

## Pablo Gamboa Hinestrosa      La Escultura Agustiniiana

Entre las manifestaciones estéticas de las diversas culturas prehistóricas de Colombia, especialmente se destaca la estatuaria agustiniana por diferentes hechos que es preciso anotar.

Los más importantes son, la exposición que hizo en Berlín el arqueólogo alemán T. K. Preuss en el año de 1923, con las esculturas originales que llevó y las reproducciones hechas con los moldes que personalmente tomó durante sus exploraciones en San Agustín, a fines de 1913 y principios del 14; y la publicación en Alemania de su obra "Arte Monumental Prehistórico" en 1929, excelente tanto por su contenido como por su presentación gráfica. Posteriormente este libro fue traducido al castellano y editado en Bogotá en 1931. Aquellas circunstancias fueron fundamentales para la divulgación y conocimiento de las representaciones escultóricas agustinianas.

También han contribuido otros factores como su situación geográfica en un hermoso y extenso territorio, donde se desprenden las cordilleras de los Andes y donde nacen los principales ríos colombianos que como el Magdalena, produce la escenografía natural en que se sitúa y desarrolla el estilo agustiniano.

Esta zona, actualmente de fácil acceso por carretera, permite una gran afluencia de turistas que continuamente viajan a conocer las excavaciones arqueológicas y la estatuaria que día a día se enriquece con nuevos hallazgos.

Precisamente es en este aspecto, el escultórico, donde se produjo el más notorio acento plástico agustiniano; aspecto que se complementa por la utilización de la piedra, material con el que se alcanzó la dimensión monumental, que añade un nuevo factor de asombro e interés, sobre todo si lo comparamos con representaciones de otras culturas que prefirieron expresarse con arcilla y en pequeñas dimensiones logrando realizaciones de carácter más íntimo y fácilmente portables, plásticas por excelencia, donde alcanzaron figuraciones de exquisito gusto: como las refinadas cabezas de Tumaco, las alcarrazas Calimas o las vasijas dobles Tayronas, cerámicas donde se demostró especial sensibilidad por la forma pura.

---

NOTA: El autor es coordinador del Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional. Profesor de los cursos de Introducción al Arte y Arte Precolombino. El siguiente artículo es parte del libro en preparación "El Estilo Agustiniano". Dibujos y fotografías del autor.

Otros aspectos importantes de la escultura agustiniana son su copiosa producción escultórica<sup>1</sup> y su variedad temática —comparable únicamente con la riqueza representativa de la escultura-cerámica de Tumaco—, completamente opuesta a las tipificaciones antropomorfas Quimbayas que repiten el mismo personaje, masculino o femenino en sus invariables posiciones, sedentes o erectas, donde únicamente varía el tamaño para evitar la monotonía.

### ESTILO

El estilo agustiniano, sólidamente afianzado social y culturalmente, posibilita, en cuanto fenómeno estético, que podamos hacerlo objeto de conocimiento analizando la situación vital que lo ha originado, la cual se expresa a través de su característico sentido de la forma e ideología significada; éstas revelan su particular sentido de apropiación de la realidad mítica que las circunda de manera que cielo y tierra, dioses, hombres y animales, son seres igualmente patentes que se entrelazan en mutua dependencia para constituir la realidad agustiniana, mediante la adecuación formal escultórica de materia y contenido (Figs. 19-49-51).

Signos de unificación estilística en San Agustín son el carácter monolítico, el estatismo, la monumentalidad (Figs. 31-48) logrados en parte por el aislamiento geográfico durante más de dos mil años<sup>2</sup> en esta zona resguardada por macizos montañosos, donde alternan pequeños cerros y angostos valles (Fig. 1), separados por las profundas depresiones de ríos y quebradas tributarios del Magdalena. Factor que permitió el lento proceso de incubación y desarrollo ecológico agustiniano; proceso en el cual se seleccionaron y unificaron las formas que constituyen su lenguaje estético (Figs. 17-18-43-44).

Este estilo determinado por la sociedad en donde surge, conserva con ella una acción recíproca, al proporcionar la ideología que nutre

---

<sup>1</sup> A fines de 1970 estaban catalogadas 486 piezas. Dato suministrado por el señor Guillermo Guerrero, administrador del Museo y Parque Arqueológico de San Agustín.

<sup>2</sup> Siglo VI a XII. Datación hecha con C14. Duque Gómez, reseña.

la forma plástica, la cual se transforma en elementos estéticos que actúan impositivamente sobre ella, condicionándola.

La escultura es vehículo por excelencia de lo religioso, como expresión del sentimiento que se hace patente mediante la comunicación hecha a través del lenguaje estético, que no es únicamente en el sentido de religión-arte-sociedad, sino en relación dialéctica donde arte y espectador se determinan y complementan.

Por ejemplo, la imagen contenida en su marco arquitectónico-espacial (Fig. 2), vista de frente hace más inquieta, severa e impositiva su presencia ante el implorante quien entra en contacto con el ídolo en actitud de reverencia frontal, lo que ocasiona la planimetría escultórica.

A su vez el carácter sacro de la imagen impone la simetría como base fundamental de su estructura (Figs. 4-14-24-25).

La actitud y el sentir mágico trascendentes, determinan la estructuración compositiva, constitutiva del ordenamiento que conjuga los elementos estéticos de la estatuaria, de tal manera que la rigen e impregnan desde su concepción hasta que ésta se realiza en sus mínimos detalles escultóricos.

Hemos visto que simetría y frontalidad (Fig. 27) son los aspectos determinantes de la escultura, a los que se supeditan los demás elementos que producen el estatismo, —condición inherente a ésta— (Fig. 44), como el fenómeno estético que le resta terrenalidad, imprimiéndole su huella más característica. Mediante la efigie estática se imploran los beneficios de la naturaleza, partiendo precisamente de todo lo que no es ella. Se propician vitalidad y fuerza genética mediante el estatismo pétreo (Fig. 38).

Sin embargo, esto adquiere un sentido metafórico o más bien dialéctico, ya que en realidad no se niega lo orgánico; sino que se desea su inmutabilidad. Contra la periodicidad de la naturaleza se quiere imponer un ritmo vital que parta del hombre.

La estatuaria agustiniana subraya su significación a la vez; simbólica, trascendente y vital (Figs. 5-8-20-21) mediante la estructuración formal escultórica.

El esquema compositivo parte de elementos que no están en la naturaleza y que son creación y dominio del hombre. Nos referimos a las matemáticas, como principio que rige el esquema compositivo agus-

tiniano. La sujeción a este ordenamiento está constituida por la composición ortogonal<sup>3</sup> donde predomina la línea recta, tanto vertical como horizontal —signo de permanencia y reposo— (Figs. 27-33-44).

La relación matemática y rítmica determina las características estructurales. La línea curva, —vital y orgánica por excelencia—, se integra sometida a voluntad matemática, con las rectas (Fig. 44) constituyendo el esquema más simple de la estatuaria; esquema que podemos reducir a dos líneas verticales, en las que descansa el óvalo de la cabeza.

De la relación perpendicular entre las dimensiones vertical y horizontal, se configura el ritmo ortogonal<sup>4</sup> donde el ángulo recto, por su solidez y frialdad, es una de las características más notables.

Sobre el esquema producido por estas dimensiones se inscriben los componentes formales que configuran la representación que se estructura en una sucesión estática de planos interrumpidos por los cortes que limitan las superficies que configuran la imagen (Figs. 5-11-24-25).

Al partir de una estructura simple (Figs. 17-18) las formas se complican tendiendo hacia una composición cada vez más compleja (Figs. 48-49-50-53). Podemos notar esto si comparamos la simplicidad estructural de la estatuaria más antigua, con la complejidad de las últimas estatuas de estilo abstracto-geométrico (Figs. 26-44).

De acuerdo con los diferentes períodos estilísticos de la estatuaria agustiniana, encontramos en su esquema compositivo figuras geométricas básicas como el cuadrado, el rectángulo, el triángulo y el círculo, que a simple vista podemos observar claramente en figuras como las de Quebradillas (Fig. 44), la deidad con tocado bicéfalo, o la que lleva una bolsa en la mano (Fig. 20).

La relación entre la línea recta, —permanencia y tranquilidad—, y la curva, —movilidad y dinamismo—, se hace especialmente presente en el estilo abstracto-geométrico con predominio tal vez en éste, donde el cuerpo se simplifica y la cabeza —esencialmente curva— adquiere mayor proporción (Fig. 27).

---

<sup>3</sup> Barney Cabrera: 1964:57.

<sup>4</sup> Arnheim: 1962:229.

Formalmente la escultura agustiniana se caracteriza por la constancia y desarrollo de ciertos elementos estéticos, presentes desde las más tempranas formas escultóricas hasta las posteriores realizaciones del siglo XII d. C.

Estos elementos son:

Predominio Lineal. (Estructuración vertical y horizontal suavizada por curvas) Figs. 27-33.

Compactacidad (Forma cerrada) Figs. 11-22-47-48.

Frontalidad, estatismo, simetría (Sentido religioso trascendente, determinado por el espacio arquitectónico que contiene la estatuaria) Figs. 2-14-31.

Planimetría. (Relieve escultórico. Bidimensionalidad). Figs. 25-33-37.

Desarrollo volumétrico rectangular. (Escultura complementada por varios planos. Visión más rica de la imagen). Figs. 4-5-6 y 7-8-9.

A la formación del estilo agustiniano también contribuyeron sus relaciones con otras culturas.

En efecto, formalmente encontramos semejanzas entre algunas primitivas esculturas agustinianas (Fig. 17) y la estatuaria "arcaica" de Guatemala, Honduras, Nicaragua y Salvador.

La escultura agustiniana representa mitos precolombinos que como el felínico encontramos entre los Olmecas (México) y en Chavin (Perú). El característico "doble yo" agustiniano lo encontramos en Nicaragua y el Amazonas<sup>5</sup>.

Con el Popol-Vuh libro sagrado de los maya-quiche de Guatemala, guarda estrechas relaciones por cuanto ilustra símbolos y personajes de este drama mítico de la creación, como el dios del maíz en sus diferentes advocaciones: en el inframundo (Fig. 31), como pez (Fig. 21) o como dios joven (Fig. 2). Expresa, aunque en forma primaria el concepto maya y azteca de la serpiente emplumada, representado en San Agustín como el águila y la serpiente que en México se integran en un solo ser mítico.

<sup>5</sup> Preuss: 1931:213-14.

Chalchiutlicue, la diosa mexicana del agua, la encontramos representada con su tocado serpentiforme y una pequeña vasija en la mano, en el Alto de los Idolos; o derramando el cántaro celeste para que caigan las lluvias, en el Alto de las Piedras (Fig. 30).

Los números simbólicos de las culturas mexicanas, tres, cinco y siete los encontramos repetidos insistentemente (Figs. 26-35).

#### MATERIA

El material utilizado como medio expresivo es importante. Nos ayuda a comprender algunos de los aspectos característicos de esta cultura, donde la elección del material fue parte importante de la función expresiva de la escultura, ya que cada materia contiene cualidades específicas que la hacen más apta que otra para lograr determinado fin.

En San Agustín el material predilecto utilizado para arquitectura y escultura fue la piedra. Sobre todo las piedras duras como el basalto y la andesita<sup>6</sup> que se encuentran dispersas en la región en bloques superficiales de gran tamaño, como las de La Chaquira (Figs. 54 a 57) o casi a ras de tierra. Se utilizaron en su forma natural de laja para techar los dólmenes (Fig. 2) o para tallar estatuas de dimensión monumental, que como la del "Obispo", excede los cuatro metros de altura.

Con piedras más pequeñas y duras, extraídas de los cauces de los ríos o de origen volcánico, se labraron pequeños dijes antropomorfos que pueden tener de dos a seis centímetros, o se hicieron algunos de los instrumentos empleados para esculpir.

En San Agustín se talló piedra contra piedra, aunque a partir del estilo clásico, es muy posible que se emplearan herramientas metálicas<sup>7</sup> de cobre.

La madera también fue utilizada desde época muy temprana, hecho confirmado por el hallazgo de un sarcófago de este material, excavado en el Alto de Lavapatas y fechado por el C14, en 545 a. C.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> K. Th. Preuss: 1931:130.

<sup>7</sup> Pérez de Barradas: 1943:144.

<sup>8</sup> Duque Gómez: 1966:393.

Podemos admitir que como en otras culturas precolombinas, sobre todo de México, la madera antecedió a la piedra, tal como lo anota Girard: "Los antecedentes inmediatos de la escultura en piedra no dejaron huellas, por ser de material destructible; de allí que no se hayan descubierto las fases primarias de la escultura.

Revelan las primeras estatuas de piedra, en sus formas, una continuación de la técnica del tallado en madera, y a pesar de que son el producto final de la tradición artística del siglo anterior"<sup>9</sup>.

La escultura agustiniana en madera no ha llegado hasta nosotros, posiblemente por la humedad de la región.

Teniendo en cuenta los numerosos "postes efigie" que tienen idéntica estructura y el mismo sentido de talla en madera, podemos creer que también en San Agustín la estatuaria en madera precedió a la lítica<sup>10</sup>, o por lo menos fue paralela a ésta.

La substitución de materia, madera por piedra, es importante por cuanto ésta por su dureza, imprime en la obra que se ejecuta en ella, el carácter de inmutabilidad y estatismo, cualidad necesaria a la voluntad sacra de la representación escultórica que debe expresar el sentimiento trascendente del más allá; por el carácter mágico y sagrado que deben contener éstas, la figuración de una deidad debe tener la inamovilidad y permanencia de lo eterno.

Por esto, la imagen —sagrada como el espacio que la contiene— no puede ser movida, tiene que permanecer allí, confiriéndosele el estatismo propio de lo trascendente.

Por estas razones, la necrópolis agustiniana y la estatuaria necesitaron una materia inorgánica, fría, dura, rígida, permanente, que sirviera tanto para encarnar los dioses como para albergarlos junto a los muertos. Por eso se utilizó la piedra, materia a la que son inherentes estas cualidades.

De acuerdo con sus dimensiones la piedra es por su peso difícil de movilizar, condición que supo aprovechar la estatuaria para acentuar la perennidad de los personajes representados.

Lo pétreo, lo rígido y lo inorgánico, colocados sobre el tiempo expresan que lo vital y el hombre no tienen permanencia.

<sup>9</sup> Girard. Los Chortis: 1949:1464.

<sup>10</sup> Barney Cabrera: 1964:54.

## TECNICA

El medio expresivo del Arte agustiniano, mediante el cual se le da el "ser" a un bloque lítico, amorfo o inerte, es la escultura; técnica en la que se desarrolló una gran maestría.

Para esculpir los pesados y compactos bloques de piedra, el artífice precolombino necesitó herramientas adecuadas de mayor dureza que la materia que va a trabajar.

Las representaciones de personajes que llevan como atributos utensilios semejantes a los que se emplean para el trabajo escultórico<sup>11</sup>, nos sirven para aclarar este aspecto.

El "dios solar" (Fig. 19) tiene en la mano derecha una hacha alargada o cincel (Dib. 1A) con los dedos medios e índice montados sobre este objeto, en la misma posición empleada por un escultor para ejecutar un detalle de cuidado que requiere mayor sensibilidad y seguridad de la mano, como por ejemplo para labrar un ojo o la "boca felina" de la misma deidad.

El empleo de herramientas de forma alargada, con un extremo aguzado, exige el uso de un percutor o martillo para que el cincel guiado por la mano pueda tallar la piedra.

Cinceles pulidos de piedra, que tienen la misma forma del que lleva este dios, son muy frecuentes en la región.

Otra clase de herramientas que tecnológicamente nos parecen más desarrolladas son las que tiene en ambas manos, la figura que actualmente se encuentra en el Museo del Oro de Bogotá (Fig. 29). En la derecha tiene un instrumento que por su forma indiscutiblemente es un "tumi" (Dib. 1B), instrumento ceremonial de cobre que servía para los sacrificios o como herramienta quirúrgica en trepanaciones del cráneo, empleado especialmente en Perú y Ecuador. Su uso en la escultura requiere un percutor (Dib. 1C), que puede ser el elemento que tiene en la mano izquierda (Fig. 29) totalmente desconocido para nosotros que por su forma más compleja es posible que tenga función doble, dada la configuración de sus extremos. Con su parte superior achatada puede servir como percutor. Cogiendo este martillo por la cabeza serviría para picar la piedra mediante golpes secos. Este instrumento, por

---

<sup>11</sup> Pérez de Barradas, *Opus cit.*, 144.

su forma puede ser metálico, y su cabeza de otro material. Para Preuss esta deidad lleva "un martillo y un cincel"<sup>12</sup>.

La figura rota de Quebradillas sostiene en las manos dos objetos<sup>13</sup> que parecen ser una combinación de los dos anteriores: parte superior cortante, —representada por una línea doble que semeja el filo—, que tiene la forma característica del "tumi" (Dib. 10). El extremo de este instrumento serviría como contrapeso, para dar el golpe con la parte cortante.

Estas diferentes clases de herramientas, seguramente algunas metálicas, testimonian su empleo por parte de los escultores agustinianos.

Duque Gómez excavó en la parte trasera del montículo donde se encuentra el "dios solar", una gran cantidad de percutores o "buzardas" que para este arqueólogo son los instrumentos empleados para esculpir la piedra<sup>14</sup>. No dudamos que estos utensilios hayan servido para labrar la piedra, pero a nuestro juicio no constituyen sino una de las diferentes clases de herramientas<sup>15</sup> que debieron ser utilizadas en el proceso escultórico.

La forma de las "buzardas" no es funcional y la escultura de este período requiere herramientas perfeccionadas en forma que permita esculpir los detalles ornamentales de la "deidad con cetro" (Fig. 27) o la máscara de la figura de Quebradillas (Fig. 44). Las "buzardas" carecen de la forma adecuada para ejecutar estos detalles. Ellas se pudieron utilizar en las fases iniciales del trabajo escultórico, con el fin de desbastar el bloque lítico sustrayéndole el material necesario para tener una primera estructuración de la imagen, como también para ejecutar grandes planos o emparejar una superficie.

Como anota el Profesor Barney Cabrera los agustinianos adecuaron magistralmente el tema representado a la forma natural de la piedra: "Desde los estilos iniciales de la escultura lítica de San Agustín, se observa aquel don excepcional de saber escoger la roca apropiada para tallar en ella la idea religiosa" (Figs. 47-48-50-56).

---

<sup>12</sup> Preuss K. Th. 1931:168.

<sup>13</sup> Barney Cabrera, op. cit., p. 50.

<sup>14</sup> Duque Gómez, op. cit., p. 395.

<sup>15</sup> Barney Cabrera, op. cit., p. 48.

Seleccionado el bloque por los artífices agustinianos, se procedía a diseñar, sobre la superficie, la imagen previa<sup>16</sup> que guía al ejecutante —o ejecutantes— grabándola con una profunda línea (Figs. 12 y 13).

Este proceso nos indica que en la estatuaria agustiniana se talló directamente el bloque; técnica que revela un dominio perfecto del oficio y una concepción sumamente clara de la imagen que se quiere representar.

En algunas piedras encontradas en las tumbas se grabaron dibujos con figuras geométricas, humanas y animales, o se recubrieron de líneas en diferentes direcciones (Fig. 13) que, como lo anotamos anteriormente, sirvieron como bocetos previos a la ejecución de la imagen.

El proceso siguiente consistiría en abocetar la figura, “desbastando” la piedra para tener una visión esquemática del conjunto, donde se encuentran esbozados juegos de planos, volúmenes y espacios (Figs. 14 y 15).

Finalmente se ejecutarían los detalles precisos de la cara, los atributos simbólicos y el resto de la figura, con gran paciencia y esmero.

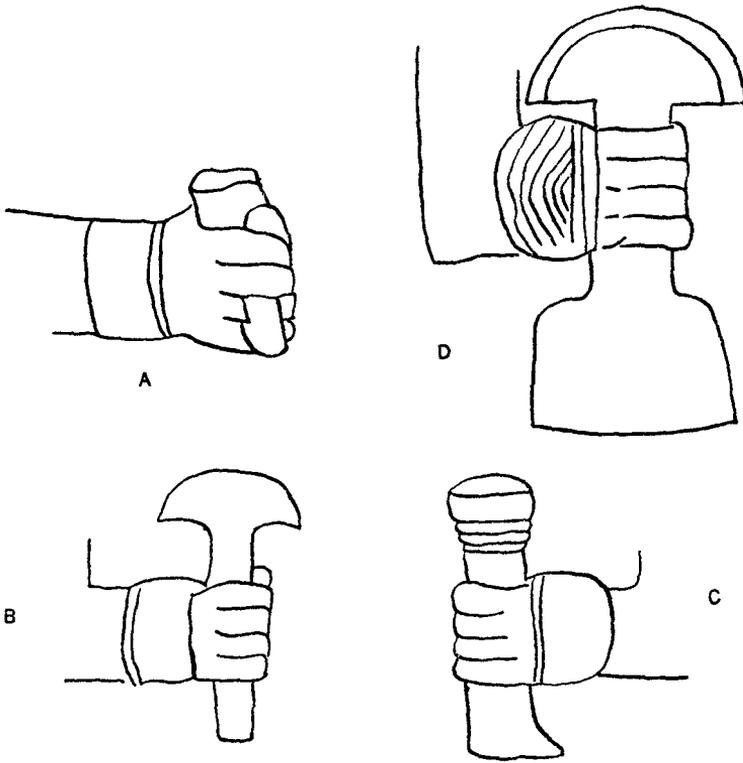
La parte física y puramente manual del trabajo escultórico se complementaría con la consagración de la obra para que la imagen de la deidad encarne en ella, al igual que lo hacían los aztecas, según nos lo narra el cronista Fray Bernardino de Sahagún.

#### TEMA

Al analizar la temática agustiniana debemos ante todo tener en cuenta su profundo arraigamiento cultural, motivado íntimamente por las implicaciones psicológicas de la sociedad, ya que como lo anota Hauser, el tema es la “conciencia social” de una época o estilo.

El tema agustiniano supera lo puramente anecdótico o imitativo, mediante la voluntad expresiva, voluntad que se puede considerar como su esencia al manifestarse como el aspecto vital por el que se encauza el sentimiento estético de una cultura que, como la agustiniana, parte del mito (Figs. 8-21-49) y no de la naturaleza; es decir, de la

<sup>16</sup> Barney Cabrera. 1964:58.



DIBUJO

*DIBUJO 1. Herramientas que llevan como atributos las deidades.*

A. *Deidad solar.* Mano con cincel. Cinceles de piedra pulida como éste se encuentran en las tumbas.

B y C. *Deidad con martillo y cincel.*

B. Mano con cincel o tumi. Este elemento metálico se utilizó como herramienta o instrumento quirúrgico en el antiguo Perú.

C. Mano con martillo. Instrumento desconocido para nosotros. La cabeza debe ser el percutor y el extremo inferior, para picar la piedra. (Posiblemente metálico).

D. *Mano con instrumento ceremonial o herramienta.* Utensilio semejante al tumi. En la parte superior se representa el filo. (Posiblemente metálico).

naturaleza mitificada, donde es absolutamente real la conjunción de animales, hombres y dioses (Figs. 5-51-52). Así lo encontramos consignado en la estatuaria agustiniana donde no existen representaciones de elementos o personajes cotidianos contenidos en sí mismos, sino que esta temática tiene una intención trascendente que va más allá de la mera descripción del águila (Fig. 49), el guerrero (Fig. 35) o el apareamiento (Figs. 10-11). La representación se somete a rígidas convenciones que, como la proporción y el estatismo, van ligados a la jerarquía del personaje.

En el arte agustiniano las figuras se hacen como se sabe que son; pero este "saber" implica la captación de la imagen que se va a representar, aunque ésta no se perciba, puesto que no hay modelo tangible ni por tanto imitación de él.

Como forma de conocimiento, busca la razón fundamental que está más allá de las apariencias del mundo visible; de lo que se ve y quiere penetrar la realidad; lo que son. En uno de sus penetrantes ensayos Malraux manifiesta que "el hombre crea los dioses a su imagen y semejanza", agudísimo concepto, que nos sirve como referencia para comprender el desarrollo temático agustiniano donde siempre se parte de la imagen prototípica humana. Esta es "medida" de las representaciones (Fig. 54) en las cuales su carácter sacro implica distanciamiento de la naturaleza.

El proceso de antropomorfización de la escultura va profundamente ligado a los más importantes mitos precolombinos, originados por el descubrimiento del maíz y la transición de horticultores a agricultores, con sus consecuentes repercusiones económico-sociales.

Para penetrar en la esencia temática agustiniana tenemos que referirnos a textos míticos precolombinos como el Popol-Vuh, donde encontramos que la madera fue la materia original de la estatuaria primitiva. El uso de ésta no sólo se debe a un proceso natural, donde la técnica de labrar la madera antecede a la piedra por ofrecer menor resistencia; sino también, por hechos culturales relacionados con los orígenes míticos del hombre americano que determinan la primitiva facturación de la escultura en madera.

La ceiba aparece en los códices mayas y mexicanos como el "árbol de la vida" por considerar que sus partes, rama, tronco y raíces, corresponden a los espacios cósmicos, cielo, tierra e inframundo.

Por ser vegetal la base alimenticia de este nuevo estadio cultural, se considera al árbol como fuente de la vida.

El proceso de antropomorfización de la escultura, de acuerdo con el texto del Popol-Vuh, va unido al relato de la creación del hombre, primero en barro y luego en madera, así:

“Entonces fue la creación y la formación.

De tierra, de lodo hicieron la carne del hombre. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener. Y dijeron el Creador y el Formador. Bien se ve que no puede andar ni multiplicarse. Que se haga una consulta acerca de esto, dijeron.

Entonces desbarataron y deshicieron su obra y su creación. Y en seguida dijeron: ¿Cómo haremos para perfeccionar, para que salgan bien nuestros adoradores, nuestros invocadores?”.

#### Más adelante el Popol-Vuh agrega:

“Dad a conocer vuestra naturaleza, Hunahpu-Vuch, Hunahpu-Utiu, dos veces madre, dos veces padre, Nim-Ac, Nima-Tziis, el Señor de la esmeralda, el joyero, el escultor, el tallador, el Señor de los hermosos platos, el Señor de la verde jícara, el maestro de la resina, el maestro Toltecat, la abuela del sol, la abuela del alba, que así seréis llamados por nuestras obras y nuestras criaturas.

—Echad la suerte con vuestros granos de maíz y de tzite. Hágase así y se sabrá y resultará si labraremos o tallaremos su boca y sus ojos en madera. Así les fue dicho a los adivinos”.

“Y comenzando la adivinación dijeron así:

—Juntaos, acoplaos. Hablad, que os oigamos, decid, declarad si conviene que se junte la madera y que sea labrada por el Creador y el Formador, y si éste, el hombre de madera es el que nos ha de sustentar y alimentar cuando aclare, cuando amanezca . . .

Entonces hablaron y dijeron la verdad: —Buenos saldrán vuestros muñecos hechos de madera, hablarán y conversarán sobre la faz de la tierra.

—Así sea, contestaron, cuando hablaron, y al instante fueron hechos los muñecos labrados en madera. Se parecían al hombre, hablaban como el hombre, y poblaron la superficie de la tierra” (Popol-Vuh. Adrian Resinos 1960: 28, 29).

En la segunda parte encontramos nuevas referencias sobre el proceso escultórico, donde la cabeza cercenada de los Ahpú colocada en un tronco, constituye el primer intento de figuración antropomorfa, dando la existencia a un nuevo ser que asombra a los de Xibalba.

"Está bien. Hoy será el fin de vuestros días, ahora moriréis. Seréis destruídos, os haremos pedazos y así quedará oculta vuestra memoria. Seréis sacrificados, dijeron Hun-Came y Vucub-Came.

En seguida los sacrificaron y los enterraron en el Pucbal-Chah, así llamado. Antes de enterrarlos le cortaron la cabeza a Hun-Hunahpu y enterraron al hermano mayor junto con el hermano menor.

—Llevad la cabeza y ponedla en aquel árbol que está sembrado en el camino, dijeron Hun-Came y Vucub-Came. Y habiendo ido a poner la cabeza en el árbol, al punto se cubrió de frutas este árbol que jamás había fructificado antes de que pusieran entre sus ramas la cabeza de Hun-Hunahpu, que así se dice...

A juicio de aquéllos, la naturaleza de este árbol era maravillosa, por lo que había sucedido en un instante cuando pusieron entre sus ramas la cabeza de Hun-Hunahpu. Y los Señores de Xibalba ordenaron: que nadie venga a coger de esta fruta. Que nadie venga a ponerse debajo de este árbol, dijeron, y así dispusieron todos los de Xibalba". (Popol-Vuh. Adrian Resinos 1960: 56-57).

Este relato nos explica el significado del árbol como generador de la vida y su importancia en el origen y desarrollo de la escultura antropomorfa, cuando se le agrega una cabeza al árbol; cabeza que se caracteriza como el elemento más importante de la figuración escultórica precolombina (Figs. 18-25).

El aspecto mágico de transformación del árbol antropomorfo, —escultura primitiva— manifestado por su repentina fructificación, hace énfasis en el carácter simbólico al asociar esta imagen con la fecundidad; ante este hecho insólito y maravilloso, inmediatamente se le confiere carácter sacro al árbol mágico y al espacio que lo rodea cuando los de Xibalba exclaman: "Que nadie venga a coger de esta fruta. Que nadie venga a ponerse debajo de este árbol".

Más adelante encontramos otras referencias al simbolismo mágico de fecundidad, cuando la doncella Ixcuic, movida por la curiosidad se acerca al árbol:

"¿Por qué no he de ir a ver ese árbol que cuentan? exclamó la joven. Ciertamente deben ser sabrosos los frutos de que oigo hablar. A continuación se puso en camino ella sola y llegó al pie del árbol que estaba sembrado en Pucbal-Chah. Ah, exclamó, ¿qué frutos son los que produce este árbol? ¿Me he de morir, me perderé si corto uno de ellos?, dijo la doncella.

Habló entonces la calavera que estaba entre las ramas del árbol y dijo: ¿Qué es lo que quieres? Estos objetos redondos que cubren las ramas del árbol no son más que calaveras. Así dijo la cabeza del Hun-Hunahpu dirigiéndose a la joven. ¿Por ventura los deseas? agregó.

—Sí los deseo, contestó la doncella.

—Muy bien, dijo la calavera. Extiende hacia acá tu mano derecha.

—Bien, replicó la joven, y levantando su mano derecha, la extendió en dirección a la calavera.

En ese instante la calavera lanzó un chisguete de saliva que fue a caer directamente en la palma de la mano de la doncella. Miróse rápidamente y con atención la palma de la mano, pero la saliva de la calavera ya no estaba en su mano.

—En mi saliva y en mi baba te he dado mi descendencia (dijo la voz en el árbol)...

“Volvióse en seguida a su casa la doncella después que le fueron hechas todas estas advertencias, habiendo concebido inmediatamente los hijos en su vientre por la sola virtud de la saliva. Y así fueron engendrados Hunahpu e Ixbalanqué”<sup>17</sup>.

Este episodio nos explica no sólo la fuerza mágica y genética contenida en la imagen escultórica, sino la participación por semejanza de este don, al acercarse a propiciar la imagen.

Podemos relacionar estas narraciones míticas, con la estatuaria arcaica precolombina que, como la agustiniana, representa deidades —masculinas o femeninas—, que portan atributos de la fecundidad: vientre grávido (Fig. 31), caracol (Fig. 16), miembro erecto (Figs. 4-19-38), pequeño recipiente en la mano (Fig. 32); deidades a las cuales se propicia para obtener beneficios económicos sobre la comunidad.

Podemos agrupar la temática agustiniana así:

Dioses.

Sacerdotes.

Guerreros.

Retratos funerarios o estelas.

Animales.

*Dioses.* Desde las primeras formas escultóricas aparecen dos personajes que constituyen la base de la temática agustiniana; el “dios gordo” (Fig. 17) y los “postes efigie” (Fig. 18). El primero se caracteriza por la representación de la cabeza y los brazos; su voluminosidad la proporciona la forma redondeada natural del bloque lítico que la contiene.

Los “postes efigie” un poco más evolucionados que el anterior, se ciñen a la forma cilíndrica de la piedra. También éstos se caracteri-

<sup>17</sup> Popol-Vuh: Resinos, 1960: 58-59.

zan por la figuración de la cabeza y los brazos. Tienen los ojos cerrados —al igual que el anterior— pero se diferencia de éste por la aparición de la “boca felina”.

Sobre estos personajes se desarrolla la temática divina; sus características la repiten casi todas las representaciones posteriores que conservan la primitiva gravidez manifiesta por un mayor o menor abombamiento del vientre (Fig. 31); tienen la boca felina que en algunas adquiere forma geométrica más regular, realzada por gruesos y puntiagudos colmillos (Fig. 22).

Las manos sobre el vientre, —posición del personaje primitivo—, continúan tipificando casi todas las representaciones posteriores; posición que indica la parte del cuerpo donde radica la mayor significación de la imagen (Figs. 19-21-30).

La diferente función de las deidades se caracteriza por los atributos simbólicos que llevan en las manos, como el caracol (Fig. 19), la bolsa (Fig. 20), el cincel (Fig. 19), la pequeña vasija (Fig. 32), el cetro (Fig. 27) o el pez (Fig. 21). La representación del sexo, —masculino (Fig. 38) o femenino (Fig. 16)— se encuentra claramente en algunas estatuas.

Igualmente las imágenes de los dioses se diferencian por ser masculinas o de carácter solar (Fig. 19) —deidad solar, deidad con tocado bicápite, deidad con cabeza trofeo—, o femeninas y de carácter lunar, diosa lunar (Fig. 30), diosa del agua (Fig. 33), diosa con un niño (Fig. 2).

De acuerdo con su carácter divino, la posición sedente (Figs. 23-24) o erecta (Fig. 32) de estos personajes se relaciona con su mayor o menor jerarquía dentro del panteón agustiniano.

*Guerreros.* Aparecen tardíamente representados. Siglo V<sup>18</sup>, y tienen como entre los aztecas, carácter religioso. Estos personajes de pie, tienen una actitud menos rígida y convencional. Algunos se representan en movimiento (Figs. 34-36), con los brazos a un lado, empuñando la maza o con una piedra redonda en la mano (Fig. 35) extienden el brazo hacia atrás en actitud de lanzarla. La expresión de la cara es decididamente naturalista (Figs. 35-36).

Casi todos los “guerreros” portan el “doble yo”, unas veces de carácter bestial y otras de suaves facciones (Figs. 34-35). Representaciones posiblemente posteriores se esquematizan de manera tal que la

imagen del "doble" no se hace (Fig. 37) aunque la figura conserve el bloque lítico donde anteriormente éste se esculpía. En otras esculturas de guerreros el "doble" desaparece totalmente (Fig. 38). Las que tenían "doble yo" se integraban arquitectónicamente como columnas antropomorfas<sup>19</sup>. Unas llevan casco (Figs. 34-36), otras un tocado con elementos simbólicos (Fig. 35).

Como armas llevan maza (Fig. 38), dardo y escudo (Fig. 37), o una piedra redonda (Fig. 35).

*Sacerdotes.* Aparecen en la misma época de los guerreros —y al igual que éstos— debieron tener una gran jerarquía. Se representan en posición erecta (Fig. 42). Algunos están recubiertos con una piel (Figs. 39-40). La expresión del rostro en algunos es natural. El uso de la máscara parece ser propio de ellos (Figs. 43-44). Este mismo tema lo encontramos reproducido en la orfebrería Calima<sup>20</sup>, donde claramente podemos ver que la máscara está formada por una especie de casco que cubre toda la cabeza. El cetro que tiene en las manos va separado de la máscara y no es el soporte de ella.

*Retratos funerarios o estelas.* Aparecen esculpidos en la tapa de los sarcófagos como el del Alto de los Idolos o como estelas funerarias (Figs. 45-46) en el interior de tumbas<sup>21</sup>. Más que escultura, su técnica es la del relieve. El personaje se representa de cuerpo entero en una singularísima perspectiva. Cabeza y tronco de frente, los brazos sobre el cuerpo, en alto o hacia abajo.

La figura en relieve (Fig. 46), lleva los brazos en alto, con las manos abiertas, mostrando los cinco dedos y las uñas. El dedo gordo está representado hacia adentro, lo que indica que la palma de la mano va hacia afuera y entonces las uñas no se verían. En este caso las manos se han representado frontalmente, pero vistas desde atrás.

Las piernas se representan de perfil, y abiertas a los lados. Los pies con cinco dedos y uñas se ven desde encima como si el mismo personaje se los estuviera mirando. Esta perspectiva combina diferentes visiones frontales de arriba y desde atrás.

<sup>18</sup> Duque Gómez, opus cit.

<sup>19</sup> Preuss. Opus cit., p. 159.

<sup>20</sup> Barney Cabrera Eugenio, opus cit., p. 82.

<sup>21</sup> Preuss K. Th. Opus cit.

*Animales.* Sus representaciones tienen carácter simbólico, ya sea que se representen solos como el águila (Fig. 48), el caimán o el ratón del Alto de los Idolos, la serpiente, la rana; o juntos como el águila y la serpiente (Fig. 49) o el apareamiento (Figs. 10-11).

Otras figuras animales aparecen integrando grupos, in situ, como las que acompañan la deidad principal de La Chaquira (Figs. 54, 55, 56, 57) o las que asisten a la ablución ritual en la Fuente del Lavapatas (Figs. 52, 53). Se representan también aprovechando la forma natural de la piedra (Figs. 50, 56, 57), en forma sumamente estilizada (Figs. 49, 55), o como símbolos de las deidades o demás personajes (Figs. 21, 19, 39).

La estatuaria agustiniana representa temas que, como la deidad solar, la diosa del agua, los guerreros o el acoplamiento, encontramos repetidos en sitios a veces tan distantes como el Alto de Lavapatas o el Alto de las Piedras (Figs. 3-5), o La Parada (Figs. 7-8-9) y Ullumbe (Figs. 10-11). Incluso, encontramos un tema repetido en estilo diferente, representado en el mismo sitio de Quebradillas (Figs. 43-44).

Estos hechos nos demuestran la unidad cultural y geográfica de la sociedad agustiniana.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, RUDOLF. Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora. EUDEBA. Buenos Aires, 1962.
- BARNEY CABRERA, EUGENIO. El Arte Agustiniano. Boceto para una interpretación. estética. Escuela de Bellas Artes. Universidad Nacional. Bogotá, 1964.
- CODAZZI. En Felipe Pérez. Geografía física i política de los Estados Unidos de Colombia. Vol. II, Bogotá, 1893.
- DUQUE GÓMEZ, LUIS. Reseña Arqueológica. Instituto Colombiano de Antropología. Imprenta Nacional. Bogotá, D. E., 1963.
- DUQUE GÓMEZ LUIS. Exploraciones Arqueológicas en San Agustín. Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá, D. E., Imprenta Nacional, 1966.
- GIRARD, RAFAEL. Los Chortís ante el problema Maya. Historia de las culturas indígenas de América, desde su origen hasta hoy. 5 tomos. Antigua Librería Robredo, México, D. F., 1940.

- GIRARD, RAFAEL. El Popol-Vuh. Fuente Histórica. Guatemala. Colección Contemporánea González J. J. Martín. Historia de la Escultura. Edit. Gredos S. A. Madrid, 1964, 1952.
- GUERRERO F., RAÚL. Historia general del Arte Mexicano. Epoca Prehispánica. II Tomos. Edit. Hermes. México. Buenos Aires, 1968.
- HAUSER, ARNOLD. Introducción a la Historia del Arte. Ediciones Guadarrama S. L. Madrid, 1961.
- HAUSER, ARNOLD. Historia Social de la Literatura y el Arte. III Tomos. Ediciones Guadarrama S. L., 1957.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. Arte, Lenguaje, Etnología. Entrevistas con George Charbonier siglo veintiuno. Editores S. S. México, Argentina, España, 1968.
- MUNRO, T. La forma en las Artes: un panorama de morfología estética. Ediciones 3 Buenos Aires, 1962.
- PÉREZ DE BARRADAS, JOSÉ. Arqueología Agustiniiana. Bogotá, Imprenta Nacional. Edición Ministerio de Educación, 1943.
- PREUSS, K. Th. Arte monumental prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Traducción del alemán por el doctor Hermann Walde Waldegg y el doctor César Uribe Piedrahita. Bogotá. Escuelas Salesianas de tipografía y fotograbado, 1931. (Actualmente, en reimpresión por la Universidad Nacional).
- REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. Colombia. Ancient peoples and places. General Editor Glyn Daniel. Thames and Hudson, 1965.
- REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. Razón y Fábula. Número 2, julio-agosto 67. Universidad de los Andes, Bogotá. "Recientes investigaciones arqueológicas en San Agustín".
- READ, HERBERT. Orígenes de la forma en el Arte. Editorial Proyección. Buenos Aires, 1967.
- READ, HERBERT. The Art of Sculpture. Faber and Faber Limited. London, 1956.
- SCHAPIRO, MEYER. Estilo. Ediciones 3. Buenos Aires, 1962.
- VAN LIER, HENRI. Las Artes del Espacio. Librería Hachette S. A. Impresora Argentina S. A. Buenos Aires, 1963.
- WÖLFFLIN, ENRIQUE. Conceptos fundamentales de la historia del arte. Espasa-Calpe S. A. Madrid, 1945.
- WÖRRINGER, W. Abstracción y Naturaleza. Breviarios Fondo de Cultura Económica. México, Buenos Aires, 1956.
- POPOL VUH. Las antiguas historias del Quiche. Traducción de Adrian Resinos. Colección popular. Fondo de Cultura Económica. México, Buenos Aires, 1960.