

# Quimbaya. Orfebrería temprana

*Clemencia Plazas*

Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia \* 2022 \* ISBN 978-628-7512-32-0 \* 194 pp.

---

## **Alessia Frassani**

Investigadora independiente

[alessia.frassani@gmail.com](mailto:alessia.frassani@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0002-2867-255X>

El trabajo de Clemencia Plazas ha marcado los estudios de la orfebrería de los Andes septentrionales en los últimos treinta años. Como investigadora y directora del Museo del Oro ha realizado muchísimas publicaciones colaborativas e individuales que siguen dando las pautas para el estudio de las tradiciones metalúrgicas de esta región, incluyendo la definición de sus características técnicas y formales, su distribución geográfica y cronológica y sus valores simbólicos (Plazas 1987 y 1998; Plazas y Falchetti 1984 y 1985; Plazas *et al.* 1993). *Quimbaya. Orfebrería temprana* es entonces el resultado más reciente de una larguísima trayectoria y, a pesar de su enfoque en una tradición específica, ofrece la oportunidad de reflexionar acerca del estado del arte en la investigación sobre la orfebrería norandina, gracias a la amplia perspectiva adoptada por la autora. En este trabajo no solamente retoma y afina ideas e interpretaciones desarrolladas precedentemente, sino que también vincula la tradición metalúrgica de la Colombia prehispánica con las demás regiones del continente americano.

El libro constituye un ejemplo impecable del meticuloso trabajo de Clemencia Plazas en la incesante tarea de definir técnicas, estilos e iconografías propias de las diferentes regiones de Colombia a partir del enorme acervo del Museo del Oro, cuyo material, sin embargo, carece casi por completo de contexto arqueológico. El ejemplo más contundente es, sin duda, el llamado Tesoro Quimbaya, un conjunto de piezas de orfebrería correspondientes a ofrendas y ajuares funerarios procedentes del municipio de Filandia, en el Quindío, que, como es bien sabido, fue ignominiosamente regalado por el Gobierno de Colombia a España en “honor y celebración” de los cuatrocientos años del descubrimiento y la conquista española del continente americano.

El presente trabajo destaca por la capacidad nítida y penetrante de su autora para definir taxonomías formales en la orfebrería colombiana y su distribución geográfica. Dentro del debate contemporáneo entre arqueólogos y antropólogos del Área Andina Septentrional acerca de la definición no solo de sus límites geográficos, sino más específicamente de sus características propias, Plazas propone algo novedoso. La estudiosa sugiere que la llamada Área Intermedia debería dividirse en dos regiones distintas. Por un lado, el Área Intermedia Norte, que se extendería desde Honduras, en el límite septentrional, hasta Venezuela, en el oriente, incluyendo las áreas arqueológicas quimbaya y tolima en su extremo suroccidental colombiano. Por el otro, el Área Intermedia Sur, que comprendería el suroccidente colombiano, previamente definido por Plazas y Falchetti (1984), Ecuador y la costa norte del Perú, región de origen de importantísimos centros orfebres del Área Andina Central, cuales Moche, Sipán y Sicán (Plazas 2022, 61-62, 88-89; véase también Plazas 2018, 17-18).

El factor determinante en las culturas orfebres del Área Intermedia Sur, según Plazas, es el trabajo directo del metal, a través de las técnicas del martillado, la soldadura y el enriquecimiento de las superficies. Esta aproximación al oro, la plata, el cobre y sus aleaciones ha sido definida por Heather Lechtman (1996 y 2002), una de las más importantes estudiosas de la materia, como *metalurgia de las superficies*. La investigadora norteamericana asimila la estética orfebre centro-andina con el arte textil que los indígenas de esta región americana han dominado magistralmente. En ambos casos, tejer un hilo o martillar un metal implica manipular una estructura (trama/urdimbre o aleaciones) para revelar u ocultar estratégicamente aspectos esenciales de los materiales usados: color, brillo, textura y sonido. La bidimensionalidad propia del tejido y de la orfebrería por martillado en ese sentido sirve para envolver, ocultar o, más bien, revelar una esencia contenida adentro o por debajo de la superficie. A través de la técnica y del diseño empleados se manifiesta estructuralmente el significado del objeto creado en hilo o metal.

Plazas considera que la técnica del martillado, que predominó en el suroccidente colombiano, es un elemento fundamental para vincular esta región a los Andes centrales. Por otro lado, la técnica de la fundición a la cera perdida pudo haberse desarrollado de forma independiente un poco más al norte, en las llanuras dominadas por los zenúes o a lo largo del río Cauca, en la zona quimbaya, y no derivar del martillado anteriormente practicado más al sur, a lo largo de la cordillera andina y la costa pacífica (Plazas 2022, 103). Estilísticamente, la orfebrería quimbaya y zenú privilegian la forma humana y naturalista, a pesar de que

el tratamiento de la superficie en los objetos quimbayas es mucho más pulido y delicado, mientras que las figuras de los remates de bastón zenúes, por ejemplo, son más compactas y a menudo exhiben la textura rugosa derivada del molde de barro.

Como explica Falchetti (2018), materiales ajenos al metal intervienen de manera sustancial en la creación por fundición de un objeto orfebre: la cera y el barro. En Colombia, las abejas sin aguijón son muy importantes entre las comunidades indígenas de la cordillera oriental (Osborn 1995), donde la cera de las abejas se intercambiaba por objetos de orfebrería en época antigua (Falchetti 1997). En cuanto a la cerámica, la costa norte de Colombia es la región del continente con más antigua tradición, que se ha registrado en la Serranía de San Jacinto, en Bolívar, desde el 8000 a. P. Conuerdo con Plazas en que, a pesar de que la arqueología no ha proporcionado aún datos firmes para fechar o demostrar el desarrollo autónomo de dos tradiciones orfebres en el continente, elementos climático-geográficos y desarrollos tecnológicos específicos de la parte más septentrional de los Andes colombianos invitan a pensar modelos nuevos y diferentes a los postulados hasta el momento.

Así que mientras el modelo de expansión *en cadena* por zonas contiguas, elaborado por Bray (1984), sigue siendo el más comúnmente adoptado (véase Falchetti 2018, 18), Plazas propone que en los Andes septentrionales convivieron dos tradiciones metalúrgicas cualitativamente diferentes: el martillado del suroccidente, procedente de los Andes centrales, y la fundición a la cera perdida procedente de la región andina más septentrional, desde donde se difundió hacia el istmo de Panamá y llegó hasta Mesoamérica.

Los orfebres tolimes, quimbayas y calima-yotocos dominaron ambas técnicas y produjeron objetos, desde los minúsculos, pero complejos remates de los palillos para cal calima-yotocos, hasta los cascos quimbayas, en los que se emplearon las dos técnicas, el martillado y la fundición a la cera perdida. En la época prehispánica tardía, taironas y muiscas emplearon casi exclusivamente la fundición.

El modelo interpretativo utilizado por Plazas se basa, por un lado, en el análisis de los materiales y técnicas de manufactura quimbayas y, por el otro, en la comprensión de sus valores a la luz de la iconografía. Acerca del primer punto, lo que más destaca de las técnicas orfebres quimbayas es su dominio de ambos trabajos del metal: el martillado y la fundición. Según el modelo de la autora, esta orfebrería es un puente entre las dos tradiciones. Mientras que geográficamente, es decir, por su distribución, la tradición forma parte del suroccidente o Área Intermedia Sur, el sofisticado empleo de la fundición a la cera perdida, con uso de

núcleo para crear recipientes huecos, la pone claramente en el Área Intermedia Norte. Plazas (2022, 53) subraya también que la orfebrería quimbaya tiene una relación con elementos típicos de la orfebrería caribeña (tairona y taíno), sobre todo en la prevalencia de los tonos rojizos de la tumbaga, tal vez para evidenciar el carácter femenino, generador y fecundo del material primario usado para las piezas. En cuanto a la iconografía, la figura femenina, frecuentemente representada en el embarazo, es especialmente relevante.

Finalmente, lo que destaca en la orfebrería quimbaya es el naturalismo de sus formas antropomorfas, aspecto que la diferencia de la mayoría de las tradiciones del continente, en las que prevalece la compenetración de aspectos humanos y animales. La construcción indígena de imágenes fantásticas o quiméricas, especialmente antropozoomorfas, se interpreta generalmente a la luz de teorías ontológicas desarrolladas en los últimos veinte años acerca de la cosmovisión amazónica. Entre ellas, el perspectivismo postula la mutabilidad o inestabilidad de los cuerpos físicos y sus continuas, repentinas y hasta peligrosas y predatorias transmutaciones (Viveiros de Castro 1998). En la arqueología andina, estas teorías han encontrado una fructífera aplicación en los trabajos de Weismantel (2015) y Alberti *et al.* (2011), entre otros. Más recientemente, antropólogos que trabajan en el Área Intermedia han propuesto, sin embargo, que esta misma ontología no es aplicable a los pueblos de lengua chibcha de la región. Niño Vargas (2020), por ejemplo, ha postulado una cosmovisión eminentemente humanística entre los pueblos etnes del Magdalena. El antropocentrismo chibcha tiene a su vez una relación paradigmática con las plantas, cuyo ciclo vital, desde el estado embrionario en la semilla hasta los frutos, es asimilado metafóricamente al humano. Este paradigma parece aplicarse bien al arte y la iconografía quimbayas, tal como los describe Plazas en su libro. Como nota la autora, las formas fitomorfas son parte del repertorio quimbaya, aunque de manera menos representativa que las antropomorfas.

Plazas efectivamente interpreta la iconografía quimbaya, de formas naturalistas, sencillas y predominantemente femeninas o fitomorfas, como expresión de la fertilidad y la regeneración. Utiliza a menudo una terminología biológica en su interpretación, con palabras como *útero* y *embrión*, que, a pesar de su utilidad, a mi modo de ver, tienen demasiadas implicaciones derivadas del conocimiento médico-científico europeo (anatomía, ciencia de la reproducción, etc.). Al hacer una comparación con la orfebrería tairona, también objeto de estudio detallado por Plazas (2018), se evidencian rasgos iconográficos casi opuestos a los quimbayas, es decir, una compenetración total entre humano masculino y animal en

la figura del hombre-murciélago. A pesar de las notorias diferencias, Plazas opta igualmente por una interpretación a la luz de la fertilidad y la fecundidad, basada en la síntesis de los opuestos masculino/femenino, luz/oscuridad y sequía/lluvia. Cabe preguntarse entonces si efectivamente las “ontologías” o cosmovisiones descritas por los antropólogos, desde el perspectivismo hasta el humanismo, no son sino un lente a través del cual mirar la cultura material y el pensamiento indígena americano y no “universos” definibles en términos absolutos y abstractos por un observador externo.

La metalurgia indígena americana no fue utilitaria, salvo rarísimos casos; de ahí que su función cultural y simbólica llegue a ser su *raison d'être*. Las constantes y originales experimentaciones de los orfebres no tienen por qué explicarse según una única o intrínseca finalidad o “mensaje” dictado por su cosmovisión, sino que pueden pensarse como generadoras de una estructura abierta capaz de engendrar siempre nuevas manifestaciones materiales y prácticas. En la técnica de la fundición a la cera perdida, la cera, el barro y la tumbaga se reemplazan para crear figuras únicas. La forma sólida de la cera se transforma en una forma hueca o vacía en el barro, para luego ser a su vez rellena por el metal líquido (Frassani 2023, 181-188). La creación no es el producto de una síntesis, sino de una serie de sustituciones en las que las formas sólidas y huecas se alternan. Esta forma, sólida o hueca, es en sí *solo* una forma, o sea, puede carecer de significado y responder a impulsos creativos novedosos y no intrínsecamente vinculados a un único valor simbólico.

Igualmente, la dualidad de la metalurgia americana (masculino/femenino, luz/oscuridad, etc.), y de sus formas y técnicas (animal/humano, martillado/cera perdida) puede interpretarse como una alternancia o juego entre el sí y su reflejo, o su otro sí (Frassani 2023, 177-181). La (dis)continuidad de las formas y técnicas, en otras palabras, debe rendir cuentas de las elecciones subjetivas de sus productores, que se reflejaron en sus creaciones a través de generaciones y desplazamientos geográficos. En lugar de buscar el mito subyacente a las formas y materiales, poner atención en la relación entre las manifestaciones materiales genera interpretaciones no esencialistas, que no relegan el pensamiento indígena a un mundo mítico, estático y fuera del tiempo y de la historia.

Es muy difícil, si no imposible, reconstruir el devenir histórico y los cambios socioculturales que ocurrieron a lo largo del continente americano antes de la llegada de los españoles, pero eso no quiere decir que no haya habido cambios, y creo que es de primordial importancia conceptualizar la existencia del cambio junto a lo duradero y fijo. ¿Qué pensaron los orfebres de las innovaciones técnicas

en su arte? Para mí, por ejemplo, es muy interesante notar cómo, en la tradición del Área Intermedia Norte, según la definición de Plazas, la falsa filigrana, común en piezas zenúes y taironas, o las figuritas planas propias de las ofrendas muisca, de alguna manera, imitan el martillado, o sea, insinúan en sus finas formas sinuosas o enroscadas o en sus hojuelas planas el trabajo directo del metal, de hilos y placas soldadas. Los llamados tunjos muisca son casi siempre piezas fundidas bidimensionales, hasta cuando el trabajo en cera es más propicio para la creación de formas redondas. El martillado y la soldadura, de hecho, hubieran sido más indicados para crear objetos planos.

A su vez, entre los muisca, las ofrendas se oponen a los ajuares corporales, presumiblemente de uso exclusivo de miembros privilegiados de la comunidad. Mientras la ofrenda es de forma e iconografías toscas, con frecuentes errores que no fueron corregidos, diademas, pectorales y demás joyas son pulidas y adornadas de figuras compuestas y complejas que en algunos casos pueden asimilarse a las taironas. Estos ejemplos indican que intentar sintetizar los opuestos en un único mensaje subyacente resta importancia a las diferencias, que pueden ser en sí un factor generativo de significado y experimentaciones, sea desde un punto de vista técnico, sea en múltiples implicaciones simbólicas, las cuales a veces son consecuencias de prácticas y no las razones inmutables detrás del quehacer humano. La orfebrería quimbaya pone un reto para renovar nuestras interpretaciones a la luz de nuevos conocimientos arqueológicos y antropológicos. El trabajo de Clemencia Plazas ofrece en este sentido una muy buena oportunidad y un punto de partida para seguir reflexionando acerca del pasado prehispánico de Colombia.

## Referencias

- Alberti, Benjamin, Severin Fowles, Martin Holbraad, Yvonne Marshall y Christopher Witmore.** 2011. “‘Worlds Otherwise’: Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference”. *Current Anthropology* 52 (6): 896-912. <https://doi.org/10.1086/662027>
- Bray, Warwick.** 1984. “Across the Darien Gap: a Colombian View of Isthmian Archaeology”. En *The Archaeology of Lower Central America*, editado por F. W. Lange y D. Z. Stone, 305-338. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Falchetti, Ana María.** 1997. “La ofrenda y la semilla: notas sobre el simbolismo del oro entre los uwa”. *Boletín Museo del Oro* (43): 3-37. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6882>

- . 2018. *Lo humano y lo divino: metalurgia y cosmogonía en la América antigua*. Colección AP (Arqueología y Patrimonio). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Ediciones Uniandes. <https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/book/23>
- Frassani, Alessia.** 2023. “Cuatro lecturas del arte prehispánico de Colombia”. En *Sembrar la duda: indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia*, editado por Sigrid Castañeda, Julien Petit y María Wills, 172-193. Colecciones Banco de la República. Bogotá: Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU).
- Lechtman, Heather.** 1996. “Cloth and Metal: The Culture of Technology”. En *Andean Art at Dumbarton Oaks*, vol. 1, editado por Elizabeth Boone H., 33-43. Washington: Dumbarton Oaks.
- . 2002. “Tejido y metal: la cultura de la tecnología”. En *El hombre y los Andes: homenaje a Franklin Pease G. Y.*, editado por Rafael Varón y Javier Flores Espinoza, 1-14. Lima: Institut Français d’Études Andines. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.4250>
- Niño Vargas, Juan Camilo.** 2020. “An Amerindian Humanism: Order and Transformation in Chibchan Universes”. En *Amerindian Socio-cosmologies between the Andes, Amazonia and Mesoamerica*, editado por Ernst Halbmayer, 37-60. Londres: Routledge.
- Osborn, Ann.** 1995. *Las cuatro estaciones: mitología y estructura social entre los u’wa*. Bogotá: Banco de la República. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll18/id/446/>
- Plazas, Clemencia.** 1987. “Forma y función en el oro tairona”. *Boletín Museo del Oro* 19: 25-33. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7194>
- . 1998. “Cronología de la metalurgia colombiana”. *Boletín Museo del Oro* 44-45: 3-77. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/6894>
- . 2018. *El humano-murciélago en el Área Intermedia Norte: distribución, formas y simbolismo*. Colección AP (Arqueología y Patrimonio). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. <https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/book/22>
- . 2022. *Quimbaya. Orfebrería temprana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Plazas, Clemencia y Ana María Falchetti.** 1984. “Tradición metalúrgica del suroccidente colombiano”. *Boletín Museo del Oro* 14: 1-32. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/7269>
- . 1985. “Patrones culturales en la orfebrería prehispánica de Colombia”. En *Metalurgia de América precolombina / Precolumbian American Metallurgy*, 201-246. 45.º Congreso Internacional de Americanistas. Bogotá: Universidad de los Andes.

- Plazas, Clemencia, Ana María Falchetti, Juanita Sáenz Samper y Sonia Archila.** 1993. *La sociedad hidráulica zenú: estudio arqueológico de 2000 años de historia en las llanuras del Caribe colombiano*. Bogotá: Banco de la República.
- Viveiros de Castro, Eduardo.** 1998. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4 (3): 469-488. <https://doi.org/10.2307/3034157>
- Weismantel, Mary.** 2015. "Seeing Like an Archaeologist: Viveiros de Castro at Chavín de Huantar". *Journal of Social Archaeology* 15 (2): 139-159. <https://doi.org/10.1177/1469605315575425>