	El Bañado	1	5	2?	3	D?	x							1												
531	Fuerte Quemado	2	1	2	3	D			1			1	2								1.2					
533	Cafayate	1	1	2	1	A					3	5									1.1					
534	Fuerte Quemado	1	2	2	1	A														x	1.1		2			x?

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
535	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A										1										
540	Quilmes	2	1	2	0	0						6?	2													
543	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B			2?		2	7		1						41	1.2					x
544	Fuerte Quemado	1	5	1	3	B			3												1.2					
545	Angastaco	0	6	0	1	FB						2?				x	1									
547	Fuerte Quemado	1	1	2	3	D	x					5									1.2	x				
548	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A					3	1									1.1		2	2		
549	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B			1									3								
551	Fuerte Quemado	1	4	1	1	C	x								2.1						1.1	x				
553	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A														2	1.1					
554	Fuerte Quemado	2	1	2	2	A						2	1													
555	Angastaco	1	5	2	1	A															2.1					
557	Fuerte Quemado	0	6	0	0	0	0														1.2					
558	Fuerte Quemado	1	7	1?	1	C?	x														1.1		2			
560	Fuerte Quemado	1	5	2	4	FB										1										
561	Fuerte Quemado	1	4	3	3	FB			1																	
562	Fuerte Quemado	1	4	3	1	FB															1.1		2			
563	Fuerte Quemado	1	6	2	1	A										1		2								
564	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A							3										2			
565	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B			1			1						3		39.1		x				"x
566	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A?	x						6													x
568	Fuerte Quemado	1	4	2	1	A															1.1		2			
569	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B			1									3				x				
570	Colalao	1	4?	1?	1	C?	x														1.1		2			
572	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A	x					5									1.1		2			
573	Fuerte Quemado	1	4	1	3	B			1							1		3								"x
576	Fuerte Quemado	1	1	2	3	D	x					5									1.2			2		
577	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A					3										1.1		2			
581	Fuerte Quemado	1	2	1	1	C					3							3			1.1		2			x
587	Fuerte Quemado	2	1	2	3	D			1		2y4	1		1							39.1					
588	Fuerte Quemado	1	4	0	3	BóD			1														2			

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
592	Fuerte Quemado	1	5	2	1	A															1.1	2				x
593	Pcia. De Catamarca	2	5	1?	0	0								2												
622	Fuerte Quemado	1	4	1	1	C					3y4							3			1.1	2				x
635	Quilmes	2	1?	4	6	FB					2y3							2								
637	Quilmes	1	0	0	1	0										1										
638	Puerta Corral Quem	2	6		4		x						6					2	2							
643	Las Mojarras	1	1	2	1	A	x							2							1.2					
647	Punta de Balasto	1	2	1	1	A						5									1.1	2				
648	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A	x					5									1.1	2				
649	Fuerte Quemado	1	1	2	1	A						5									1.1	2				
650	El Bañado	1	4	6	1	C	x					1									1.1					x
651	El Bañado	1	4	1	1	C	x													x	1.1	2		1	x	
652	Cerro Chico	1	4	1	3	C									2.1						1.1				1	x
788	Tafí	1	6	2	5	FB											x			45				2		
789	Tafí	1	4	1	1	C															1.1	2				
790	Tafí	1	4y5	1	3	B	x														1.2					x
791	Tafí	1	5	2	1	A															1.1	x				
792	Tafí	2	1	2	3	D			1		4		3											2		
793	Tafí	1	1	4	6	FB					2y3							2							1	
794	Tafí	2	0	0	3	0			1			1														
795	Tafí	2	1	2	1	A?								2				2								
796	Tafí	1	0	0	1	0				3																
797	Tafí	0	5	2?	3	D?												364								
798	Tafí	1	5?	1	3	B			1														2			
799	Animaná	1	0	0	3	0	x																			
801	Ayuza	1	5	1	3	B			1				2		1											
805	Cachi adentro	2	1	2	1	A												2			1,1?					
810	Ayuza	1	5	2	2	A						1	1							39.1			2			
812	Saladillo	1	0	0	1	A?																				
815	Peñas Azules, La Vif	1	1	2	0	0																				
816	Saladillo	1	6	2	5	FB	x										x									

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
818	Arroyo Tajamar	1	6	2	4	FB	x				1							2								
819	Cnel. Moldes	1	6	2	2	A								2												
820	Arroyo Tajamar	1	6	4	4	FB					1					2										
821	Ayuza	1	6	0	6	FB								2												
822	Saladillo	1	5	1	5	FB	x											2?								x
824	Kipon	2	1?	2?	1	A?															1.1		2			
825	Saladillo	1	6	2	5	FB	x											2								
826	Cafayate	0	2	0	1	0										x				45						
827	Peñas Azules, La Vir	1	6	4		FB									1											
828	Peñas Azules, La Vir	0	6	2?	4	FB																	2			
831	Ablomé	0	6	2	2	A								2										2		
833	Finca Medina	1	1	2	1	A								1	1											
834	Saladillo	1	5	1	5?		x																			x
835	Ayuza	0	1	2	1	A				1	3															
836	Ayuza																									
838	Finca Medina	0	1	2	1	A								2							1.1					
839	Ayuza	1	2	1	1	C	x								2.1						1.1		2			x
840	Saladillo	0	1	2	8?	FB										1	x									
842	Ayuza	0	6	2	7?	FB										1										
843	La Chacra	2	1	2	1	A									2.1									2		
844	Saladillo	1					x																			x
845	La Chacra	1	1	2	1	A	x														1.1		2			"x
846	Ayuza	1	5	1		B	x																			x
847	Ayuza	1	5	1	5	FB										x										x
848	Fuerte Quemado	1	5	1	1		x				3					1										
849	Osma	1	5	1	8	B	x			2													x			x
850	Ayuza	1	5	1	0	0	x													2						x
851	La Chacra	1	4	1	5	FB										1								2		
859	Peñas Azules	1	1	4	5	FB										1										
863	Osma	1	1	2?	5	FB	x													2						
864	Las Trampas	1	1	2	2	A															59.2	1.2		2		

No de pieza	Procedencia	21	25	26	27	29	30	35	36	37	38	39	40	41	42	44	45	46	47	50	54	56	58	59	60	62
865	Columé, Molinos	1	6	2	5	FB	x																			
874	Cafayate	0	1	2	4	FB	x							2		1										
879	Esc. El Barreal	1	0	0	1	0																				
880	Finca Medina	0	0	0	0	0																				
884	Quilmes	1	7	3	6	FB					1					1		2								
885	Quilmes	2	1	2	1	A								2				2								
886	Quilmes	2	1	2?	8	D?					2			1												
887	Quilmes	2	1	2	3	D?			3		3	1								x						
888	Quilmes	1	4	1	1	C															1.1	x			x?	
889	Quilmes	0	0	0	1	0	x														1.1					
890	Quilmes	2	1	4	3	FB			1		2			1y2				2								
891	Quilmes	2	1	2	3	A			1			1		2		1								2		
892	Quilmes	1	1	2	1	A												1			1.1					
903	Quilmes	2	1	4	3	FB			1		2			2												
904	Quilmes	0	6	3	1	FB																				
905	Quilmes	0	1	0	1	0																				
906	Quilmes	1	1	2?	3	D?			1							1				x						
907	Quilmes	1	4	0	1	0															1.1		2			
908	Quilmes	1	5	2	1	A	x											54.1			1.1		2			
909	Quilmes	2	2	1	3	B	x					1														
910	Quilmes	0	4	2	3	D	x					1		1												
911	Quilmes	1	4	6	1	C	x									1						x				x
913	Quilmes	2	0	0	4	FB	x											2								
914	Quilmes	2	0	0	0	FB	x											2								

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas