



## BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y **literal vii** “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

### Biblioteca:

Facultad de Artes

Piso:

PB

Estante:

02

Bandeja:

06

Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:



001-0107  
300138  
10.11

01 2005/0



**Directores:**

Juan Salvat  
Eduardo Crespo

**Director editorial:**

Ricardo Martín

**Coordinador editorial:**

Amancio Fernández

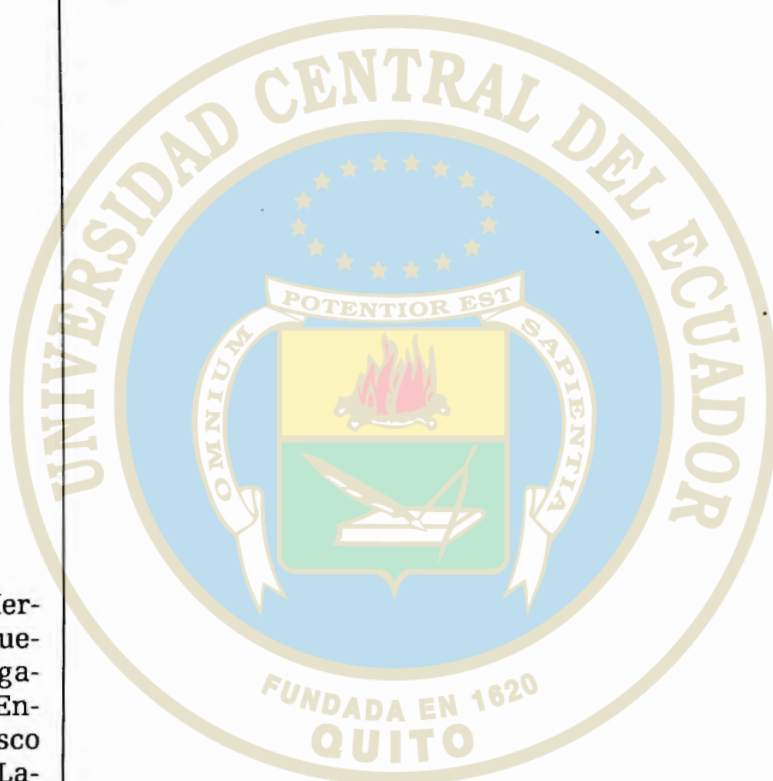
©1977 Salvat Editores,  
S.A., Barcelona  
1977 Salvat Editores  
Ecuatoriana, S.A.,  
Quito

**Coordinadores generales  
de toda la obra:**

Hernán Crespo Toral  
José M.<sup>a</sup> Vargas, O.P.

**Autores y colaboradores  
científicos:**

Gabriel Cevallos García, Hernán Crespo Toral, Juan Cueva Jaramillo, Nicolás Delgado, Jorge Donoso, Alicia Enderton, Olaf Holm, Francisco Huerta Rendón, Enrique Larenas, Carlos Manuel Larrea, Luis Maldonado Tamayo, Manuel E. Mejía, Vicente Mena, Albert Meyers, Hugo Moncayo, Rodrigo Moreno, Luis Moscoso Vega, Presley Norton, Udo Oberem, Margarita Pesantes, George Robert Lewis, José Rumazo, Lupe Rumazo de Alzamora, Jorge Salvador Lara, Filoteo Samaniego Salazar, Santiago Sebastián, Carlos de la Torre Reyes, José M.<sup>a</sup> Vargas, O.P., Robert Vrinat.



Todos los objetos reproducidos en este volumen, excepto aquellos en los cuales se indica expresamente, pertenecen a los fondos de los Museos del Banco Central del Ecuador en las ciudades de Quito y Guayaquil.

**Impresión:**

Gráficas Estella, S.A. (Navarra),  
España, 1977.

Depósito legal: NA. 1605-1976.

ISBN: 84 - 345 - 3749 - 4 (obra completa).

ISBN: 84 - 345 - 3750 - 8 (tomo 1).

Printed in Spain.



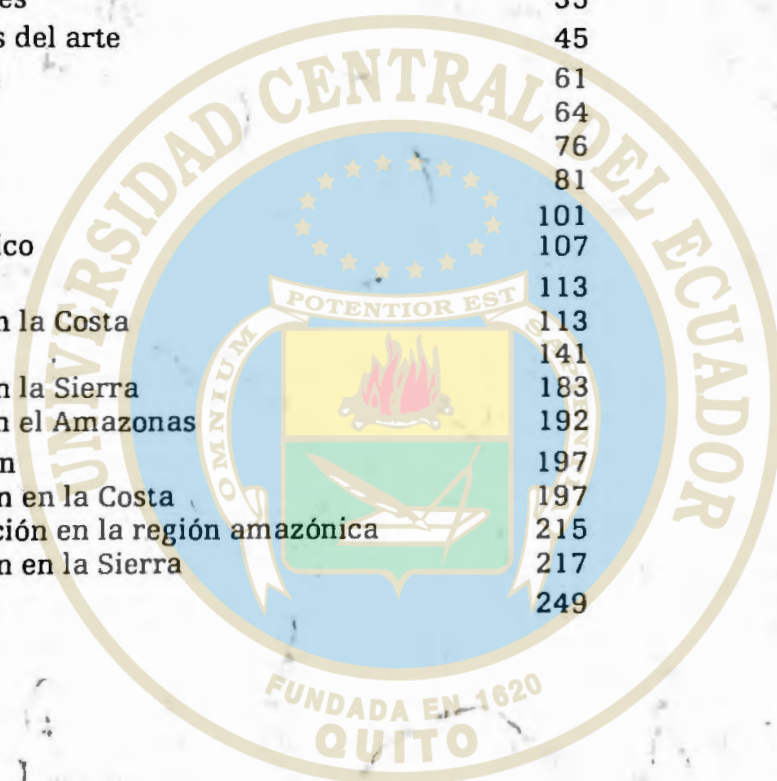
# Historia del Arte ecuatoriano



**Salvat Editores Ecuatoriana. S.A.. Quito**

# INDICE

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| Prólogo                                          | 3   |
| Introducción geográfica                          | 9   |
| Comienzos mítico-arqueológicos                   | 19  |
| Los más remotos orígenes                         | 35  |
| Acerca de los comienzos del arte                 | 45  |
| Las culturas formativas                          | 61  |
| Cultura Valdivia                                 | 64  |
| Cultura Machalilla                               | 76  |
| La cultura Chorrera                              | 81  |
| Cultura Narrío                                   | 101 |
| El formativo amazónico                           | 107 |
| Desarrollo regional                              | 113 |
| Desarrollo regional en la Costa                  | 113 |
| La Tolita                                        | 141 |
| Desarrollo regional en la Sierra                 | 183 |
| Desarrollo regional en el Amazonas               | 192 |
| El período de integración                        | 197 |
| Período de integración en la Costa               | 197 |
| El período de integración en la región amazónica | 215 |
| Período de integración en la Sierra              | 217 |
| La llegada de los incas                          | 249 |

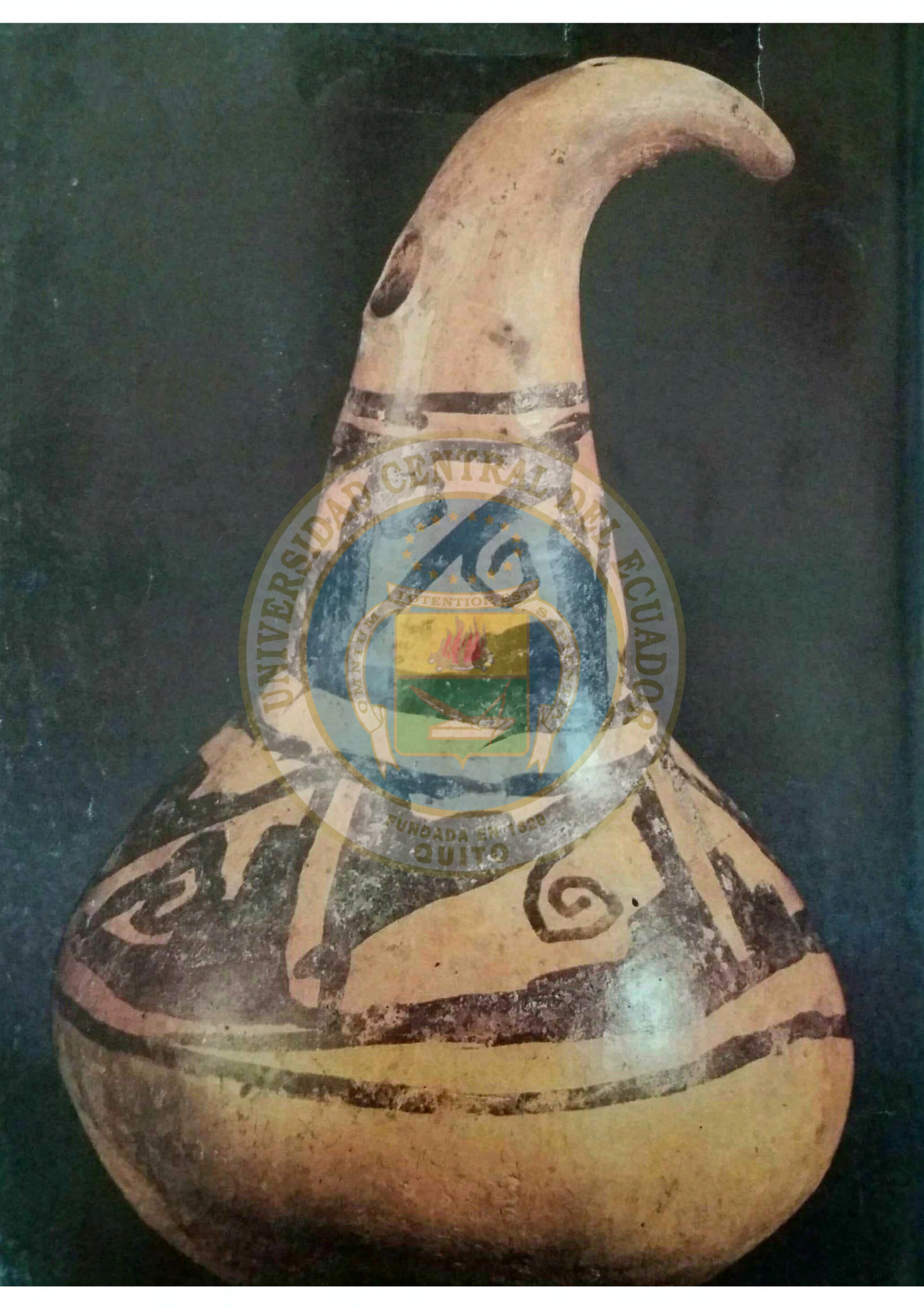


*Figura en terracota de la cultura Jama-Coaque que representa a un cazador, quien, como es dable observar, se adorna con bezotes, narigueras y orejeras, así como con un collar, y lleva además una especie de peto y espaldas también decorado. Todo ello indica el deseo de buscar una estética personal. A lo largo de este tomo, dedicado al arte prehispánico, vamos a ver al primitivo ecuatoriano luchar con la materia en un afán de crear objetos útiles y bellos.*











# Prólogo

Hasta hace poco tiempo, el Ecuador no era mencionado en ninguna historia de la cultura universal y desconocidas sus expresiones artísticas por ignorarse los valores estéticos que produjo el hombre ecuatoriano desde épocas inmemoriales. Bien es verdad que no sólo es éste el caso del Ecuador, sino que las manifestaciones plásticas de todo el continente americano fueron desconocidas y menospreciadas durante siglos. A América le pasó lo que a África y su arte: solamente a comienzos del siglo XX es cuando el cubismo lo descubre, valoriza e integra al patrimonio universal. América está siendo redescubierta recientemente y sus expresiones estéticas catalogadas como arte, pues ha logrado una posición destacada dentro del contexto de la plástica universal. Si América era ignorada, lo fue todavía más el Ecuador, y cuando, por fin, comienza este redescubrimiento, la atención se centra en los grandes polos culturales de Mesoamérica y del Perú y las manifestaciones artísticas de estas dos importantes zonas son estudiadas como curiosidad científica o como testimonios de tipo antropológico más que si se trataran de obras de arte.

Es realmente insólito que todos los territorios y los pueblos existentes entre esos dos gigantes polarizadores fueran completamente desconocidos. No sin admiración se nos ofrecen periódicamente valores trascendentales para la historia de la cultura que permanecieron anónimos, hasta que una investigación sistemática logra sacar a luz, pone en evidencia, insospechados acápites de la vida del hombre prehispánico de América.

Le corresponde al Ecuador un sitio relevante dentro del panorama de esa antigua cultura. Los recientes trabajos arqueológicos nos lo muestran como un

país precursor, protagonista de una serie de episodios y generador de una cosmovisión nutrida con valores trascendentales, que no solamente produjeron una explosión dentro de su territorio pequeño y privilegiado, sino que se expandieron hacia lugares distantes, hacia los cuatro puntos cardinales, llegando incluso a influir en muchas de las expresiones de las grandes culturas de Mesoamérica y del área andina.

La evidente pluralidad de microclimas, paisajes, ambientes, contribuyó a que el habitante de este territorio situado en la mitad del mundo sintiese una necesidad imperiosa de expresarse estéticamente y produjese un acervo artístico de increíble riqueza y variedad.

De la aproximación y conocimiento de ese conjunto de bienes se puede vislumbrar que la personalidad del hombre ecuatoriano, dentro de su propia cultura y en enfrentamiento con las demás, se caracterizó por un descubrimiento individual de "sus circunstancias", del medio ambiente, de los pobladores del paisaje, espíritu vertido en sus cosas con gran originalidad, puesto que las versiones dadas a estos componentes de la vida humana se distinguen por una subjetividad, condición básica, del hecho estético durante la prehistoria ecuatoriana. Podríamos definir esta actitud como el enfrentamiento poético del hombre con el universo, enfrentamiento del cual resulta un hecho plástico que no constituyó necesariamente un fenómeno artístico en la época en que fue ejecutado.

Es aventurado afirmar cuál sería la intención del hombre en épocas prehistóricas al realizar tal o cual utensilio, pero lo que sí se puede vislumbrar a través del estudio metódico de los objetos, de la aproximación a ellos, del contacto táctil para adivinar las texturas, para palpar los relieves, los volúmenes, las aristas y el cambio de piel de ciertas cosas, es que hubo un sustrato poético continuo que obligó al hombre a producir bellamente, a utilizar los materiales en una forma estética, a darles un sello definitivo en el que necesariamente estaba involucrado su espíritu.

Esta redefinición de las obras ejecutadas por los

---

*Botella de cerámica de la cultura Cuasmal en la que se aprecia un gran dominio de la arcilla junto con la finalidad de hacer un objeto estético mediante los motivos pictóricos con los que se ha decorado, motivos que, por otra parte, parecen proceder de un largo proceso de estilización.*



*Con la llegada de los españoles, las primitivas cabañas de barro y paja fueron sustituidas por grandes construcciones en piedra; las necesidades religiosas fueron las que en mayor grado contribuyeron al desarrollo de la nueva arquitectura, y la fachada del monasterio de Guápulo (siglo XVII) es buen ejemplo de ello.*

artífices precolombinos acaso sea el resultado de las circunstancias que caracterizan al siglo XX. Indudablemente la civilización tecnológica y maquinista en la que estamos inmersos nos produce una añoranza por aquello que constituye el testimonio de una vida más humana, ya que en aquella época el hombre estaba mucho más cerca de sí mismo y también del medio ambiente, de la naturaleza e incluso del universo, de ese gran espectáculo del que el hombre actual va prescindiendo.

La época histórica es la del gran choque. Cuando ocurre la conquista del territorio ecuatoriano por los españoles se produce un enfrentamiento entre dos concepciones de vida completamente opuestas, y no sólo se entabla una lucha física que termina con el avasallamiento de lo indígena, sino que hay otra batalla continua y soterrada que se la puede constatar hoy todavía.

Es la resistencia del espíritu indígena, que, a pesar de estar vencido, conserva una serie de viejos valores, de su manera de ser; lo ecuatoriano es el resultado de dos corrientes vivas de las que fluye un torrente mestizo, unión perfecta, sincretismo de la filosofía occidental y de esa actitud mezcla de humanismo y magia, propio de lo indígena.

En el momento en que la colonia hispánica se institucionaliza, se enraíza y trata de trasplantar lo ibérico, lo europeo, a territorio ecuatoriano, surge una nueva cosmovisión debida a la interacción cultural, la mezcla biológica y esa naturaleza distinta que sirve de gran escenario. En consecuencia, lo ecuatoriano no es una mezcla en la que aún se pueden aislar prístinamente los ingredientes, sino una combinación que produce un ser nuevo, originalísimo.

En esa íntima unión de lo hispano con lo indio se producen muchos componentes que se podrían sintetizar en lo que llamamos "ancestros": en lo indígena, miles de años de trajinar por América, de mezclarse, de gestar lo suyo, lo entrañable; en lo hispano está detrás Europa, mejor dicho, lo mediterráneo, que no sólo implica lo europeo, sino también lo arábigo, ¡es decir, está España!

Contando con estos ingredientes humanos y culturales y con la inmensa sensibilidad artística patrimonio de los dos grandes contendores, durante la colonia hispánica nace en Quito —la ciudad de Atahualpa, el último inca, y de Benalcázar, el primer español en conquistarla (1534)— una escuela artística de caracteres trascendentales. Priman en ella los cánones del vencedor, lo occidental y lo cristiano, pero hay una mano de obra indígena que necesariamente tiene que dejar

traslucir, aunque sea de manera clandestina, algo de su origen.

Esta alta parcela ecuatorial, Quito, capital de la Real Audiencia desde 1564, va a ser el lugar propicio para crear expresiones inéditas no sólo en el campo de la arquitectura, sino de las bellas artes y, paradójicamente, a pesar de su aislamiento, distancia y mediterraneidad, va a estar constantemente al corriente de los grandes movimientos artísticos europeos. Será el gran crisol donde se fundan influencias flamencas e italianas y donde lo español se manifieste henchido de frescura particular, vivificado por algo nuevo e insólito para la época y las circunstancias, lo mudéjar. Todo esto adquiere en Quito carta de naturaleza desde que se inicia la construcción del gran monasterio franciscano (1573). Los historiadores de arte han creído descubrir en San Francisco hasta influencias provenientes del Lejano Oriente, de China y de la India, y bien puede ser así, porque Quito se transformó en la capital espiritual de un amplísimo territorio que sobrepasó con creces los límites establecidos: la Real Audiencia. Los españoles no encontraron en Quito los anhelados tesoros, pues el gran indio Rumiñahui se había encargado de desmantelarlos e incluso de quemar la ciudad; sin embargo, resolvieron afincarse y construir su hábitat a base de tesón y esfuerzo. Para esto contribuyeron en forma determinante las comunidades religiosas, las cuatro grandes órdenes: de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín y de la Merced.

Inmediatamente la ciudad empieza a adquirir la fisonomía de una gran fortaleza espiritual. En breve lapso se convertirá en centro emisor del evangelio y de la cultura. Una de las razones poderosas para que esto suceda fue que Quito había sido la capital del Imperio bajo el reinado de Atahualpa y, si bien las estructuras físicas desaparecieron, había perecido una parte considerable de la nobleza quiteña en la guerra entre Huáscar y Atahualpa y desangrado en la conquista hispánica, aunque todavía se mantenían las estructuras mítica y social intactas. La perspicacia hispánica descubrió este hecho inmediatamente y supo aprovecharse de él. Al poco tiempo de fundada la ciudad, el flamenco fray Jodoco Ricke empieza a levantar el gran monasterio de San Francisco, que albergará la primera Escuela de Arte en Quito, la de San Andrés, extraordinario semillero que dará opimos frutos en cortos años. La Escuela de San Andrés se funda primordialmente para iniciar la evangelización, en la que participan con gran ahínco los clérigos e incluso los propios indios, los hijos de los caciques principales, que han sido previamente adoctrinados. Con ello el arte







*En esta figurilla negra, conservada en el Museo, Jijón y Caamaño y realizada en el siglo XVIII, en pleno barroco quiteño, de formas suaves y delicadas, se aprecia una mentalidad mestiza dominante en su ejecución, pues junto a un vestido de clara ascendencia europea se le colocan instrumentos y frutos tropicales.*

se supedita a lo religioso, cumpliendo de esta manera su antigua y natural función.

Al finalizar el siglo XVI, Quito es un inmenso taller artístico. En sus obradores se preparan arquitectos, escultores, ingenieros y pintores, joyeros y alarifes, de manera que cuando llega el nuevo siglo la ciudad tiene ya un núcleo urbano magnífico, coherente. La fábrica franciscana ha llegado a su apogeo; los jesuitas han acabado de instalarse y comienzan ya la edificación de su iglesia. Santo Domingo y San Agustín, la catedral y la Merced, los monasterios de religiosas, constituyen ya parte del espacio urbano y su peculiar fachada. Compiten con el paisaje y armonizan con él torres y cúpulas, atrios y campaniles, espadañas y cupulines. La arquitectura es madre de las artes y hay que componer el espacio interno, adornarlo. Para eso son necesarios retablos y esculturas, cuadros y joyas, muebles y espejos.

El XVIII es el siglo de oro. La arquitectura se enriquece y se autentifica en la Merced, la fachada de la Compañía, la sala capitular de San Agustín, la capilla del Hospital, el Hospicio y otras obras. La escultura ostenta sus más preclaros exponentes, la pintura utiliza el color eufóricamente y crea una escuela mucho más próxima a la realidad humana y a la cultura.

En la época republicana comienza la desacralización. Se acude a nuevas fuentes, pues lo hispano es desechable; lo importante se gesta en Francia, de donde han venido también las ideas libertarias. Pero no hay cabida todavía en las artes plásticas ecuatorianas para un proceso revolucionario como el que se desarrolló con los "impresionistas" en Francia. Lo nuestro es más conservador. Se prefiere el clasicismo, lo tradicional, el academicismo.

A pesar de la fundación de la "Escuela Democrática Miguel de Santiago" (1852), que tendrá objetivos políticos además de fomentar el arte, para lo que promoverá concursos y premiará las originalidades, la producción estética sigue su camino ecléctico, que en raras ocasiones toca lo fundamental. El país vive épocas frías, en las cuales, sin embargo, el arte está ausente. Hace falta el remezón de lo social, que tendrá su expresión en la aparición de los partidos de izquierda, para que la plástica ecuatoriana comience a autentificarse, a encarnar su mismo ser, a buscar una raíz que será solamente como un torrente de la nación ecuatoriana, es decir, lo indígena.

La nueva generación recibe el impacto del proceso universalista; su actuación se vierte en las corrientes plásticas contemporáneas. Sin embargo, tras un período de búsqueda, hay necesidad de retomar

nuevamente el destino, de encontrarse. Las tentativas son varias y reiteradas. Se investiga, se estudia y aflora lo profundo. Se acude a las fuentes originarias y de ellas se beben las texturas, se reconoce, se reinventa la forma, la materia adquiere su dimensión, hay una fe nueva, un nuevo ser.

Definida así la vocación plástica ecuatoriana, afirmamos que esta Historia del Arte va a constituir una contribución fundamental para descubrirla e ilustrarla. De esta manera se llenará un gran vacío que no sólo satisfará al estudioso, sino al público en general, pues aquí se presenta una versión asequible y coherente de la historia de la plástica ecuatoriana.

Se aspira a que esta obra contribuya a proporcionar una inquietud sobre el futuro del hombre contemporáneo, especialmente del que se encuentra enclaustrado en los Andes, en este gran fenómeno telúrico que ha propiciado una vida recoleta que guarda los valores ancestrales, donde lo humano es todavía lo esencial.

Las páginas de este libro abarcarán unos 12.000 años de cultura ecuatoriana, puesto que el arte, como decía un filósofo, es una confesión de cultura y va dedicado en primera instancia a los ecuatorianos, pues a través de ella podrán reconocer su fisonomía, su ancestro, la cosmovisión heredada, construida palmo a palmo por muchos hombres y en mucho tiempo, no sólo en la época prehistórica, íntimamente ligada a la naturaleza, al paisaje, a este alto sol ecuatorial, sino también a los otros períodos en la Historia, en los que se gestó una cultura recia, plena de valores trascendentes en el campo de las artes, de la filosofía, de la literatura e incluso de la tecnología.

Pero este libro está dedicado también al hombre contemporáneo, pues es una llamada y una invitación a constatar la posibilidad de enfrentarse con el universo de una manera nueva y al mismo tiempo antigua, enfrentamiento en que el hombre acentúa su calidad humana y su ser trascendente.

Esta obra, por tanto, pretende no ser un muestrario, un catálogo de las expresiones plásticas del pasado, sino, sobre todo, el descubrimiento de los valores vitales del hombre ecuatoriano y, por extensión, de los demás hombres que habitan el área andina u otros puntos de la tierra, pero que están motivados por idéntica pasión, por similar vehemencia... Por eso, esta obra es una urgente llamada a resguardar la identidad de los pueblos que en este momento se encuentran sumergidos en el violento e irremisible cambio del bucolismo a la industrialización.

LOS EDITORES











# Introducción geográfica

La República del Ecuador posee hoy una extensión territorial de 270.790 km<sup>2</sup>, de los que 7.964 km<sup>2</sup> corresponden a las islas Galápagos. Está situada en la parte noroeste de Sudamérica, limita con Colombia y Perú y sus costas están bañadas por el océano Pacífico. La línea equinoccial pasa a pocos kilómetros al norte de su capital, Quito, y es precisamente a este hecho a lo que debe su nombre. La decisión de bautizar a la naciente república por Ecuador fue debida a la reiterada utilización del término, tanto por los científicos que vinieron a su territorio para la medición del arco del meridiano terrestre en el siglo XVIII como por los actores de la Independencia. El libertador Simón Bolívar muchas veces se refirió al territorio de la Audiencia de Quito como Ecuador, pero el nombre aparece por primera vez oficialmente el 23 de junio de 1824, en la Ley de División Territorial del nuevo Estado, llamado de la Gran Colombia, constituido por los Distritos de Venezuela, Cundinamarca, actual Colombia, y el del sur o de Quito, una de cuyas subdivisiones se denominaba Departamento del Ecuador.

Este importante hecho no sólo tiene implicaciones de tipo semántico, o del significado de la palabra, sino también ecológicas, pues la ubicación del Ecuador en la reunión de los hemisferios determina que su territorio esté íntegramente incluido en la zona tórrida, lo que haría suponer un clima de total rigidez, calores insoportables, excesos de lluvia, insalubridad, plagas y alimañas. Nada más alejado de la verdad, pues esta pequeña parcela, situada en la mitad del mundo, goza de los más grandes privilegios de la naturaleza, tanto en lo referente al clima como a la fauna y a la flora.

El Ecuador está cruzado de norte a sur por la cordillera de los Andes, "espina dorsal" del continente americano, que con su savia vivifica amplios territorios. Curiosamente, en el Ecuador la cordillera restringe sus tres claros ramales a dos, ya que el tercero consta más bien de afloraciones discontinuas: las cordilleras del Cóndor, Cutucú y Napo Galeras, que alguna vez sobrepasan alturas mayores a 3.000 m y que, por encontrarse en la hoya amazónica gran parte de sus territorios, se hallan cubiertas de una tupida vegetación. Al contrario, los dos grandes ramales llamados Cordillera oriental y Cordillera occidental constituyen verdaderas barreras ciclópeas caracterizadas por prominencias que descuellan en el paisaje. La Cordillera oriental es la más antigua y su perfil está determinado por la presencia de moles emergentes, generalmente de perfiles cónicos, volcanes altísimos todavía en actividad, como el Cotopaxi (5.897 m), el Tungurahua (5.016 m) y el Sangay (5.230 m). La Cordillera occidental es más moderna, su perfil más macizo y en ella se levanta la majestuosa mole del Chimborazo (6.267 m), la mayor elevación del Ecuador; sin embargo, hay también montañas de agudos perfiles como el volcán Cotacachi (4.937 m) o los pináculos de los Illinizas (5.266 m). Dada la abundancia de grandes montañas y volcanes inscritos en la "región interandina", se la ha llamado "Avenida de los Volcanes", y, efectivamente, el espectáculo que presenta la sierra en un día despejado es uno de los más hermosos que el hombre pueda contemplar.

Se sabe que en el Ecuador los Andes tienen dos partes claramente diferenciadas. A partir del nudo del Azuay, hacia el sur, la cordillera está formada por el vulcanismo antiguo, lo que determina un mayor desgaste por la erosión, pequeños valles, profundas brechas abiertas por los ríos, terrenos pobres para la agricultura, posibilidades mineras interesantes. Hacia el norte del nudo del Azuay hasta el límite con Colombia se extiende la zona del vulcanismo moderno, rica en materiales propicios para la agricultura.

Estos dos corceles andinos que se empecinan en

---

*El territorio del Ecuador está ampliamente surcado por grandes ríos que dan origen a profundos cañones, como el que reproducimos en la página anterior, surcado por el río Guayllabamba.*



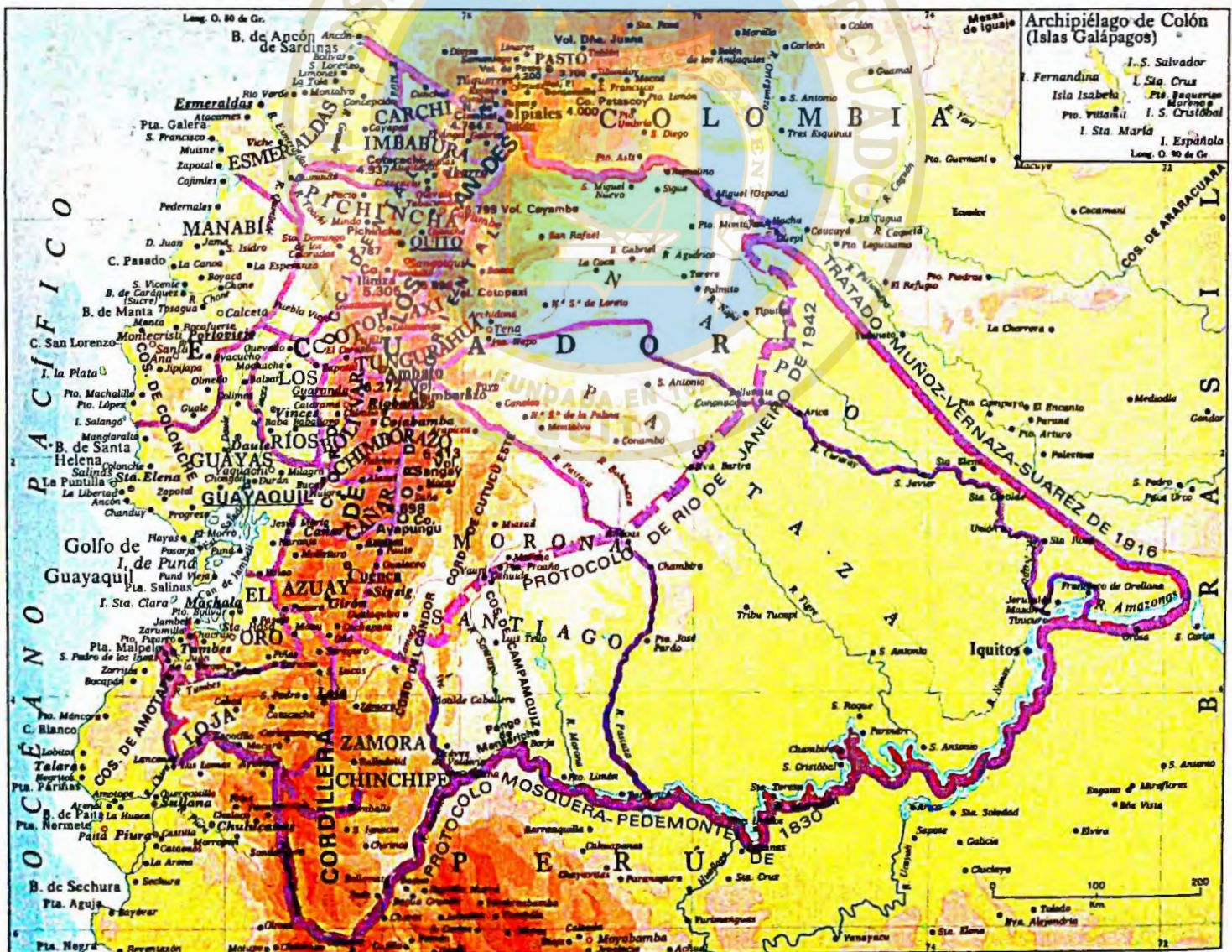
El Chimborazo, con sus 6.267 m de altura, es la montaña más alta del Ecuador y pertenece a la Cordillera Occidental del conjunto andino, que atraviesa todo el país de Norte a Sur.

una extensa carrera, encabritada y paralela, se ligan rítmicamente con el abrazo de los "nudos", unión cíclica, avanzadas periódicamente producidas por el vulcanismo, que han determinado una sucesión de grandes hondonadas, valles mediterráneos, nichos ecológicos poseedores de microclimas particulares. Y esa gran espina dorsal, la cordillera de los Andes, está fertilizada por la savia continua de sus ríos. Cada una de las hoyas interandinas está regada por claras y cristalinas corrientes de montaña que buscan insistentemente su desagüe, sea hacia la vertiente amazónica, sea hacia el océano Pacífico. Las grandes aberturas producidas por los ríos, tanto al oriente como al occidente, rompieron el encierro de los valles andinos, que acaso tuvieron un clima rígido más bien conti-

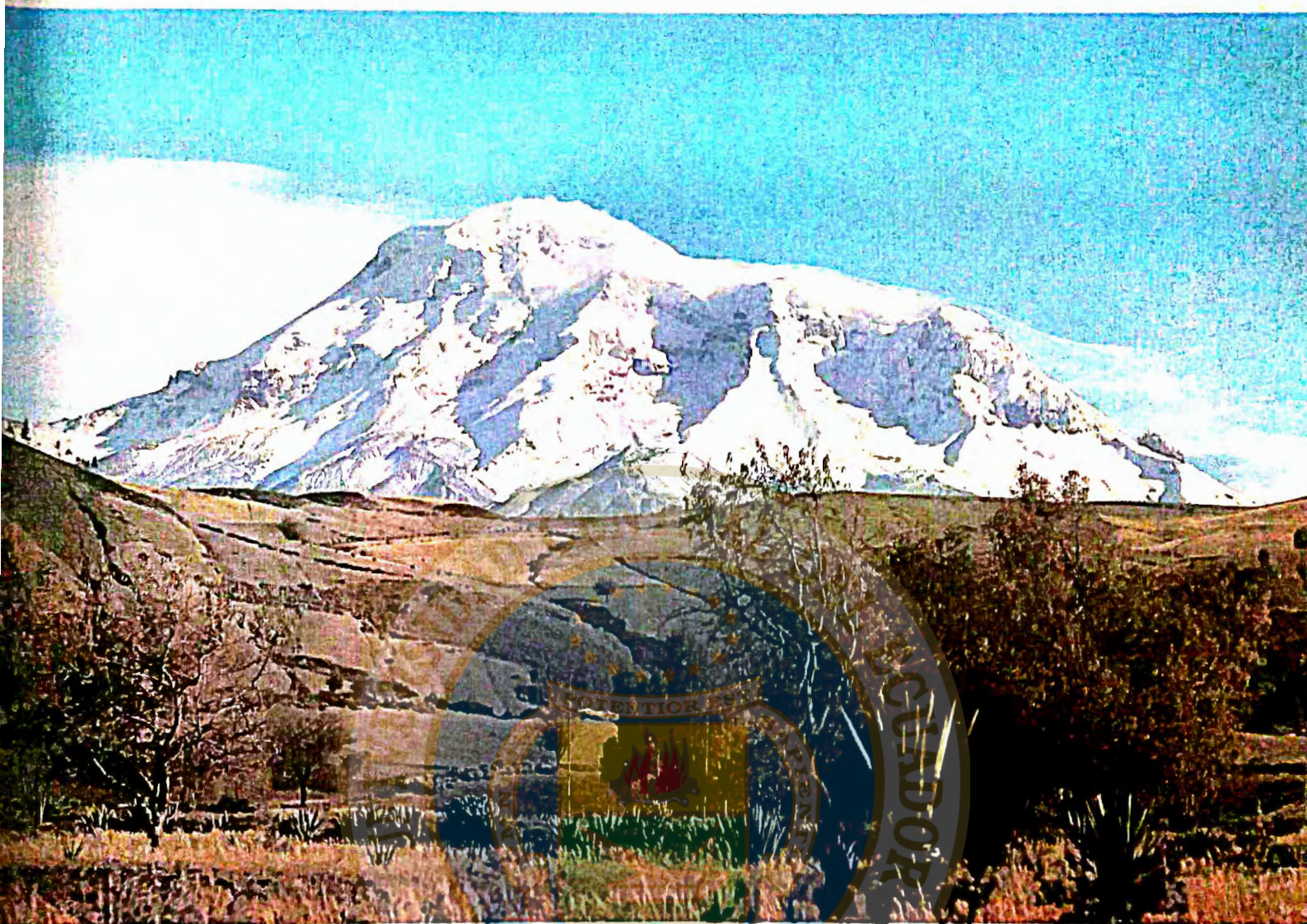
mental, modificándolos, suavizando los excesos y produciendo gran variedad de temperaturas, lluvias y vientos, con evidente influjo en el paisaje.

Los caminos de los ríos en su milenario forcejeo con la tenacidad andina determinaron también que la presencia humana se interiorizara o, mejor dicho, se interrelacionara, con la consiguiente ruptura de su natural aislamiento. La gran cordillera andina propicia la conformación de la nación ecuatoriana, pues es el elemento predominante y medular que ha conglomerado desde siempre las regiones de la patria.

Es imprescindible señalar también que ese prodigioso y monumental accidente geográfico determina una flora y fauna riquísimas y contrastadas, dependientes de los llamados pisos ecológicos, es decir, de







imaginarios “escalones que se elevan desde las llanuras que flanquean las dos cordilleras andinas por oriente y occidente, o desde el altiplano y valles interandinos formados entre ellas, hasta llegar a las más elevadas cimas” (*Geografía del Ecuador*, por Francisco Terán, página 142). Estos pisos no obedecen a un patrón rígido y están modificados por multitud de factores tales como los vientos, las temperaturas, etc. La prodigiosa variedad de esos escalones climáticos hace que en algunos valles interandinos se den los productos vegetales más disímiles a muy poca distancia, o mejor dicho, a muy poca diferencia de altura entre ellos. Hay haciendas en la sierra que, sin poseer una extensión muy grande, comprenden varios de esos pisos ecológicos: los llamados “yungas” o tierras calientes, aptos para frutas tropicales o caña de azúcar; la zona templada, donde se cultivan hortalizas y maíz; la zona fría, en la que se dan el trigo, la cebada y la papa, y los llamados “páramos”, donde hay extensas áreas propicias para el pastoreo.

Si bien el Ecuador puede ser considerado uno de

los países integrantes del área andina, pues comparte algunas características de tipo ecológico con ellos, constituye por sí mismo una zona perfectamente diferenciada, ya que tiene ciertas peculiaridades y no pocos privilegios, uno de ellos estar vinculado al mar y a la hoya del gran río Amazonas por esos territorios que, naciendo en los flancos del gran monstruo andino, se despliegan hacia el levante y el poniente respectivamente; otro aspecto que tiene que ver sobre todo con su fisonomía es que frente a sus costas compitan y se fusionen las dos corrientes más importantes del Pacífico meridional, la fría de Humboldt, que viene desde los mares del sur, y la cálida de El Niño, que, al parecer, tiene su origen frente a las costas de Panamá. Es bien sabido que la corriente de Humboldt es la gran causante del prolongado desierto característico de la costa de América a partir del golfo de Guayaquil hacia el sur, aridez que solamente se ve interrumpida cuando un osado río llega hasta el Pacífico desde los Andes, señalando una estrecha franja fértil que bordea su cauce. Pero si, por una parte, esta co-



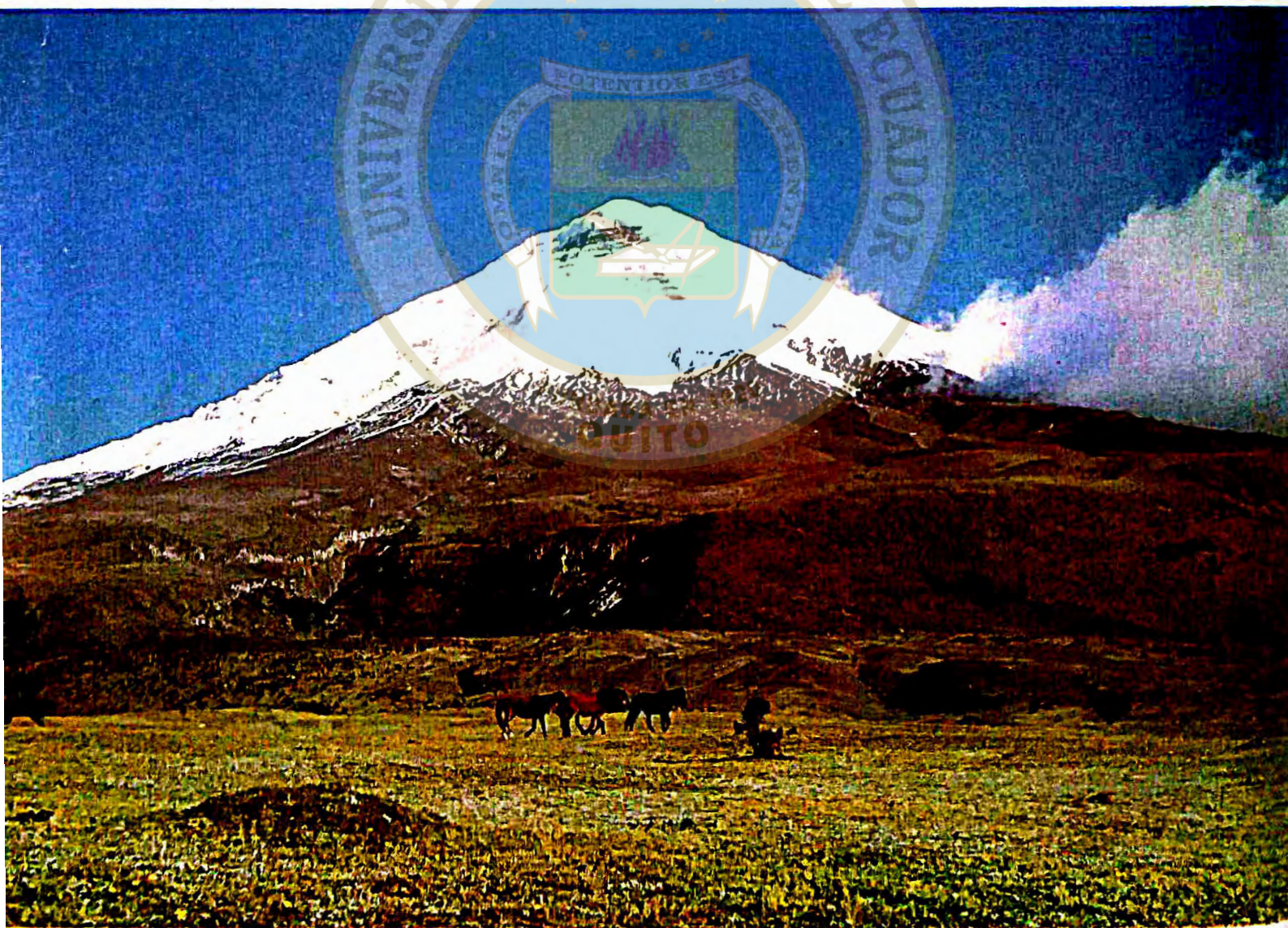
*El Cotopaxi forma parte de la cordillera de origen volcánico que recorre el territorio ecuatoriano. De 5.897 m de altura, es el volcán más alto del mundo que está todavía en actividad.*

*Los ríos orientales ecuatorianos se caracterizan (al lado) por su gran caudal de agua y su lento caminar. En sus orillas se establecieron pueblos prehistóricos y en sus aguas hallaron alimentos.*

rriente marina esteriliza una larga faja del continente, por otra produce una intensa vida animal en sus aguas, riqueza ictiológica increíble, abundantísima en especies. La de El Niño se llama así porque periódicamente hace su aparición en diciembre y dura hasta mayo, produce profundas alteraciones en el clima y provoca las precipitaciones pluviales gracias a la temperatura de sus aguas, que a veces sobrepasa los 26° C. Su presencia propicia que la costa a partir de bahía de Caráquez hacia el norte posea una gran exuberancia y la vegetación llegue hasta el mismo borde del mar. En ciertas oportunidades, su acción va más allá de la latitud de cabo Pasado (0° 25' lat. sur), y entonces la península de Santa Elena, normalmente desértica,

reverdece debido a precipitaciones abundantes y al desbordamiento de ríos por lo general secos. En otras ocasiones aún avanza más lejos, hacia el sur, causando trastornos en el clima del litoral peruano y en la vida de las especies marinas que habitan las aguas frías.

La confluencia de las corrientes de El Niño con un ramal de la de Humboldt que se bifurca a partir de cabo Blanco en el Perú se efectúa a la altura de cabo Pasado. De allí la corriente de Humboldt se dirige al oeste, hacia las islas Galápagos. La interacción de estas corrientes marinas tiene consecuencias en la costa, pues se establecen regiones climáticas muy claras debido al predominio de una de las dos, y su influencia no sólo se restringe a la planicie del litoral, sino que,







como hemos anotado anteriormente, tiene repercusiones en el altiplano, pues los cañones abiertos por los ríos serranos como el Guayllabamba, el Chanchán, el Cañar o el Jubones son las vías por las cuales vientos y nubes se interiorizan en las hoyas andinas.

El territorio de la costa se caracteriza por ser una gran planicie con pequeñas elevaciones más o menos continuas, de lo que podría constituir una cordillera costanera. En algunos casos, estas montañas sirven para propiciar cambios climáticos, debido especialmente a que se constituyen en barreras de los vientos o en elementos que favorecen las condensaciones pluviales. La planicie litoral está regada por caudalosos ríos que, naciendo torrentosos y cantarinos en los Andes, se tienden majestuosos en la costa y son los portadores del limo fertilizante que durante milenios se ha depositado en sus orillas y deltas. Todos ellos, el Santiago, el Esmeraldas, el Chone, el Guayas y el Jubones, deambulan serpenteantes, casi clandestinos, en medio de una tupida vegetación tropical, caracterizada por inmensos árboles, palmeras, cañas, bosque frondoso y propicio para una bullente vida animal.

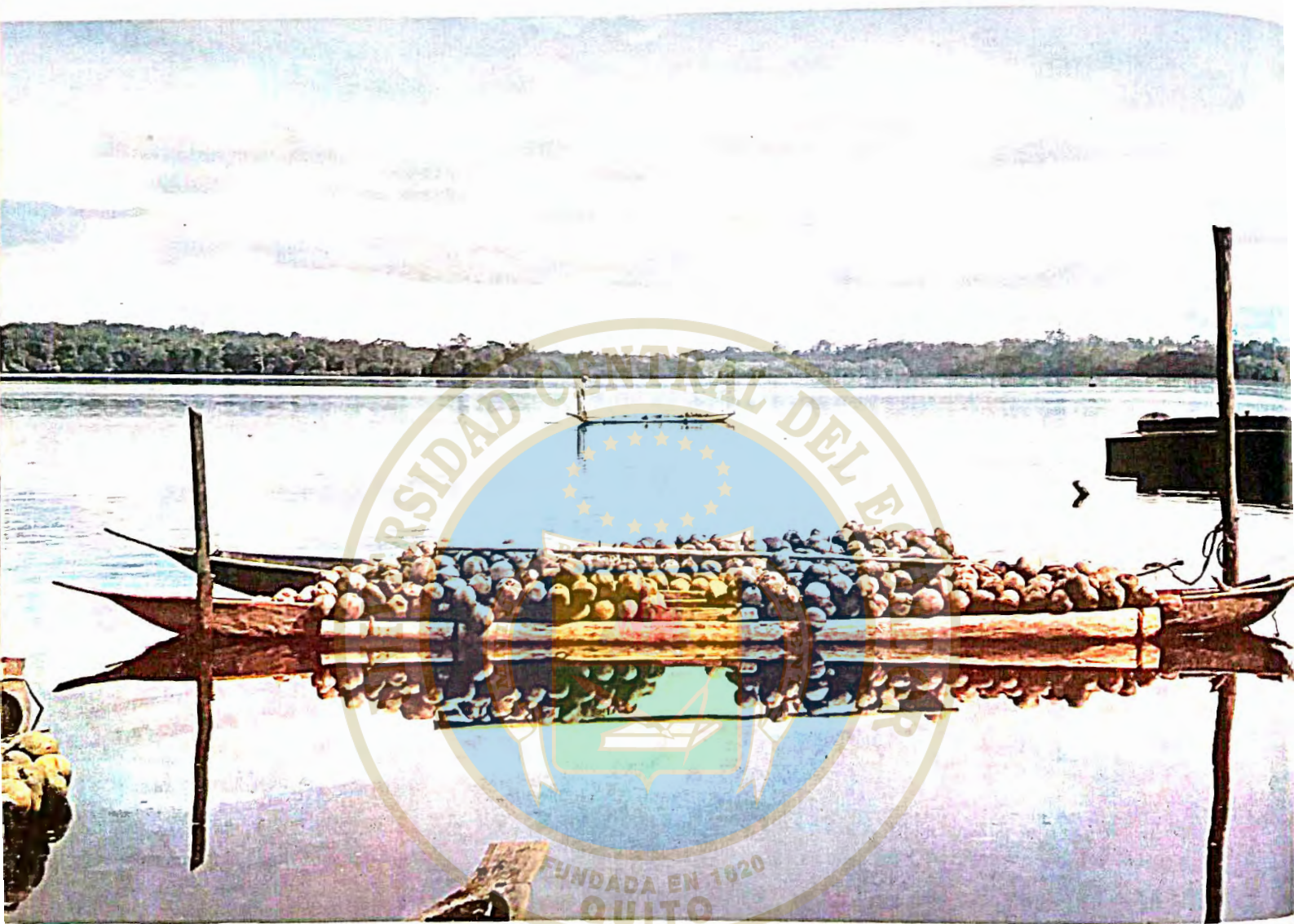
Desde hace mucho tiempo, la inmensa cuenca del río Guayas constituye territorio apto para un desarrollo extensivo de la agricultura y una de las reservas más importantes del país; justamente hoy se planifica el aprovechamiento de los innumerables recursos del gran caudal de agua y de los extensos territorios irrigados por un sistema venoso constituido por las dos grandes arterias que conforman el Guayas, el Daule y el Babahoyo y por afluentes que se diseminan por más de 30.000 km<sup>2</sup> de feraces tierras.

En la costa se dan los más variados productos. En la parte norte existen riquísimas reservas forestales, con especies de maderas tropicales de excelente calidad. El banano, del que el Ecuador es el primer exportador mundial y que hasta hace poco era el mayor rubro de ingresos dentro de la balanza de pagos, ocupa grandes extensiones. El cacao, el café y el arroz tienen también mucha importancia en la economía del país.

La región amazónica, selvática u oriente, es un amplio territorio que se extiende más allá de la Cordillera oriental y que, en primera instancia, lo forman



*El río Santiago, en el norte del país, es de caudal abundante de agua y se encuentra rodeado de una rica vegetación tropical que constituye una de las riquezas más importantes del Ecuador.*



los contrafuertes andinos; luego los vestigios de la tercera cordillera ya mencionada, para luego extenderse en una amplísima planicie; todo este conjunto está cubierto de tupida vegetación. El oriente ecuatoriano lo surca una serie de importantes ríos tributarios del Amazonas. Antiguamente el Ecuador limitaba con el río Mar, al que le pertenecía por derecho, ya que el descubrimiento del gran río fue efectuado por quiteños, es decir, la formidable hazaña llevada a cabo por Francisco de Orellana en el año 1542 se originó en la capital de la actual República del Ecuador y la nutrió la sangre y los recursos de sus gentes. Las amputaciones territoriales de que el país ha sido objeto lo han restringido a la posesión de una reducida extensión dentro de la hoya amazónica, pero lo suficiente

rica para propiciar una explotación petrolera, que actualmente constituye el mayor recurso del Ecuador.

Ese territorio, densamente cubierto por una vegetación milenaria, posee un clima netamente tropical con precipitaciones pluviales abundantes, pero, al contrario de lo que se podría pensar, no es uniforme, sino que está determinado por las estribaciones y elevaciones discontinuas de la cordillera de los Andes. De manera que los territorios que se encuentran por encima de los 500 m sobre el nivel del mar, es decir, los de las zonas de Ila-Archidona-Jodachi en la parte norte, el valle del Upano en el centro oriente y las depresiones de Zamora y Chinchipe al sur, gozan de un clima que no sobrepasa los 25° C, aunque son las zonas más lluviosas del país y soportan una humedad



*Vista de una de las islas Galápagos, llamadas asimismo archipiélago Colón, en cuya fauna, poco corriente y abundante, se basó Darwin para elaborar su teoría sobre la evolución.*

constante de más del 90 %. Las tierras bajas se caracterizan por temperaturas más altas y también por un régimen pluvial abundante, aunque no llegan al extremo de la región antes mencionada.

El oriente guarda aún un carácter misterioso: la espesa selva, el deslizamiento de los grandes ríos entre los inmensos árboles, los aguaceros torrenciales, la aparición irregular del sol, nuevamente crean una atmósfera propicia para el nacimiento y enraizamiento del mito. Los grandes ríos dormidos, continuos lamedores de sus orillas, como el Aguarico, el Coca, el Napo, el Pastaza, el Santiago, de repente con las lluvias torrenciales se transforman en inmensos monstruos que arrasan todo cuanto encuentran a su paso. Esto acontece en pocas horas; esa corriente cristalina que dejaba traslucir un lecho sembrado de cantos rodados, de pequeños guijarros de colores, como por arte de magia se oscurece, sus aguas se hinchan, parece que su vientre no pudiese soportar la continua caricia del lecho del río y se transforma en un tormentoso torrente cabalgado por árboles gigantes que ha

arrancado de cuajo. El cauce ha desaparecido, las aguas se han salido de madre y van erizadas de ramas, de grandes troncos o insólitas aves prendidas sobre sus recias cortezas. Los ríos orientales ecuatorianos son navegables para pequeñas embarcaciones y constituyen todavía el mejor medio de comunicación, a pesar de su naturaleza indómita y cambiante.

Este fantástico país de la bruma y del sol es también medio propicio para una abundante vida animal: tapires, venados, tigrillos, jaguares, pumas, oso hormiguero, monos de todas clases, cusumbos y guatusas, serpientes y caimanes, y aves de maravillosos plumajes como el papagayo, los tucanes, los loros o los colibríes, viven en un medio eufórico, preñado de fertilidad, repleto de savia. En ese bosque cerrado se dan las más ricas maderas como el roble, el cedro, el guayacá, la caoba; crece silvestre la tagua o marfil vegetal, el caucho, la zarzaparrilla, el barbasco, la planta venenosa que utilizan los nativos para la pesca. Se cultivan diversas frutas tropicales, y el plátano y la yuca indispensables en la dieta de los aborígenes de





*Las grandes selvas de la región amazónica del Ecuador albergan un gran número de animales y aves, en las que descuella el Tucán, célebre sobre todo por su enorme pico de vivos colores.*

la región. En fin, plantas medicinales con propiedades insospechadas, alucinógenos como la ayahuasca o yagé, usada todavía en las ceremonias entre las tribus selváticas ecuatorianas. Un país mágico casi encantado, donde la naturaleza está aún en su estado prístino, donde se ven crecer las plantas, donde el perfume de la tierra es un aliento continuo y embriagador.

Las islas Galápagos, o archipiélago de Colón, es ese insólito conjunto en el que la naturaleza y la fauna parecen estar en los primeros días de la creación, cuando Dios hizo el mar, la tierra y los animales, y "vio que eran buenos". Fueron descubiertas por fray Tomás de Berlanga en 1535 y desde 1832 pertenecen al Ecuador. La abundancia de especies animales y su naturaleza árida, de interesante flora y vulcanismo reciente, han llevado a muchos investigadores a visitar las islas. Charles Darwin, el gran científico inglés, elaboró su teoría sobre la evolución de las especies a base de una expedición a las Galápagos. La corriente de Humboldt, que las baña, parece tener definitiva influencia en la existencia de una fauna inusitada en plena zona ecuatorial. Pingüinos y focas conviven con iguanas y cormoranes, pelícanos y albatros con las famosas tortugas gigantes, de las que tomaron su nombre las islas. Investigaciones arqueológicas recientes han revelado una antigua presencia del hombre en tan lejanas islas y una vinculación con el continente a pesar de la gran distancia, más de 900 km en línea recta desde la costa. Al parecer, pueblos prehispánicos que ocupaban la costa ecuatoriana durante el período de integración (de 500 a 1500 d. de C.) llegaron hasta el archipiélago. Las islas Galápagos fueron un lugar atractivo para piratas y aventureros. Hoy siguen conservando su fisonomía, pues son todavía las últimas "islas Encantadas". El Ecuador, ayudado por organismos internacionales, ha impulsado la instalación de la "Estación Darwin", destinada a la conservación de la ecología del archipiélago de Galápagos.

Este es el Ecuador actual y el Ecuador antiguo, cuyas regiones estuvieron unidas desde siempre. País pequeño, contrastado, paradójico, con inmensa riqueza y variedad de paisajes, de climas, de cielos. Con un medio ambiente que influyó definitivamente en el habitante, en el hombre poseedor del paisaje y de la tierra, y que le condujo a expresarse de manera propia, original, nutrida de gran aliento poético e irrigada por un continuum estético, que es constatable aún en pleno siglo xx.

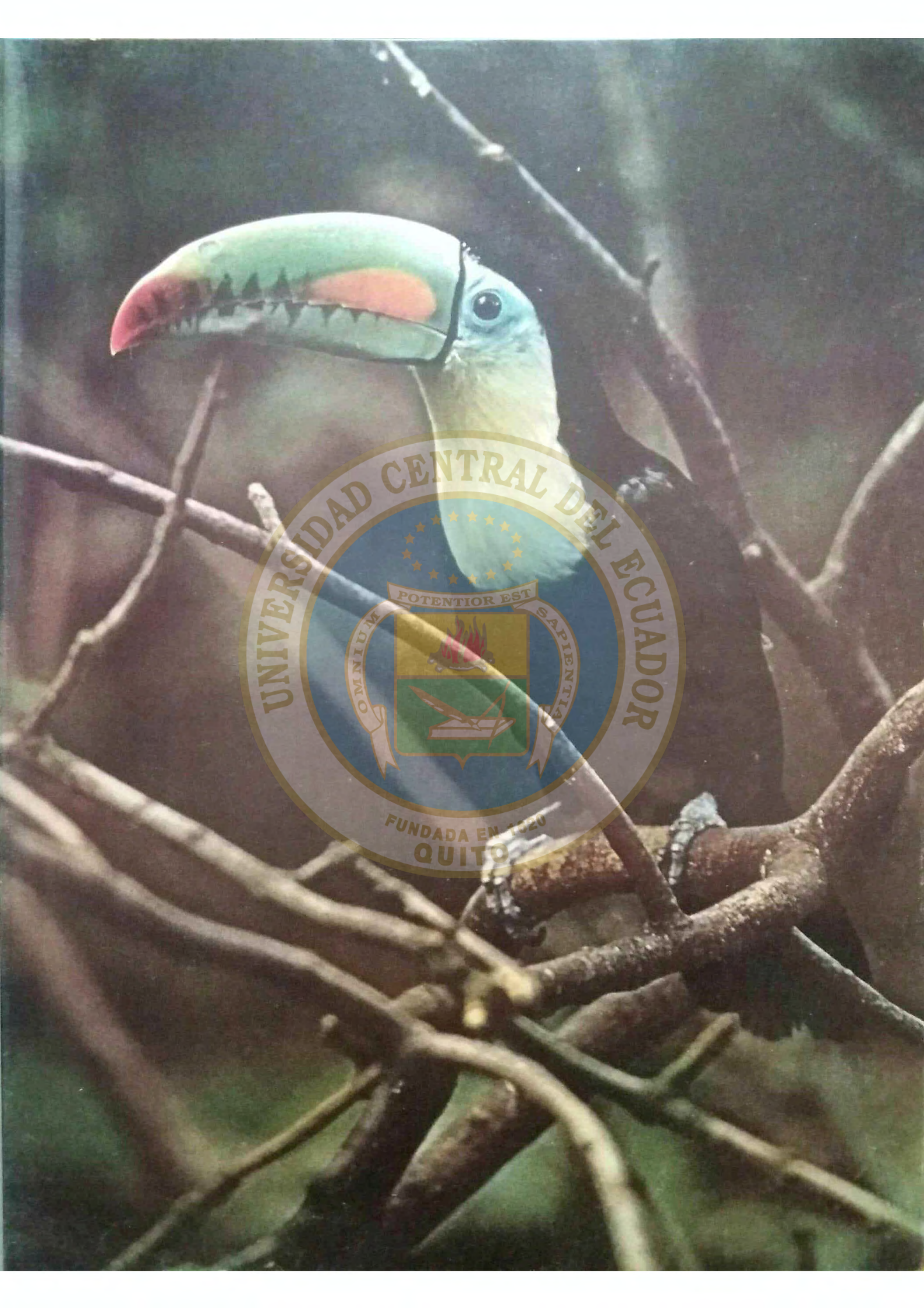
Una vez descrito el escenario, el sustento físico del hombre ecuatoriano, es necesario aclarar que dentro de esta obra o al menos en su primera parte,

es decir, en lo referente al período precolombino, se tomarán como definición de "cultura andina" todas las expresiones humanas emitidas en el territorio que comprende no sólo la alta cordillera propiamente dicha, sino esos otros pisos ecológicos a los que hemos hecho mención. La razón para ello es que en ningún momento se constata una separación, un enclaustramiento definitivo en los límites geográficos; por el contrario, existió una necesidad de vincularse, de rebasar las barreras de tipo paisajístico, para mirar más allá de las altas cimas ecuatoriales o de los pequeños valles domésticos. Estos contactos se efectuaron no sólo por razones de tipo comercial, sino también por otras motivaciones, como las religiosas.

Se va constatando, cada vez con mayor certeza, que desde tiempos muy remotos hubo en el área andina interdependencia de los diferentes componentes geográficos y culturales. Los dioses de la montaña necesitaban de las conchas coloreadas de los cálidos mares ecuatoriales para su culto, para lo cual era preciso que se extrajeran las conchas de las profundidades del océano y que viajaran miles de kilómetros hasta llegar a las altas cimas andinas. En las culturas antiguas del austro ecuatoriano se requería también la preciosa concha. Con ella se trabajaban pequeñas figurillas humanas ligadas con los cultos de la fertilidad y magníficos adornos personales, hechos con las valvas coloreadas de ese molusco. Asimismo es conocido que dentro del rito de las principales culturas costaneras era necesario que el brujo o "shaman" ingiriese productos especiales que generalmente no se encontraban en su territorio, por lo que tenían que acudir a otras regiones para conseguirlos. Eso repercutía en su prestigio; daba a su figura una apariencia mucho más exótica y misteriosa. Esta interdependencia es muy marcada en algunas regiones del área andina y ha llevado a postular, tras un examen minucioso de los documentos y de la etnografía, la teoría de la verticalidad o control por parte de un grupo humano de varios pisos ecológicos con el fin de conseguir una economía integrada y estable y la posibilidad de dominio de un numeroso grupo humano.

En fin, se afirma aquí que la cultura andina y, por lo mismo, la cultura ecuatoriana poseen una cosmovisión propia, gestada a través de milenios, como respuesta del hombre a su medio ambiente, al universo. En esa cosmovisión existen valores trascendentales, muchos de los cuales se encarnaron en el arte antiguo, aunque otros subsisten vigentes en las manifestaciones de la cultura material y espiritual del hombre ecuatoriano actual.











# Comienzos mítico-arqueológicos

## Descubrimiento, conquista y el hombre americano

El almirante Cristóbal Colón, al llegar a la tierra americana el 12 de octubre de 1492, tuvo la certeza de haber alcanzado la meta de su vida y cumplido el encargo recibido de los Reyes Católicos de Castilla y Aragón: arribar a las tierras de las Indias, de la especiería o del Gran Kan, es decir, la China. La expedición había tenido un fondo económico: el de descubrir nuevos y más cortos caminos para llegar a las Indias y a las tierras de la canela, la pimienta y todos los demás productos de ultramar, que en aquella época valían su peso en oro y que por largo tiempo habían sido monopolios comerciales de las ciudades mercantiles de Italia.

Cristóbal Colón nunca mostró asombro alguno sobre la presencia de seres humanos en la isla Española. Al contrario, debió de parecerle muy natural, ya que hasta el día de su muerte, en 1506, estuvo convencido de que había llegado a una de las islas situadas frente a la costa del reino del Gran Kan. Incluso mencionó en una de sus cartas que los istmeños le parecían muy similares a los pobladores de las islas Canarias.

En los primeros decenios después del descubrimiento se escribieron muchos comentarios que mencionan someramente al poblador indígena, pero todos reconocían que en este nuevo mundo "debería haber un nuevo hombre". El americano quedó clasificado como indio, y esa misma etiqueta engañosa ha perdurado hasta nuestros días.

Al aumentar los conocimientos geográficos (el

océano Pacífico se descubrió en 1513 y con anterioridad el viaje de Magallanes dio a conocer el sur del continente), pudo comprobarse que las anheladas tierras de las especias con las que soñaba Cristóbal Colón estaban aún muy lejos.

Ante estos hechos, la Corona de España, con su espada del poderío militar, o la Iglesia, con su espada del poderío espiritual, principiaron a preocuparse de la procedencia y naturaleza del americano. ¿Se trataba de un ser humano, de un hijo de Dios, a quien se podría catequizar, como era deseo y también obligación de todos los cristianos?

El problema no era fácil. Muy al contrario de las enseñanzas clásicas, pudo apreciarse que la zona "tórrida" y las situadas bajo la línea equinoccial estaban pobladas y ello no debería ser posible de acuerdo con el sistema físico y astronómico de Aristóteles.

El origen del hombre estaba claramente explicado en el Génesis. La creación de Adán y Eva con su descendencia y luego Noé y su arca. Y el nuevo poblamiento tras este último hecho no presentaba dificultad alguna porque Europa, Asia y Africa formaban una sola masa, o sea el mundo conocido en aquella época. En cambio, en el Nuevo Mundo, la Santa Sede, y los Reyes Católicos a su vez, ya se habían declarado a favor del americano como ser humano e hijo de Dios igual a los demás. Era apto para la catequización y debía ser tratado de modo nunca inferior a los demás súbditos de la Corona. Quedaba flotando siempre de dónde había venido aquel americano a poblar el Nuevo Mundo.

Al principio, las teorías que surgieron para explicar este problema tuvieron necesariamente que conformarse con las líneas trazadas por la teología y sólo en menor grado desempeñaron algún papel la experiencia y las ciencias naturales.

Queda fuera del alcance de este trabajo enumerar todos los escritores antiguos que se preocuparon del problema y menos aún analizar detenidamente los escritos de cada uno de ellos. Existe una multitud de conceptos e ideas que difícilmente podemos llamar teorías.

---

*Poco tiempo después, relativamente, de haberse realizado la conquista, las costas de América, en especial las del Sur, habían sido recorridas por distintos navegantes y ya se tenía una idea muy aproximada de su contorno. Este mapa que reproducimos, perteneciente a una de las ediciones de la obra del famoso cartógrafo Ortelius, lo demuestra.*



Y parece que cada autor siempre tenía algo que agregar al pensamiento de un autor anterior.

Nos limitaremos a mencionar unos pocos de esos escritores antiguos. Por ejemplo, el historiador español Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez, quien más que nadie merece el calificativo de etnógrafo, publicó la primera parte de su obra monumental en 1536, en la cual opinó que por un lado los americanos llegaron al Nuevo Mundo desde Cartago, en África, y, por otro, que probablemente vinieron de España.

En 1551, Francisco López de Gómara publica su *Historia General de las Indias*, y fue el primer cronista que aceptó el poblamiento de las Américas desde ese continente misterioso y legendario llamado Atlántida. En cambio, no creyó que ese continente fuera la única fuente y origen del hombre americano.

Agustín de Zárate, en 1555, y Pedro Sarmiento de Gamboa, en 1572, también opinaron a favor de la Atlántida. Pedro Sarmiento de Gamboa agrega por su parte que Ulises dejó cierta influencia en México, donde había estado después de la conquista de Troya.

Así anduvieron las teorías o hipótesis del hombre americano y su origen.

El primer escritor que se acercó al problema de una manera que se asemeja a las investigaciones científicas modernas fue el jesuita español padre José de Acosta. En su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1590) hace constar que en realidad es poca la distancia que separa por el norte a Asia del continente americano. Y que de allí llegarían los primeros cazadores, de escaso nivel cultural, a las tierras americanas.

Al seguir llegando, una vez en América desarrollaron sus propias culturas. Sería, según Acosta, inútil buscar comparaciones en el Viejo Mundo. Los pensamientos del padre Acosta marcaron un cambio radical en las especulaciones sobre el origen del hombre americano, justamente en una época en la cual aminoró en España el interés por el aspecto moral y religioso de este problema.

En este maremágnum de opiniones respecto al origen del hombre americano nos parece que debemos destacar dos de ellas: una proviene de la pluma del presbítero Miguel Cabello Valboa, de origen español, que en 1586 termina su obra titulada *Miscelánea Antártica*. Cabello Valboa llegó a América en 1566 y en el año 1571 se ordenó sacerdote en Quito, ordenación que estuvo a cargo del obispo doctor Alonso de la Peña Montenegro, autor a su vez del famoso itinerario para párrocos de indios que en su época mereció muchos encomios.

Cabello Valboa viajó intensamente por el obis-

pado de Quito. Lo vemos en Pasto, de donde se trasladó, en 1576, a Quito, donde principió a escribir su *Miscelánea*. Viajó a la provincia de Esmeraldas para reducir a la fe cristiana a los negros rebeldes radicados en esa provincia. Entonces visitó la bahía de Atacama. Viajó a Guayaquil. También conoció la provincia de los yungos, si bien ya como Vicario General. Estaba empeñado en conocer los problemas de las comunicaciones y trató de explorar nuevas rutas para comunicar la ciudad de Quito con la costa del océano Pacífico.

Podemos decir, por consiguiente, que entre los años de 1571 hasta 1580 recorrió ampliamente el territorio de Quito.

Entre los muchos informantes que tuvo Miguel Cabello Valboa debemos mencionar a Mateo Rupanqui Inca, hermano de Atahualpa, que vivía en Quito. Nuestro autor, en su empeño de aclarar el origen de los americanos, llega a una conclusión novedosa: fueron los ofiritas, o sea los oriundos del legendario reino de Ofir, de donde las flotas mercantes del rey Salomón traían el oro, las piedras preciosas y las maderas.

Cabello Valboa, a través de una dialéctica refinada, analiza detenidamente toda clase de argumentos para al final no encontrar dificultad ninguna en que sus ofiritas poblaran Perú y México, y que tales poblamientos tuvieran lugar muchos siglos antes de la llegada de los españoles.

Hacia fines de 1580, Cabello Valboa se traslada al Perú y sigue escribiendo su *Miscelánea Antártica*, que terminó en 1586.

La segunda obra en la cual queremos fijarnos es la llamada *Historia del Reino de Quito, en la América Meridional*, escrita por el presbítero don Juan de Velasco, que en ella se dice nacido en el mismo reino. Velasco nació en la antigua Riobamba en 1727. Estudió en el Real Colegio de San Luis de Quito y a los 17 años entró en la Compañía de Jesús, donde concluyó sus estudios de Humanidades, Teología y Filosofía, al final de los cuales fue ordenado sacerdote.

La *Historia del Reino de Quito* ha sido objeto de interminables y muy enconados debates por dos motivos: uno, porque fue escrita en el exilio, ya que el padre Velasco tuvo que salir de las colonias españolas y refugiarse en Italia cuando la Compañía de Jesús fue expulsada de América. En segundo lugar, porque muchas de las fuentes que cita el padre Velasco en el desarrollo de su obra no las conocemos ni han podido ser localizadas y por ende surge la duda de si estas fuentes en verdad existieron. Velasco estudia y comenta varias de las antiguas teorías sobre el origen del hom-



*"La historia general de las Indias", publicada en 1551 por Francisco López de Gómara, es uno de los primeros estudios realizados para explicar el origen y procedencia del hombre que habitaba el nuevo continente recién descubierto.*

## Descubrimiento, conquista y el hombre ecuatoriano

Una vez iniciados, el descubrimiento y la conquista de todo el continente americano prosiguieron su avance incontenible; y llegó el día en que los españoles se acercaron a la costa del Ecuador actual. De Panamá salieron viajes de reconocimiento, bajo el mando de Pascual de Andagoya, en 1522, y culminaron con las expediciones al mando de Francisco Pizarro y Diego de Almagro entre 1524 y 1531.

El preámbulo de la conquista de lo que en aquella época y posteriormente solía llamarse el Nuevo Reino del Pirú lo encontramos sin duda allá por el año de 1551, cuando Vasco Núñez de Balboa, en una ocasión en que estaba pesando un poco de oro que sus soldados habían tomado de los nativos de aquel lugar, fue increpado despectivamente por un guerrero, que le dijo: "Si tanto codiciaban el oro que para obtenerlo arriesgaron sus vidas y abandonaron sus tierras, él les iba a enseñar donde la gente comía y bebía en vasos de oro y donde el oro era más abundante que el fierro entre los españoles". Aquel joven guerrero istmeño sin duda, y sin saberlo, firmó en realidad la sentencia de muerte del inca Atahualpa muchos años más tarde en Cajamarca.

De aquellos años de primeros viajes exploratorios hay varios sucesos que debemos destacar por su relación con el descubrimiento de lo que hoy es el Ecuador. En uno de sus viajes, el piloto mayor del Mar del Sur, Bartolomé Ruiz, encontró frente a Punta Galera, en la costa ecuatoriana, una balsa huancavilca repleta de mercaderías y de la que los cronistas nos dan una descripción muy detallada.

Esta balsa estaría realizando una de sus navegaciones normales de cabotaje, tal como atestigua la documentación etnohistórica de que hoy disponemos, viajes en los que cubrían el territorio marítimo desde el valle de Chíncha, en la costa sur del Perú, hasta México. Hoy en día son indiscutibles los conocimientos de navegación marítima que poseyeron los pobladores de la costa ecuatoriana en los tiempos pretéritos.

Cuando los primeros descubridores llegaron al poblado de Coaque, en la actual provincia de Manabí, en la costa pacífica del Ecuador, tuvieron ocasión de advertir la importancia y el valor de las riquezas que allí existían.

En efecto, según los relatos de cronistas, aunque sean posteriores, Coaque era en aquella época una verdadera ciudad de miles de casas, con huertas en su mayoría. Allí se obtuvo un gran botín en oro y

bre americano, rechaza algunas de ellas y casi acepta otras, pero nunca enteramente. Y, en este aspecto, su libro IV del tomo I de la *Historia del Reino de Quito* es en realidad sorprendente. Encontramos, por ejemplo, la teoría de un poblamiento por el estrecho de Bering actual. También se adelanta el padre Velasco a otros autores posteriores al hablar de un probable continente desaparecido en el océano Pacífico.

El sinnúmero de islas dispersas en la inmensidad del océano es para Velasco prueba suficiente para concluir que allí hubo antiguamente un continente. Velasco habla de la similitud de las esculturas de piedra de Manabí, que hoy en día sabemos que pertenecen a la cultura manteña, y las esculturas de la región de Tihuanaco y las compara con las esculturas de Oceanía. Curiosamente Velasco se adelantó al navegante noruego que sostuvo ideas similares, desde luego no aceptadas por la ciencia antropológica.





*El jesuita José de Acosta, en su "Historia natural y moral de las Indias", publicada en 1590, fue quien más se acercó a una interpretación moderna sobre el origen del hombre americano, al admitir la posibilidad de su procedencia asiática.*

esmeraldas, una de las cuales, la que correspondió en el reparto a Pizarro, fue descrita como del tamaño de un huevo de paloma.

Cuenta el cronista Zárate que los españoles ignoraban el verdadero valor de estas piedras preciosas, pues habiéndolas golpeado con martillo sobre un yunque las habían quebrado, lo que no ocurría con otras piedras preciosas. Al parecer, la sugerencia de la prueba no fue más que un hábil truco de uno de los frailes dominicos que acompañaba la expedición, con el fin de convencer a sus compañeros conquistadores de que las esmeraldas no eran otra cosa que cuentecillas de vidrio.

Pizarro, como buen estratega y también de acuerdo con su capitulación, envió a Panamá unos 20.000 castellanos de oro capturados y, como consecuencia, no tuvo que hallar grandes dificultades en conseguir más soldados que lo acompañasen en la conquista.

Los primeros documentos notariales del Ecuador se han hallado en Coaque y corresponden al mes de abril de 1531.

Dichos documentos, que se conservan en los Estados Unidos, nos revelan a los conquistadores en sus problemas diarios y domésticos, como los de prestarse dinero mutuamente a intereses muy subidos, comprar y vender víveres, tomar obligaciones pagaderas en Panamá una vez conquistado el Nuevo Reino del Pirú, compra y venta de caballos, esclavos y esclavas. Lejos estaba todavía la batalla de la isla Puná y la primera fundación de una ciudad sudamericana en San Miguel de Piura. Lejos estaba todavía la subida de la cordillera empinada de los Andes y la entrada en Cajamarca, donde capturaron por fin al último inca, el quiteño Atahualpa, en 1533.

Entre los documentos notariales de Coaque existe otro de gran importancia para la historia de Sudamérica. Se trata de una especie de mapa, más bien dicho, un portulano del gran cronista español Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez que muestra la costa ecuatoriana desde el río Santiago hacia el norte. Santiago está en la provincia actual de Esmeraldas. Dice aquel cronista en su obra: "...e porque de los primeros pilotos que llevaron los capitanes Francisco Pizarro e Diego de Almagro, cuando se encargaron de la empresa de aquella tierra austral, yo tengo una figura que ellos mismos y el capitán Diego de Almagro me dieron en Panamá año mil e quinientos e veinte y seis, y los pilotos eran Bartolomé Ruiz de Estrada y un Peña".

La permanencia a lo largo de la costa ecuatoriana constituyó para aquellos españoles un sinfín de sufrimientos y penalidades. Padecieron enfermedades des-

conocidas, como por ejemplo la verruga peruana. Los indios huyeron de ellos por haberse enterado del asalto de Coaque y escondieron sus víveres. En Puná tuvieron que sufrir la traición del cacique Tomalá, que al principio fingió amistad con los españoles para luego tratar de ahogarlos cuando se embarcaron en una flotilla de balsas por él construida para llevarlos a Tumbes. Las instrucciones de los navegantes indios eran las de soltar las amarras de las balsas para que los españoles, su botín y sus caballos se ahogaran en pleno golfo.

Un español terriblemente atacado por la verruga peruana y en estado febril intenso avisó a sus compañeros y la expedición se salvó de ahogarse. Llegaron a salvo a la costa peruana para luego cruzar la planicie de la costa, trasmontar los picos de los Andes y entrar en Cajamarca en 1532 para darse cuenta de que su expedición, rendida, escuálida, con poco más de un centenar de soldados a pie y otros tantos a caballo, estuvo rodeada siempre por el ejército de Atahualpa, compuesto por miles y miles de gentes selectas del Imperio.

En este grupo tan pequeño de expedicionarios, de un valor sobrehumano, pocos tuvieron ocasión de ofrecernos datos sobre el habitante de la costa ecuato-

# HISTORIA NATURAL Y MORAL DE LAS INDIAS,

EN QUE SE TRATAN LAS COSAS  
notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y ani-  
males dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y  
gouierno, y guerras de los Indios.

Compuesta por el Padre Joseph de Acosta Religioso  
de la Compañia de Iesus.

DIRIGIDA A LA SERENISSIMA  
Infanta Doña Isabella Clara Eugenia de Austria.



CON PRIVILEGIO  
Impreso en Seuilla en casa de Iuan de Leon.  
Año de 1590.



riana en aquella época. Pero sí encontramos cronistas de prima hora, aunque no testigos oculares, que pudieron recoger informes de los protagonistas de los hechos de aquellos días, y nos dan una serie de datos muy importantes para la conquista y la etnohistoria del Ecuador.

El primero de ellos es el soldado Miguel de Estete, que en 1535, dos años después de la muerte del inca Atahualpa en Cajamarca, presentó en España una relación.

Aunque Estete no se unió a la fuerza expedicionaria de Pizarro sino en la isla de Puná, cuando se preparaba el viaje en balsas hacia Tumbes, tuvo amplias oportunidades para conversar con sus compañeros de expedición y oír sus descripciones sobre el viaje que hicieron a lo largo de la costa, antes de cruzar el golfo de Guayaquil.

Por este hecho se justifica que su *Noticia del Perú* se clasifique como una crónica de la conquista del litoral ecuatoriano.

Según Estete, los indios de Atacama estaban “vestidos de ropas de lana y enjoyados de oro”. Más “adelante”, que es al sur de Atacama, llegaron a Coaque, y “en este pueblo, por ser grande y de buenos aposentos y bastimientos, el dicho capitán Pizarro (decidió) de asentar su real por algunos días...”, (el cual) “sería de hasta cuatrocientas casas, de muy gentil parecer... y hay mineros de esmeraldas finas, las cuales se hallaron en el despojo del pueblo: tantas y tan puras, que si la gente las conociera, fuera mayor riqueza... que la del oro que se halló adelante...”.

Continuando su viaje “adelante”, algunos a bordo de los navíos, otros marchando por tierra, llegaron a Pasao, poblado de “gente belicosa y grandes adoradores de ídolos... en las mezquitas donde sepultan los muertos, usan de desollar el cuerpo y quemar la carne; y el cuero aderezado como badana, le envisten, la carnaza afuera, de paja; y así aspado, los brazos en cruz, le cuelgan del techo de la mezquita... éstos y los de Coaque usan de peso y medida y el peso es unas romanas de media vara en largo con su cuenta y número en ellas y su pilón; no se vio pesar en ellas sino oro y plata... Las cabezas de los difuntos las conservan con cierto bálsamo...”.

El mercader italiano Girolamo Benzoni, de Milán, también escribió sobre los pobladores de la costa, pero sus relatos son más tardíos, del cuarto decenio del siglo XVI, y no propiamente de los años de la conquista o el descubrimiento. Aunque sus informes son de enorme valor para la etnohistoria, no será del caso citarlos en este lugar.

## El hombre ecuatoriano según sus tradiciones antiguas

Las leyendas o las tradiciones orales de un pueblo, cuando son tratadas exhaustivamente por un investigador, pueden aportar informaciones valiosas sobre tiempos pasados. Todos sabemos que una tradición, como cualquier relato que pasa de boca en boca, tiene tendencia a aumentar en sus detalles, a exagerarse, y se ha dicho, con razón, que tan inexacta es la leyenda en sus detalles como exacta suele ser en su sustancia, y veremos a continuación, en algunas leyendas antiguas del Ecuador, como efectivamente existe un hilo que destaca en el tejido borroso de los relatos.

**EL CACIQUE LLAMADO TUMPA O TUMBA.** El padre jesuita Juan Anello Oliva recibió del doctor Bartolomé Cervantes, en Chacras, unos apuntes que éste había redactado de las informaciones verbales suministradas por un indio quipucamayoc, llamado Catari. Catari dice ser descendiente del inventor de los quipus, los cordeles anudados que los antiguos incas usaron como auxiliares mnemotécnicos, pero también existe la posibilidad de que el padre Juan recibiera la información directamente de Catari. Su relato tiene una serie de detalles que no encontramos en otras crónicas, pero de peculiar interés en nuestro caso son las noticias sobre Quito.

Después de un “pachacuti”, una de las cíclicas transformaciones del mundo peruano, en esta ocasión el diluvio, llegaron unos nuevos pobladores a Sumpa, que es la actual península de Santa Elena, en la costa ecuatoriana. El principal de ellos fue el cacique Tumba, quien dejó dos hijos, allá nacidos, y de nombres Quitumbe, el mayor, y Otoya, el menor. Quitumbe salió de su tierra natal y se fue a poblar por Tumbes, más al sur, mientras que Otoya se quedó gobernando. Resultó un mal gobernante; que se entregó a toda clase de vicios y venganzas personales. Durante su mandato llegaron a la tierra de Santa Elena unos gigantes que tiranizaron toda la comarca y apresaron a Otoya. Por la vida de lascivia que a su vez llevaron los gigantes, sobre ellos cayó el castigo divino, en forma de lluvia de copos de fuego que los consumió y lo abrasó todo, pero que dejó en libertad a los primeros pobladores de aquella tierra; Otoya murió siendo prisionero de los gigantes.

Mientras sucedían estos acontecimientos en Santa Elena, el hermano mayor, Quitumbe, siguió sus viajes exploratorios. Conoció la isla de Puná en el golfo de Guayas, viajó por la sierra hasta Quito, y llegó por



*La balsa prehispánica, pero que perduró por lo menos hasta el siglo XVIII, fue un instrumento casi perfecto de navegación del que se sirvieron los habitantes de la costa ecuatoriana tanto para relacionarse entre sí como para recorrer larguísimas distancias. Hoy se admite que, gracias a ella, pudieran tener lugar los evidentes contactos culturales habidos entre América Central y Ecuador. En la página opuesta se reproduce la que el italiano Benzoni describió haber visto hacia 1540.*

el sur hasta Charcas y Cuzco. En el valle de Rimac, donde está Lima, instauró el regadío mediante canales porque encontró las sementeras faltas de agua y levantó el templo en honor de Pachacamac en la costa peruana. Un hijo de Quitumbe se llamó Guayanay y de él descienden todos los reyes incas del Perú.

Vale la pena resaltar que tanto Tumba como su hijo Quitumbe, y también los gigantes, llegan y viajan en balsas.

El buen jesuita y otros escritores después de él que también supieron de los gigantes no encontraron dificultad en creer en su existencia, porque en la península encontraron siempre huesos enormes y muelas que pesaban "hasta 14 onzas". Como la ciencia de la paleontología aún no había nacido, no pudieron saber que aquellos huesos eran los restos de fósiles de la macrofauna que se extinguió al final del pleistoceno. El "fuego divino" puede corresponder a una violenta erupción de un volcán de los Andes, porque capas gruesas de ceniza volcánica se han localizado en las regiones del litoral, aunque su edad no ha sido determinada. Los pozos profundos para agua, tallados en la roca viva y atribuidos a los gigantes, aún existen y, a pesar de que causaran gran admiración en los cronistas, en realidad todavía se construyen, ya que se trata de rocas de formación esquistosa relativamente débil. Todavía hay fosas con una profundidad de 20 ó 30 metros en buen estado de uso. Si al final agregamos que el quechua del Perú y el quichua del Ecuador, según los estudios lingüísticos más recientes, están evidentemente emparentados y con probabilidades de que el quichua sea más antiguo que el quechua, vemos que la antigua leyenda sí tiene algún granito de verdad, que puede ser la prehistórica. El padre Juan Anello Oliva terminó, al parecer, su manuscrito allá por el año de 1631.

**LOS GIGANTES DE PEDRO CIEZA DE LEÓN.** En la obra titulada *La Crónica del Perú*, que publica el soldado español Pedro Cieza de León en 1553, encontramos igualmente la leyenda de los gigantes de la península de Santa Elena. Es interesante observar que mientras se ha dado mucha importancia a la leyenda del padre Juan anteriormente citada, pocos han prestado atención al hecho de que Cieza escribiera sobre el mismo fenómeno de los gigantes, y muchos años antes que el padre Juan, sin duda porque éste obtiene su versión sobre el origen de los incas de boca de Catari —un relato que no tiene ningún otro cronista—. Es interesante destacar que la terminología del padre Juan es bastante similar a la que usó Cieza, pero muchos

años más tarde. Esto sucedió frecuentemente entre los escritores antiguos, que copiaron en verdad unos de otros sin indicar sus fuentes.

De la *Crónica* de Cieza, la leyenda de los gigantes pasa a la *Historia Natural* del padre José de Acosta y a la *Historia General* de López de Gómara, y la encontramos naturalmente también en el primer historiador del Ecuador, el jesuita padre Juan de Velasco en su *Historia del Reino de Quito*.

**EL ORIGEN DE LOS INDIOS CAÑARIS.** En 1572, en el Cuzco, Pedro Sarmiento de Gamboa termina su *Historia de los Incas* y para obtener la certificación de la veracidad de su escrito hace reunir ante notario público a los representantes de los doce ayllus cuzqueños, o sea desde Manco Cápac, el fundador de la dinastía, hasta Huáscar, el último inca cuzqueño, quienes tuvieron la obligación de escuchar la lectura de la historia y dejar testimonio de que era la verdad y toda la verdad, y dar fe de esto en presencia del notario Alvaro Ruiz.

Sarmiento se destaca por sus observaciones sobre las fábulas y dice que "las tienen por tan verdades como nosotros la fe", y en su capítulo "Fábulas de origen destos bárbaros indios del Perú según sus opiniones ciegas" encontramos la leyenda sobre el diluvio, nuevamente en quechua denominado un "pachacuti", en la provincia de Quito. Cuando las aguas iban subiendo paulatinamente, dos indios treparon al monte conocido como Guasano, y como las aguas no alcanzaron a cubrir su cúspide los indios se salvaron.

Cuando bajaron las aguas, los indios empezaron a sembrar y una tarde, al regresar a su choza, advirtieron que alguien les había dejado unos panes y un jarro con "chicha" de maíz. Como este obsequio de manos desconocidas se repitiera día tras día, resolvieron tratar de descubrir su misterioso origen.

Vigilaron cautelosamente y se dieron cuenta de que los portadores de los alimentos eran dos mujeres cañaris; acto seguido quisieron aprehenderlas, pero ellas lograron escapar. Los dos indios comprendieron su grave error e imploraron con lamentos al dios hacedor, Viracocha, solicitando perdón. Viracocha hizo regresar a las mujeres y los indios trabaron amistad con ellas, para luego casarse. Posteriormente, el mayor de los dos indios se ahogó y el menor se casó con las dos. En ellas tuvo diez hijos y los separó en dos parcialidades, poblando así el Hanan-saya y el Hurin-saya.

En otras fuentes encontramos la misma leyenda, pero con variantes. Así, se trata de dos indios cañaris que, mientras esperan las nuevas cosechas después del





diluvio, reciben la comida diaria de dos huacamayas, aves de plumaje vistoso. Al fin éstas se dejan capturar y los dos indios procrean en ellas la nueva humanidad cañari.

Unos autores traducen “can” como sierpe y “ara” como huacamaya, con lo cual se explicaría el gentilicio “cañari”, siendo la sierpe y el ave sus tótems. La leyenda del diluvio no es sólo cañari, sino americana y, desde luego, universal. Son estos indios, sembradores y portadores de cultivos renovados, los héroes culturales de los cañaris.

**LA LEYENDA DE LOS CARAS.** El padre Juan de Velasco, nacido en Riobamba, Ecuador, escribe en 1789 que los más antiguos pobladores del norte de la Sierra ecuatoriana fueron los llamados quitus, en el reino de Quito. Estos quitus fueron conquistados por una nación extranjera, que sin duda llegó a tierras de América por poniente, navegando en grandes balsas hechas de troncos unidos entre sí. Es interesante anotar la descripción que hace el padre Velasco de esa embarcación precolombina, que tanta importancia tiene en estas leyendas. Dice: “Lo cierto es que esta especie de em-

barcación simple, sencilla y fácil, sobre la cual se fabrica una casa entera si se quiere, se usó en aquella costa desde tiempo inmemorial, y se usa hasta ahora, siendo segura y capaz de gobierno, de velas y remos”.

Este pueblo invasor se denomina cara, y su principal gobernante o rey se llamaba Scyri. Llegaron al paraje que hoy conocemos con el nombre de bahía de Caráquez.

Los caras buscaron tierras más habitables y sanas que las que habían descubierto y, nuevamente en sus balsas, se trasladaron hacia el norte, a Atacama y Esmeraldas; luego prosiguieron tierra adentro por los grandes sistemas fluviales, para, por fin, traspasar la Cordillera Occidental y entrar en el Callejón Interandino del norte del Ecuador. Por último, llegaron a la tierra de los quitus, a quienes dominaron, se fusionaron con ellos y de allí en adelante unos y otros se llamaron indistintamente quitus.

Es evidente que el tema central de las leyendas sobre migraciones ecuatorianas es la balsa, embarcación especial que en tiempos históricos tanta admiración mereció de viajeros, observadores casuales y hasta de expertos navieros, como Jorge Juan y Anto-



*Jefe o sacerdote perteneciente a la cultura de Bahía empuñando seguramente un bastón sagrado en una festividad relacionada con los ritos de la siembra (Museo del Banco Central, Quito).*

nio de Ulloa, los dos grandes oficiales de la marina española del siglo XVIII.

Los antropólogos contemporáneos tienen que recurrir a esa misma balsa precolombina para poder explicar muchos de los postulados y casi seguros intercambios culturales que tuvieron lugar a lo largo de la costa pacífica americana desde los tiempos más remotos, tal como tendremos oportunidad de mencionar, en repetidas ocasiones, durante el desarrollo de nuestro texto.

## Antecedentes de la investigación arqueológica en el Ecuador

Comparando este país con los demás de Latinoamérica descubiertos por los españoles, la investigación arqueológica del Ecuador sufrió evidentemente un atraso en relación con aquéllos. Vamos a tratar de explicar brevemente el porqué de estas circunstancias.

A su llegada a Mesoamérica, los españoles observaron ciudades grandes y bien planificadas, templos enormes y multitud de gente, bajo una organización social bien estratificada y rígida. El panorama ofrecido serviría de base para lo que posteriormente denominaríamos arqueología espectacular.

Lo mismo pasó con la conquista del otro gran centro de alta cultura americana, el Imperio incaico, que también poseía monumentos arquitectónicos y artísticos de su imponente y colosal pasado. Además, las investigaciones en el territorio peruano siempre han sido favorecidas por las condiciones desérticas de la costa, que han permitido una completa conservación a través de los milenios e incluso de los más ínfimos objetos de origen orgánico, los cuales han desaparecido para siempre en las regiones tropicales.

Salvo alguna que otra ruina grande y bien conservada, testimonio de la última expansión incaica hacia el norte, el Ecuador no ha contado con lo que llamaríamos restos espectaculares que atrajeran a los primeros investigadores en pos de la cultura americana. En épocas más próximas a la nuestra está cambiando este enfoque de las investigaciones gracias al descubrimiento de que el Ecuador, justamente gracias a su posición privilegiada, favorecida por gran variedad climática y las influencias consecuentes de corrientes marítimas, ha sido la cuna de las posteriores y altas culturas americanas y un punto clave en el ir y volver de las migraciones de las culturas prehistóricas.

Podemos resumir brevemente los antecedentes de las investigaciones arqueológicas del Ecuador así:

La *Historia del Reino de Quito*, cuyo manuscrito termina el presbítero Juan de Velasco en 1789, tiene indudablemente gran valor por haber recopilado una serie de tradiciones y leyendas que aún sobrevivían en aquel tiempo. Velasco aporta igualmente varias informaciones de interés antropológico, pero su veracidad ha sido motivo de sostenidas polémicas, que continúan hasta nuestro tiempo.

En 1875 se publica lo que realmente es el primer intento de estudio arqueológico, un opúsculo de Benjamín Rencoret que describe los objetos prehistóricos enviados a una exposición internacional en Chile. Ese religioso tiene el honor de ser el autor del primer trabajo descriptivo en la arqueología ecuatoriana.

No es improbable que ese folleto fuera una de las causas que despertaron el interés de monseñor Federico González Suárez, luego arzobispo de Quito, porque sus primeros estudios prehistóricos nacieron justamente en Cuenca, donde Rencoret había publicado sus observaciones. En la Serranía Austral del Ecuador, González Suárez reúne una serie de objetos prehistóricos, los estudia y escribe sobre ellos, y recopila al mismo tiempo leyendas y otros datos sobre los indios cañaris. Su obra magna, *Historia General del Ecuador*, en varios tomos, contiene en su primer volumen la prehistoria ecuatoriana como la conceptuó el autor alrededor del principio de este siglo. Es digno de tener en cuenta que González Suárez, siguiendo el ejemplo de Prescott, se sirvió mucho de las fuentes escritas y antiguas, y es en realidad un precursor de la etnohistoria ecuatoriana, aunque esta disciplina no había sido creada en su época. Fuera de toda duda, monseñor González Suárez fue el primer arqueólogo, historiador y etnohistoriador del país. El monumento más duradero que él mismo erigió fue la fundación de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, en Quito, la cual, después de algunos años, transformóse en la Academia Nacional de Historia; allá reunió su fundador los más destacados investigadores de la época, personas que en años posteriores honraron las ciencias y las letras ecuatorianas.

Entre los jóvenes que recibieron las enseñanzas de González Suárez destaca Jacinto Jijón y Caamaño, quiteño que pudo por muchos años, hasta su fallecimiento en 1950, dedicar gran parte de su tiempo y fortuna al progreso de las ciencias antropológicas ecuatorianas. Sus campos arqueológicos más importantes los situó en el norte, la provincia de Imbabura, y en la zona central, las provincias de Tungurahua y Chimborazo, aunque brevemente se adentró en la costa, en la provincia de Manabí. Publica estudios espe-









cializados y también resúmenes actualizados para su época, y en forma igualmente brillante estudia y publica obras de etnohistoria y lingüística. Salvo alguna que otra excepción, Quito se convierte en el centro de los estudios nacionales, con Otto von Buchwald en Guayaquil, Félix Proaño en Riobamba y Carlos Grijalva en Imbabura y Carchi.

Sin que nadie en Quito pueda llenar el vacío producido por el fallecimiento de Jijón, el centro de las investigaciones gravita ahora hacia la costa, donde Emilio Estrada Icaza, que publica su primera monografía en 1954, y luego con la colaboración de Evans y Meggers, del Instituto Smithsonian de Washington, en menos de un decenio asientan las bases de las culturas formativas del Ecuador, columna vertebral de la cronología prehistórica. La obra de Estrada, que su fallecimiento prematuro, en 1961, dejó inacabada, se caracterizó por gran actividad de investigaciones en el campo, seguida inmediatamente por las publicaciones de lo estudiado, a lo que aplicó las técnicas más mo-

derñas, que no estuvieron a disposición de Jacinto Jijón en su época, como por ejemplo la datación por medio del isótopo radiactivo del  $C_{14}$ . A estos tres investigadores debemos las divisiones temporales de la prehistoria ecuatoriana que aún se observan, logrando alcanzar algunas sutilezas en las subdivisiones menores, en tiempo y en territorio.

El estímulo debido a Jacinto Jijón en Quito para las investigaciones antropológicas tuvo su repercusión en el litoral alrededor de las actividades de Estrada.

Vino luego un retroceso en estos estudios hasta la aparición de Pedro I. Porras, quien con preferencia se orienta a las investigaciones en la vastísima región de la Amazonia, hasta aquel momento una tierra incógnita en la arqueología nacional. Sus estudios abren horizontes nuevos y nos muestran que esos territorios, tan inhóspitos para el hombre del altiplano o de la costa, fueron poblados por culturas bien desarrolladas milenios antes de Cristo y mantuvieron contactos



*En la página opuesta, vaso ceremonial en oro repujado y con incrustaciones de turquesa, modelo esmeradísimo de las calidades que pudo obtener como orfebre el primitivo ecuatoriano (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil).*

con las contemporáneas en la Sierra. Porras respeta la misma división cronológica de la prehistoria ecuatoriana sentada previamente por Estrada, Evans y Meggers, o sea que las tres regiones geográficas del país pueden ser unidas en un solo programa de investigaciones.

Mención especial merece un trabajo aparte, el realizado por Carlos Zevallos Menéndez, que durante su presidencia en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en Guayaquil, forma el primer Museo de Oro del país, casi exclusivamente a base de la orfebrería costeña, que muestra una técnica y un estilo peculiares.

Este desarrollo lento y pausado de las investigaciones ecuatorianas logra al fin que las instituciones superiores de la enseñanza presten mayor atención a la prehistoria del Ecuador, con lo que se inicia la incorporación de la arqueología y la antropología a sus Facultades de Filosofía y Letras, y su inclusión en los planes de estudios.

## Los arqueólogos extranjeros en el Ecuador

Varios son los países que con la llegada de sus científicos han contribuido al avance de los estudios ecuatorianos. Todos merecen nuestro respeto por sus trabajos, ejecutados cada uno con las mejores técnicas posibles, de acuerdo con su época y medios.

A principios del actual siglo, George Dorsey (1901) investiga la isla de la Plata, poco distante de la costa, donde el material revela, a base de nuestros conocimientos posteriores, que el sitio debe de haber sido un santuario que estuvo en uso, por lo menos, desde el desarrollo regional —digamos al principio de nuestra era—, a través del período de la integración y muestra también algún que otro objeto de seguro origen incaico, depositado allá como exvoto o llegado por el comercio precolombino.

Pocos años más tarde, Marshall Saville (1907 y 1910) organiza expediciones a los territorios de Manabí y Esmeraldas, y publica lo que en realidad constituyen dos inmensos inventarios del material rescatado, amén de monografías sobre asuntos menores, pero de particular interés. Ambos investigadores escribieron en inglés y sus trabajos tuvieron poca repercusión en el Ecuador, si exceptuamos a los pocos investigadores dedicados a esa disciplina.

Con motivo de la Misión Geodésica francesa al Ecuador, vinieron a principios de este siglo R. Verneau y Paul Rivet. Rivet, que era médico, mostró un

interés inusitado por los problemas antropológicos del país, y entre los dos publicaron en París, en 1912, su *Etnografía del Ecuador Antiguo* y posteriormente un volumen suplementario con gran cantidad de objetos arqueológicos, ilustrados en láminas a colores y en blanco y negro. Paul Rivet estudió además un sinnúmero de temas antropológicos, costumbres y lingüística. Desafortunadamente, Rivet opinó que habían transcurrido demasiados años entre sus trabajos de recolección arqueológica y la fecha de la publicación de su segundo volumen, en 1920, por lo que sus anotaciones ya carecían de valor, debido al gran impulso que Jacinto Jijón había dado a la ciencia nacional.

Las colecciones de Dorsey están depositadas en el Field Museum de Chicago; las de Saville, en el Museo del Indio Americano, en Nueva York, y las de Verneau y Rivet en el Museo del Hombre, en París.

El Ecuador guarda una especial consideración para Paul Rivet, tanto por su enorme y variadísima contribución a las ciencias prehistóricas como por su sorprendente número de actividades.

Jacinto Jijón y Caamaño, como luego su colega Emilio Estrada Icaza, nunca vaciló en buscar cooperación extranjera cuando necesitó conocer más a fondo los nuevos desarrollos técnicos en su ciencia, por lo que Jijón invitó a cooperar con él en el Ecuador al arqueólogo alemán Max Uhle, ya famoso en esos tiempos como sistematizador de la arqueología moderna del Perú. A este investigador debemos la introducción de la técnica de las excavaciones estratigráficas, y el tiempo que duró esa asociación científica fue muy fructífero para la arqueología nacional. Uhle confecciona los primeros inventarios de la provincia de Esmeraldas, en varias ocasiones visita otros sitios de la costa, pero concentra principalmente sus estudios en la región andina. Publica sus apuntes en Alemania, pero como americanista experimentado y con el profundo cariño que siempre mostró a Latinoamérica, la mayoría de sus estudios fueron publicados en Quito. Por el insuficiente desarrollo de los conocimientos arqueológicos mexicanos en aquel entonces, era de difícil comprensión hablar de los mayas, y Uhle, que era un ardiente defensor de las relaciones ecuatorianas y mesoamericanas prehistóricas, se refería en muchas ocasiones a las "influencias mayas" en el Ecuador, y esa orientación, ardorosamente defendida por él, le hizo acreedor a muchas críticas, no obstante su diligente y pormenorizada presentación. La ciencia contemporánea, al sustituir "maya" por "mesoamericana", reconoce que Uhle en ese campo, como en su técnica científica, fue un precursor.



En 1937 y 1938 se publican en Copenhague dos pequeños tomos sobre un tema muy especializado, el de la metalurgia precolombina, que había estudiado pacientemente Paul Bergsøe, a base de unas pequeñas colecciones de objetos metálicos, principalmente de oro, aleación de oro y platino, y cobre, procedentes de La Tolita, en la provincia de Esmeraldas. En nuestros días sus dos estudios son aún de lectura obligada sobre los conocimientos metalúrgicos americanos.

Cuando los Estados Unidos de Norteamérica advirtieron la importancia de Latinoamérica como consecuencia lógica del conflicto mundial de 1939, fue evidente también un resurgimiento de sus intereses en las investigaciones antropológicas. En consecuencia, la literatura se enriqueció con el libro de Donald Collier y John V. Murra, *Survey and Excavations in Southern Ecuador* (Chicago, 1943). Esta obra fue para su tiempo el primer trabajo que contiene todo el desarrollo de una excavación hecha científicamente en el cerro Narrio, provincia de Cañar, y su minuciosidad ha permitido establecer en años posteriores la anteriormente insospechada expansión de las culturas que hoy reconocemos como formativas.

Poco después, Wendell C. Bennett, en su *Excavations in the Cuenca Region* (1946), amplía las investigaciones de Collier y Murra, y G. H. S. Bushnell, durante muchos años residente en el territorio de la península de Santa Elena, publicó en Cambridge, Inglaterra (1951), un resumen de sus investigaciones arqueológicas en esa región, resultado de sus trabajos en el campo hechos unos veinte años antes. El libro contiene el primer inventario detallado de la cultura guangala, correspondiente, de acuerdo con la cronología establecida posteriormente, al período del desarrollo regional, porque Bushnell no pudo disponer en su tiempo de la datación por medio del  $C_{14}$ . En vista de que los depósitos culturales en ese sector son muy dispersos y reducidos, el autor no pudo establecer una secuencia cronológica segura, pero tuvo en sus manos tanto el formativo temprano como el medio. Hasta este momento, su obra es el mejor compendio de la cultura guangala.

En 1953, deseoso de ampliar sus conocimientos sobre las investigaciones prehistóricas, no sólo con miras a la historia particular del Ecuador, sino a la posición del Ecuador antiguo en el concierto de las culturas americanas, Emilio Estrada Icaza establece su primer contacto con el Departamento de Antropología del Instituto Smithsonian de Washington, donde Clifford Evans y Betty J. Meggers inician una cooperación con una serie de trabajos de campo en el Ecuador.

Como resultado de estos trabajos se define por primera vez la presencia de la cultura chorrera, al final del formativo; luego se descubre la primera cultura del formativo, la de Valdivia, con su cerámica (probablemente la más antigua de las Américas), y al fin se llena el vacío entre las dos y se establece el formativo medio, con su cultura machalilla; todos estos trabajos se desarrollaron en la costa del país.

Otros muchos estudios continúan en esta asociación tan fructífera para la arqueología ecuatoriana, y por primera vez, y como uno de sus resultados más importantes, se estructura la cronología prehistórica. Con mucho sacrificio de tiempo y dinero, tales investigadores han sido los pioneros de la arqueología moderna del Ecuador, y aunque con el andar del tiempo aparecerán nuevos descubrimientos que podrán ampliar o rectificar las primeras interpretaciones de la cultura Valdivia, no por eso dejamos de consignar nuestro respeto por su obra y sus aplicaciones, que son de consulta básica.

En la región interandina, principalmente en los alrededores de Quito, los científicos norteamericanos William Mayer Oakes (1963) y Robert Bell (1965), en varios reconocimientos y extensas exploraciones, establecen tipológica y cronológicamente la presencia del paleoindio en el territorio ecuatoriano. En viajes posteriores, Bell (1974) amplía este territorio hasta el sur del callejón interandino, en la región de Cuenca. Los trabajos se suplementan en gran escala con otros ejecutados por María Angélica Carluci de Santiana (1963), hoy ecuatoriana y catedrática de la Universidad Central de Quito, pero de formación científica argentina.

Ciertas expediciones de la Universidad de Columbia, Nueva York, estudiaron el mismo paleoindio en la península de Santa Elena bajo la dirección de Edward P. Lanning (1967), cuyos trabajos sólo aparecen en informes preliminares, pero evidentemente con resultados positivos; algunos son a base de dataciones radiocarbónicas y otros basados en comparaciones tipológicas con manifestaciones similares en Perú. El período tardío, o sea el que antecede en pocos siglos a la llegada de los incas, fue estudiado por una expedición alemana bajo la dirección de Udo Oberem, de la Universidad de Bonn. Su sitio de investigación, un complejo enorme de "tolas" —montículos artificiales de tierra—, fue en Chochasqui, al norte de Quito. Aparte las excavaciones, esa expedición localizó e investigó una serie de fortalezas en las cúspides de los cerros, del mismo tiempo de la integración regional. Sus trabajos tendrán probablemente como resultado





el establecimiento del primer parque arqueológico nacional.

Debemos mencionar que esos parajes prehistóricos ya fueron observados por el cronista español Pedro Cieza de León cuando viajó desde el norte a lo que hoy es la República del Ecuador, pocos años después de la Conquista.

Los aportes más recientes por parte de investigadores extranjeros en el país debemos agradecerlos a la Universidad de Illinois y a la Escuela de Arqueología de la Universidad de Londres. La primera investiga un sitio de la cultura Valdivia donde se ha localizado la primera manifestación de lo que debemos clasificar como preurbanismo americano, un poblado de por



*Vasija de la cultura de Valdivia, con decoración incisa y pastillaje (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil). A través de diferentes fases, culturas y épocas, el barro será, hasta la llegada de los incas, el material más apto para que los distintos pueblos ecuatorianos expresen sus ideales de belleza.*

lo menos unas cien cabañas, dispuestas de acuerdo con una planificación preconcebida y con un centro ceremonial en medio. La traza urbanística es un óvalo grande y cada una de las casas otro óvalo, de construcción muy reminiscente, aunque está aún en pleno uso en las regiones selváticas. Los investigadores ingleses están aportando, aunque en forma preliminar, el conocimiento de nuevas vías de comunicación durante el tiempo del formativo, entre el litoral y la sierra, y sustancian sus trabajos con una serie de fechas de radiocarbono, las cuales, aunque aisladas, tienden a confirmar la muy temprana aparición del formativo en el callejón interandino, una presencia que anteriormente sólo estaba limitada en su comprobación a comparaciones estilísticas de la cerámica.

Como una prolongación de sus vastísimos conocimientos de la Amazonia de Brasil y consecuencia natural de sus investigaciones en el Ecuador, Evans y Meggers, del Instituto Smithsonian, Washington, en asociación con Emilio Estrada Icaza, emprenden exploraciones en el oriente ecuatoriano. A base de sus trabajos en el valle del río Napo y sus afluentes, suelen establecer secuencias culturales y cronológicas que emparentan con la isla Marajó, en la desembocadura del mismo Amazonas. El cambio incesante de los cauces de los ríos amazónicos y las lluvias continuas, junto con lo inaccesible del terreno, habían postergado lógicamente las investigaciones en esas tierras del "infierno siempre verde", cuando era más fácil investigar "lo espectacular" o lo "más accesible". Ellos abrieron la Amazonia arqueológica del Ecuador, una labor que con éxito continúa el padre Pedro Porras, de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. Hasta ese momento, el oriente ecuatoriano había sido un coto reservado para los etnógrafos, sin duda en mayor parte debido nuevamente a "lo espectacular" de sus cazadores de cabezas de trofeo, los "tanzas".

En el presente decenio vuelve a América la investigación antropológica española, la cual no había labrado intensivamente desde fines del siglo XVIII y principios del XIX. Una expedición bajo la guía de los profesores Manuel Ballesteros y José Alcina comienza una temporada de trabajos múltiples en Chincheros, Perú, y como culminación de ellos la Universidad Complutense de Madrid inicia sus trabajos en Esmeraldas, en la costa, y en el antiguo templo del Sol, Ingapirca, en la provincia de Cañar, en el austroandino. Sus investigaciones en Esmeraldas son nuevamente múltiples y en breve tiempo son trasladadas a publicaciones. Una serie de dataciones radiocar-

bónicas estructuran por primera vez una cronología de esa provincia, cuyos restos prehistóricos siempre habían llamado la atención a científicos y coleccionistas por igual, debido a su alto desarrollo artístico y a la excelencia de su orfebrería. No es una exageración decir que no existe museo extranjero en el que no estén representadas las culturas esmeraldeñas, mientras su estudio científico se profundiza en el Ecuador.

La urgencia de estos trabajos, que se realizan conjuntamente entre la Universidad de Madrid y varias instituciones ecuatorianas, destaca aún más si tenemos en cuenta que en el norte del litoral es donde más palpables son los nexos prehistóricos entre el Ecuador y las antiguas culturas mesoamericanas.

### La cronología cultural del Ecuador prehistórico

Con el concurso de investigadores extranjeros y nacionales se hace posible, hacia 1960, establecer una división cronológica de las culturas prehistóricas del país, que en resumen se presenta como sigue:

|                             |       |                             |
|-----------------------------|-------|-----------------------------|
| Periodo precerámico         | hacia | 10.000-3.500 a. de C.       |
| Periodo formativo           | "     | 3.500/3.200-500 a. de C.    |
| Periodo desarrollo regional | "     | 500 a. de C.-500 d. de C.   |
| Periodo integración         | "     | 500 d. de C.-1.533 d. de C. |

Sería prudente insistir en que esas subdivisiones no son obviamente calendáricas, y con frecuencia resulta muy subjetivo determinar cuándo una cultura termina y cuándo se inicia la nueva. El criterio prevalente será siempre el de determinar cuándo un conjunto o complejo cultural cambia en forma tan notable y presenta tantas innovaciones que se justifica hablar de una separación, temporal y formal, de la antecesora. En la mayoría de los casos, y mientras en los periodos cerámicos, hacia 3.500 a. de C.-1.533 d. de C., nos apoyamos en los estilos, las decoraciones, formas y otros factores evolutivos que reflejan cambios, el problema se torna más difícil en el enorme periodo precerámico o acerámico, donde tenemos que guiarnos por tipologías o técnicas líticas no siempre bien definibles; este problema es más grave en la costa que en la sierra.

El esquema elaborado para el Ecuador guarda concordancias con las culturas mesoamericanas hacia el norte, y las peruanas hacia el sur, aunque en esos territorios, de los cuales no podemos separarnos en el desarrollo de las culturas americanas, se ha usado gran variedad de nomenclaturas.











# Los más remotos orígenes

## El paleoindio o período precerámico

La voz "paleoindio" es de acuñación norteamericana, la cual traducimos literalmente como "antiguo indio", designación que cubre básicamente la población remota pero contemporánea con la megafauna, a la que cazaba hasta extinguirse al final del pleistoceno. El calificativo "precerámico" se entiende claramente como la clasificación de la población humana que aún no conocía la fabricación de los recipientes hechos de arcilla cocida. En el caso ecuatoriano, ninguna de las dos calificaciones es muy satisfactoria, pero como su uso ya está implantado, no es éste lugar para pretender introducir cambios.

La extensión del paleoindio es doble de la que ocupó el formativo, pero sus escasos restos líticos no nos permiten las subdivisiones de etapas más avanzadas. Las formas de los utensilios de piedra que usó el paleoindio duran a veces milenios, y cuando cambian no sabemos si ello obedece a diferencias culturales o a variaciones en la fauna, que constituyó su sustento básico.

Por su posición geográfica, Ecuador está en una zona intermedia con respecto a Mesoamérica y el resto del continente sudamericano. Aunque a todas luces la primera población debió de llegar en varias oleadas procedentes del norte, no por eso podemos afirmar que la paulatina expansión del hombre llegó finalmente al cabo de Hornos, en el extremo sur, y que allá terminó de hecho todo movimiento migratorio. Donde existió un desplazamiento, también pudo haber un movimiento de retroceso, y a través de milenios el complejo cultural que en Ecuador definimos como

paleoindio pudo recibir influencias o estímulos tanto del norte como del sur.

## La antropología física del paleoindio

En el Ecuador se han dado varios hallazgos de restos óseos atribuidos al paleoindio, aunque no todos convincentes. Por ser las interpretaciones inseguras, también debemos reconocer que no solucionan un problema de mucho interés, consistente en saber si ese hombre fue en el Ecuador contemporáneo de la megafauna pleistocénica. Adelantemos que no hay pruebas fidedignas de ello.

En el año 1908, Paul Rivet presenta unos cráneos procedentes de los abrigos rocosos de Paltacalo, en el sur del Ecuador, y los asocia con el tipo llamado de Lagoa Santa, en Brasil, el cual a su vez, de acuerdo con el concepto científico de la época, tenía rasgos característicos que acusaban un origen australoide. Investigaciones posteriores en Lagoa Santa, Minas Gerais, desasoció ese hombre de la fauna pleistocénica, y la teoría australoide poco a poco cae en olvido. La presencia de cerámica en Paltacalo hacía muy dudosa una gran antigüedad de los restos humanos.

El cráneo de Punín, hallado en una quebrada en la provincia de Chimborazo, tiene caracteres morfológicos que pudieron confirmar una gran antigüedad, pero tenemos que reconocer que se trata de una formación geológica de redeposición de cenizas volcánicas y cangagua, una especie de loes. En las épocas de fuertes lluvias, las torrentadas violentas arrastran enormes cantidades de estos materiales e imponen cambios constantes en los cursos de las quebradas. El cráneo de Punín fue encontrado justamente en la pared de una quebrada, y aparecía en la posición de su bóveda craneana hacia abajo y sin mandíbula. En la misma pared se encontraron restos dispersos de animales pleistocénicos, pero sin que nadie pueda asegurar la asociación entre el cráneo y aquéllos. El hombre de Punín también muestra caracteres del tipo Lagoa Santa.

*Diversos tipos de proyectil hallados en el repertorio de los descubrimientos realizados en el sitio de El Inga (Museo del Banco Central, Quito). El indio primitivo trabajó materiales como la obsidiana, que, en sus fracturas, presenta aristas tan afiladas como cuchillos. Las puntas aquí representadas se clasifican en: de "cola de pez" y arponada (arriba), de espiga ancha y delgada (centro), y aovada o en forma de hoja (abajo).*





Los cráneos de Alangasí, sitio próximo a Quito, han sido citados varias veces en la literatura ecuatoriana. Lo sorprendente del descubrimiento es que en sus inmediaciones se encontraron asimismo utensilios característicos del paleoindio, tales como lascas, cuchillos, raspadores y puntas de proyectil. También aparecieron huesos de lo que el descubridor en aquella época (Max Uhle, 1928) denominó un mastodonte tardío en el Ecuador. Fechas radiocarbónicas obtenidas de material orgánico procedente de las capas geológicas donde se encontraron los restos del mastodonte (Robert Bell, 1974) señalan una antigüedad de unos 40.000 años antes del presente. Los huesos se perdieron en el incendio acaecido en la Universidad Central de Quito, y a ciencia cierta no poseemos pruebas de que el mastodonte fuera cazado por el hombre, como se había creído. Nuevamente surge un factor perturbador: en los mismos lugares se encontraron restos cerámicos que en el estado actual de las ciencias americanistas no pueden contar mucho más de unos 3.500 años antes de Cristo.

En 1971 se "redescubre" un cráneo que hoy se conoce como el del "hombre de Otavalo". El hallazgo no tiene una historia muy clara o aceptable para la ciencia, porque el período entre el verdadero hallaz-

go del cráneo y los exámenes del fósil en laboratorios de Inglaterra carece de certificación científica, así como también las circunstancias existentes alrededor del descubrimiento.

La datación del cráneo se obtuvo con la medición del análisis radiocarbónico y termoluminiscencia, con el resultado de unos 28.000 años a. de C. En opinión de muchos investigadores, las pruebas hechas sobre la aragonita cristalizada en el exterior del cráneo pueden constituir indicios interesantes, pero este proceso debe considerarse todavía en estado de experimentación. Un factor negativo, el cual por lo menos ha restado seriedad al "hombre de Otavalo", es una publicidad sensacionalista, ajena a la investigación científica; cuando, por ejemplo, se especula sobre la llegada del hombre a América, si era de origen asiático o bien un inmigrante africano, el "hombre de Otavalo" no hace cambiar en absoluto la idea que tenemos de que el hombre que llegó a América fuera "homo sapiens".

En resumen, ninguno de los restos óseos atribuidos o atribuibles al paleoindio en el Ecuador invalida la teoría, que hemos esbozado, de que el hombre americano esté emparentado con el protomongoloide, cuyo origen fijamos en el noroeste de Asia, y que cruzó el estrecho de Bering, que separa Siberia de Alaska. Desde aquel punto de entrada, el hombre se dispersó en el curso de milenios, probablemente en varias oleadas, sobre todo el continente americano.

### El paleoindio y su hábitat

La poca densidad de la población humana, más la extensión enorme del territorio y, sin duda, los abundantes recursos tanto de fauna como de flora no nos obligan a creer que el hombre estuvo en marcha incesante, en búsqueda perpetua de su alimentación. Lo más natural sería pensar que ambuló por el territorio americano y lo pobló sin premeditación, lo cual etnológicamente denominaríamos fisión natural de los grupos humanos.

Una banda u horda humana alcanza por crecimiento interno unas 50 ó 100 personas, tras lo cual se produce naturalmente una división por edad y generaciones cuando los jóvenes se separan de los viejos y constituyen su propio grupo de relaciones sanguíneas. Una organización social laxa, sin mando o jerarquía, facilitaría aún más estas fisiones. Por ello, a través de los tiempos van formándose grupos que nuevamente se multiplican y durante milenios la población avanza hasta el extremo sur del continente, donde encon-



*En la página anterior, cráneo del llamado "hombre de Otavalo", quizás el más antiguo de América, pero al que una propaganda sensacionalista ha restado la seriedad de toda investigación científica. En ésta, cuchillos de obsidiana casi transparente procedentes de El Inga (Museo del Banco Central, Quito).*



tramos vestigios del hombre en la región más inhóspita, como en las cuevas de Fell y Palli Aike. Por consiguiente, no estamos presenciando un poblamiento deliberado e intencional del continente, sino simplemente se trata de una evolución natural.

Por lo que se refiere a épocas pleistocénicas y sus diferentes estadios glaciales, en el altiplano ecuatoriano no hay indicio de que al llegar el final de esa época existieran obstáculos para la entrada o libre movimiento del hombre poblador.

Los distintos intervalos glaciales habían provocado abundantes lagos en la región andina, los cuales crea-

ron un ambiente favorable para la cacería de fauna menor y recolección de raíces, frutos o fibras necesarios para el sustento diario. La presencia de tales lagos, muchos de ellos existentes todavía, está comprobada por las investigaciones geológicas y hasta cierto punto por las prospecciones arqueológicas, que sitúan la ocupación humana más antigua a un nivel muy superior a aquel que alcanzan los lagos andinos en la actualidad.

Una probable relación entre el paleoindio ecuatoriano y su fauna podemos quizás encontrarla en la noticia que Carlos Manuel Larrea publicó en 1966.



Se trata del hallazgo casual de dos esculturas en madera casi petrificada encontradas al excavar un canal para la instalación de una central hidroeléctrica en Cumbaya, cerca de Quito. Son esculturas zoomorfas, de interpretación muy subjetiva, pero una de ellas se ha considerado como la cabeza de una llama. Existen ciertas dudas sobre si esos objetos estuvieron *in situ* o si su posición a 80 m debajo de la superficie de una colina corresponde a una redistribución posterior.

En ambos objetos se hicieron pruebas radiocarbónicas en los Estados Unidos, que dieron una cronología de casi 13.200 años antes del presente, con una variación en más o en menos de 3.200 años, o sea que las piezas podrán tener una fecha entre los 14.000 y 8.000 a. de C., data esta última que no se aparta mucho de la edad asignada al hombre que vivió en Ilaló.

De la cultura material del hombre ecuatoriano en esos remotos tiempos sólo nos quedan sus utensilios líticos; su cultura no material será siempre desconocida para nosotros. Tenemos ante nuestra mirada sus puntas de lanza talladas en obsidiana o en basalto encontradas en el sitio de Ilaló, cerca de Quito, pero no tenemos pruebas suficientes, como queda dicho, de una asociación directa entre la megafauna extinguida y el hombre cazador. Siempre surge la duda de si tales armas fueron en verdad adecuadas para esta clase de cacería o si el hombre tuvo que limitarse a matar animales grandes ya atrapados en pantanos o moribundos. Han sido efectuadas investigaciones arqueológicas en más de 50 sitios del paleoindio en la región interandina, entre las proximidades de Quito y hasta cerca de Cuenca, en el sur. Difícil resulta distinguir los sitios que fueron viviendas de los meramente talleres donde se manufacturaron los utensilios, pero algunas de las ocupaciones alcanzaron una extensión considerable.

Por ejemplo el sitio conocido como Bellavista, en el camino que conduce de Quito a Alangasí (donde Max Uhle encontró su mastodonte), mide unos 400 metros de ancho y posiblemente hasta 2 kilómetros de largo.

Normalmente los sitios del paleoindio se encuentran a una altura sobre el nivel del mar de unos 2.500-2.700 m. La mayoría de ellos están al aire libre, lo que nos hace suponer que deberían haber tenido viviendas, por muy precarias que fuesen, como abrigos o ramadas de poca duración. Entre los hasta hoy estudiados, muy pocos se sitúan en cuevas, como, por ejemplo, las de Palugo y la de Chopsig.

## Sus utensilios

La materia prima que utilizó el paleoindio con mayor frecuencia fue la obsidiana, piedra volcánica cuyas fracturas tienen cortes tan afilados como un cuchillo, y que se presenta en varios colores, por ejemplo verdoso y anaranjado, aunque el más común es el negro. Si el hombre deliberadamente escogía entre estos colores para fines específicos, nunca lo sabremos. La textura de la obsidiana permite una técnica mucho más refinada que otros materiales, como el horsteno, la calcedonia o el basalto, que se usaron también, aunque en menor grado. Anteriormente existía el criterio de que la obsidiana fue extraída de la montaña de Antisana, pero estudios recientes (Robert E. Bell, 1974) aclaran que se la puede encontrar dispersada por los cerros a la altura de unos 3.600 m sobre el nivel del mar y más arriba. No poseemos ninguna prueba de una minería deliberada para obtener la materia prima.

Mayer-Oakes (1963) y Bell (1965) describen los estilos y técnicas presentes en el inventario del sitio El Inga. No obstante la relativa poca profundidad de la excavación, que llegó a unos 50 cm antes de tocar la capa dura de la cangagua, la tipología resultó muy variada y se prestó para una seriación comparativa con otros sitios precerámicos en las Américas donde existían proyectiles similares, o sea que para El Inga tenemos que conformarnos con una cronología comparativa, porque no fue localizada cantidad suficiente de muestra para poder realizar exámenes radiocarbónicos. Bell pudo extraer carbón de sus muestras de suelo con resultados que varían desde unos 2.000 hasta 7.000 años a. de C. Algunas de las dataciones, como Bell mismo observa, no tienen relación con el período representado por el inventario lítico, y otras, aunque más aceptables, son evidentemente demasiado recientes. El Inga tuvo, sin duda, ocupaciones posteriores, porque en el mismo sitio se encuentran frecuentemente fragmentos de cerámica precolombina, incluso vidriada, que es poscolombina, y esas preocupaciones han alterado la secuencia natural que era de esperar, por la presencia de los diferentes estilos de puntas de proyectil. De todos modos es evidente que el sitio fue ocupado durante largo tiempo y que indudablemente su inventario representa varias culturas.

Las herramientas "unifaciales" son numéricamente las más abundantes, como, por ejemplo, los cuchillos, que son lascas obtenidas de un núcleo previamente preparado. De lascas similares se sacaron también buriles mediante una técnica peculiar, que antes no



*Puntas de proyectil de "cola de pez" y de espiga ancha, procedentes de la Cueva Negra de Chobshi, cercana a Sigües.*



había sido llevada al sur de los Estados Unidos. Son pequeños, con punta cortante como un cincel, y fueron usados para grabar.

En el material cultural estudiado por Bell destacan las puntas de proyectil, de varios estilos, y bifaciales, cuchillos unifaciales y bifaciales, raspadores de diversos tipos, buriles y perforadores. Las puntas de proyectil constituyeron la base para estructurar una cronología comparada.

Entre los proyectiles, los más interesantes fueron los que permitieron establecer nexos culturales, y así Mayer-Oakes hace comparaciones entre las puntas

Clovis de los Estados Unidos y las "cola de pescado" de Chile, con las de Ayampitín, en Argentina.

A pesar de que gran parte de las capas culturales habían sido destruidas por los eternos "buscadores de tesoros", Bell (1974) pudo obtener dos flechas. La una a 10 cm de profundidad, con  $6.400 \pm 200$  años, y la otra a 20 cm de profundidad, con  $8.000 \pm 430$  años antes de C. Tal ocupación resulta muy temprana, en tiempo comparable con El Inga, pero, en cambio, el inventario es muy diferente.

Aparte de la llamada cultura de El Inga, dada a conocer por el distinguido arqueólogo doctor Robert



*Aquí arriba, artefactos de la industria lítica de la obsidiana hallados en El Inga. En el extremo inferior, punta de proyectil y buril en que se ha usado la técnica del retoque bifacial. En la página opuesta, arriba, reproducciones de puntas de flecha paleolíticas tipo folsom. Abajo, tipo Clovis (col. particular).*



E. Bell, que trabajó intensamente en la zona, todavía no se ha estudiado exhaustivamente el paleoindio ecuatoriano. Sin embargo, se conocen ocupaciones de este período en la Sierra, de las cuales se ha recogido una serie de materiales, muchos de ellos sistemáticamente. Últimos estudios efectuados en el área austral, en la Cueva Negra de Chobshi, en las proximidades del Sigisig, han permitido, a base de residuos orgánicos encontrados en ella, obtener una fecha de  $C_{14}$  de 1.010 años a. de C.

## Los nexos externos

Junius Bird (1969) examina las puntas de El Inga y establece comparaciones con las puntas por él halladas en las cuevas de Fell, cerca del estrecho de Magallanes. Para la punta de proyectil que tiene una escotadura acanalada en su pedúnculo, Bird emplea la denominación "cola de pescado". Esta punta, de líneas suaves, está desprovista de aristas o plumas salientes, sus hombros son redondeados y el pedúnculo se reduce ligeramente hacia la base cóncava, pero en ocasiones sus dos costados se expanden con suavidad antes de llegar a la base, de lo que procede la metáfora.

Bird obtuvo nuevas fechas mediante el material







orgánico de la cueva, que en términos generales acusen una edad de 11.000 años para la punta "cola de pescado" y, según los vestigios encontrados en la cueva, en aquella época sobrevivían aún el caballo andino y el perezoso gigante. Esta fecha es la de mayor antigüedad que Mayer-Oakes haya sugerido para El Inga a base de su seriación cronológica.

Si la cueva de Fell se sitúa en unos 11.000 años, sería lógico suponer, siguiendo la idea de la marcha

del hombre americano de norte a sur, su presencia en el Ecuador antes de su llegada a Chile. Las fechas logradas en el Ecuador, a base de material procedente de sitios abiertos, nunca pueden tener la misma seguridad que si se obtuvieran en cuevas sin perturbaciones. Los sitios abiertos en la serranía ecuatoriana han sufrido erosiones, remociones por pastoreo y algunas veces incluso por cultivos de papa.

Las puntas del tipo "cola de pescado", o cola de pez como también se las conoce, revisten cierta importancia para averiguar el camino del hombre, porque puntas similares han sido encontradas en Mesoamérica, en Panamá y últimamente también en Perú. Es muy probable que las regiones istmeñas, hoy selvas impenetrables, y según opinión actual quizás infranqueables para el hombre en su marcha hacia el sur, en aquellos tiempos tuvieran una vegetación más típica de la sabana y no presentaran serios obstáculos.

Cuando hacia el año 7000 a. de C. el hombre mexicano y también el peruano, dos centros muy distantes entre sí, habían iniciado la domesticación de plantas hemos de reconocer que los sitios ecuatorianos del paleoindio hasta ahora estudiados no nos brindan ninguna evidencia de que algo similar sucedió aquí, aunque sería lógico suponer que futuras investigaciones podrán llenar este vacío.





*En la página opuesta, arriba, cuchillos de obsidiana. Este material fue trabajado por los ecuatorianos desde los más remotos orígenes y obtuvieron de él tanto estos primitivos cuchillos y otros artefactos correspondientes a tan remotas épocas, como los espejos, tales como el reproducido en la parte inferior, que, humedecido, presenta propiedades reflectantes, y cuya posesión en culturas más avanzadas indicaba indudablemente el disfrute de una elevada posición jerárquica (Museo Etnológico, Barcelona).*

Al juzgar el paleoindio de la sierra ecuatoriana no podemos desligarlo del hombre norteamericano y sus tradiciones líticas, con probables orígenes en el continente asiático de algunas de ellas, pero al mismo tiempo debemos reconocer que el hombre americano, dentro de su territorio y a través de los milenios, mostróse completamente capacitado para hacer sus propias innovaciones o modificaciones de los utensilios y para sus fines específicos.

## El paleolítico de la costa del Ecuador

La Universidad de Columbia, Nueva York, sufragó en 1964 una expedición arqueológica bajo la dirección de Edward P. Lanning en la zona de la península de Santa Elena, provincia del Guayas, con el propósito de estudiar una posible prolongación hacia el norte de los sitios precerámicos estudiados por el mismo científico en las costas peruanas.

La península de Santa Elena es el sector más occidental de la masa continental del Ecuador, con las coordenadas geográficas de aproximadamente 2-3° S. y unos 81-82° de longitud O. Sus características geomorfológicas más sobresalientes son las terrazas marinas, a unos 3, 10, 30 y 100 m sobre el nivel del mar.

No obstante el abundante material que la expedición embarcó con destino a Estados Unidos, es poco lo que se sabe hasta este momento como resultado de sus investigaciones y el propósito básico de ella. Pocos informes preliminares, de escasa circulación, se refieren a otros problemas, de los que nos ocuparemos posteriormente porque no corresponden al período paleolítico.

La Universidad de Columbia establece cuatro grandes períodos para las ocupaciones precerámicas o paleolíticas de la península de Santa Elena, que son:

|           |       |             |               |
|-----------|-------|-------------|---------------|
| Exacto    | hacia | 10.000      | años a. de C. |
| Manantial | "     | 8.000       | " "           |
| Carolina  | "     | 7.000       | " "           |
| Las Vegas | "     | 6.700-5.000 | " "           |

En 1970-1971, Karen Stothert, miembro anteriormente de la expedición de la Universidad de Columbia, continúa sus propias investigaciones en el mismo sector y presenta un material suplementario respecto al período precerámico. Sus dataciones radiocarbónicas confirman la posición cronológica de Las Vegas, con tres fechas entre unos 6.650 y 5.300 años a. de C. y además nos informan de que los pobladores

cazaron venados, zorros, jabalíes, pájaros, roedores, culebras y lagartijas. También se advierten restos de alimentación de origen marino, como pescados, crustáceos y moluscos, éstos del hábitat de los manglares, que hoy no existen en la península. Aunque no se conservan restos vegetales, es interesante observar la orientación multifacética de la explotación del ambiente, dirigida hacia pantanos de manglares, ríos, zonas litorales, colinas adyacentes y valles boscosos en la cercanía.

Stothert pudo identificar tres tipos de enterramiento, y en uno encontró una hacha de piedra, de andesita verde, en forma muy diferente del hacha común de la cultura Valdivia, la primera con cerámica en la costa, pero muy similar al tipo de hachas precerámicas del complejo Estero en la región de Talara, Perú. Físicamente, los restos óseos de estos entierros se diferencian de los hallados en la cultura Valdivia. Quizá lo más interesante de los trabajos de Stothert sea la localización de un período nuevo que denomina Achallán, y que, a manera estimativa, lo sitúa aproximadamente en los 3.500 años a. de C., a base de algunos fragmentos muy primitivos de cerámica, o sea que la ocupación correspondería a un nexo entre la precerámica y la cerámica que tuvo su primer florecimiento en Valdivia.

Podemos hacer un breve resumen del paleolítico del litoral de la siguiente manera: Exacto contiene buriles, raspadores de por lo menos tres estilos, perforadores o taladros, y unos pocos denticulados. Se compara con Chuqui, en Chile, y Oquenda, en la costa central del Perú, sitio este último que tiene cronologías entre 9.000 y 11.000 años a. de C. Manantial aportó un inventario de pequeñas pero gruesas hachas bifaciales, lascas, raspadores laterales y denticulados, para los cuales Lanning sugiere una fecha de 9.000 a 8.000 años a. de C. y una asociación con el horizonte estilístico de los bifaciales andinos. Carolina puede compararse con El Inga por la presencia de un fragmento, la base de un proyectil acanalado; tuvo además "cepillos" y núcleos piramidales y discoidales. El complejo llamado Vegas es, sin duda, el mejor documentado, por su relativa abundancia de artefactos y por sus dataciones radiocarbónicas. El inventario consiste en raspadores, grabadores y lascas estranguladas, además de machacadores. En Achallán continúan las mismas técnicas líticas e idéntica subsistencia económica que vimos en Vegas, con la diferencia, ya dicha, de que es muy probable que las primeras nociones de alfarería principiaron en Achallán (Stothert, año 1974).











# Acerca de los comienzos del arte

La que denominamos tradicionalmente escuela quiteña, como las otras de Cuzco y México, tiene muchos siglos de existencia y sigue caminos más o menos semejantes a los de estas dos escuelas, que además se acercan por ciertas analogías de estilo. Esto no significa insinuar que el arte desarrollado en el Ecuador no tenga personalidad propia y definida autenticidad que le haga ser él mismo, entre las variadas expresiones estéticas del mundo hispanoamericano. Sin caer en dogmatismo alguno, libre de cualquier apriorismo apresurado, el historiador, al referirse a las creaciones artísticas del Nuevo Mundo, puede asegurar que en la inmensa y extensísima fisonomía ofrecida por las mismas hay variedades regionales que, en lugar de crear una fragmentación de tendencias, demuestran cierta irrompible unidad engendrada por el común origen y el análogo destino de los pueblos hispanohablantes de América.

Las etapas del arte ecuatoriano, más o menos precisadas por los hechos culturales a los que corren parejos, se definen de este modo: una primera etapa, cuyo borde más antiguo es de dudosa cronología, pero que a su término final se limita por la invasión incásica a las regiones que hoy constituyen el Ecuador: es el período preincásico. Una segunda etapa, cuyos bordes temporales están mejor diseñados y que terminan con la llegada del invasor castellano, cuya penetración en estas tierras marcó una nueva forma de vida: es el período incásico. Una tercera etapa es la que, temporalmente precisa, se desarrolla durante el siglo XVI y muestra ya tendencias concretas: es el período de la arquitectura renacentista en Quito, como en todo el Nuevo Mundo. Una cuarta etapa está constituida por el predominio de la pintura y la presencia de los gran-

des maestros en este arte como en otros, la escultura por ejemplo: es la etapa barroca de los siglos XVII y XVIII. Una quinta etapa se define precisándose con carácter nacional, y es la que se despliega durante el siglo XIX en la era republicana que, a partir del romanticismo, llega a los umbrales de las formas actuales del arte ecuatoriano.

Durante cada una de estas etapas no hay un arte único, según es posible comprobar en las diversas expresiones concretas dejadas por cada una de ellas. Pero hay, y eso es innegable, el predominio de un arte sobre los demás. Claramente se ve en el período incásico, a más del auge de la cerámica, la aparición de una ostentosa arquitectura. A lo largo del período renacentista, cuando las edificaciones especialmente religiosas se levantaban en diversos lugares con igual presteza, junto a la arquitectura se inician la pintura y la escultura. En el período barroco, edad en que florecieron los renombrados maestros quiteños de la pintura—Miguel de Santiago, Goríbar, Samaniego, Rodríguez—, aparecieron, además, notables figuras de la escultura, como el padre Carlos, Olmos y Legarda, todos ellos custodiados por un cortejo de otras artes y otros artistas de la cantería, la talla, la iluminación, la miniatura, etc.

Las denominaciones y periodizaciones propuestas más arriba son, pues, puramente metódicas, tanto en los límites cronológicos cuanto en el contenido material de las mismas. Se las establece para ordenar el tema y exponer mejor la serie de las creaciones, que si bien muestran una fisonomía persistente, no por ello dejan de seguir su peculiar camino evolutivo, ya sea interno por fuerza de la dialéctica peculiar de los movimientos culturales o bien externo por obra de las diversas superposiciones y fusiones que caracterizan la historia del Nuevo Mundo.

Después de esta sucinta introducción se puede comenzar el estudio, tan sugestivo, del arte preincásico; sugestivo por ser faena de una época de inciertas limitaciones cronológicas, étnicas y aun geográficas, pues la arqueología ecuatoriana, como la de los

—A la izquierda, figurilla antropomorfa de la cultura Guangala. La cerámica será el arte elegido por el hombre ecuatoriano para intentar representar sus dioses, sus necesidades, sus deseos, su utillaje y algo que, por ser mucho más sutil, en ocasiones se nos escapa, quizá por no coincidir sus esquemas mentales con los nuestros actuales: su ideal de belleza.





*Botella zoomorfa Cañari. Muchos de los recipientes de esta cultura, decorados con diversos colores e incisiones geométricas, se inspiran en formas animales basadas en la llama.*

demás países de América, no obstante los últimos y más serios esfuerzos llevados a buen término por egresos especialistas, guarda aún enigmas que esperan ser aclarados.

## El diálogo del hombre con el barro

La secreta afinidad de hombre y humus, de vida humana y barro modelable, hace de la cerámica uno de los temas inquietantes, uno de los gravemente inquietantes en el marco de la consideración cultural de las arcaicas formas de vida. ¿Por qué la predilección hacia el barro y no hacia materiales menos frágiles? ¿Por qué el hombre prefirió el barro para expresar sus sentimientos claros y sus sentimientos más oscuros? ¿Acaso porque se amoldaba mejor a su mano, a la mano que tantas maravillas ha creado y que, según

dicen los antropólogos, nos diferencia de las demás especies animadas? ¿No pudo tratar con mayor facilidad y técnicas más elementales la madera, por ejemplo? En varias religiones Dios hace al hombre con humus y soplo anímico: barro animado es la primera obra de nuestra historia del arte.

Las más certeras etapas de la arqueología ecuatoriana, como la de otros pueblos del continente, están marcadas por la evolución de las técnicas de alfarería. Las primeras clasificaciones cronológicas —algunas de ellas fabulosas, como la del cronista Montesinos—, hechas a la vista del Incario caído sobre su propio suelo, las realizaban los cronistas en la única forma perceptible entonces: la del gran cadáver de un imperio liquidado antes de la llegada de los castellanos por una tremenda guerra civil. La penetración hispana completó lo que faltaba: impidió el surgimiento de un segundo imperio. Pues bien, como las gentes de la pri-





mera hora no vieran más que esto, al Incario atribuían todo cuanto iban encontrando. Pasaron muchos años para que esta visión auroral se modificara.

Por debajo del arte oficial, de la lengua oficial, de las instituciones oficiales y, sobre todo, por debajo de la religión oficial comenzaron, poco a poco, a salir las realidades etnográficas y culturales encubiertas por el estilo impuesto desde el Cuzco. Los misioneros de fines del siglo XVI fueron los primeros en recolectar hablas, religiones, costumbres, tradiciones, instituciones que, no abolidas por completo, aún subsistían. Lo primero que recogieron fue el caudal lingüístico: las lenguas variadas y bien localizadas indujeron a los dos primeros sínodos diocesanos —en la segunda mitad del siglo XVI— a nombrar peritos que escribieran gramáticas y reunieran léxicos de, por lo menos, seis hablas diversas, con los cuales se escribirían catecismos y libros parroquiales para auxilio de la obra misional. Esta constituyó la primera visión profunda de nuestra prehistoria: debajo del Incario había variadas culturas que mostraban cierta actividad a quienes quisieran verla.

Larga fue la demora hasta encontrar la natural compañía del habla: el entorno o el marco de vida. Se sabía ya a fines del siglo XVI que los pueblos americanos eran numerosos. Pero nada más se supo hasta que, a fines del XVIII y comienzos del XIX, sabios como Alejandro de Humboldt, el viajero científico más autorizado, echaran las bases para la organización de la arqueología ecuatoriana. A partir de entonces, búsquedas orientadas o desorientadas se multiplicaron antes de que el verdadero creador de la prehistoria ecuatoriana, monseñor Federico González Suárez, comenzara a distinguir metódicamente las manifestaciones culturales por su fisonomía, mejor dicho, por su estilo, adjudicando éste a pueblos que él mismo iba determinando con rigor —con el rigor que era posible por aquel entonces—. Dio comienzo a sus estudios configurando *corpus* numerosos de muestras artísticas de cerámica en dos pueblos polarizados en cierto modo sobre la geografía ecuatoriana: los cañaris al sur y los carchis e imbaburas al norte.

Poco a poco fueron completándose, a partir de 1900, las zonas arqueológicas y culturales, primero en la zona interandina y luego en las regiones de la costa. Lenta, larga, costosa obra llevada a término por investigadores ecuatorianos y extranjeros juntamente, nombres que se ofrecen en una díptica muy honrosa, porque los nacionales tuvieron la decidida colaboración de ilustres sabios y técnicos, especialmente alemanes y norteamericanos. Con esta labor conjunta va lo-

grándose un panorama cultural prehistórico del que, en estas notas, se aprovecharán algunos aspectos estéticos.

Lo que primeramente llama la atención es la semejanza de los temas tratados sobre el barro y la similitud de las técnicas de tratamiento. Lo cual significa para la historia del arte cierta comunidad de ideas y una igual evolución de las mismas. El arqueólogo tendrá a bien detenerse en las diferencias. El historiador del arte, en las semejanzas, que son muy notorias, a pesar de las vallas que impusieron al ánimo de las gentes desparramadas sobre la cordillera de los Andes, y que vivían en lugares muy remotos unas de otras, la soledad, el politeísmo, la diferencia de hablas y el desigual sentimiento de vida familiar y política. Y lo que se dice de los grupos humanos interandinos se dice también de los moradores del litoral separados por la selva, los pantanos o los arenales. Pues bien, a pesar de todas estas diferencias, las artes del barro muestran algo de común, que no puede ser sino expresión de un estado del alma, una manera de mostrar una situación espiritual ante el mundo, estado y situación que no son traducibles sino por obra del arte.

Este satisface, por lo pronto, dos urgencias ínsitas en la vida humana más sencilla: la utilidad de herramientas para los menesteres de la vida diaria y la necesidad de adorar o clamar a la divinidad protectora. *Utilaje* y objetos *culturales*. Vida de adoración y vida de producción: dos formas de existencia irrenunciables e imprescindibles, dos formas que desde el fondo del alma necesitan exteriorizarse para servir al hombre en dos urgencias que, junto con las de la vida de relación o fuerzas generativas vitales, son las tres que configuran la existencia humana, individual o colectiva, desde sus comienzos.

Nos referimos, antes de otra, a la vida de adoración y a la más elemental traducción estética de la misma: la cerámica, sea de la clase que fuere, entregada silenciosamente al símbolo, a la alabanza, a la representación plástica de lo invisible, ya sea por el color o por la figura.

No importa el utensilio que el hombre elabore, modele o decore: lo hace con una intención. De hecho puede hacerlo con varias intenciones. Aquí nos detendremos ante una sola: la intención religiosa, proveniente de la hondura del alma primitiva llamada alma mágica, alma llena de temores de los que trata de liberarse valiéndose de la invocación a esas entidades invisibles o a esas potencias visibles que le acechan. Para propiciarlas invoca, advoca, ora, clama. Y entre las formas o fórmulas de invocación cuenta la forma



plástica. Lo que haga el hombre primitivo para dominar su miedo —terror cósmico— lo hace con la única intención de aplacar al adversario poderoso. No importa el modo o el método: de todas maneras hay que aplacarlo. Con la oración u oblación. Con el llamamiento por medio de palabras, de señales, de signos o de metáforas.

Ahora bien, entre estas últimas sobresalen las expresiones plásticas, verdaderas, auténticas metáforas, porque trasladan el sentido de las cosas: a una entidad invisible y poderosa, oculta y misteriosa, se la transforma en visible, asequible, manual y cotidiana. Se puede decir que gracias a la figuración metafórica de las fuerzas ocultas y poderosas, el hombre entra en amistad con lo divino. Y se calma. Por eso se rodea de esa clase de objetos que le calman. Si se puede captar la imagen del adversario poderoso y oculto se comprueba que no es tan peligroso y que, por tanto, al propiciarlo se puede convivir con él. Este es el secreto de la humilde morada del primitivo llena con objetos que mentan o figuran fuerzas ocultas, sagradas o divinas. Esta es la raíz profunda tanto del politeísmo como del arte que lo manifiesta.

Pero, ¿qué deidades son éstas? Ante todo, las más cercanas al grupo humano o familiar: las de la casa, de la tierra, de la lluvia, del bosque, de la montaña... Después siguen las del mundo espiritual, como el alma de los antepasados, la vigilancia de los muertos, las fuerzas creadoras. Dioses animados, dioses vegetales, dioses de la naturaleza. Dioses que el primitivo encuentra fuera de él o dentro de su yo.

## Figuración y estilización rituales

Sin sentar premisa alguna, sin dogmatizar sobre el cuerpo fluyente de los sucesos estéticos, nos atrevemos a asegurar que entre las tribus costaneras del Ecuador fue más frecuente la figuración humana que los objetos culturales; y que entre los grupos humanos interandinos predominó la estilización geométrica de imágenes sagradas o de ideas religiosas. Esto no quiere decir que no hubiera dibujo geométrico abstracto en el arte costeño, ni faltaran figurillas humanas en la sierra. Lo importante es que en ambas regiones se empleó el barro para este género de expresiones.

Por lo que toca a localidades y culturas costaneras, en cuanto mira a este género de faenas estéticas, se pueden señalar, prescindiendo de cualquier tipo de cronología o método de periodización, tres principales manifestaciones de arte primitivo de figura-

ción antropomorfa: las originarias de la cultura *Manteña*, en la provincia de Manabí; las originarias de *La Tolita*, pequeña isla de la costa ecuatoriana en Esmeraldas, y las de la cultura *Valdivia*, en la provincia de Guayas y en su adyacente isla de Puná. Es notable esta coincidencia: los tres grupos humanos que habitaron dichas regiones mostraban constante afición a la figuración antropomórfica. ¿Por qué? ¿Por simple contagio o imitación? ¿Por fuerza de una cultura ancestral de la que las tres eran descendientes?

El ancestro común puede aducirse, acaso deba aducirse como fuente principal de esta tendencia. Pero el historiador del arte debe ir por otra senda, pues dicho ancestro común no es el único *porqué*. Tal vez en cierta etapa de la investigación lo sea para el arqueólogo, mas no para el historiador. ¿Qué pretendía el artista primitivo al copiar el cuerpo humano? Dejando aparte la técnica, que ha logrado sin duda una notable expresión, y partiendo de esta misma expresión en sí, es incuestionable que haya tras aquello algo más: o sea una finalidad —vaga o precisa—, una urgencia por mostrar lo que en el fondo del alma llevaban los hombres de aquellos tres ambientes culturales.

Se puede suponer que esas figuras humanas, complicadas y expresivas, sean objetos de lujo o de simple adorno. En nuestra vida moderna abundan los artículos de lujo y representan consumos fútiles y destinados a llenar huecos en ese vacío concienal que llamamos aburrimiento. En la vida del hombre primitivo no hubo lugar para este género de esparcimientos inútiles, que se dan sólo cuando un inmenso lote de bienes se ha logrado. De modo que la suposición resulta falsa o, por lo menos, errada en cuanto al objetivo que se propone. Es decir: no satisface lógicamente.

También se puede suponer que esas figurillas, tan abundantes por otra parte, son retratos. Así se ha creído en algunos casos, como en el notorio de ciertas vasijas del período mochica en el Perú preincásico. Quizá dichas vasijas tengan la singularidad del retrato que, lo sabemos todos, es singular, singularidad y singularización, o no tiene sentido alguno. Solamente ahora, en nuestras sociedades sobresaturadas de expectativas y de propaganda, vemos el retrato seriado que se repite hasta la saciedad con fines políticos, principalmente. Pero en las épocas primitivas el retrato —si es que existía— no tuvo el mismo papel que en nuestros siglos. En los grupos humanos primitivos, y aunque hubiera habido retratos, éstos no significaban la representación singular de una persona humana. Por tanto, la suposición resulta ineficaz en este segundo caso.



*Las llamadas "Venus" de la cultura Valdivia es muy probable que representen a una diosa madre universal o exvotos que se depositaban en grandes santuarios a aquélla dedicados.*

La repetición de las figuras humanas —repetición que podríamos decir ilimitada—, según nos demuestran copiosamente las tres culturas antedichas, no es mera repetición de la imagen de un hombre o de una mujer, de este hombre importante o de esa bella mujer. No. En los grupos humanos aurorales, el hombre constituye una realidad misteriosa, desconocida, que nadie puede explicar satisfactoriamente. El brujo, el hechicero, el sacerdote, el sabio de la tribu sospechan lo que sea. El artista se atreve a delatar esas sospechas dando a las figuras ciertas proporciones, actitudes, movimientos, expresiones que nada tienen de humano corriente, sino de sobrehumano, de aleccionador, de declarativo, hasta de prodigioso.

Si dichas figurillas fueran retratos simplemente tales, no repetirían los gestos o las expresiones o las actitudes que vemos en ellas, con variantes, sí, pero reiterándolas con pertinacia. Son mucho más, son como la enseñanza de alguna lección que tratan de inculcar. Suman con su constante expresividad lo mismo que nuestras sociedades que llamamos occidentales han expresado durante siglos, en la hagiografía escultórica, la simbólica, la heráldica; o sea, repiten los mismos signos hasta crear con ellos un lenguaje plástico destinado a ser comprendido de manera general.

Las figuras antropomorfas que recordamos pueden ser —de hecho son— de lo más variado en cuanto a sus maneras de representar: cuerpo entero, busto, medio busto, cabeza, imágenes de pie, sedentes, yacentes, en posturas forzadas, en grupos, etc. Pero todas ellas acusan una técnica desarrollada; más todavía, una técnica lograda. El barro es dócil, pero su cocción planteaba sin duda problemas artesanales; no se diga la decoración o la coloración. Tales estatuillas al comienzo fueron labradas a mano, después parece —así lo demuestra la factura material de las mismas— que eran moldeadas o hechas con ayuda de moldes, quizá de barro o de madera. Esta forma de reproducción constituye otro argumento en contra de la industria de retratos seriados, cuya necesidad no se compagina con la existencia de los grupos humanos primitivos.

En la cultura *Valdivia* abundan las figuras antropomorfas, especialmente las femeninas, las cuales se caracterizan por el enorme tocado, sobresaliente en torno de la faz y de los hombros, y que gracias a él consigue la figura una dimensión sobrehumana. Este inmenso tocado, hecho con el propio cabello, forma como una aureola de sombra en torno de la cara, sumergiéndola hacia un fondo de misterio. El peinado consigue hacer de la efigie una sola sustancia masiva, con una perspectiva curiosa y con una hondura que



aloja la faz, como en la entraña materna o en la hondura de un recinto. Lo curioso finca en que este recinto es la misma efigie, la figura total, todo el cuerpo modelado por el artista. Estas figuras, cuya notoriedad radica en el tocado capiloso, denotan mucho más de lo que nos dicen las descripciones superficiales. ¿Por qué la abundancia de efigies femeninas? ¿Se trata de grupos familiares no diferenciados, en los que predomina la mujer y hay, entonces, matriarcado social con la correspondiente ginecocracia religiosa? ¿Se venera en esas efigies a una deidad femenina, que puede ser la maternidad, la fuerza fecundada, la madre tierra, la luna o algo por el estilo? Cuando se descifren los secretos que aloja en su silencio la cultura *Valdivia*, que ha dado ya tan importante *corpus* de vestigios cerámicos, se podrá añadir algo más a estas meras intuiciones que no tienen otro fundamento que la comparación con otras culturas, situaciones sociales y religiones que han dejado huellas análogas.

En la cultura *Manteña* la figuración plástica humana aparece enormemente variada. No hay predominio de la efigie del hombre sobre la de la mujer, ni viceversa. El cuerpo humano se representa de distintas maneras y, aún más, sirve para diversos fines culturales. El artista, que ha conseguido gran dominio de la cerámica, se atreve con la piedra —aunque muy blanda y casi trabajable a mano— y alcanza dos caminos de expresión: cerámica para lo de talla menor y lapídea para lo de talla mayor. Las expresiones lapídeas desuellan por su tamaño y por su destino, mostrando abundantes estelas fúnebres con relieves de figuras humanas y de animales; pebeteros para quemar incienso y otros aromas, de figuración humana o cubiertos con relieves antropomórficos; y, sobre todo, esas enormes





sillas que no son otra cosa que aras rituales, soportadas sobre el lomo de animales o sobre el cuerpo humano encogido. Tanto en la piedra como en el barro, la figuración humana mantiene es mucho más dinámica y variada, adoptando posturas y movimientos que expresan toda suerte de pasiones y situaciones. A primera vista el cuerpo humano se presenta con mayores libertades y menores recatos. Pero si se observa detenidamente se halla que el sentido de aquellas figuras rebasa la materialidad y que todas están hechas para el servicio litúrgico. Las tribus de la región de Manta, seguramente, sintieron el misterio cósmico de manera peculiar y profunda. Por eso llegaron a asociar en el arte los sentimientos religiosos con la generación y con la muerte, misterios que reclamaron poderosamente la atención del hombre religioso primitivo.

La cultura que floreció en la isla esmeraldeña de *La Tolita* se presenta muy característica y señalada en-

tre las demás de la costa, precisamente por las abundantísimas figuras antropomórficas que se han recogido en esa localidad. Los caracteres propios de aquellas expresiones plásticas son los siguientes, al decir de los entendidos arqueólogos: un tipo de barro especial que, salvo excepciones muy contadas, no se ha encontrado fuera de esta área; la técnica con la que ha sido tratado aquel barro; la manera de acabar las efigies sólo por el frente, dejando plana la parte posterior, quizás para ser adheridas a los muros; el notabilísimo realismo impresionante de las caras, que siempre expresan algo profundo y dramático, sea doloroso, devoto, irónico... La condición de ídolos de estas figuraciones queda demostrada en su manera de estar acabadas: se hacían para ser exhibidas en recintos interiores y, de hecho, las moradas del hombre primitivo las albergaban en forma copiosa. La figuración debía ir aparejada a algún sentido que todavía desconocemos, pero in-



*En la página opuesta, molde antropomorfo manteño. Dado que a la mayoría de las esculturas cerámicas de la cultura Manteña se les atribuye valor religioso, nada de extraño tiene que los moldes fueran necesarios para reproducir unas representaciones que tendrían sin duda características de exvotos. Abajo, una de las cabezas de este método ya positivada.*

tuimos sería religioso, sin duda alguna. Los cráneos, siguiendo tendencias comunes a diversos pueblos antiguos, muestran una deformación que alarga el eje anteroposterior, estirando la cabeza desde la frente hacia el occipucio. También se encuentra la figuración humana mezclada con la animal o con la diabólica, lo cual demuestra la intención de advocar o de conjurar, peculiares de toda religión arcaica.

Y después de haber revisado brevemente la tendencia figurativa veamos la otra, o sea la abstractiva, que estiliza dibujando geométricamente. Dijimos que esta tendencia predomina en las culturas interandinas, y vamos a comprobarlo rápidamente. Para ello se seguirá el mismo camino, es decir, que miraremos con respeto los datos arqueológicos y las enseñanzas de los arqueólogos, pero adelantaremos un poco la visión,





*En esta página, extraña escultura de la cultura Guangala.  
En la opuesta, recipiente zoomorfo doble de la misma cultura.*

con ánimo de buscar alguna interpretación cultural para tantos dibujos enigmáticos que ostenta la ornamentación de utensilios y objetos cerámicos.

Este empeño por abstraer o sintetizar representa un modo superior de concebir la realidad, pues la vierte en metáforas mentales, algunas de alto contenido conceptual, antes que copiar directamente lo que muestra la naturaleza. No se repite ésta, ni se emplea el cuerpo humano, tomado tal como es, para expresar sentimientos, tendencias o ideas espirituales. Aquí la capacidad de estilizar da un paso audaz y llega a crear un alfabeto simbólico gracias a la ayuda de líneas y colores llenos de sentido, cuya significación fue conformándose lentamente, ora en la mente del artista que creaba, ora en la mente del contemplador que comprendía. Entre las cosas y su expresión se interpone, pues, una fórmula, un modo especial de expresar o de explicar, que bien se puede decir de esta manera de

arte que es un logaritmo mental muy complejo, según decía Ortega.

La expansión abstracta, geometrizada, logarítmica, no es otra cosa que metáfora o traslación de sentido. Y nació de dos fuentes: la parquedad de palabras de un idioma al que le faltan términos para nombrar lo innombrable o lo difícilmente significable, o el secreto religioso que no puede revelarse sino al iniciado. En las culturas primitivas de los pueblos interandinos acaso no se haya dado la segunda, pero sí la primera. La limitación de formas expresivas hace que el hombre encuentre un medio de vencerla: si no hay manera de dibujar un pájaro o una flor se acude a simplificar las formas y volúmenes con líneas geométricas que dicen, mentalmente, lo mismo. Quedan vencidos, por igual, la técnica del dibujo y el ojo. Triunfa lo conceptual, sintético y abstracto.

Al leer con detenimiento a algunos cronistas de







Indias que tratan de los hechos religiosos de los primitivos americanos, a pesar de la escasa información de que disponían algunos de ellos, se deslizan en sus páginas algunas observaciones muy importantes que acaso no tuvieron para los autores de las mismas la validez cultural que hoy tienen para nosotros. Por ejemplo: entre el piélagos de dioses y dioscellos que van encontrando los misioneros—algunos de ellos desorientados y otros, como el padre Acosta, muy bien orientados— descubren ciertas tendencias, oscuras unas veces y otras bastante claras, en cuanto al afán por definir la causa primera o el origen del mundo. Con la heliolatría cuzqueña se dio un paso gigantesco en este camino de inteligencia unificadora, pero hay que reconocer que antes de la penetración incásica hubo grupos humanos, entre otros los cañaris, que sentían la necesidad de algo o de alguien capaz de definir y unificar la variedad de dioses y de fenómenos naturales. Una especie de presentimiento simplificador instin-

tivo se agitaba en el espíritu de aquellas gentes con aptitud de comprender fenómenos como el solar o el lunar que, al ser unidos por la mente y la experiencia de ellas, tendían a superar la tumultuosa vaguedad politeísta.

Nada tiene de extraño, entonces, que la mente preocupada por encontrar un orden fundamental, que anduvo en pos de reducir la variedad a la unidad, al mismo tiempo tratara y en algún modo lograra —aunque sea en una pequeña parcela de la producción estética— reducir las diversas calidades y perspectivas corporales a líneas esquemáticas o a figuras geométricas simples, planas, sin fondo, rectas o curvas, pero sencillas. Y la sencillez de la línea la apoyara, asimismo, en la sencillez del color, empleando tonos básicos, naturales, planos, no muy variados. El rojo, el amarillo, el negro se combinan con mayor frecuencia —el amarillo es el anaranjado propio del barro cocido—. En algunos estilos se agrega el blanco y rarísima vez el verde. La



*En la página opuesta, vasija cefaloantropomorfa de la cultura Cuasmal. Además de un típico peinado, se aprecia una decoración facial que pudo ser tanto pintada como tatuada.*

cerámica monocolor de las épocas más tempranas poco a poco va siendo sustituida por la bicolor, a la que después se le incorpora la llamada decoración negativa, donde campean, junto al color propio del barro, el rojo y el negro auxiliados ciertas veces por el contraste del blanco. Y basta esta gama cromática, añadida al dibujo geométrico, para dar margen a un espléndido alfabeto metafórico, donde ángulos, líneas, triángulos, círculos, cuadrados y rombos llegan a explicitar temas de hondura psicológica tan importantes como los totémicos u originarios, los mágicos o del pavor cósmico, los litúrgicos o de la vida de adoración.

¿Qué delicadeza y finura pudo simbolizar con apoyo de tan parvos elementos el alma primitiva? Estrechamente aparejada a la naturaleza y colindante con el misterio dicha alma, en casi todas las culturas arcaicas, unió ciertas ideas a determinadas figuras. Esta gama expresiva demuestra el plural origen del hombre americano, la reiterada superposición étnica llegada de distintos lugares de la geografía, la fusión de elementos culturales de oriente y occidente.

Pumas, pulpos, monos, arañas, serpientes, ranas, escorpiones, murciélagos, iguanas... También monstruosos animales de origen fantástico. O sea, realidad y fábula. He aquí un mundillo zoomorfo que patentiza la gama de temores y de creencias míticas, ancestrales, profundas, soterrañas de los moradores del paisaje andino: mitos nacidos en el propio lugar, mitos traídos de lejanos parajes, pero unos y otros igualmente significativos en el orbe de los sentimientos religiosos. Estas creencias se sobreponen a otras más viejas, aquellas que no operan con seres vivos y exigen que el hombre conceda existencia animada a seres que carecen de vida y movimiento propios. El mito zoomórfico alienta vida de por sí, y en algunas culturas interandinas camina junto a los mitos corporeizados en el hombre y representados en figuraciones antropomórficas. Cañaris, panzaleos, puruhaes, imbaburas y carchis, por igual, mostraron estas dos clases de expresión artística.

Si bien las representaciones antropomórficas son exentas, las representaciones abstractas y estilizadas geométricamente no pueden sostenerse por sí mismas: necesitan adjuntarse o adherirse a algo que no sean ellas solas. Por eso, principalmente, aparecen como ornamentación, todo lo simbólica posible, pero simple ornamentación de cacharros domésticos, instrumentos de uso cotidiano, herramientas de trabajo, mobiliario —si de muebles se puede hablar como importantes en la morada del hombre primitivo—. Pero, en verdad, casi nada hay en esta morada que no se encuentre decorado.

¿A qué se debe dicho afán de decoración? No será necesario repetir lo que se dijo a propósito de las figurillas o supuestos retratos que abundan en las culturas costaneras. En los pueblos andinos, circuidos por una poderosa orografía, sujetos a violentos cambios de temperatura, de luz, de producciones agrícolas, envueltos en nieblas, azotados por tremendas tempestades, en los pueblos andinos, repetimos, tales fuerzas y situaciones naturales demandaban adquirir forma anímica adecuada y la adquirieron muy temprano. La naturaleza con sus realidades atractivas o peligrosas, inquietantes o repulsivas, necesitó, pues, ser traducida a estados de alma que, poco a poco, se reflejaron en cuanto el hombre hacía, tenía o expresaba. Los artistas encargados de llevar a cabo esta versión fueron indudablemente muchos y muy fieles.

Entre las numerosas estilizaciones descuellan, por su reiterada presencia, algunas figuras y ciertas maneras de componer, que caracterizan los varios estilos catalogados por los arqueólogos. Por ejemplo: los triángulos formados por tres escalones que suben y tres que bajan por el lado opuesto, a los que se llama triángulos escalerados; o la manera de componer en diagonal, sea en espacios cuadrados o circulares, repitiendo una misma figura a la inversa y realizando un acoplamiento de símbolos de un sorprendente efecto estético; o el modo de adornar la parte superior de las grandes vasijas, cuya boca se caracteriza por la gracia que le prestan dos líneas paralelas que van a dar siempre en dos círculos en cuyo centro destaca un punto muy llamativo. Otra manera de componer muy frecuente, y que se emplea en las cerámicas de gran tamaño y vistosa decoración, consiste en dividir la superficie decorable —prácticamente toda la vasija— en cuadrados, rombos y triángulos, en simetrías caprichosas pero muy regulares y en series, dejando en cada una de ellas los espacios necesarios para los diversos tipos de figuración: en unos van los animales, en otros las líneas, en otros las aves... Un abigarrado conjunto de belleza extraordinaria, en el que se combinan, estilizadas, las flores, los plumajes de las aves, los animales y los motivos geométricos abstractos. Todo ello acabado con pureza geométrica notable.

De entre el cuantioso *corpus* cerámico del Carchi —zona norte interandina— destaca la más prolija estilización de la faz humana, llevada a cabo en grandes vasijas cuyos esbeltos cuellos ostentan caras antropomórficas totalmente geometrizadas. Un rectángulo vertical, dividido por sus diagonales en triángulos, en el medio de los cuales se han trazado pequeñas líneas paralelas horizontales que evocan los ojos y la





boca, enigma imposible de traducir a primera vista, si no fuera porque en alguna vasija se rompe lo convencional y se acerca la figura un poco más al modelo vivo, añadiendo la nariz.

También la cultura cañari ha dejado una muestra de estilización muy valiosa. Entre los restos descubiertos en un cementerio de la villa de Chordeleg se encontró una lámina de oro enmarcada en madera, que ha recibido el nombre de placa de Chordeleg. Lleva esta lámina grabada una complejísima efigie de asunto religioso, sin duda alguna, donde aparecen combinados los diversos elementos de la cosmogonía cañari antigua: la luna, la serpiente, la guacamaya, el puma, adjuntos al adorador o sacerdote con su cetro y más insignias rituales. Los detalles de este dibujo han dado mucho que hablar a prehistoriadores y a arqueólogos, pues la firmeza del dibujo y la calidad técnica del grabado inducen a pensar en los elementos venidos del norte y del sur hasta la tierra de los cañaris, que sirvió de frontera cultural para migraciones mayoides que

bajaban y migraciones tiahuanacoides que subían. Los cañaris fueron, en cierto modo, catalizadores de culturas en la prehistoria y también, mucho después, en la historia.

### Arte para la existencia cotidiana

Nos hemos detenido en el aspecto cultural o religioso del arte primitivo de las tribus del Ecuador prehistórico. Mas no por eso se debe soslayar la importancia de lo que podríamos llamar arte profano, tan abundante como el anterior y tan rico en expresiones y maneras de ofrecerse: en barro, madera, hueso, piedra, bronce, plata, oro... Arte doméstico, profesional, médico, bélico... Arte que se manifiesta en una suma de obras que hablan un lenguaje rico y llevan al estudioso a comprender las viejas culturas como depositarias de una tradición bastante larga y complicada, proveniente de varios orígenes, arte producido



al cabo de numerosas superposiciones étnicas, fundido en el crisol de un lento mestizaje. Es decir, que dichas manifestaciones llevan al historiador a comprender este arte en su solera y raigambre, que le han vuelto duradero y le han permitido asomar, en sucesivos avatares, ora incorporado, ora informando a otras maneras posteriores y a otros estilos, como los que se encuentran en la historia de la cultura ecuatoriana.

Es preciso volver a la decoración como punto de partida. Se dijo ya que en la morada del primitivo nada estuvo sin ornamento. ¿Por qué? Ante todo se debería preguntar: ¿qué clase de ornamentación se empleaba? Y la respuesta tiene que ser: la inmediata, la que ofrece el mundo en torno, variado, rico, ostentoso. Por lo mismo, insinuante e irresistible. La mentalidad primitiva debía verse, en cierto modo, forzada a obedecer a sus llamamientos y a dejarse prender en sus redes. Repetir las cosas del mundo en torno, compitiendo con ellas, constituye una necesidad espiritual que no se satisface con sólo ver. El primitivo entiende lo que es capaz de hacer. Hombre poco teórico no se detiene a elaborar teorías o doctrinas. Comprende solamente lo que labran sus manos, capaces de crear, imitar y dominar.

Todo cuanto realiza con fines prácticos o concretos lo recubre en seguida con la vestimenta exterior que satisface su interna inquietud ante la naturaleza, que para nosotros resulta ser una simple decoración ornamental. Mas, para el ánimo de aquel tipo de hombre arcaico, no fue un juego ni un modo de pasar el tiempo aquella copiosa figuración con que cubría los objetos de uso cotidiano. Los poseía mejor, los dominaba más fuertemente si en ellos incluía esos llamamientos de la naturaleza sentidos por un ánimo incapaz de alejarse de la misma. Y ésta es la primera fuente de esa copiosa ornamentación decorativa: una vida en común con el mundo vario, del que van separándose lentamente las civilizaciones en su constante caminar. Vinculación de hombre y mundo: he aquí la naturalidad de esos dibujos abigarrados y de esas figuras complicadas donde —en una suerte de profético barroquismo— se unen las cosas inertes con los seres vivos.

Ningún utensilio puede ser simplemente tal. Habrá de ostentar la forma de un ave u otro animal, una postura humana, un gesto, una mueca. Las herramientas del trabajo diario aluden constantemente a lo que el hombre hace: son narrativas de la acción. Las armas de combate, asimismo, dicen voces de coraje o lanzan gritos de guerra. Los instrumentos que emplean el brujo, el curandero o el médico hacen alusión a la enfermedad, a la fuerza curativa, a los

espíritus tanto malévolos como benévolos. Ninguna cosa está desnuda. Todas se hallan disfrazadas con la vestimenta de alusiones concretas y abstractas, al mismo tiempo: concretas en su forma singular, abstractas en lo que sugieren, ocultan o insinúan.

Otra peculiaridad es la unión incongruente de realidades: por ejemplo, una figurilla humana, hincada en una columna, tiene sobre la cabeza un animalillo; un vaso tiene por agarradera un hombrecillo sentado y cubierto con un casquete cónico de enorme dimensión; un silbato cualquiera es un pájaro u otro animal o una figura humana; una cabeza de hombre hermosamente modelada es un recipiente y, a la vez, está adornada con aves o animales; un vaso alargado se conecta al cuerpo de un monstruo que sirve de asiento, al mismo tiempo, a una iguana estilizada... Sería interminable enumerar toda esta variedad de objetos, así combinados, para formar un todo imprevisto. ¿Qué urgencia determinaba al hombre primitivo a proceder de esta manera? Ya sabemos que no es capricho ni afán de fuego. Tampoco hay en esas obras onirismo o superrealismo alguno. Hay únicamente el elemental afán de dominar, de comprender y completar la naturaleza, afán de síntesis, anterior en el orden lógico a la geometrización abstracta. Anheló de reducir la variedad a la unidad que existe en la mente humana en cualquier grado de desarrollo en que se encuentre.

Entre los numerosos restos de varias culturas ecuatorianas arcaicas se han hallado diversas clases de máscaras, cuya finalidad pudo ser lúdica o religiosa, pero cuya intención es más importante de lo que parece. Hubo excepcionales máscaras o carátulas de cobre y de oro laminado; pero, normalmente, se fabricaban de barro fino. Estas obras de alfarería, que muestran grotescas deformaciones o finas imitaciones antropo o zoomórficas, sirvieron, y acaso no estemos errados en ello, para satisfacer el afán que siente el hombre primitivo por ser otro que él mismo. El empeño por ser uno mismo, el empeño de autenticidad aparece tardíamente cuando la dimensión ética de la conciencia y el desarrollo del pensamiento racional hace del hombre un artífice de su propia personalidad. Pero el primitivo es hombre a la defensiva, vive en constante afrontar los peligros con que le amenaza el mundo circundante, y, por eso, esquivo ser él mismo, finge ser otro, por lo general un hombre muy fuerte y grande, un demonio, un monstruo, un animal bravo. La máscara es, pues, antes que juego o ritual, pura defensa. La carátula no ha tenido igual significado en las diversas culturas que la han empleado y ha ido





*A la izquierda, tres motivos de la cerámica de la cultura de Chorrera. Arriba, recipiente tipo aguador; en el centro, botella en forma de mono; abajo, olla silbato con cabeza humana (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*



cambiando su sentido con el paso de los siglos. Los campesinos ecuatorianos que todavía usan máscaras en muchas festividades religiosas, agrarias o sociales, se encuentran a infinita distancia de sus antepasados, que las empleaban con ánimo enteramente distinto.

## La primera gran transculturación

Muy a pesar nuestro dejamos el tema anterior, apenas esbozado, para seguir, tiempo adelante, con la revisión, asimismo sumaria, del arte que comenzó a nacer en tierras ecuatorianas y, por fuerza de circunstancias externas, quedó a medio camino. Nos referimos a la superposición incásica, de extraordinario poder persuasivo, tanto que, al incidir sobre los aspectos más salientes y visibles de las culturas anteriores, se impuso hasta borrarlas de la existencia pública, relegando la permanencia de ellas a un plano oscuro y retirado. Porque, según anhelaba el vencedor, en el orbe de las apariencias externas debía hallarse únicamente lo oficial cuzqueño en todos los órdenes de la vida familiar, social, política o religiosa.

El centralismo cuzqueño desde un comienzo logró instaurar un idioma único, una legislación general y un sistema religioso heliolátrico, sobre el que se fundamentaban el gobierno, la economía y el régimen social. La economía comunitaria de base agrícola puso en servicio mayores extensiones de tierra y organizó las fuerzas de la producción con un sistemático reglamento que distribuía ciclos, meses, semanas y horas de labor. La norma única unía inseparablemente al hombre con la producción agraria, sin caer en ninguna clase de materialismo que negara la cosmogonía religiosa y sus dogmas, fundamento doctrinal de la teoría política paternalista del Incario.

¿Causó grandes alteraciones sociales esta penetración? Incuestionable es que sí. Pero el impacto sobre el cuerpo del arte no fue estremecedor, pues las técnicas y los temas del arte incásico, mestizado ya por la enorme expansión secular del estado cuzqueño, poco de original podían aportar sobre regiones donde las artes se habían desarrollado en forma tan notoria y gracias a influencias de diverso origen. En el trabajo de los metales, donde podían haber mostrado mayor originalidad, los cuzqueños fueron emulados por los canaris, hábiles orfebres y aun elementales metalúrgicos, que practicaban limpiezas y amalgamas de metales o fundían bronce, tanto como aleaban oro y plata, según cuentan muchos cronistas.

Pero es innegable que algunas técnicas mejoraron



*En la página opuesta, construcciones típicamente incaicas en la zona monumental de Ingapirca. Resalta en ellas la piedra de edificar labrada perfectamente en grandes bloques.*

al contacto de la cultura recién incorporada, como, por ejemplo, la técnica del barro. Las cerámicas de los años posteriores a la conquista incásica mejoraron en diseño, coloración y cochura. Las formas de las mismas adquirieron en algunos lugares—Cañar, Chimborazo— mayor soltura y elegancia. Los objetos metálicos abundaron, ya sea como joyas de gran valor decorativo, ya sea como utensilios de uso doméstico. Estos últimos fueron, mayormente, de plata.

Con respecto a la orfebrería no se puede desconocer su antigüedad en el Ecuador. Pueblos de la costa, como los huancavilcas, y de la sierra, como los cañaris, desarrollaron un arte digno de nota. Se ha creído, por una lectura muy apresurada de los cronistas de Indias, que solamente la familia del inca y éste mismo usaban el oro para ornamentación ostentosa de sus personas o para embellecimiento de sus templos y palacios. También huancavilcas y cañaris, hombres y mujeres, usaban oro y plata para enaltecer su apariencia. Se adornaban orejas, narices, labios, manos, cuello, antebrazos con bellas prendas de orfebrería, finamente labradas, como lo demuestran muchos hallazgos que se guardan en diversos museos o como lo comprueba la famosa colección llamada Museo del Oro, que posee el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Los cañaris forjaban, a más de vasos de plata, pectorales en metales finos.

La originalidad incásica estuvo en la arquitectura. La piedra labrada en bloques destinados a construir muros o edificar fortalezas y templos no fue tarea llevada a cabo por los primitivos ecuatorianos. La dominación cuzqueña introdujo el arte de construir en grande, primero en la región cañari y, luego, a lo largo de la región interandina. Los incas no solamente levantaron edificios urbanos—si así lo podemos llamar—, sino también fortalezas en lugares estratégicos, paradores junto a las vías imperiales, enormes depósitos para los cereales recolectados, reales aposentos para descanso del inca durante sus largos viajes. En Tomebamba, a imitación de Cuzco, levantaron templos, edificaron recintos para el servicio sacerdotal, reales aposentos para residencia del señor: Mullucancha, Puma Pungu, Huataná, son términos que aún resuenan en la toponimia lugareña, que ha conservado, a pesar de la ruina y de la transculturación de Tomebamba, la tradición histórica.

En Tomebamba nació el inca más poderoso, Huaina Cápac, y su padre enbelleció esta tierra con grandes edificios, como los ya nombrados. En Tomebamba creció el futuro inca y desde allí partió, cuando mozo, a dar cima a la conquista de Quito. Luego de vencer,

el monarca afortunado se afincó en las faldas del Pichincha y a este lugar trasladó la sede política del viejo Imperio.

Ya se sabe, entonces, por qué la arquitectura cuzqueña desplegó su grandeza en lo que hoy es el Ecuador. ¿Y cómo fue esta arquitectura? Seguramente hacemos mal cuando la llamamos ciclópea mirando solamente los enormes bloques empleados por ella. Estas unidades pétreas de construcción tenían varios metros cúbicos de volumen y pesaban muchas toneladas: no obstante, no fue ciclópea aquella arquitectura. Labraba las unidades constructivas con esmerada técnica y levantaba muros y edificios con precisa simetría. Esta fue, pues, una arquitectura muy evolucionada, que dominó varias artesanías al mismo tiempo y conseguía resultados estupendos por su equilibrio, solidez y severa presentación. Sin embargo, no fue una arquitectura completa: ignoraba el arte del arco, de la ventana y de la columna. Tampoco acertó a terminar dignamente sus grandiosas realizaciones, puesto que cubría los monumentos de granito con techos de bálago.

No cabe estudiar aquí las vías imperiales, los acueductos, los desagües, los terraplenes y las fortalezas que el inca mandó construir en el Ecuador. Pero sí se puede recordar que, gracias a esta clase de obras numerosas y de gran precisión técnica, los canteros aprendieron minuciosamente el arte de labrar la piedra y de unirla armónicamente, como se ve en los restos que todavía se conservan en Ingapirca, tierra de los cañaris, y en Callo, tierra de los panzaleos. De la espléndida Tomebamba casi nada queda, pues Atahualpa, hijo de Huaina Cápac, la destruyó concienzudamente.

Si el dominio cuzqueño se hubiera prolongado por más tiempo, seguramente las artes hubieran producido una forma nueva, insospechada para nosotros y para los mismos artistas de entonces. Mas la historia ordenó los sucesos de diferente modo y la nueva transculturación no llegó a hacerse con elementos primitivos o americanos solamente. Sobre el enorme panorama de tan variadas culturas, como las que se desparramaban sobre los Andes fríos y las llanuras costaneras cálidas, vino a posarse otra cultura extraña, poderosa, en auge entonces y llena de ideales, cultura al mismo tiempo comunicativa y asimilativa que, luego de un tremendo choque, comenzó a fundirse con los elementos nativos y a dar frutos originales y más complicados que los anteriores. Nos referimos a la penetración castellana y a sus efectos sobre el mundo del arte.











# Las culturas formativas

En el Ecuador se avanza directamente del período paleoindio precerámico hasta las culturas formativas, o sea que no se establece un período arcaico, según las tradiciones norteamericanas, salvo que se pueda reconocer que los complejos Vegas y Achallán son arcaicos. Lo que nos permite hablar de un período formativo, aparte la abundancia de una cerámica bien desarrollada, son las pruebas de que se practicaba la agricultura y una vida sedentaria.

Entre los objetos de arcilla debemos hacer especial hincapié en la presencia de figurillas humanas.

El descubrimiento de la cultura Valdivia, la primera de las tres en que se divide el formativo ecuatoriano, según Emilio Estrada, luego estudiado exhaustivamente por él y por Clifford Evans y Betty J. Meggers, fue uno de los hallazgos más llamativos de América en épocas recientes, sobre todo por su considerable antigüedad, mucho mayor que la de las culturas correspondientes hacia el norte y hacia el sur.

La edad del hallazgo quedó afirmada por una serie de dataciones radiocarbónicas, y aunque esas dataciones hayan sufrido posteriores correcciones, éstas no alteran la posición de Valdivia en relación con las demás. La posición geográfica de las tierras que ocuparon los valdivianos facilitaron tan innumerables posibilidades para su explotación económica que la interacción entre la ecología y el hombre constituyó la base para el origen de Valdivia. Los grupos humanos asentados a orillas del mar aprovecharon los abundantes recursos marinos de moluscos y pescados, amén de varios elementos faunísticos, para sus necesidades proteicas, mientras que otros grupos, de tierra

adentro, se interesaron más por la agricultura y el aprovechamiento de la fauna terrestre.

Existe la posibilidad de una trashumancia, o sea movimiento traslaticio por temporada de un lugar a otro, pero es mucho más probable que, en este caso concreto, se trate, por el contrario, de adaptaciones naturales de cada grupo en su nicho ecológico.

## Divisiones temporales y culturales

En los últimos años ha existido la tendencia de agrupar las culturas formativas en dos, o sea Valdivia junto con Machalilla y al final del período formativo la cultura Chorrera, tendencia que no parece muy afortunada por razones que explicaremos en el desarrollo del recuento de ese período. Aquí mantenemos el criterio original de dividir el período en tres etapas diferentes: Valdivia, 3.500-1.800 a. de C.; Machalilla, 1.800-1.500 a. de C., y Chorrera, 1.500-500 a. de C. Es muy probable que nos adelantemos un poco a futuros estudios, y de otros actualmente en marcha, al poner la iniciación de Valdivia hacia 3.500 antes de Cristo, pero recientes descubrimientos, no estudiados o documentados a fondo, nos revelan la presencia de una cerámica que evidentemente es anterior a la que se conoció al comenzar los estudios sobre Valdivia.

No queremos desconocer el valor de nuevos trabajos que hacen reseraciones de Valdivia, principalmente a base de formas y decoraciones evolutivas, y así obtienen subdivisiones más estrictas; esos estudios pueden alterar en algo los límites internos de las culturas formativas, pero no alteran sustancialmente un bosquejo generalizado, como es nuestra intención.

## Los orígenes de la cerámica

Todos los estudios antropológicos están, en una forma consciente o no, bajo la influencia de dos grandes orientaciones filosóficas: la difusión o el origen

---

*Se supone que la cultura de Valdivia quizá tuviera como motor principal el culto dedicado a una diosa de la fertilidad, pues han aparecido multitud de representaciones femeninas como la que reproducimos aquí al lado y que han recibido el nombre de "Venus". Junto a éstas, las representaciones de mujeres embarazadas y las masculinas son mucho menores en número.*





autóctono, a partir de pensamientos elementales. Algo similar ha sucedido al tratar el origen de la alfarería valdiviana, 'sin duda por su considerable antigüedad y también por su evidente alto desarrollo técnico, presumiblemente sin antecedente local o próximo. En este estado de los conocimientos se propuso un origen asiático de la cerámica (Meggers, Evans y Estrada, 1965). La idea de los contactos transpacíficos no es nueva, ya que sobre el tema existe una bibliografía con centenares de títulos, pero el caso de Valdivia presentado por los autores mencionados fue el que más conmoción causó en el mundo científico, tanto por la distancia, de unos 15.000 km, como por lo remoto del tiempo, hace unos 5.000 años. Los autores establecen sus exigencias para determinar la posibilidad del contacto; en términos generales son: la resistencia del hombre y su conocimiento técnico; las influencias de los vientos y corrientes marítimas favorables a la travesía; la presencia de antecedentes culturales en el territorio del donante; la ausencia de antecedentes culturales en el territorio del receptor; similitud de ecología; sustento y nivel general de cul-

tura entre donante y receptor, salvo el elemento intrusivo y nuevo, y una sincronología aceptable en el momento del contacto. Llenando estas premisas llegan a la conclusión de que la cerámica americana de Valdivia tuvo su origen al otro lado del océano Pacífico, en la isla japonesa Kiu-Shiu, con su cultura Jomón. Por muy favorables que sean la orientación, dirección y velocidad de la corriente de Kuro-shivo, la "Corriente Negra" japonesa, tal viaje debe haberse demorado varios meses en alta mar hasta llegar a la costa ecuatoriana, y aunque experimentos contemporáneos sí comprueban la excepcional adaptabilidad del hombre al mar durante largos períodos de su permanencia en la superficie de la misma, no nos parece muy factible el contacto postulado.

Para mayor documentación de su teoría, Meggers, Evans y Estrada presentan una serie de similitudes entre la decoración de la cerámica de Jomón, en Japón, y la de Valdivia, en el Ecuador. Esta presentación comparativa de decoraciones adolece del defecto de que motivos parecidos los encontramos en una serie de cerámicas, en diferentes culturas, por casi todo el



*La cerámica de la cultura de Valdivia decora sus realizaciones con incisiones (a la izquierda) o bien con inciso-excisiones (abajo). Esta primera cerámica ecuatoriana (ejemplares del Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil) se ha relacionado con la de la cultura japonesa llamada Jomon, pero tal aserto no ha podido comprobarse en manera alguna hasta hoy.*

ecumene en tiempos neolíticos. Podemos agregar que los pescadores de la cultura Jomón no eran agricultores y que los valdivianos no dependen tanto de la pesca como se pensó en un principio, sino que tuvieron conocimientos de una agricultura algo más que incipiente y con antecedentes considerables. Aunque se prefiere ver similitudes decorativas entre Jomón y Valdivia, es obvio que las formas de las vasijas y de las figurillas son muy diferentes. Donald W. Lathrap (1975) se inclina a creer que los orígenes de la agricultura americana deben buscarse en los valles húmedos y fértiles de la Amazonia, probablemente miles de años antes de que apareciesen los primeros vestigios de la agricultura en la costa, pero opinamos, con la misma lógica, que los sistemas fluviales de la región tropical de la costa sudamericana pueden haber sido cunas, centros de adaptación o lugares donde tuvieron consecuencias culturales los desarrollos genéticos de las plantas domesticadas por el hombre.

Los probables contactos transpacíficos existen como teoría no sólo para el caso de Valdivia, sino para gran número de rasgos culturales en casi toda América y a través de todos los tiempos precolombinos. La documentación o pruebas de tales contactos son a menu-

do absolutamente convincentes y aceptables, sobre todo porque las investigaciones indican que la orilla del mar no es una frontera que haya impedido el conocimiento de tierras lejanas, de más allá, sino más bien un incentivo a buscarlas y un medio de transporte. En las investigaciones precolombinas del Ecuador, la teoría del contacto con la cultura Jomón ha atraído tanta atención hacia la prehistoria ecuatoriana, que en resumen no podemos por menos que señalar que la ciencia ecuatoriana ha sido beneficiada por esa audaz teoría.

La cerámica de Valdivia se compara también con la del sitio arqueológico de Puerto Hormiga, en la costa caribe de Colombia, que acusa una cronología inferior a la máxima atribuida a Valdivia. Existe la posibilidad de que Puerto Hormiga sea una derivación de Valdivia, como en realidad Valdivia pudo ser un centro de difusión del conocimiento alfarero en el Nuevo Mundo, con influencias no sólo en Puerto Hormiga, Colombia, sino también en Panamá, Mesoamérica y Perú a través de los tiempos.

A la luz de las evidencias de que actualmente disponemos, no creemos posible aceptar la necesidad de una influencia extraamericana para explicar la presencia de la cerámica en Valdivia; en ella no vemos





A la derecha, arriba, "cucharas" valdivianas y concha de un gran gasterópodo en que se ha señalado la porción que se utilizaba para obtenerlas. Su uso más normal parece haber sido para raspar la madera. Abajo, planta de una vivienda de la misma cultura aparecida durante las excavaciones del poblado de Real Alto.

una introducción de orígenes transpacíficos, aunque si se pueden justificar las exigencias teóricas para documentar el viaje. Naturalmente nunca será posible afirmar con toda seguridad que así fue, pero nos parece que, siguiendo la lógica de la idea de una difusión como la propuesta, surge tarde o temprano la pregunta: ¿de dónde obtuvo su cerámica la cultura Jomón? Si la obtuvo por su desarrollo interno, ¿por qué negar el mismo derecho al hombre americano? En su desarrollo cultural y con su agricultura nos ha demostrado que tuvo su propia iniciativa cultural, de ninguna manera inferior a la de los pescadores japoneses.

Hoy sabemos que existió una cerámica anterior a la que en Valdivia sirvió de comparación con la japonesa, o sea que Valdivia tiene sus antecedentes propios en la costa ecuatoriana (Henning Bischof, 1973). En nuestra opinión, las decoraciones que sirvieron de comparaciones estilísticas son tan sencillas que cualquier alfarero, al trabajar con un material plástico como la arcilla húmeda, sentiría la necesidad de experimentar con decoraciones, modelados, incisiones y recortes, como lo demuestra cualquier alfarería antigua en todo el mundo. Nuestro argumento final contra la influencia japonesa es que los elementos estilísticos de probable origen transpacífico no están en Valdivia limitados a un solo momento, el del supuesto contacto, sino que hay varios elementos en distintas épocas del desarrollo interno de la tradición alfarera y que, por consiguiente, nos vemos obligados a aceptar no un primero y único contacto, sino repetidos, lo que ciertamente no tiene muchas probabilidades de haber sucedido.

## CULTURA VALDIVIA

(Hacia 3.500-1.800 a. de C.)

### La vida en Valdivia

El primer descubrimiento de esa cultura lo debemos a Emilio Estrada Icaza, notable arqueólogo guayaquileño, el cual presentó su primer informe conclusivo en 1956. El sitio arqueológico está situado sobre un pequeño promontorio en las orillas del mar, al lado del pueblo de pescadores Valdivia. Este sitio fue clasificado como un *kjökkenmödding*, o sea un basurero, compuesto principalmente de conchas, espinas de pescado y otros restos que evidenciaban alimentación de origen marítimo. Estudios casi contemporáneos

efectuados por Zevallos y Holm (1960) tuvieron como conclusión definitiva (Zevallos, 1973) que el cultivo del maíz fue conocido y practicado por los valdivianos. La expedición de la Universidad de Illinois (Lathrap y Marcos, 1975) investigó aún más sobre el aspecto agrícola en Valdivia, de cuya actividad ya no queda la menor duda. En honor a la verdad, es justo reconocer que Meggers (1966) sostuvo la importancia de la agricultura valdiviana, y que autores posteriores han reiterado su posición (Willey, 1971).

Si aparte del maíz cultivaron otras plantas comestibles pronto lo sabremos, pues los exámenes de laboratorio nos van a proporcionar la certeza, ya que el clima ecuatoriano ha destruido restos vegetales identificables a simple vista. Improntas casuales en arcilla fresca atestiguan no sólo que el algodón fue conocido, sino que se hilaba y se tejía (Marcos, 1973).

Al observar la documentación obtenida en las zonas desérticas de la costa peruana, donde se ha logrado la conservación e identificación de restos vegetales, podemos quizá concluir que en Valdivia también se cultivaban o aprovechaban, aparte del maíz y el algodón, las siguientes plantas:

Fríjoles = *Phaseolus vulgaris*, *P. lunatus*  
 Calabaza = *Cucurbita maxima*, *C. moschata*  
 Mate = *Lagenaria siceraria*  
 Ají = *Capsicum* sp.

Ignoramos si la yuca —*Manihot esculenta* u otras especies— apareció en la costa tan tempranamente como en Valdivia. Entre las frutas pudieron haberse recolectado las silvestres como la ciruela, jobo —*Bunchosia armeniaca*—, guaba —*Psidium guajava*—, guabo —*Inga* sp.— y otras muchas que crecen espontáneamente en el litoral. Entre los tubérculos, en la hipotética ausencia de la yuca, pudo haberse dado la achira —*Canna edulis*— y el camote —*Ipomea batatas*—. Muchos de los sitios arqueológicos carecen hoy día de suministro permanente de agua dulce, y varios factores abogan por la idea de que en tiempos de esa cultura la región costanera disfrutaba de un clima más húmedo, factor determinante para el desarrollo agrícola. A favor de esta teoría se advierte que moluscos como *Anadara* sp. (vulgarmente conocidos ahora como concha prieta, pata de mula, etc.) fueron de gran consumo por los valdivianos, pues tales conchas tienen su hábitat en los manglares hoy desaparecidos debido al paulatino desecamiento de la zona, que en la actualidad se caracteriza por una flora xerofítica.

Recientemente, y gracias a las investigaciones em-





prendidas por la Universidad de Illinois, tenemos una idea más clara de lo que fue un poblado Valdivia de hacia los 2.500 años a. de C. El sitio denominado Real Alto está alejado del mar y los basureros no contienen tantos restos de la fauna marina como para creer que esa alimentación tuvo mayor importancia, mientras que la cacería proveía ciertamente en gran parte a la ración de proteínas y la agricultura constituía la parte principal de la alimentación.

Minuciosas excavaciones revelan los huecos dejados por postes en el piso y permiten trazar la planta de las cabañas o moradas, de forma oval. Cincuenta casas o más se alzaban en disposición de gran elipse con una plazuela en medio, donde aparecían, en este caso, dos montículos artificiales revestidos de arcilla. Por consiguiente, existía un poblado que obedecía en su planificación a un concepto preestablecido, que nos permite hablar de un preurbanismo. Las dos elevaciones centrales representan un centro de culto, y acaso son las precursoras del complejo piramidal tan importante en las culturas posteriores de América. El estado aún preliminar de los informes sobre este hallazgo (Lathrap y Marcos, 1975) no nos permite deducir si esa sociedad gozaba de una estratificación

social, pero, en vista de que hay varios sitios de ocupación en los alrededores de Real Alto, quizá sea justificado pensar en un centro permanente para el servicio de una población no urbana que vivía en los alejados campos agrícolas.

Las casas individuales, de unos 8 por 12 m, pueden haber dado albergue a una extensa familia de dos ge-







neraciones, y se erigieron cada una sobre un pequeño montículo debido a las acumulaciones de desperdicios arrojados de las viviendas durante siglos de ocupación. Las construcciones fueron hechas de palos o troncos delgados, hincados bien unidos en el suelo, y el techo de paja u hojas de palmeras. La construcción es comparable a la que todavía usan muchos pueblos selváticos de la Amazonia, aunque es igualmente válida su semejanza con una cabaña neolítica, por ejemplo del Mediterráneo, sin que por eso se piense en contactos culturales.

Este patrón de asentamiento corresponde al que estableció Ford (1969) como típico de las culturas formativas americanas, y que también encontró el padre Porras en la isla de Puná (1973), pero con la diferencia de que el poblado en Puná estaba constituido por montículos de conchas acumuladas, o sea que se trataba de un poblado cuyos habitantes dependían casi exclusivamente de una alimentación marina, lo que confirma la facilidad con que el valdiviano se acomodaba perfectamente a ecologías diferentes. Un poblado con centro ceremonial, como en el caso de Real Alto, supone cierta organización social, probablen-

te alrededor de un jefe-sacerdote o sacerdotisa dedicados a ciertos cultos gentilicios, y en Valdivia se interpreta comúnmente por las figurillas femeninas de barro, que fueron relacionadas con la fertilidad.

El esquema de las costumbres funerarias no está muy claro, o aún no completamente estudiado, porque con relación a la densidad de la población, calculada por la cantidad de desperdicios, son relativamente pocas las tumbas excavadas hasta hoy, pero la Universidad de Illinois tiene una cantidad apreciable en estudio. Algunas existen en los mismos montículos donde estaban las casas, o sea que fueron enterrados los difuntos en su propia mansión, sin que sepamos si esto obligaba a la desocupación de la vivienda. Los huesos no están siempre en posición orgánica, pues algunas veces aparecen revueltos, y también hay esqueletos incompletos que sugieren haber sido víctimas de sacrificios; hasta se ha mencionado la posibilidad de un canibalismo ritual. Los infantes fueron evidentemente sepultados en vasijas o enterrados sin ceremonial comprobable. Las ofrendas funerarias son pocas y pueden consistir en una piedra de moler con su mano respectiva, o sea un batán o metate; una hacha de



*A la izquierda, perforadores de cuarzo y limas-sierra de arenisca. Abajo, perforadores-escariadores (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil). La industria lítica valdiviana se basa en modelos precerámicos que a veces sobreviven hasta la época precolombina.*

piedra o, simplemente, un fragmento grande de vasija y unas pocas conchas para simbolizar el alimento necesario para el viaje hacia el más allá.

Juan Munizaga estudió el material óseo humano excavado por Estrada, Meggers y Evans en Valdivia, y también los cráneos hallados por Zevallos y Holm en San Pablo (1961), para llegar a la conclusión de que en esas tumbas estaban representados dos tipos craneológicos diferentes: uno, braquicéfalo, y otro, dolicocefalo (cabezas cortas y alargadas), lo que quizá permitía creer en dos diferentes oleadas de población, en plena convivencia. Sus perros domésticos recibieron también sepultura.

## La tecnología de Valdivia

En Valdivia encontramos un inventario lítico que en gran parte es herencia de los tiempos del precerámico, juzgado por las formas más sencillas de cuchillos y raspadores hechas sobre lascas de horsteno, calcedonia, cuarzo amorfo, etc., que se encuentran como afloramientos geológicos o arrastres fluviales procedentes de los cerros hacia el este. En realidad, muchos de esos utensilios simplísimos continuaron en uso en el litoral hasta el final de las culturas precolombinas.

De todos modos, Valdivia tiene sus aportes nuevos a la tecnología y, aunque sea someramente, debemos destacar algunos de ellos no sólo por el aprovechamiento de una materia prima, sino también porque fueron parte de una industria de herramientas, ya que su fabricación servía, a la vez, para elaborar otros utensilios. Así encontramos, por ejemplo, unos escariadores fusiformes, de dos puntas, que se emplearon para la fabricación de anzuelos de concha de nácar. También fueron usados unos cuchillos de láminas delgadas de piedra arenisca, de acción cortante o limadora, para fabricar las llamadas "cucharas" grandes de concha. Pedazos de vasijas rotas fueron transformadas en utensilios de alfarero para dar forma y adelgazar las paredes de las ollas y cuencos. Unos pequeños perforadores o grabadores aparecen primeramente en Valdivia y continúan viéndose hasta el desarrollo regional.

Por lo general, las hachas son de diorita negruzca, con el filo cortante convexo y el talón expandido, formando una T. Otra forma más antigua de hachuela servía, sin duda, para labrar maderas, bateas grandes o canoas. Los anzuelos de concha nacarada son típicos de la cultura Valdivia y por su forma circular con su punta doblada hacia dentro constituyen un buen

índice cultural y cronológico. Su fabricación requería tanto el escariador como el instrumento cortante, la lima-cuchillo, y en ambos se observa frecuentemente el polvo calcáreo que confirma el método de usarlos. Las "cucharas", hechas de conchas de gasterópodos grandes, pueden haber servido como tales, porque etnográficamente sabemos que hay momentos en la vida de algunos pueblos en que está prohibido tomar alimentos con la mano y se sirve la comida con una cuchara, por ejemplo de concha, pero un fuerte desgaste de tales "cucharas" únicamente por un lado hace pensar que su uso sería más aceptable como raspadores grandes en la fabricación de canoas, hechas a base de fuego controlado, de un solo tronco.

La parte central de un gasterópodo grande, la columela, adherida a su ápice se convirtió fácilmente en un pico de mano, una vez obtenido el número posible de cucharas.

Como las canoas de madera o sus restos no pudieron ser hallados, tenemos que abandonar la presencia de ellas en Valdivia a base de una vasija en forma de canoa monoxilón, la cual, a pesar de no haber sido encontrada en una excavación controlada, tiene la decoración clásica de Valdivia con el motivo llamado "hueso de perro". Además tenemos en Valdivia los pesos de red, de piedra con una ranura perimetral para fijar la amarra, y las espinas de pescados grandes, procedentes de mar afuera, donde se podría llegar solamente mediante embarcación.

En vista de que muchas de las ornamentaciones, sobre todo las excisas y las de líneas anchas, en la cerámica acusan un evidente origen de talladura en madera o grabados en mate, los valdivianos deben haber estado bien familiarizados con la talla, y entre el tallar





*Abajo, concha de madreperla con indicación de cómo se dividía para obtener anzuelos; a su derecha, proceso esquemático de la fabricación de los mismos (Casa de la Cultura, Guayaquil).*

una batea grande y fabricar una canoa sólo existe la diferencia de tamaño.

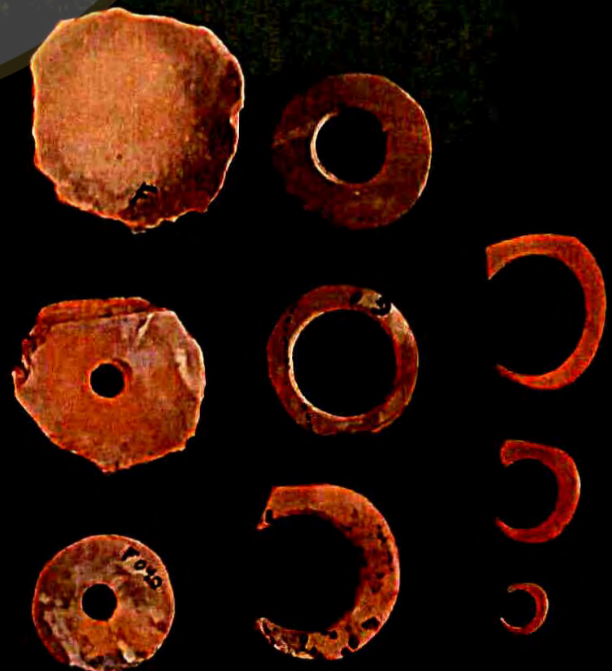
Unas tazas hondas de piedra debieron servir de mortero, mas para la molienda propiamente dicha existieron los batanes con sus manos, los cuales en la arqueología ecuatoriana han sido bautizados con el nombre de "metates", voz aportada por las investigaciones mexicanas.

## Mazas

Unas mazas grandes, también talladas en piedra, pudieron servir eficazmente como trituradores, pero no podemos excluir una función ceremonial, como, por ejemplo, bastón de mando.

En Valdivia hallamos por primera vez el uso sunuario o ritual de una valva del molusco *Spondylus* sp., que tiene por el lado interior de su labio una franja de hermoso color rojo, púrpura y hasta anaranjado. De estas valvas se sacó el borde colorado que servía para la fabricación de abalorios, pero también fueron objetos de trueque o comercio primitivo hacia el interior para los pobladores del altiplano.

La vajilla de cerámica, no obstante su abundancia a juzgar por los numerosos fragmentos en los basureños, fue estimada y era un utensilio que se trataba de conservar lo más posible, como nos lo confirma la costumbre de "coser" la cerámica rajada, sea durante su cochura o por el uso. En los bordes de la rajadura se marcaba una serie de pequeños agujeros, por los cuales se pasaba luego un cordel o tendón. Esa costumbre





*A la derecha, cuenco o mortero de piedra; abajo, metate de piedra con su mano (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil). La utilidad de los primeros no está muy clara, pues el sistema normal para hacer la molienda ha sido el uso de los metales.*

tendría su origen en el precerámico y en el uso de los mates, pues es curioso que aún sobreviva en los campesinos de la costa para arreglar mates rajados.

En líneas anteriores hemos afirmado que los valdivianos conocieron el telar e hicieron tejidos de algodón, lo que podría sospecharse por algunas figuritas que debieron usar vestimentas y por la relativa abundancia de pequeños discos perforados y confeccionados con fragmentos cerámicos y cuyo uso acaso fuera el de volantes de huso.

### El culto y lo esotérico

Sin lugar a dudas, su arte está bellamente expresado en las numerosas figurillas antropomorfas, entre

las que predominan las femeninas. Aún no se conocía el uso del molde y la fabricación consistía en unir sencillamente dos rollitos de arcilla, dejando los ex-





*Abajo, cabeza de Venus bifronte. Se supone que la cultura de Valdivia rindió culto a una diosa quizá relacionada con la fertilidad del maíz. A la derecha, pequeña escultura en piedra, aumentada unas cinco veces, perteneciente a un grupo que parece ser antecedente de las Venus valdivianas.*

tremos inferiores para las piernas, pero uniéndolos para esculpir el cuerpo y la cabeza; los brazos resultaban generalmente acortados y mediante un relieve suave se doblan sobre el pecho, se agarran a los senos o una mano sostiene el mentón. Especial cuidado tuvieron con el tocado, añadido plásticamente, de pelo largo que caía sobre la espalda en uno o dos moños; otras veces presentaba un raspado en medio o por el lado, sin pelo alguno. En lo cromático predomina un engobe rojo bien pulido, o pintura roja, por ejemplo en la parte raspada de un tocado. Incisiones corporales insinúan la vestimenta. Por lo general, las caras son hermosamente expresivas, efecto que se logró con algunas indicaciones de los rasgos faciales; una suave incisión unguilar bastaría para señalar los ojos y la boca. Hay, aunque no con mucha frecuencia, figurillas de mujeres embarazadas y otras que sostienen su hijo sobre las ancas. Aunque existen figurillas mas-

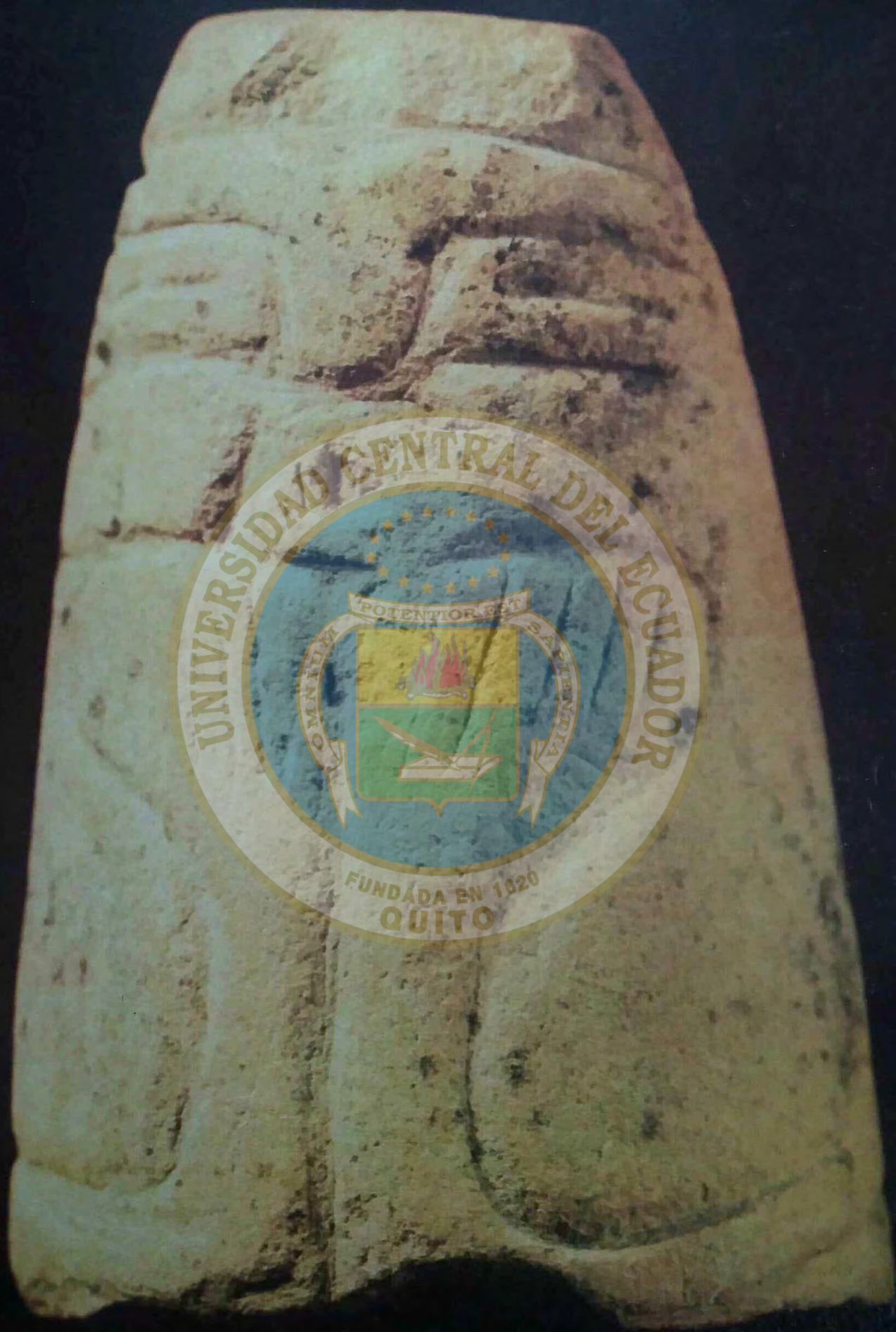
culinas, son en número muy inferior a las de mujeres. La posición predominante es la enhiesta, con simetría frontal y vertical, pero no faltan ejemplares que están sentados sobre pequeñas banquetas, asimismo de barro. La representación humana aparece también a veces en las paredes de los cuencos, donde se ha modelado una cara humana o incluso hasta una mujer embarazada.

Ciertas figurillas humanas bicéfalas se presentan en una posición única: con dos cabezas sobre un solo tronco; no son abundantes en Valdivia ni en las culturas tempranas de América, donde hemos de llegarlos hasta Tlatilco, en México, para encontrar algo parecido.

Los cambios de estilo de esas figurillas han servido para trazar la cronología interna de Valdivia, y en ella parece que los antecesores de las figuras de arcilla los encontramos en pequeñas placas de piedra, general-













*Hemos reunido en estas dos páginas siete Venus valdivianas. En ellas resaltan lo abultado de los senos, factor que permite asimilarlas a algún rito de fertilidad. Por otra parte, es digno de nota el curioso tocado que presentan casi todas ellas.*



mente arenisca o arcilla litificada, en las que con pocas incisiones se simulan representaciones humanas.

Sobre el probable uso o importancia cultural de esas figurillas existen varias opiniones. Muchos prefirieron destacar el valor de un culto a la fertilidad, para lo cual usan como argumento principal que esas figurillas fueron evidentemente fabricadas con relativa facilidad, y como, por lo general, se encuentran fragmentadas y con cierta abundancia, no pueden tener importancia religiosa. Ignoramos por qué la abundancia de un elemento de culto, o sea su amplia divulgación o popularización, tiene que denegar la

existencia del culto; para nosotros es muy al contrario, si observamos al mundo a nuestro alrededor. Si tales figurillas fueron usadas en curaciones y descartadas una vez conseguido el resultado apetecido, su valor formaría parte del dominio de lo mágico, no muy distante del culto.

Concedemos que no abundan las figurillas embarazadas, y una de ellas vaciada y con una pequeña piedra dentro como sonajero es una excepción. Los artistas mostraron en las figurillas femeninas atención a la región púbica y a menudo los senos son muy prominentes. Sin apartarnos demasiado del pensamiento



primitivo y del culto a la fertilidad que está latente en todas las religiones y en la mayoría de las creencias, podemos advertir que las vasijas con caras humanas o cuerpos femeninos en decoración plástica representan el claustro materno en la pared exterior. De modo parecido, una vasija cuyo modelado exterior representa una mazorca de maíz, sin su envoltura, y las hojas de la planta desplegadas prefiguran el *penis erectus* y el vientre femenino. La presencia de una "diosa del maíz" será aceptable en un pueblo agricultor.

Además no escapa incluso al observador más superficial que las figuras femeninas con su tocado, algunas veces raspado, vistas por detrás tienen una apariencia absolutamente fálica.

En lo mágico conocemos el uso y masticación de la coca (*Erythroxylon coca*), cultivada en los flancos de las cordilleras. Es evidente la presencia de pequeños recipientes de barro usados para guardar la sustancia alcalina que era necesario mascar con las hojas para obtener la liberación del alcaloide cocaína. Poseemos una cabeza Valdivia, fragmento de una figurita, que tiene la carita abultada a la manera característica del mascarador de coca, como se conoce en sinnúmero de esculturas precolombinas.

La poca frecuencia de estos dos elementos juntos nos hace suponer que el uso de la coca no fue generalizado, sino restringido a ciertas ceremonias o para personajes jerárquicos. Entre tales personajes podemos pensar en la presencia de un curandero —shaman— o incluso de sacerdote, que entre sus obligaciones tendría la de velar por la salud de su gente. Para actuar tal personaje y entrar en trance masticaba la coca, con la finalidad de comunicarse con los espíritus que podrían guiarlo, amén de tener conocimientos de ciertas plantas medicinales y silvestres.

Podemos especular ampliamente, pero la arqueología no tiene como finalidad la de contar fragmentos u otros elementos duraderos de los tiempos pasados, sino únicamente la obligación de tratar de inyectar un poco de vida en esos fragmentos.

## La extensión de la cultura Valdivia

A partir del primer descubrimiento acerca del pueblo que dio su nombre a esta cultura, Estrada Icaza continuó sus exploraciones y excavaciones, con el sorprendente resultado de poder extender la zona de influencia valdiviana sobre el territorio nacional mucho más de lo que en un principio se imaginaba.

Fragmentos procedentes de la región de Daule,

en la cuenca del sistema del río Guayas, ofrecen indudable afiliación valdiviana, pero no están determinados aún los sitios exactos, situados a varios kilómetros de la orilla del mar, o sea que son asentamientos ribereños.

Otros lugares tierra adentro son, por ejemplo, Loma Alta, a 30 km del mar, y existen varios sitios en el interior de Manabí, al norte de Valdivia, aún no bien estudiados. No es improbable que futuras excavaciones demuestren que esta cultura se expandió hasta Esmeraldas, sin duda mucho más vigorosa de lo que se había pensado inicialmente.

Por el sur sabemos que Valdivia estaba en la actual provincia de El Oro, colindante con Perú, pero también aquí hacen falta más investigaciones científicas. Desde El Oro, Valdivia subió por el valle del río Jubones hasta llegar al altiplano y es casi seguro, pendientes del resultado de los estudios británicos, que veremos a Valdivia en las provincias de Azuay y Cañar.

En el sector norandino de la provincia de Imbabura tenemos un informe sobre la presencia de una cerámica del formativo que probablemente podrá relacionarse con Valdivia, aunque, a falta de más detalles, sería quizá más prudente pensar en la cultura de Machalilla como afiliación más acertada.

El deliberado deseo de explotar varios pisos ecológicos pudo haber tenido una influencia decisiva sobre la penetración de Valdivia por los valles hacia el interior del país.

## La cerámica Valdivia

Junto con las figurillas humanas, la cerámica con sus diferentes decoraciones y formas ha servido para determinar las fases de la cultura Valdivia. Existen dos seriaciones cronológicas: una por Evans, Meggers y Estrada, y otra por Betsy Hill. La primera usa una subdivisión alfabética, y la segunda numérica, sin que exista una concordancia sencilla entre ambas. Indudablemente, mientras más finas sean las subdivisiones, más claramente se presenta el cuadro cronológico, pero a grandes rasgos ambas seriaciones abarcan idéntico período, lo que para nosotros es lo básico, ya que no vemos la necesidad de detallar las decoraciones y formas de cada piso cronológico.

La técnica alfarera fue de enrollamiento, o sea trozos largos y cilíndricos de arcilla húmeda colocados uno encima del otro para construir una vasija. Las superficies son alisadas y muchas veces poseen engobe rojo, pero también hay cerámica negra fraguada en





horno cerrado con abundancia de humo, que ennegreció permanentemente la vasija. La decoración se obtuvo mediante multitud de técnicas decorativas y muchas veces incluso con combinaciones de varias técnicas en una sola vasija.

Señalamos algunas de las más frecuentes: repujada la arcilla fresca desde el interior, hacia fuera, en las paredes, tiras de arcilla sobrepuestas y con indentaciones, protuberancias plásticas, caras, botones, bordes doblados reforzados con tiras adicionales de cerámica, recortes hechos en la pasta fresca, etc., para mencionar algunas modificaciones de carácter plástico o escultórico.

Sobre las superficies lisas pudieron usarse otras técnicas como incisiones, excisiones, impresiones, estampados, peinado y pulimento "a guijarro", que es una serie de ondulaciones suaves, verticales, por lo general en los cuencos pandos.

Las dos formas que predominan son vasijas con cuerpos subglobulares, con cuello alto y boca grande con los labios vueltos hacia fuera, y cuencos pandos o bajos, con los hombros carenados en un ángulo que rompe con brusquedad el perfil del recipiente. Característicamente esa forma tiene su decoración más importante por el lado exterior y debajo, y para apreciarla tiene que ser colocado el recipiente boca abajo.

Algunos de esos cuencos tienen una pequeña base

cónica, que le da mayor estabilidad, efecto que también se obtuvo al proveer de cuatro pequeñas patitas a un cuenco grande.

Unas pocas vasijas presentan dos asas, diametralmente opuestas en la flexión del cuello, y otras tienen un vertedero debajo del cuello, lo cual no es muy frecuente, en la parte superior de la barriga de la vasija.

Mientras para las figuras sugerimos un uso ritual, ninguna de las vasijas por su forma o decoración niega el uso doméstico utilitario, a excepción de la vasija anteriormente mencionada con la decoración de la mazorca de maíz, porque hasta este momento sólo hay muy pocas de esa clase.

En un grupo especial incluimos unos pequeños cuencos abiertos que tienen la pared exterior profusamente decorada con excisiones, donde predomina una cara humana que estilísticamente sigue el mismo desarrollo que observamos en el rostro humano de las figurillas a través del tiempo. En Huaca Prieta, Perú, Junius Bird encontró unos mates convertidos en recipientes de forma similar a los cuencos valdivianos y con decoración inciso-raspada que repite la cara estilizada de Valdivia. ¿Acaso llegó una influencia artística a Huaca Prieta antes de que allá se conociera la alfarería? Al mismo tiempo esta comparación nos hace comprender uno de los antecedentes precerámicos que continuaron en los tiempos de Valdivia o, lo que



*En esta página, ejemplar de la botella con "asa de estribo", que es la mayor innovación introducida en la cerámica por la cultura Machalilla, situada entre la de Valdivia y la de Chorrera. En la página opuesta, otro ejemplar de este tipo de cerámica hallado en las inmediaciones de Quito (colección de la Sra. Carmen Sevilla de Burneo).*

también resulta muy posible, que los valdivianos conjuntamente con su cerámica continuaron usando recipientes vegetales, porque existe la probabilidad de que el mate de Huaca Prieta no sea ni más ni menos que un objeto de Valdivia que llegó allá por comercio o trueque.

La imitación en arcilla de las formas vegetales continuó durante el formativo y llegó a su máxima expresión artística en Chorrera.

## CULTURA MACHALILLA

(Hacia 1.800-1.500 a.de C.)

En esta exposición hemos preferido mantener a Machalilla aparte de Valdivia, y darle preferencia sobre Chorrera, por ciertos motivos que esbozamos a continuación y que a nuestro parecer justifican la división primaria.

Es muy probable que Machalilla creciera naturalmente como una evolución interna de Valdivia, pero también es posible que recibiera impulsos de "algún lugar" en el mismo continente, sin duda más visible en su cerámica, que siempre es la mejor identificación, "escritura o lenguaje" a disposición del arqueólogo. Sitios con cerámica Valdivia final pueden contener cerámica de Machalilla, pero también se conocen sitios donde existe sólo Machalilla y que permiten definir más claramente su complejo. Estrada Icaza fue el primero en postular su presencia, y trabajos indepen-

dientes de Meggers y Evans secundaron su criterio. Nuevamente recalamos que las divisiones cronológicas, aunque respaldadas por fechamientos radiocarbónicos, no son estrictamente calendáricas, y una cultura prehistórica siempre lleva en su lenguaje algo de sus antecesores, salvo que ellos fueran completamente extinguidos por un cataclismo.

### Su cerámica

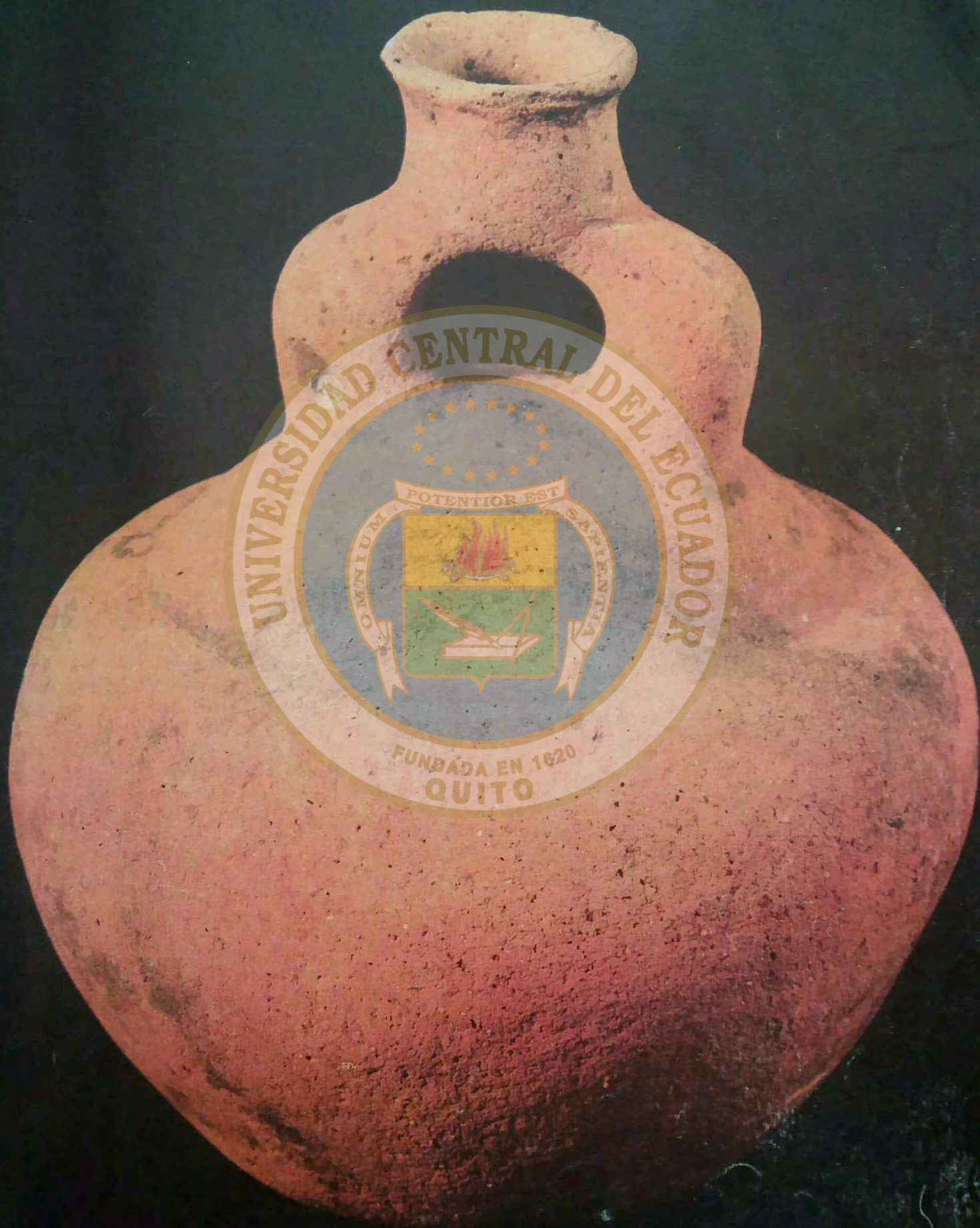
El conjunto cerámico presenta formas que en Valdivia fueron desconocidas, como, por ejemplo, el cuenco sobre un pedestal bajo, la botella con cuello alto y, la más llamativa, la botella con asa tubular en forma de estribo, con un vertedero encima. Este estilo peculiar, que al andar de los siglos se hace tan ubicuo en las altas culturas americanas, tuvo probablemente su origen en Machalilla. Lathrap (1975) sugiere que esa "asa de estribo" no sería sino una evolución de las vasijas con dos vertederos, no comunicantes, pero unidos por una asa sólida, y además que su origen debe proceder de las regiones del Alto Amazonas. Nuestra opinión se basa en que su forma es eminentemente funcional, porque no es más que una botella donde el "asa de estribo" sirve cómodamente como agarradero para transportar un líquido.

La cerámica es delgada y predomina el acabado de color marrón o amarillo oscuro; sobre las bien pulidas superficies se hacen incisiones, por lo general en líneas rectas y figuras geométricas; a veces las incisiones son rellenadas con arcilla blanca. El perfil, fuertemente anguloso o saliente, lleva una serie de muescas en la línea perimetral de la vasija. La decoración pintada consiste en líneas trazadas con pintura gruesa, donde el pulimento posterior borra los contornos, son rectas las líneas y geométricos los dibujos. Las formas y decoraciones sólo nos brindan la interpretación de que son sencillamente utensilios domésticos.

Una probable excepción es quizás una forma que se presenta por primera vez en las tradiciones cerámicas de la costa, pero abundantísima en lo posterior: es el recipiente completamente antropomorfizado. En todas las partes del mundo, el ceramista, obedeciendo a una inclinación artística y laborando con un material plástico, tarde o temprano reproduce su imagen en su utensilio. Machalilla no nos ha dejado botellas como las famosas "botellas-retrato" de Chimú, en el Perú, pero sí las de forma humana, hombres y mujeres, gordos o flacos, embarazadas u otros y no desprovistas de expresiones faciales que reflejan su ani-









*A la derecha, cuenco carenado con decoración incisa (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil). Como puede apreciarse, los motivos decorativos son de tradición valdiviense.*

mo. Como a menudo sucede, el arqueólogo suele aseverar, cuando se encuentra con algo nuevo o desconocido, que se trata de una vasija ceremonial, pero quizá sería más acertado creer que tales botellas reflejan simplemente la alegría de vivir del desconocido artesano.

## Los utensilios y el sustento

Básicamente continúan usándose las mismas herramientas que vimos en Valdivia, pero Stothert observa que hay cierta diferencia técnica en la fabricación de utensilios líticos entre Valdivia y Machalilla. Otro factor que puede abonar la necesidad de mantener la división entre las dos.

Los anzuelos encontrados en los sitios cercanos al mar son de concha nacarina, pero se diferencian de los valdivianos en que son más grandes, ovalados y con mayor abertura.

Aún no poseemos material para juzgar si en Machalilla se incrementó el inventario de plantas cultivadas, pero la agricultura continuó lógicamente sobre los fundamentos asentados en Valdivia, sin duda con el maíz como la planta más importante. Ignoramos si la yuca ya había sido introducida en la costa o no desde su lugar primigenio en la Amazonia. Igualmente, tal como observamos en Valdivia, algunos pueblos vivieron tierra adentro y otros a la orilla del mar, con las diferencias en el sustento de acuerdo con su ambiente.

## Las figurillas Machalilla

El concepto plástico reinante en Machalilla en cuanto a la representación humana en arcilla es muy distinto del observado en todo el largo trayecto de Valdivia. El cuerpo es ahora plano, la cabeza casi circular y plana, con los pabellones de las orejas perforados como si estuviese de moda el uso de múltiples adornos auriculares. La nariz es una protuberancia modelada y aquilínea, los ojos dos bolitas con una ranura horizontal del tipo que llamamos "grano de café". Artísticamente diríamos que es inferior a las figurillas de Valdivia; rompe claramente con la tradición anterior, por motivos que desde luego ignoramos, pero su forma nos ayuda a establecer las diferencias entre aquélla y Machalilla. Igual que los recipientes, estas figurillas llevan a menudo pintura en las caras o los cuerpos a base de líneas gruesas, trazadas con

pigmento rojo. Aunque la mayoría de ellas son sólidas, se experimenta obviamente con figurillas huecas, para llegar a las vasijas por completo antropomorfizadas, ya mencionadas. Numéricamente las figurillas son ahora menos abundantes que en Valdivia, pero como en ella no han dejado indicios respecto a su probable valor o uso en un determinado culto.

## Los entierros

No se diferencian mayormente de los del tiempo de Valdivia, y los encontramos, por lo general, en los propios basureros abandonados por la ocupación humana, lo que sin duda indica que fueron hechos en la misma casa, la cual luego se dejó. Algunas veces los huesos están en orden anatómico, otras desarticulados, y si no se confirma un canibalismo ritual, por lo menos se trata de entierros secundarios, efectuados después de haber tenido expuesto el difunto al aire libre o guardado en un lugar seguro, hasta efectuar el entierro definitivo.

En Machalilla hemos constatado por primera vez en las culturas ecuatorianas la extraña costumbre de la deformación artificial del cráneo. La costumbre es de amplia y antigua difusión por todo el ecumene, y en el Ecuador la practicaron los pobladores hasta la llegada de los españoles, como lo relataron con gran asombro los cronistas.

## Los contactos de Machalilla

Dentro del territorio nacional, la cerámica de Machalilla ha sido identificada en varios lugares algo distantes del sitio epónimo en la costa y sin que hasta este momento conozcamos con exactitud los caminos de los contactos, los cuales obviamente han sido los más naturales, o sea los valles que surcan los flancos de las cordilleras. De mayor importancia es una revisión del material excavado en Cerro Nariño, provincia de Cañar, y donde Robert Braun (1971) establece el parentesco entre esa cerámica y la de Machalilla de la costa, insinuándose además un probable nexo con Kotosh, en Perú. En el sector norandino del Ecuador se han hallado igualmente indicios de la cerámica Machalilla, aunque esos estudios están aún en un estado preliminar.

A pesar de que los estudios arqueológicos aún no nos permiten definir la posición exacta del sitio Cerro Nariño, en el ir y venir de las culturas tempranas, no





hay duda de su importancia como centro comercial o de paso obligatorio en esos movimientos culturales desde épocas muy tempranas. En este sentido, futuras investigaciones deben aclararnos si es de interés o no que una tradición Machalilla una a Cerro Narrío con el territorio del Pacífico hacia el occidente, y también con el norte del callejón andino, mientras que evidentemente no existen tales nexos con el norte del litoral pacífico, donde parece que Valdivia Tardía pasa gradualmente hacia Chorrera sin Machalilla en medio.

Las probables conexiones de Machalilla llegaron obviamente mucho más allá de Cerro Narrío y el resto del Austro Andino Ecuatoriano, porque casi simultáneamente encontramos la botella de asa de estribo en la cultura Capacha, en el estado de Colima, México occidental, con una data de 1.450 años a. de C. Que acaso puede haberse producido un contacto aún más temprano queda sugerido por la presencia en ambos territorios de otra vasija peculiar, la olla doble, que en realidad presenta la apariencia de dos ollas superpuestas, pero formando una sola.

Las decoraciones incisas con líneas radiantes de un botón aplicado son igualmente llamativas; esa olla do-

ble la conocemos en el Ecuador desde Valdivia. La evidencia señala una marcha del sur hacia el norte, porque la botella "con dos tubos de conexión", en Capacha, es idéntica a la botella "asa de estribo" en Machalilla (Isabel Kelly, 1970).

Reconocemos que la morfología cerámica puede llevar la arqueología por caminos peligrosos, y el ejemplo más extremo lo aportó sin duda John H. Rowe (1965) cuando comparó una botella Chavín, de unos 800-1.000 años a. de C., del Perú, con una botella muy similar de Mangbetu, Africa, pero con una edad de pocos decenios, asegurándonos que muchos entendidos en la materia habían interpretado la botella de Mangbetu como si se tratara de un bello exponente del arte Chavín.

En nuestro caso, dentro del territorio americano, tenemos argumentos que abogan a favor de las culturas ecuatorianas como radiantes en las formativas del resto de Sudamérica noroccidental y Centroamérica. La cronología es más amplia en el territorio ecuatoriano. Una agricultura desarrollada en combinación con los conocimientos de la navegación no sólo permitieron los contactos, sino que los hicieron obvios.







*En la página anterior, estatuilla antropomorfa del tipo llamado "mate hueco" perteneciente a la cultura Chorrera (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). El adorno que presenta en la cabeza tanto puede ser un casco como una manera especial de disponer el cabello. La nariz es proporcionalmente pequeña y los ojos y la boca se han obtenido por incisiones.*

## LA CULTURA CHORRERA

(Hacia 1.500-500 a. de C.)

### El final del formativo

Ultimamente, algunos investigadores prefieren extender la cultura de Chorrera hasta unos 300 años antes de C., señalando sus inicios unos 1.000 años a. de C., pero esa revisión depende en parte de la incorporación o no de Machalilla, por lo que hemos preferido dejar a futuras investigaciones la fijación de una cronología más estricta, sobre todo porque el territorio dentro del Ecuador, donde Chorrera alcanzó su mejor desarrollo artístico, y en el que probablemente existen los más antiguos antecedentes, al norte de la provincia de Manabí, es justamente el menos estudiado hasta este momento.

Sin tener en cuenta el excepcional desarrollo que alcanzó el arte alfarero en Chorrera, una simple tabulación de formas básicas y varios estilos de decoración nos indica su ancestro en Machalilla, sin excluir, como ya señalamos oportunamente, algunos nexos con el exterior.

### Introducción

Las primeras nociones de la cultura que conocemos como Chorrera fueron aportadas por el arqueólogo inglés G. H. S. Bushnell. Por carecer de una estratigrafía segura, no la pudo situar en un tiempo exacto o relativo y, según lo usual en las investigaciones, el autor le dio la denominación de cultura de Engoroy, por ser ése el sitio de su hallazgo. Posteriormente Estrada, Evans y Meggers localizaron elementos de la misma cultura en un barranco del río Babahoyo, bastante alejado de la zona peninsular donde Bushnell había descubierto su Engoroy. En el nuevo sitio, la cultura ofrecía una posición cronológica muy clara, porque estaba subyacente a la de Tejar, una de las fases del período del desarrollo regional. Con la evidencia nueva, o sea una posición que correspondía al final del formativo, y con el reconocimiento de una serie de elementos característicos, muchos de ellos obviamente relacionados con las culturas mesoamericanas, los descubridores optaron por el nombre de Chorrera, empleando la toponimia del lugar.

Luego surgieron una serie de argumentos sobre si debería usarse una denominación u otra, lo cual era

de menor interés, mientras no se aclare cómo y dónde brotó el foco radiante de la cultura, y cuáles eran sus variantes locales o temporales, que naturalmente deben existir. Por ejemplo, juzgamos muy probable que el primer descubrimiento, el llamado Engoroy, no es sino una modificación regional de Chorrera, el nombre que aquí preferimos, por ser el más bien documentado.

### Chorrera en el territorio nacional

Después del descubrimiento inicial se han podido agregar mayores conocimientos no sólo sobre el verdadero alcance de esa cultura y su sorprendente desarrollo, sino relacionados con su gran expansión sobre el territorio ecuatoriano. La antigua sospecha de que Chorrera estaría presente en Esmeraldas ha quedado recientemente confirmada por las investigaciones de la Universidad Complutense de Madrid, expedición que actuó bajo la dirección de José Alcina Franch, quien optó por significarla con el nombre de cultura Tachina, variante local de Chorrera (Alcina, 1975). Con ello, Alcina corrobora un hallazgo casual hecho por Stirling en el mismo territorio (Stirling, 1963). El norte de la provincia de Manabí es la región del país que en gran escala ha enriquecido con sus hallazgos los museos y colecciones particulares, pero desgraciadamente sin documentación arqueológica, salvo en algunos cortes profundos en que Estrada estableció la presencia de la cultura. También documentó Chorrera en el piedemonte de la Cordillera occidental, en el sitio de Santo Domingo de los Colorados, probablemente una estación en el camino hacia el valle interandino, donde también podemos reconocer la cultura Chorrera, cerca de Quito.

Hemos mencionado el territorio de la península de Santa Elena y el sitio epónimo en la provincia de Los Ríos, pero es notable aún la ausencia en las tierras bajas de la provincia sureña de El Oro, aunque recientemente la Misión de la Escuela de Arqueología de la Universidad de Londres confirmó a Chorrera en su marcha hacia el sur andino, por la vía del valle de Jubones. En los Andes Centrales, en Alausí, al sur de Riobamba, encontramos nuevamente Chorrera superpuesta a su antecesora la cultura Machalilla.

Alrededor de la secuencia cultural, establecida estratigráficamente por Collier y Murra en Cerro Narrio, podemos agrupar otros sitios del sur andino, como, por ejemplo, Chaullabamba, estudiado por Max Uhle, y Monjashuaico. Sería ocioso hablar de su







En la página opuesta, estatuilla femenina bicroma, cuyos adornos corporales pueden ser tatuajes o pinturas. Presenta el típico casco de la cultura Chorrera y por el leve movimiento de los labios pertenece al grupo de las llamadas estatuillas "sonrientes".  
Abajo, "asamblea", recipiente ceremonial de cerámica bicroma (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

circunscripción mientras no tengamos más dataciones de Chorrera en la costa, pero Londres ha reportado dos dataciones significativas: unos 2.000 años antes de C. para capas profundas de Cerro Narrio, sin mayor asociación cultural, y 960 a. de C. para Chaullabamba. Aparte una sincronología que se está perfilando entre la costa y la sierra, podemos señalar que técnicas decorativas y hasta piezas enteras son algunas veces tan similares o idénticas, que resultaría imposible determinar si en cada caso se trata de manufactura local u objetos de comercio, hechos por un mismo artesano. Por el camino de los valles, ahora hacia el este, Chorrera invade el territorio de la Amazonia, donde en los alrededores de Macas fueron halladas botellas-silbatos de indudable filiación chorreriana.

Aparte de los estilos y formas cerámicas hay otros motivos para aceptar el hecho de la existencia de un comercio precolombino. En Cerro Narrio, en Chau-

llabamba y en muchos otros sitios de la región interandina septentrional, así como en el camino hacia oriente, en el valle de Paute, encontramos frecuentemente pequeñas figurillas talladas en conchas marinas, por ejemplo *Spondylus* sp. y *Anadara* sp., siendo la primera la preferida. Se conocen también colgantes y discos del mismo material y hasta miniaturas zoomorfas. Que se trató de un comercio de la materia prima queda demostrado por el hecho de que las mismas esculturas no existen en la arqueología de la costa. Las conchas tienen su hábitat en las aguas tropicales del océano Pacífico, y en lo que al *Spondylus* sp. se refiere, el límite sur es justamente la península de Santa Elena. Como ocurrió en Machalilla, hay motivos para suponer que Cerro Narrio continuó siendo centro de reunión y de comercio.

En lo socioantropológico encontramos dificultades en fundamentar la motivación de la expansión geográ-





*Abajo, estatuillas femeninas de la cultura Chorrera cuya decoración incisa podría representar tatuajes. Ostentan también los típicos cascos o peinados y llevan orejeras como adornos. En la página siguiente, vasija filomorfa representando una anona. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

fica de Chorrera, salvo quizás en un movimiento cultístico, como un reflejo de una influencia chavinoide basada en motivos suficientes para suponer que yacen en los sustratos del arte chorreriano. En lo económico tenemos que aceptar la presencia de una agricultura evolucionada, desde sus primeras manifestaciones en Valdivia, un milenio antes o más, tanto si se basa en la propagación por semillas como si se realiza por propagación vegetativa. La planta cultivada de mayor importancia debió ser el maíz, el cual, aunque con un ciclo vegetativo más largo, se adapta muy bien a los sitios donde hemos localizado a la cultura de Chorrera en los Andes. Sus granos son almacenables y de transporte fácil.

La dicotomía climática de la costa y la amplitud de sus terrenos cultivables parecen excluir una presión demográfica interna y la necesidad de buscar terrenos aptos para las nuevas fracciones de poblados. Aunque la costa no carece de terrenos buenos para los cultivos chorrerianos, los poblados se situaron preferentemente a lo largo de los ríos, para el aprovechamiento de las aguas y la fauna fluvibiológica. Esos mismos ríos y sus orillas o valles fueron los caminos naturales de la expansión y casi todos tienen sus orígenes en los flancos de las cordilleras. Sus abras o "pongos", para comunicarse la costa con la sierra, siempre están a alturas asequibles. En la misma costa, los dos siste-

mas fluviales mayores, el de Esmeraldas por el norte y Guayas hacia el sur, quedan separados por un pequeño *divortium aquarum* que sólo llega a unos 800 m de altura.

El desarrollo moderno del sistema vital que conecta la costa con la sierra sigue, en realidad, los mismos caminos que el poblador antiguo conoció a pie. Al cambiar de altura, el hombre experimentó distintos nichos ecológicos con diferentes oportunidades explotables, ya sea para el sustento o para la obtención de materias primas, de las que el chorreriano conoció gran variedad.

Las nuevas construcciones viales y las violentas explotaciones que sufren la mayoría de las ciudades ecuatorianas, por migraciones internas o debido al incremento demográfico, cambian continuamente la faz de la tierra y nos hacen descubrir sitios arqueológicos antes desconocidos.

En muchos de ellos podemos reconocer la presencia de Machalilla y de Chorrera, al mismo tiempo que vislumbrar expansiones culturales mucho mayores que las anteriormente sospechadas, pero como las publicaciones de carácter científico no pueden seguir el mismo ritmo veloz, nos limitamos a mencionar que el norandino y el centroandino del Ecuador en los próximos años nos darán tantas sorpresas arqueológicas como la costa hace unos cuantos lustros.







## El hombre de Chorrera: sus alcances técnicos y estéticos

En Chorrera, la representación cerámica de la figura humana adquiere proporciones no logradas anteriormente en las esculturas ecuatorianas, porque alcanza unos 40 cm de alto y, por lo general, las figuras son huecas. Aunque no podemos decir que la técnica esté generalizada, sí existen figurillas hechas en moldes horizontales y abiertos, técnica que se presenta aquí por primera vez en la alfarería americana. Continúan también en uso las figurillas humanas de menor tamaño y sólidas, como las que vimos en Valdivia, pero naturalmente ahora en su propio estilo. El tocado es un casquete alto, quizás una indicación de que se practicaba la deformación artificial del cráneo, en forma tubular erecta.

La decoración es policroma, en la gama del rojo, negro ahumado y blanco amarillento, en zonas separadas por incisiones y punteado. Las superficies resultan altamente pulidas. Estas decoraciones nos llevan

a poner en duda si se trata de pinturas corporales y vestidos de tela, o eventualmente de tatuajes. Por supuesto conocieron el arte textil ya desde los tiempos de Valdivia, y para mayor documentación poseemos variedad de torteros o volantes de huso para el hilado, pero nos llama la atención un detalle: las vestiduras dejan descubiertas las regiones púbicas de las figurillas, lo que a su vez puede ser parte del ritual al que fueron destinadas éstas. Su expresión facial es estereotipada, casi estática o hierática, en amplio contraste con la soltura artística que admiramos en las vasijas de la misma cultura. La posición normal es la erecta, con una simetría sobre un eje vertical, y su mirada parece absorta hacia delante; los cortos brazos son casi dos muñones sin función en el conjunto, y las piernas están juntas. Está ausente la representación del embarazo, que mereció tanta atención por parte de los valdivianos, y tampoco encontramos a la mujer llevando a su hijo o lactando; en realidad, no hay nada que revele la familia o lo erótico.

En cambio, podríamos creer que lo masculino me-







*En la página anterior, botella de cerámica de la cultura Chorrera que representa un murciélago. Abajo, trípode tubular. Ambas piezas se conservan en el Museo del Banco Central, Quito.*

reció mayor atención, como, por ejemplo, algunas botellas que representan al hombre llevando su maza o arma sobre el hombro, y hasta una escena de combate entre dos hombres, unidos fuertemente en lucha corporal. En realidad, la figura masculina vaciada, pero no convertida en recipiente, puede haber tenido finalidad de culto, y la fabricación de acuerdo con un patrón preestablecido facilitó el uso del molde, aunque no podemos reconocer en ella al ser humano en su vida diaria o común.

La cerámica de Chorrera es fina y delgada, obtenida mediante un proceso cuidadoso de selección de las arcillas, que sin duda fueron lavadas previamente. Las fracturas muestran cortes vivos y no hay indicaciones del uso de la técnica de acordelado. Predominó el modelado libre, donde un raspado cuidadoso redujo las paredes de las vasijas a un grosor de unos 3-4 mm.

Se ha sugerido como medio probable para obtener esta cerámica fina que los chorrerianos conocieran el "coulée" o la cerámica fundida, pero carecemos aún de las pruebas necesarias. Como utensilios domésticos abundan los platos y los cuencos; frecuentemente son embellecidos con un engobe rojo y líneas incisas con motivos abstractos, algunos de ellos reminiscencias de una influencia estilística chavinoide. Muchos platos tienen tres o más pies tubulares y el interior de esos recipientes es decorado con líneas o puntos de pintura rojiza iridiscente, lustre metálico que destaca sobre un fondo negro ahumado; otros, con base anular o pie troncocónico muy bajo, representan comúnmente un murciélago en pleno vuelo, con sus alas desplegadas y las patas o las articulaciones de las alas insinuadas con leves prominencias en el filo, y la cabeza de aquel quiróptero modelada en un extremo.







*En estas dos páginas se han reunido botellas-silbato de inspiración zoomórfica, pertenecientes a la cultura Chorrera. Abajo, botella de doble silbato con la decoración escultórica de un pajarillo; a la derecha, botella de los "tres delfines". (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

Es muy común que esos platos tengan un pequeño agujero en el filo, como si fuese la intención guardarlos, cuando no están en uso, colgados en la pared de la habitación, ya que su tamaño, de unos 25 cm, excluye que haya sido para llevarlos colgados, por ejemplo de la cintura. Quizás este pequeño detalle evidencia un alto sentido estético de los chorrerianos.

Mientras que anteriormente habíamos empleado una técnica decorativa, la de la pintura resistente o negativa, como un marcador entre Chorrera, al final del formativo, y el gran período siguiente del desarrollo regional, tenemos que reconocer que la pintu-











*Tres obras líticas de la cultura Chorrera. A la izquierda, arriba, metate con su mano; debajo, mortero ceremonial ornitomorfo. Abajo, escultura ornitomorfa (Museo Antropológico del Banco Central, Guayaquil).*

El chorreriano se destacó también como lapidario, construyendo preciosos collares de cristal de roca, lapislázuli y conchas. El cristal de roca, un cuarzo translúcido, tiene una dureza semejante a la del diamante, y hemos de comprender que solamente a base de paciencia, el tiempo necesario y la maestría en el pulimento, un collar de unas 40-50 cuentas de cristal debió representar un valor enorme, aunque fuera en una economía primitiva. Tanto el cristal de roca como el lapislázuli se obtuvieron tras contactos con las regiones andinas, porque geológicamente se desconocen en el litoral, y esas joyas se encuentran con mayor frecuencia en los sitios de cultura Chorrera, en el nor-

ra negativa la encontramos a menudo en combinación con elementos decorativos y morfológicos indiscutiblemente chorrerianos. De nuevo se trata del fenómeno que ya hemos expuesto anteriormente, o sea, es imposible trazar líneas divisorias exactas entre un período y otro. Por igual, la pintura iridiscente, que antes fue un marcador seguro del final del formativo, continúa hasta bien adentro del desarrollo regional, y la pintura poscocción, o fugitiva, es evidentemente más antigua que el desarrollo regional, donde alcanza un uso vastísimo.

La botella con "asa de estribo" que usábamos como marcador para Machalilla tiende a desaparecer en Chorrera, y es remplazada por otra con un vertedero largo y tubular en la parte más alta de la botella; a ella va unida una asa curvada que en su unión con la botella encierra ingeniosamente un silbato, que funciona con el cambio de presión del aire al entrar o salir líquido. Esta variación musical adquiere mayor énfasis al convertir la botella en una representación zoomorfa; un mono, un sapo, una ave, etc., y más cuando el silbido se transforma en una imitación de la voz del animal representado escultóricamente. Se nos presenta el ceramista chorreriano como un avanzado conocedor de su ambiente, de la flora y de la fauna que le rodeaba, porque todo lo que vio lo encontramos duplicado en su arte alfarero, que en este sentido no tiene igual antes o después en la prehistoria ecuatoriana, por no decir la americana.

Su sentido musical se observa también en una serie de pequeños silbatos y ocarinas de arcilla, donde asimismo abundan las representaciones faunísticas. Ciertas botellas-silbatos están montadas por personajes que tocan el rondador, hecho de huesos, carrizos o hasta de cerámica.





*A la derecha, botella de la cultura Chorrera con la representación de un templo (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil).  
Abajo, "Ilipta" antropomorfa (Museo del Banco Central, Quito).*

te de Manabí. Por su hermoso colorido las conchas de *Spondylus* sp. son las preferidas. Estas o las bivalvas grandes de mar fueron a menudo talladas para hacer máscaras, incluso para bultos funerarios.

Sus hachas de piedra abandonan la forma característica de las culturas anteriores, la de una T, y son ahora más petaloides, engastadas directamente en una rama gruesa de madera, como muestran las vasijas en forma de hachas enmangadas. Aunque su técnica de labrar la obsidiana no puede compararse con la delicada industria que vimos en el paleolítico de, por ejemplo, El Inga, el chorreriano destacó en lograr largas y rectas lascas, que permitieron confeccionar









*En la página opuesta, botella fitomorfa con decoración de pintura roja y negativa. Abajo, vaso ceremonial con decoración escultórica, pintada e incisa (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

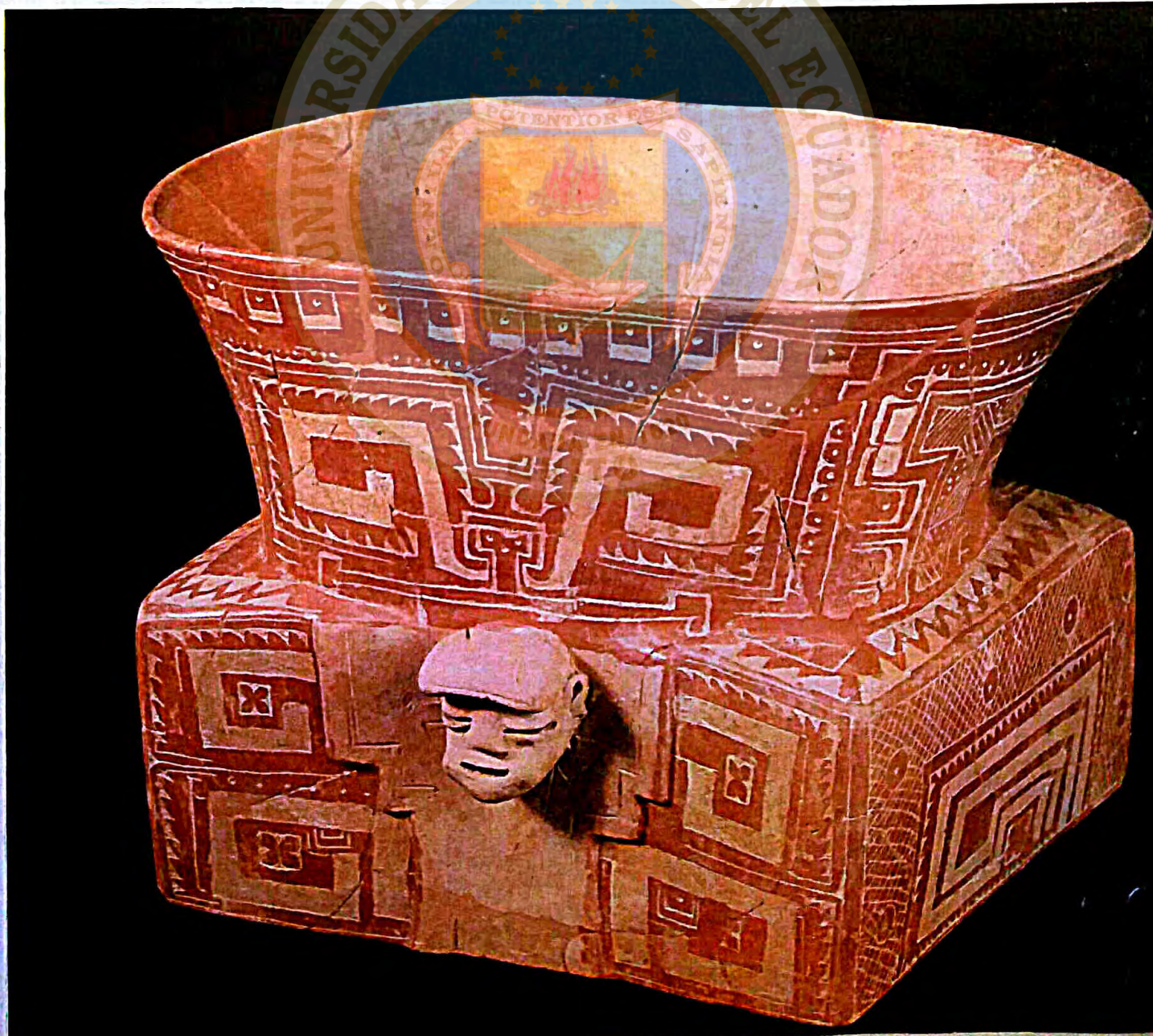
cuchillos. Aunque algunos observadores han indicado que nódulos de obsidiana son arrastrados por el acarreo fluvial de las corrientes que bajan del altiplano, más lógico sería pensar que esta materia prima y su utilización en el litoral es una consecuencia natural de la presencia de la misma cultura en los Andes Centrales, donde existen mayores afloramientos de este mineral.

Al contrario de lo que podría creerse, no hemos encontrado hasta la fecha ningún indicio de conocimientos metalúrgicos en la época de Chorrera, lo que atribuimos a carencia de exploraciones científicamente controladas. Areas vecinas, situadas más hacia el

sur, nos han proporcionado objetos de oro, con decoración repujada de motivos inconfundiblemente chavinoides.

### Su vida

Si tenemos en cuenta que desde el descubrimiento de Valdivia hemos reconocido la existencia de poblados grandes y de larga duración, y si estas observaciones primarias han sido ampliamente reforzadas por las recientes investigaciones en Real Alto (D. W. Lathrap y J. Marcos, 1975), tenemos que admitir que el







A la izquierda, botella en forma de caracol. Abajo, recipiente silbato en forma de pez. En la página opuesta, botella ornitomorfa. Pertenecen a la cultura Chorrera y se conservan en el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.

hombre chorreriano no vivía en condiciones inferiores, sobre todo si hemos visto su desarrollo cultural continuo a través del formativo. De todos modos, la arqueología no ha localizado aún poblados extensos de Chorrera ni sus cementerios o centros ceremoniales; los únicos y escasos indicios procedentes de excavaciones son los que Collier y Murra proporcionaron con sus trabajos en Cerro Narrío, donde se localizó el plano, basándose en los huecos de postes, de una casa antigua.

La cerámica viene nuevamente en ayuda del arqueólogo y en sus esfuerzos por reconstruir el pasado, porque a través de ella podemos conocer la forma de las casas, duplicadas en pequeños recipientes para guardar "llipta", la sustancia alcalina que se mascaba junto con las hojas de coca (*Erythroxylon coca*) o quizá tabaco (*Nicotiana rustica*), o en las maquetas de sus templos, que forman una parte estructural de las vasijas.

Las mismas vasijas representan frutos frecuentemente, como, por ejemplo, la piña (*Ananas comosus*),











el zapallo (*Cucurbita* sp.), el mate (*Lagenaria siceraria*), la guaba (*Inga* sp.) y otros que acaso tuvieron importancia alimenticia, fueran cultivados o no. Igualmente existe abundancia de ceramios que duplican el íntimo conocimiento de la fauna, desde animales salvajes hasta los domesticados. En las botellas-silbatos vemos monos, caracoles, patos, perros, tortugas, peces, culebras, osos hormigueros, etc., lo que nos revela no sólo el conocimiento de su mundo, sino también su probable explotación, tanto de animales salvajes como domesticados.

Los animales proporcionaron un suplemento natural de proteínas para su sustento, que era básicamente agrícola.

La fauna marina fue explotada mediante anzuelos, redes y embarcaciones de totora (*Typhalo* o *Scirpus* sp.) o mediante canoas de madera, pues ambas están representadas en la cerámica.

Los adornos, bellamente tallados en piedras semipreciosas o concha, es indudable que poseían cierto valor jerárquico.

Una vasija, de nuevo una botella-silbato, repre-

senta a un hombre enfermo, un verdadero vademécum patológico, donde escultóricamente podemos identificar numerosas enfermedades, lo que confirma el reconocimiento de aquéllas al mismo tiempo que la presencia del curandero con sus conocimientos herbolarios para las curaciones.

Todo esto indica una sociedad estratificada, con especializaciones definidas: agricultores, pescadores, cazadores, sacerdotes-curanderos, casta superior aunque no militarizada, etc.

Aparte la cerámica y otros objetos duraderos es relativamente poco lo que el arqueólogo puede esperar encontrar en una excavación ecuatoriana por los efectos destructivos del clima tropical. Todos los restos culturales de origen vegetal han desaparecido y hemos de conformarnos con indicios indirectos o comparaciones con culturas "primitivas" que aún sobreviven.

En tales circunstancias poco es lo que podemos intentar asumir de la vida esotérica; hemos mencionado las figurillas como un probable elemento de culto; el consumo de coca como droga alucinógena debemos interpretarlo en el mismo sentido, o sea que servía para obtener un estado de trance y durante él comunicarse con el mundo del más allá, para curaciones o pronósticos.

Cuando se usaron estampadores o sellos de cerámica con intrincados diseños para adornar sus cuerpos mediante el estampado de dibujos con colorante, sería fácil presumir que se trató de adornos sencillos, aunque por vías etnohistóricas se confirma que los dibujos estampados o tatuados podrían señalar distintos rangos dentro de una sociedad.



*En la página anterior, arriba, recipiente ictiomorfo; debajo, cuenco con decoración escultórica y pintura iridiscente (Museo del Banco Central, Guayaquil). En esta página, abajo, compolera decorada con pintura iridiscente (Museo del Banco Central, Quito).*

## Chorrera y sus nexos externos

Desde los inicios de las publicaciones que tratan sobre la arqueología ecuatoriana han permanecido de manera nebulosa las influencias y conexiones con las culturas mesoamericanas. A principios de siglo era de buena ley señalar uno u otro objeto y hacer comparaciones con culturas que, por lo general, fueron clasificadas como "mayas".

Los conocimientos de la arqueología, mexicana en particular, estaban todavía sin desarrollo cronológico ni divisiones territoriales en sus diversas culturas. Si hoy día sustituimos la palabra "maya" por denominaciones más específicas vemos que, en realidad, muchos de los antiguos investigadores tuvieron ra-

zón, a pesar de las severas críticas que sufrieron en su época. Bastaría mencionar a Federico González Suárez, Jacinto Jijón y Caamaño y Max Uhle; este último se destacó por su constancia en aislar rasgos diagnósticos para cimentar su teoría. Podemos decir que fue el primero en señalar el adorno auricular grande en forma de cilindro abierto, conocido por "aro de servilleta", como típico adorno mesoamericano. Tampoco han faltado investigadores que desde el exterior han establecido tablas comparativas de elementos mesoamericanos y ecuatorianos, pero mientras tales elementos no se tabularon en cronologías y culturas similares, no contribuyeron a la comprensión del problema. Quedaron por dilucidar los contactos prehistóricos para los investigadores contemporáneos.





*Aquí abajo, plato troncoconico y, a la derecha, botella de cuerpo compuesto de la cultura Chorrera. Ambas cerámicas con decoración incisa (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

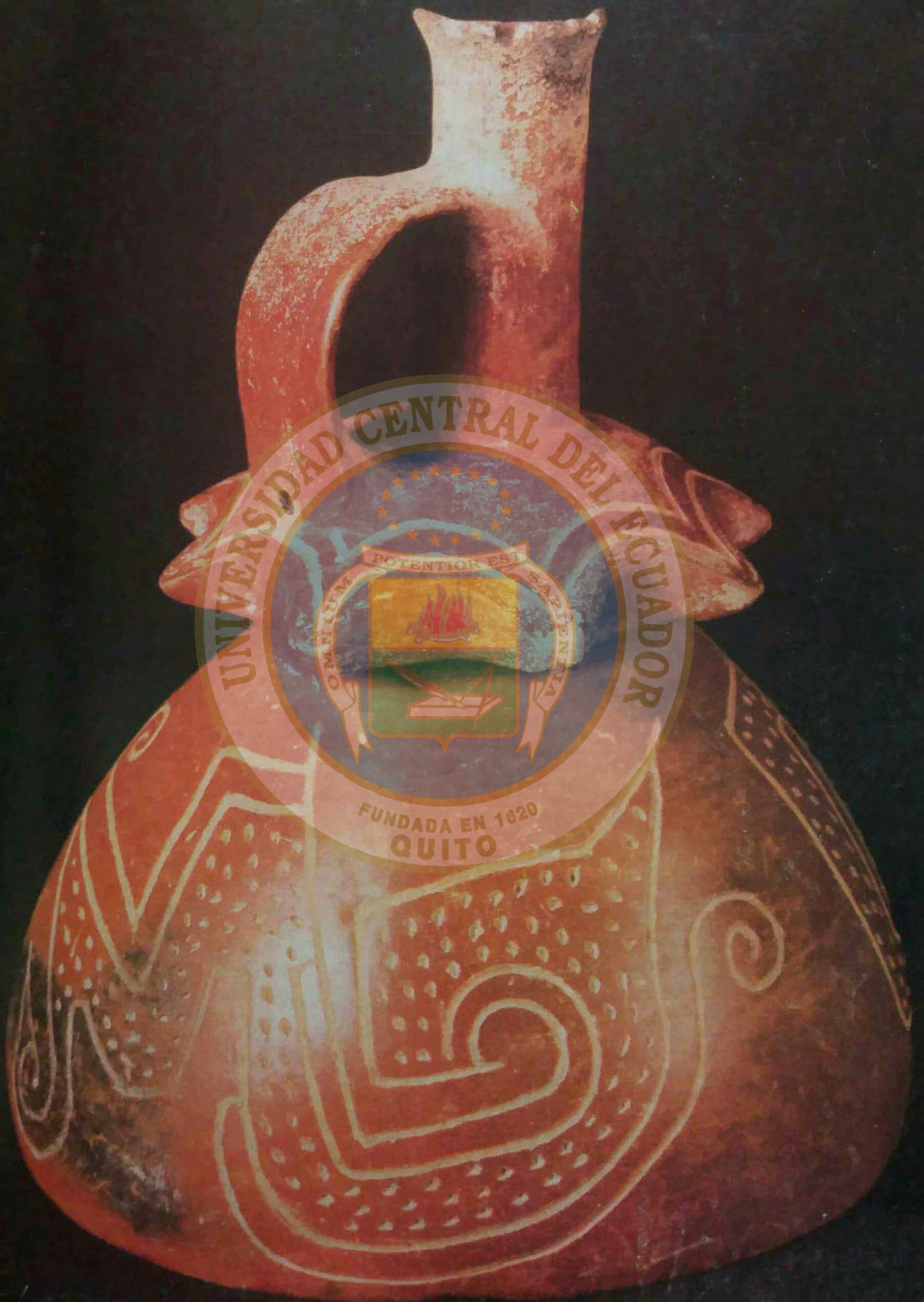


El elemento que con mayor frecuencia se menciona para confirmar un contacto entre las dos regiones es la pintura iridiscente rojiza sobre fondo negro ahumado, que adquiere fuerza en Chorrera. El efecto logrado es debido a la aplicación de una pintura delgada a base de hematites que en el ahumado adquiere un lustre metálico. La presencia de esta técnica, aproximadamente al mismo tiempo, en Ocos (Guatemala) y en Chorrera (Ecuador), sugiere a algunos investigadores un contacto cultural. En su forma, la cerámica

de Ocos es distinta, y en su gruesa y pesada pasta se diferencia también de Chorrera. Aunque los diseños son muy similares, esta misma pintura no se limita al supuesto lugar del contacto, en Ocos, sino que está presente en otros lugares del territorio guatemalteco.

Mientras no se piense en un traslado material de obsidiana de Guatemala al Ecuador, algunos investigadores parece que se inclinan a creer que una bien desarrollada tecnología relativa al aprovechamiento









de la obsidiana durante la cultura Chorrera puede presentar un estímulo para Ocos, donde en el mismo lapso de tiempo sucede idéntica manifestación.

A nuestro modo de ver, R. Piña Chan (1971) y D. W. Lathrap (1973) tienen un enfoque mucho más interesante sobre los contactos culturales, porque basan su teoría en la dispersión de las figuritas y el probable culto que representaron, y en este caso se sitúa inevitablemente la cultura Valdivia como un centro radiante, con efectos sobre largas distancias.

No podemos ocultar que los probables contactos con Guatemala requieren una cronología como la que usamos ahora y que una revisión de Chorrera hacia tiempos más próximos a nosotros debilitaría el contacto y sus probabilidades. Pero, aun adhiriéndose a la cronología aquí empleada, son muy pocos los investigadores que creen que el contacto pudo haberse producido desde Chorrera hacia el norte y no al revés.

Forzosamente tenemos que prestar atención a la factibilidad de esos contactos prehistóricos, y de nuevo tenemos que recurrir al efecto de las corrientes marinas y los vientos predominantes, amén de resolver el problema de si el hombre chorreriano estuvo técnicamente equipado para la travesía.

No sabemos cuándo se construyó la primera balsa, la embarcación capaz de realizar dichos contactos, hecha de varios troncos de esa maderera (*Genus ochroma*), pero desde los tiempos más remotos el ecuatoriano conoce el uso de la canoa. Documentaciones etnohistóricas de la costa pacífica, más al norte, nos refieren el uso de canoas grandes, y esos canoeros fueron los que pudieron dar a los españoles noticias seguras sobre las altas culturas de más al sur. Oviedo informa acerca de largas canoas con capacidad para unos 70 hombres en el Caribe. Hemos de admitir que nos separan quizás unos 2.000 ó 2.500 años de los tiempos de Chorrera, pero, una vez construida la canoa, no vemos que esa embarcación tuviera más limitación de tamaño y capacidad que el mismo tronco del cual fue construida. Aunque no podía realizar el viaje directo en una ruta alejada de la costa, una canoa pudo hacer perfectamente bien el recorrido siguiendo la costa y ayudada por corrientes y vientos.

Es necesario citar una fuente etnohistórica que nos da el padre José de Acosta (1590): "Cuando navegué del Perú a la Nueva España, advertí que todo el tiempo que fuimos por la costa del Perú fue el viaje como siempre suele, fácil y sereno, por el viento sur



En la página opuesta, vasija ceremonial de la cultura Chorrera  
Abajo, olla de cerámica de la cultura Narrio, en la que, junto  
a una esmerada ejecución de paredes finísimas,  
se ha intentado imitar, en el exterior, la forma de la calabaza  
(Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

que corre allí, y con él se vino a popa la vuelta de España y Nueva España; cuando atravesamos el golfo, como íbamos muy dentro en la mar y cuasi debajo la línea, fue el tiempo muy apacible y fresco a popa. En llegando al paraje de Nicaragua, por toda aquella costa tuvimos tiempos contrarios y muchos nublados y aguaceros, y viento que a veces bramaba horriblemente, y toda esta navegación fue dentro de la Zona Tórrida, porque de doce grados al sur que está Lima, navegamos a diez y siete, que está Guatulco...”.

Otra fuente documental de 1525 revela claramente la existencia pretérita de la navegación precolombina: “...dicen [los indios] que muchas veces oyeron a sus padres y abuelos, que de cierto en cierto tiempo solían venir a aquella costa indios de ciertas islas hacia el sur que señalan, y que venían en unas grandes piraguas y les traían allí cosas gentiles de rescate y llevaban ellos otras de la tierra, y que algunas veces, cuando la mar andaba brava, que suele haber grandes olas en aquella parte del sur más que en otra parte ninguna, se quedaban los que venían acá cinco o seis meses, hasta que venía el buen tiempo, e sosegada la mar se tornaban a ir...” (West, 1961).

Es muy importante el detalle de que los navegantes precolombinos sabían cuándo era inútil emprender el viaje de retorno hacia el sur y que tenían que estar tranquilamente en la nueva tierra, hasta que los vientos y las corrientes favorecieran su retorno. Seguro que muchos españoles no habían acumulado aún suficientes conocimientos al respecto, porque algunos de ellos, que se embarcaron sin más desde Nicaragua con destino al Perú, tuvieron que sufrir una travesía de ocho meses debido a las condiciones contrarias a la navegación (Borah, 1954).

Francisco de Pizarro y su compañero Almagro acumularon fondos para su expedición de la conquista del Perú traficando con esclavos desde Nicaragua a Panamá, en viajes que duraron un poco más de quince días, entre ida y vuelta. El adelantado Alvarado hizo su viaje hasta la bahía de Caráquez en unos treinta días. Los españoles tuvieron a su disposición instrumentos más perfectos de navegación que los americanos en el momento de la conquista, y es muy probable que con su cartografía mejorasen considerablemente las rutas, pero con una tradición marina en la costa ecuatoriana, que arrancaba por lo menos de hacía unos 5.000 años, no encontramos motivos para negar que los antiguos pobladores de la costa pudieran haber surcado el mar, que para ninguna cultura ribereña jamás ha sido un lindero prohibitivo.

Al aceptar un movimiento desde el Ecuador hacia

el norte, recalamos que los rasgos usados comparativamente tienen antecedentes culturales en el país. En las esferas de influencia de Chavín son notables los contactos culturales hacia el sur, probablemente vía Cerro Narrio. La concha grande (*Malea ringens*) y la bivalva de labios colorados (*Spondylus* sp.) tienen importancia cultística en Chavín, pues las encontramos en el obelisco de Tello y en las botellas de “asa de estribo”. El límite sur de su hábitat está en el mar alrededor de la península de Santa Elena, la formación geomorfológica más occidental de la costa ecuatoriana. La primera representa mitológicamente el elemento masculino y la otra el femenino, ambas de gran importancia.

## CULTURA NARRIO

Para continuar el panorama de las culturas prehispánicas de la sierra ecuatoriana en forma coherente, se debe tomar en consideración la división que va siendo clásica ya en nuestro país y que cada día recibe más adeptos, la planteada por Emilio Estrada en su extraordinario trabajo arqueológico, es decir, las etapas fundamentales en las que aparece un nuevo rasgo o un conjunto de rasgos que modifican sustancialmente el devenir cultural marcando características propias que singularizan la prehistoria.

Prescindiendo de la cronología, hasta cierto punto arbitraria, puesto que no está fundamentada en dataciones absolutas, podríamos decir que los primeros vestigios culturales que forman un complejo con una





*Abajo, collar cuyas cuentas se realizaron con conchas de moluscos de la especie "Spondylus". A la derecha, vaso ceremonial en cuya decoración aparece el tema escultórico de la serpiente, ampliamente extendido por toda América. Cultura Narrio.*

personalidad definida provienen de la zona austral, de la cultura de Narrio Antiguo, o Primero para Collier y Murra, Monjashuaico para Bennet y Mayoide para Max Uhle. Según se ha podido colegir gracias a las investigaciones de Emilio Estrada, es coetánea con la de Chorrera, es decir, que podría remontarse a 1.000 ó 1.500 a. de C. Se presume que Narrio I tuvo un antecedente quizá localizado cronológicamente en el período formativo temprano y que es lo que Jijón y Caamaño llamó complejo de Yunguilla, que se caracteriza por aparecer en estratos inferiores de Narrio y por una cerámica de paredes finas, decoradas con in-

cisiones. Desgraciadamente, no se ha ahondado en el problema. Quizás ahora que una misión del Museo Británico trabaja en la zona se pueda esclarecer el panorama de la sucesión cultural en la parte sur del callejón andino.

El ambiente en el que se desenvuelve esta cultura es el de los valles interandinos, asentados en las faldas de las montañas e incursiones hacia las zonas cálidas costaneras, como el caso de la llamada Quebrada Honda, en el Cañar, o el valle de Yunguilla y el curso del río Jubones, hacia las vertientes occidentales de la cordillera de los Andes. La diversidad de clima en estas re-











giones produjo microecologías que facilitaron en sumo grado el desarrollo de la agricultura y la diversificación de productos y de las técnicas de cultivo. El sustento primario debió estar fundamentado en el maíz, sin que se haya descuidado el cultivo de otros productos como el poroto o la calabaza. Quizá la posición privilegiada de la hoya del Azuay, con aperturas hacia la costa y oriente, pudo favorecer el cultivo o por lo menos el conocimiento de otros vegetales, como la yuca y algunas frutas tropicales. La dieta se completó con la caza, de la que dan testimonio los vestigios óseos de animales, incluyendo astas de venado.

Se presume la existencia de una arquitectura más bien sencilla para la vivienda, hecha a base de postes de madera y de bahareque, y de otra más duradera de

cariz ceremonial, evidenciable en el cerro Llaver, en las proximidades del pueblo de Chordeleg, en el que subsisten encintados de piedra laja colocados de manera coherente y que sirven como muros de contención para los desniveles o terrazas con las que se ha modificado la estructura natural de esa colina. Presumiblemente, dada la ubicación de este cerro y la tradición recogida por historiadores y arqueólogos, se le puede atribuir un carácter ceremonial. En el Cerro Narrio, situado en las afueras de la actual población de Cañar que da nombre a la cultura que definimos, los arqueólogos y los "huaqueros" han encontrado abundancia de tumbas, lo que explica la existencia de una extensa necrópolis en la que se constataría el sentido trascendente de la vida cultivado por el hombre de Narrio.



*En la página anterior, diversos tipos de espátulas realizadas en hueso; aquí abajo, agujas del mismo material. Corresponden a la cultura Narrío (Museo del Banco Central, Quito).*

La producción estética de Narrío es muy extensa y abarca una serie de materiales: piedras, cerámica, concha, hueso y, en el período más reciente, es decir, en el Narrío II, los metales. Fueron insignes ceramistas. Los recipientes, de paredes delgadísimas, muestran una alta cochura y engobes y pinturas muy delicados. Son especialmente interesantes las ollas, que afectan formas de cucurbitáceas y que incluyen la presencia de seres mistificados, como aves y cabezas de animales antropomorfizados. En ellas se ha tratado de imitar las

texturas de la corteza de la calabaza, resultando efectos prodigiosos que impresionan gratamente al tacto y a la vista. De repente, en la dulzura de las formas aparece el dramatismo cuando la cabeza de una serpiente abre su desproporcionada boca, aparentemente para engullir la admiración desorbitada del espectador. En general, la cultura de Narrío demuestra un profundo bucolismo, una íntima relación del hombre con la naturaleza. Alguna vez se hace presente el humorismo, como en el ya citado caso de las vasijas fitomorfas, en





*Abajo, miniaturas de piedra en las que se ha aprovechado la diversa coloración del material para acentuar las características del animal que se desea representar. En la página opuesta, a la izquierda, pendiente antropomorfo obtenido del "Spondylus" y, a su lado, otro pendiente en forma de cabeza antropomorfa de jade; en el extremo derecho, "uyucuya", exvoto de piedra con representación antropomorfa estilizada. Objetos pertenecientes al Museo del Banco Central de Quito.*

las que se ha producido un desequilibrio intencional mediante la adjunción de apéndices ornitomorfos que al tocar la vasija producen un movimiento bascular (como si los pájaros tocaran la calabaza) que solamente se detiene cuando se llena de líquido el recipiente.

En el trabajo de la concha fueron artífices geniales. La presencia de este material en el interior de los Andes nos indica el comercio que en épocas tan tempranas existía entre la sierra y la costa. La concha, material inmensamente apreciado por las culturas precolumbinas, lo fue más para aquellas interiores que no podían acceder al mar con facilidad. Sabemos ya la importancia que poseía el llamado "mullu" en las culturas andinas, al que se atribuían poderes extraordinarios, como el de propiciar la lluvia. Para el hombre de Narrío tuvo un atractivo esencial, pues gran parte de su arte y posiblemente mucho de lo externo del culto se plasmaba en la concha. Las pequeñas *uyucuyas* (nombre empleado hoy por los habitantes de la zona del Azuay y Cañar para designar estos objetos y cuya acepción en quichua quiere decir ancestro), exvotos o "alter ego" son la realización más acabada de su sentimiento artístico. En ellas, con gran fruición y una concepción en el diseño extremadamente sutil, se extrovierte la capacidad de aunar la forma escultórica y el color. El uso de la concha *Spondylus princeps* para las pequeñas esculturas demuestra un gusto acentuado por la cromática viva y la policromía. Se explotan las

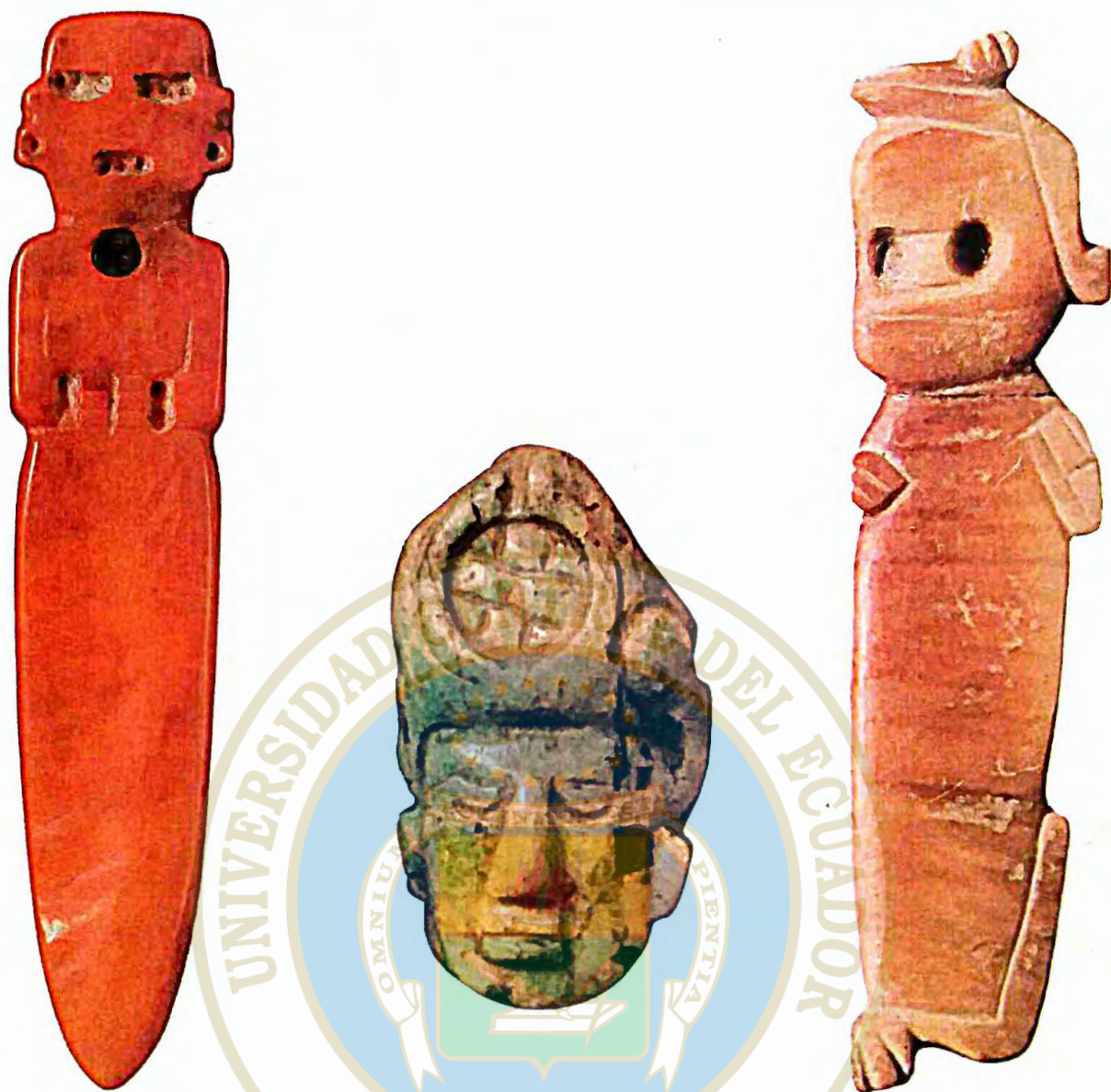
áreas coloreadas de la concha para vivificar el hieratismo de las representaciones antropomorfas.

Un singular objeto de Narrío es un gran pendiente de concha elaborado en la cara interior de una valva bastante grande, en la que un color anaranjado de múltiple gama es el fondo para una composición incisa en la que se representa muy estilizadamente una figura humana. Un personaje, casi etéreo, del que resaltan la cara infantil y los brazos abiertos, ocupa el centro de la composición. El perímetro de la concha ha sido modificado o se aprovecharon sus irregularidades para, mediante muescas, barroquizar el borde, dinamizarlo e incidir figuras de pájaros, sabiamente estilizados. El cromatismo interno se perfecciona con la incrustación de madreperla en las cavidades o fallas normales de la concha y en otras intencionalmente realizadas como parte vital del objeto.

No se puede prescindir de resaltar el cultivo del arte de la miniatura, que, por otra parte, es el grande y clandestino aporte del indio en el período hispano, en los diminutos objetos de concha y de piedra que representan escarabajos, armadillos, felinos, que demuestran el ingenio del artífice para, en un mundo casi microscópico, concebir una teoría estética de deleite individual. En estas miniaturas también se explotan las texturas de los materiales y sobre todo el color, que en el caso de los supuestos armadillos ostentan defensas policromas en sus caparazones. Las piedras más







usadas fueron las serpentinas y las turquesas, en las que labraron cuentas de collar y pendientes en los que predomina la serpiente, diosa nutricia de las culturas americanas, especialmente de las tropicales y que, en el caso de Narrío, la vincula con los llamados "yungas", es decir, esas proyecciones del ambiente tropical hacia la cordillera de los Andes.

La relación de las culturas de Chorrera y Narrío es evidente. Así lo han demostrado las investigaciones arqueológicas, pero desde el punto de vista artístico no se ha estudiado la dimensión psicológica de esa relación. La trascendencia que tuvo el que los hombres mediterráneos e introvertidos de la zona andina tuvieran la posibilidad de llegar al mar o que los de Chorrera llegaran hasta la sierra, implica una ruptura inicial del principio egocéntrico y la adquisición de una nueva perspectiva que, sin lugar a dudas de ninguna clase, dinamizó las dos culturas.

En la fase final de la cultura de Narrío aparece el uso de los metales, principalmente para adorno per-

sonal. Se emplea el cobre y el cobre dorado para grandes agujas o "tupu", que sirven para prenderse en los vestidos y adornar la apariencia individual. Uno de los objetos más característicos de esta época es la llamada "silla de Narrío", es decir, una base troncocónica, perforada a veces, a la que se superpone una especie de plato levemente cóncavo que sirve de asiento. Estas piezas de cariz utilitario muestran íntima relación entre lo útil y lo estético, ya que una policromía de excelente diseño se liga a la forma, casi destruyéndola, a base de una composición que atenta directamente contra la función que ejercieron cuando estuvieron en uso.

## EL FORMATIVO AMAZONICO

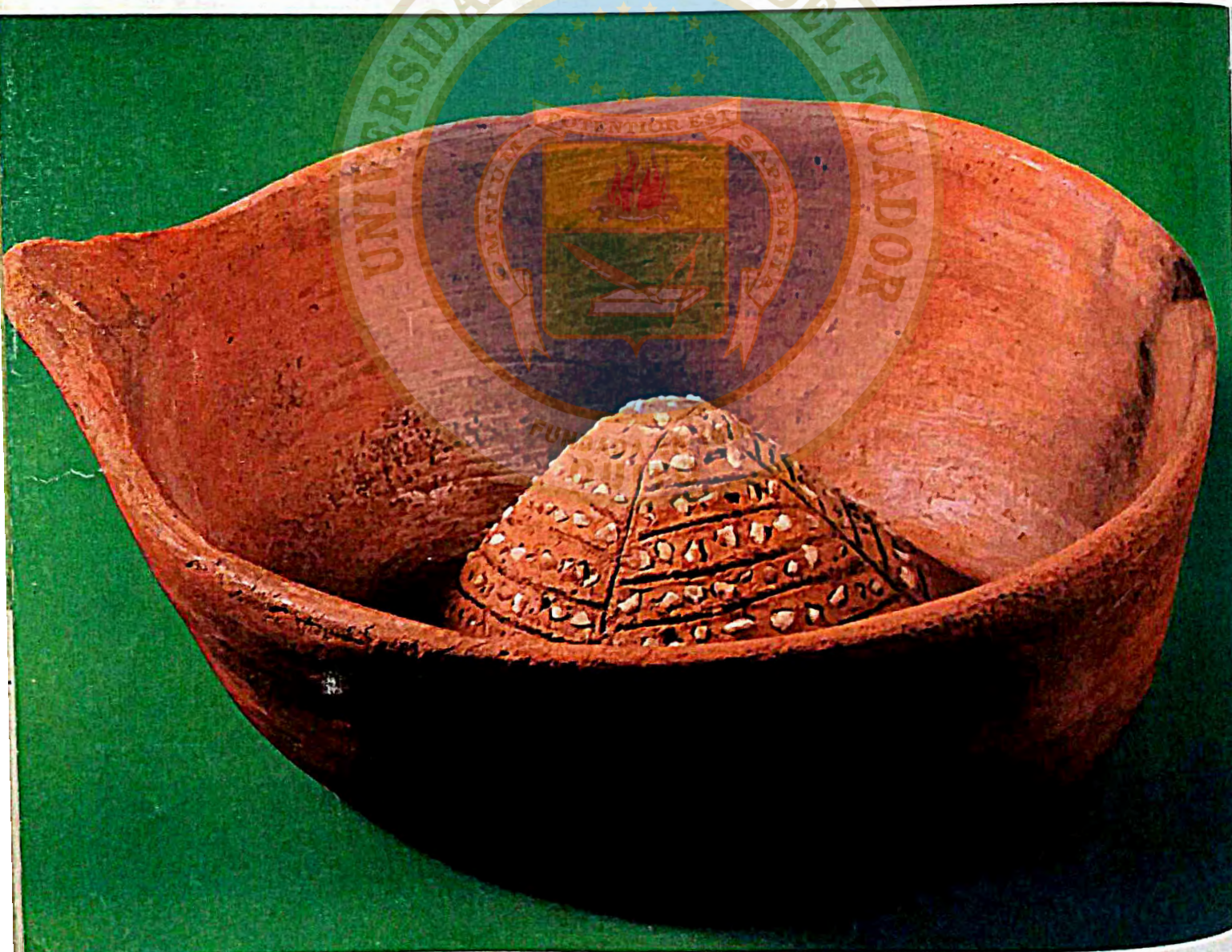
En lo tratado anteriormente hemos seguido un desarrollo en tiempo y estilo en el que se ha podido advertir cierta tradición continuada a través de Valdivia. Por muy corto que sea en tiempo y limitado en



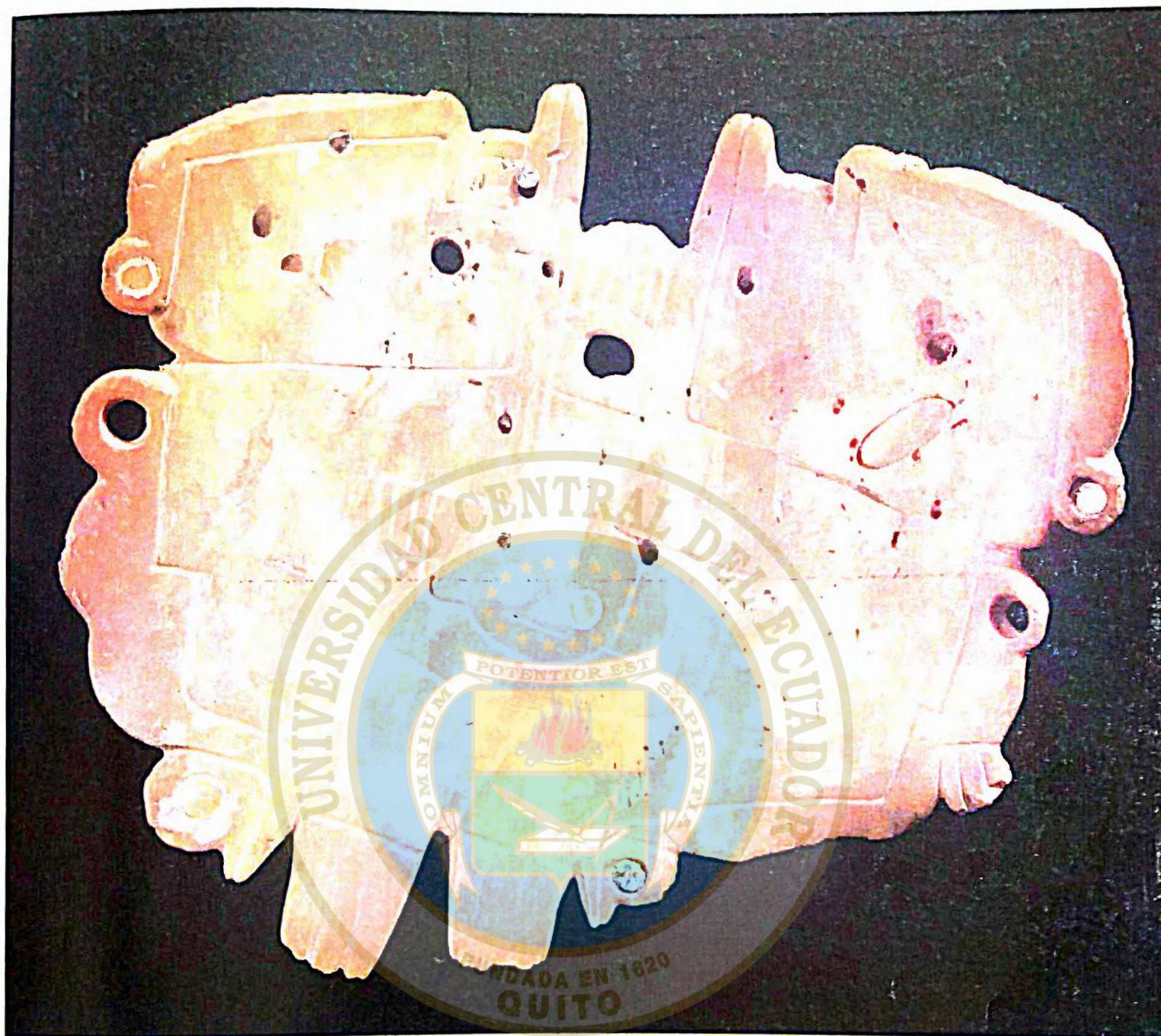
*A la derecha, asiento de cerámica, con decoración incisa y pintada.  
Abajo, rallo o exprimidor con incrustaciones de piedrecitas  
de cuarzo. En la otra página, pectoral de concha con decoración  
incisa e incrustaciones de madreperla y de turquesa.*

su expansión por la costa, vemos que el desarrollo de Machalilla en la sierra es probablemente más considerable, y por fin Chorrera, que casi llega a ser lo que Estrada denominó una cultura de base "nacional"; en cambio, en pleno territorio amazónico se rompe esa tradición cultural al presentarse dos fases: Pastaza y Chiguaza, así llamadas por su descubridor, el padre Porras, de Quito.

La primera fue localizada en las orillas del río Huasaga, afluente del Pastaza, casi en la frontera con Perú, y la segunda, en la región central del oriente, en la confluencia de los ríos Cumbaranza y Santiago.







Pastaza tiene una capa cultural de unos 60 cm y una extensión mayor de 300 m, lo que representa un poblado considerable no sólo por su extensión, sino también por su duración. La estabilidad interna se revela por los pocos cambios que se experimentaron tanto en las formas de las vasijas, principalmente tazas grandes, como en las decoraciones. Una y otra formas, introducidas hacia el final como cántaros, podrían reflejar una influencia del altiplano, pero, por lo general, su *corpus* cerámico se presenta como bastante independiente de las culturas formativas costeñas, y más bien refleja una tradición amazónica, donde buscaremos conexiones con, por ejemplo, Waira-Jirca o Tutishcanyo Temprano, en territorio peruano.

Una serie de fechamientos radiocarbónicos abarcan desde unos 2.100 años a. de C. hasta 400-300 años también a. de C., con una capa de cenizas volcánicas en medio, lo que marca una primera y segunda ocupación del mismo sitio y nos informa sobre la estabilidad de aquella cultura. Aunque de menor antigüedad, Chiguaza también es sorprendentemente vieja entre las culturas amazónicas de la región ecuatoriana, con sus 1.500-1.200 años a. de C., fechas basadas en el C<sub>14</sub>.

Nuevamente su descubridor encuentra más paralelos estilísticos y en la calidad cerámica con las culturas amazónicas más al sur, en este caso con la Cueva de Lechuzas (Owls Cave), que es Tutishcanyo Tardío, en el sistema central del drenaje formado por el río Uaca-



*Abajo, recipiente con decoración escultórica zoomórfica, de la cultura Narrío. A la derecha, sugestiva a la par que hierática figura de mujer perteneciente a la cultura Chorrera que demuestra la exquisitez del ceramista al conseguir con tan pocos medios la extraordinaria perfección de ese óvalo femenino.*

yali y que desde hace tiempo ocupa un sitio similar, entre los 1.500 y 1.250 a. de Cristo.

En sus formas, la cerámica Chiguaza no es comparable con la de Pastaza ni tiene nexos muy visibles con la de la costa o la sierra ecuatorianas. La metalurgia está ausente en ambas; su inventario lítico consiste en hachas de piedra pulidas, frecuentemente en forma de T, que abundan en las regiones amazónicas, sin necesi-

dad de un contacto con las regiones prenombradas. Quizá la sola evidencia de una agricultura estable sería la presencia de torteros para el hilado, presumiblemente de algodón, mientras que no hallamos los utensilios de cerámica para la preparación de la yuca, sin que este detalle excluya su cultivo y preparación en una manera que posteriormente llegamos a considerar como tradicional o única.













# Desarrollo regional

## DESARROLLO REGIONAL EN LA COSTA

Si durante el formativo ecuatoriano hemos explicado y aceptado, con relativa facilidad, los diversos contactos culturales que se evidencian a través de los siglos en el territorio comprendido por Mesoamérica y el noroeste de Sudamérica, lo que antiguamente se dio por llamar América nuclear, en el sentido del crecimiento de las culturas, algún que otro lector desearía recibir una explicación, igualmente aceptable, para justificar los desarrollos regionales. ¿Por qué sobre un fondo general de la cultura Chorrera, aun con sus variantes regionales, como, por ejemplo, Engoroy en la península de Santa Elena; Cerro Narrio en la provincia de Cañar, en el austroandino, y Tachina en el litoral norte de la provincia de Esmeraldas, brotan ahora culturas individuales, con características propias y claramente definibles, para poder diferenciarlas unas de otras?

Aunque no existen motivos para pensar en una gran marea cultural y unificada en los tiempos de Chorrera, su cultura creció fuertemente y se expandió sobre el territorio nacional, expansión en la que deben haber jugado un papel importante las diferencias ecológicas producidas por la diversa orografía del país. Poblaciones sedentarias, cada una en su región, con un sustento adecuado, amplio y de acuerdo con las posibilidades productivas de su comarca, no deben haber sentido la necesidad diaria de contactos culturales por motivos meramente de subsistencia, y por eso pueden haberse producido diferencias locales en los desarrollos de cultos, indumentaria, organizaciones sociales y hasta en sus lenguas.

---

*Durante el desarrollo regional, la civilización progresa, las técnicas se afinan y la sociedad avanza. A nuestra izquierda vemos un personaje de rango dentro de la cultura de Bahía. Dignos de nota son el sombrero, que se parece a los de copa; un pectoral que semeja una cabeza de serpiente y la colocación de las piernas según una posición que recuerda la búdica de Extremo Oriente.*

Las diferentes culturas del desarrollo regional tienen todas algo en común en las formas de sus vasijas, en su tecnología en general, pero cada una tiene su aire o característica que nos ayuda a diferenciarlas entre sí. A nadie debe sorprender encontrar elementos de la cultura Bahía a las puertas de la ciudad de Guayaquil, o una figurita característica del Alto Guayas en el territorio de la cultura Bahía, porque no existen divisiones territoriales rígidas.

Al hablar de contactos culturales a lo largo de la costa pacífica americana ha sido necesario destacar las acciones de las dos grandes corrientes marítimas: la de Humboldt, que corre del sur al norte, y la corriente de El Niño, que viene desde el norte hacia el sur, cuyas influencias actúan sobre la climatología ecuatoriana. En un vuelo a lo largo de la costa norte-sur, esas influencias son claramente visibles en la vegetación. La provincia de Esmeraldas, la más norteña que colinda con Colombia, es una extensión del bosque húmedo tropical colombiano, donde la pluviosidad puede llegar a unos 3.000 mm anuales, sin estío o temporada seca muy evidente. El norte de la provincia de Manabí goza de un régimen un poco más atenuado, pero mientras más se avanza hacia el sur, más notable es el cambio; al principio lento, pero al llegar a la actual frontera con el Perú, en la provincia sureña de El Oro, el paisaje se asemeja al de la desértica región norteña del Perú.

Las investigaciones arqueológicas, sobre todo las de Manabí central, nos permiten deducir que fue diferente el clima durante el desarrollo regional. Por ejemplo, existen vestigios culturales en sectores donde hoy día toda actividad agrícola sería estéril, pero que contienen capas culturales a partir de Valdivia, vía Chorrera y hasta el final de Bahía. La arqueología nos puede revelar que el frente climático tropical se ha movido paulatinamente hacia el norte, produciendo climas más secos a lo largo de la costa y a través de milenios. Los cambios cíclicos que aún se observan en estos regímenes de pluviosidad permiten que la costa sufra un progresivo desecamiento, que avanza desde el



*Abajo, paisaje típico de la provincia de Manabí. A la derecha, recipiente polípodo de la cultura de Guangala; en esos pies antropomorfos merecen destacarse los ojos rasgados, las grandes orejeras y, en algunos, las narigueras. El personaje, con los brazos cruzados sobre el pecho, está sentado en forma búdica.*

sur hacia el norte. En estos nichos de ecologías diferentes evolucionaron las culturas del desarrollo regional.

Aparte esta lección sobre la climatología del litoral es interesante observar por medio de la arqueología, y adentrándose un poco en la antropología social, como la vida republicana con sus administraciones centralizadas ha convertido las antiguas regiones de alta cultura en sectores absolutamente marginados, como por ejemplo La Tolita y Jama-Coaque, que en el desarrollo regional fueron evidentemente emporios de tecnología y arte, mientras que hoy son zonas de pobreza material, no obstante su potencialidad económica.

La marginalidad actual no tiene que ver con la riqueza cultural de los pobladores antiguos. El antropólogo puede hacerse esta pregunta: ¿qué pasó en la historia del Ecuador?

## Las diferentes culturas en el litoral

Si seguimos la ruta que trazamos desde el norte hacia el sur encontramos las siguientes culturas:

**La Tolita.** Debe su nombre a una isla en la desembocadura del río Santiago, en la provincia de Esmeraldas, donde al talar el bosque tropical para convertir el sitio en una hacienda ganadera se descubrió una serie de montículos artificiales que en la arqueología ecuatoriana se denominan "tolas", voz cayapa-colorada que significa "acumulación de tierra". Como cultura, es idéntica a la que existe al otro lado de la frontera ecuatoriano-colombiana y que allá se conoce como Tumaco o Mataje. Situamos su límite por el sur en el río Esmeraldas.

**Tiaone.** Es la región entre el río Esmeraldas y el cabo San Francisco, que ha recibido atención preferente en los últimos años por la expedición de la Universidad Complutense de Madrid, ya que presenta indudablemente una graduación estilística entre La Tolita por el norte y Jama-Coaque hacia el sur.

**Jama-Coaque.** Entre el cabo de San Francisco y la ciudad contemporánea de Bahía de Caráquez, ya en la provincia de Manabí, está ubicado este sitio. Al sur de tal región es notable el cambio del régimen de lluvias y el desecamiento, que se incrementa progresivamente. Igual que La Tolita, es una de las zonas arqueológicas







menos estudiadas del país, pero, en cambio, despiadadamente explotada durante decenios por excavadores clandestinos y comerciantes de objetos arqueológicos.

**Bahía.** El territorio de esta cultura cubre aproximadamente desde la misma Bahía de Caráquez y hacia el sur hasta Manabí central, e incluye las islas de la Plata y Cayo, donde evidentemente existieron santuarios que continuaron en su función hasta el final de la vida precolombina del Ecuador.

**Guangala.** Se desarrolló en el litoral, entre el sur de Manabí y la ribera norte del estuario del río Guayas. La península de Santa Elena es la parte más occidental de la costa ecuatoriana y llega hasta casi 82° O Greenwich. Su posición está notablemente influida por la corriente de Humboldt, que produce condiciones semidesérticas de muy limitada potencialidad agrícola, tanto hoy como en los tiempos esplendorosos de esa cultura.

**Jambelí.** En las orillas del río Guayas en su desembocadura, incluyendo la isla grande Puná y hacia el sur, en la provincia de El Oro, hasta la frontera actual con Perú. La influencia del enorme caudal de agua del río Guayas convierte todo este territorio en formidables manglares, pero no desprovistos de "islas" dentro de los bosques de mangle, que corresponden

a playas antiguas y donde puede aflorar el agua dulce o salobre y establecerse una población humana.

**Daule y Tejar.** Están situadas tierra adentro, en los bosques tropicales a occidente y a oriente respectivamente del gran sistema de los ríos Daule y Babahoyo, que para formar el Guayas convergen a la altura de la ciudad moderna de Guayaquil, en cuyos alrededores ciertas investigaciones recientes han localizado depósitos culturales.

**Guayaquil.** Esta cultura, como se ha dado en llamarla, es más bien un lugar de convergencia entre el sistema fluvial (Daule y Tejar) y las culturas de la orilla del mar (Bahía y Jambelí), además de conservar todavía una notable influencia de Chorrera (Parducci, 1970-1972).

## Las artes cerámicas

Las magníficas botellas-silbatos de los tiempos de Chorrera, donde debieron desempeñar papeles ceremoniales o netamente decorativos, tienden luego a ceder el paso a botellas más funcionales, donde un pequeño agujero basta para dar salida al aire aprisionado dentro de la botella, pero sin aprovechar este esca-



pe para un efecto tonal. En cambio, esa forma musical de Chorrera se establece como un arte propio en el desarrollo regional, donde encontramos gran variedad de pitos, silbatos, flautas y ocarinas, capaces de producir verdaderas melodías. Sus representaciones plásticas abarcan figuras humanas, aves, mamíferos, u obedecen simplemente a una ejecución funcional. Por lo general, las ocarinas de forma humana fueron hechas en serie mediante moldes, técnica que se generalizó desde su primera aparición, probablemente a fines de Chorrera. Las diferentes culturas de este período tienen cada una su propio patrón artístico, que permite al observador definir sin vacilación a qué complejo pertenece y señalan claramente los contactos entre las diversas regiones culturales.

El plato sobre una base baja y anular es remplazado paulatinamente por un plato sobre una base más alta y troncocónica, que se ha dado en llamar "compotera". Tales compoteras las encontramos con anterioridad, pero este utensilio se popularizó luego. Su adorno plástico es frecuentemente a base de pastillaje, incisiones o calado en el barro aún fresco, antes de la cochura. En su interior, dicho plato se decora con pintura positiva o negativa, y en esta última presenta muy a menudo bellas abstracciones de figuras o animales mitológicos.

En lugar de descansar sobre un pedestal, otros platos se apoyan sobre cuatro pequeños pies o más, que en el plato chorreriano fueron tubulares, pero posteriormente se antropomorfizan en una variedad sorprendente de formas, que de nuevo se convierten en elementos diagnósticos. Mientras que en Bahía y Guangala predomina la figura humana, como una cariátide sosteniendo el plato, en las culturas del norte son más frecuentes los soportes mamiformes, que en un tamaño exagerado reducen la parte funcional, el plato, a una concavidad subordinada a la decoración plástica.

Un nuevo componente del ajuar doméstico es el copón, de líneas elegantes, cerámica de unos 3 mm de grosor y con decoraciones del período: pintura negativa, blanca sobre rojo, bruñida, etc. Sin lugar a dudas, es la "vajilla" fina de una cultura que tenía necesidad de una copa para sus libaciones. Como marcador del tiempo no sólo en el Ecuador, sino incluso fuera de él, se generaliza la pintura blanca sobre rojo, mientras que en Chorrera fue más característica el rojo sobre amarillo. La pintura negativa, aun con antecedentes, adquiere ahora mucha más importancia que antes, con su escala cromática de rojo, blanco y negro, y un número de combinaciones que también por su ejecución y sus motivos distinguen las diferentes

regiones. La decoración negativa se combina frecuentemente con el proceso de ahumado, que es una segunda cochura en la vasija a fuego reducido, sin tiro de aire, y donde se produce abundante humo, el cual es absorbido por la porosidad de la cerámica y que produce un efecto negro brillante. Las técnicas de fuego abierto con abundante oxigenación y fuego controlado o reductor, con bastante humo, fueron conocidas en el litoral ecuatoriano desde los tiempos de Valdivia y permitieron al alfarero, o alfarera, una libertad adicional en sus decoraciones, más allá de los pigmentos facilitados por los minerales.

En las regiones del norte se pone de moda la pintura poscocción, que se aplica a una vasija o figurita después de su cochura y se fija mediante una resina vegetal, aún no determinada químicamente, pero que abunda en la floresta tropical. Los colores más comúnmente usados son: rojo, amarillo, negro, blanco y verde. La manera de dispersarse esta técnica decorativa sobre el litoral, con mayor concentración en el norte y algo menor hacia el sur, coincide indudablemente con una influencia mesoamericana en esas épocas, que es más notable por igual en La Tolita que en Jambelí o Guangala. En Valdivia observamos un método similar, el de rellenar las incisiones anchas de una vasija con un óxido natural de hierro, pero tal técnica no es un antecedente cultural de las que florecieron luego en las regiones nortenas.

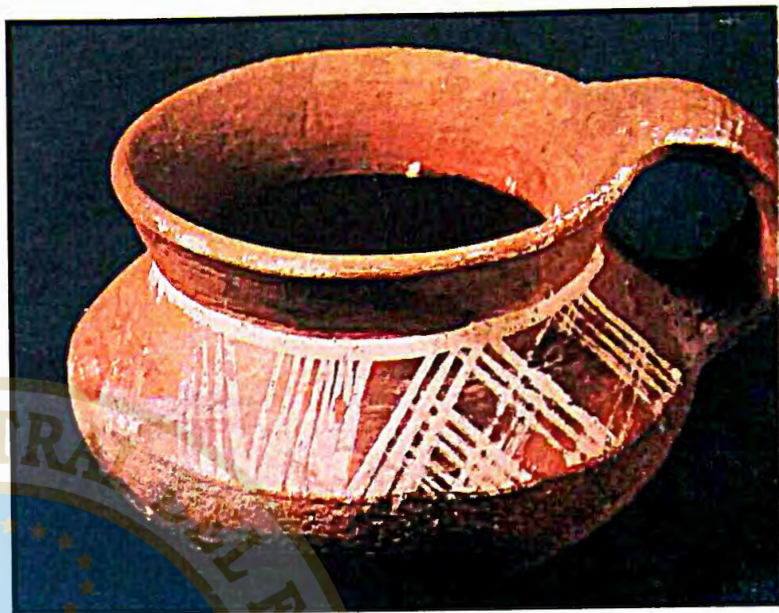
Sin duda, sería una dialéctica no muy constructiva si tratamos de dividir con nuestra lógica lo meramente utilitario y lo suntuario de una cultura prehistórica. Lo que el hombre fabrica para un uso determinado, tanto ayer como hoy, es de utilidad, pues hasta lo más suntuario tiene su justificación en una sociedad. En las culturas del desarrollo regional principian a abundar los pequeños sellos o estampadores de cerámica; los hay planos, cilíndricos sólidos y huecos, con agarraderos o sin ellos, y sus planos de impresión son primorosamente tallados en la arcilla antes de la cocción. Existen motivos de inmediata comprensión, pero también los hay muy abstractos, de difícil interpretación. Untando con un pigmento la superficie de estos sellos se podrían imprimir los motivos en cualquier superficie relativamente plana. Los tamaños varían, puesto que por lo general no sobrepasan de unos 5 por 3 cm, pero naturalmente con la ventaja de que el motivo en un sello cilíndrico podría desarrollarse continuamente al rodar el sello. Se ha empleado en decoraciones faciales y corporales con pigmentos minerales o vegetales, algunos de estos últimos de considerable du-



*Aquí al lado, vasija de la cultura Jambelí con decoración de pintura blanca (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil).  
Abajo, tres sellos cilíndricos o estampadores de barro cocido, usados para pintarse el cuerpo, de la cultura de Jama-Coaque.*

ración. Quiénes lo usaron y en qué ocasiones no lo podremos saber, pero no hay motivos para creer que lo hicieran a la manera o de una forma simplista, porque las investigaciones etnográficas nos enseñan que tanto las pinturas como los tatuajes tienen generalmente un gran valor simbólico e individualizado, hasta valores jerárquicos. Pensando así, podríamos creer que también fueron medios de comunicación dentro de una sociedad y, quizá sin ir demasiado lejos, corresponden en parte a la impresión con tipos sueltos que inventó Gutenberg en 1440, en Alemania.

Los sellos de cerámica son más frecuentes en el norte, sin duda reforzado su uso por la influencia mesoamericana, pero los encontramos también en la región andina, aunque nunca obtuvieron la popularidad de que gozaron en el litoral, pues el habitante de la costa, al usar vestidura más reducida, tenía mayor espacio para la decoración corporal.





*Abajo, esculturillas maternales de la cultura de La Tolita.  
En la página opuesta, recipiente ritual de cerámica con escultura  
erótica, perteneciente a la cultura de Jama-Coaque.*



En lo escultórico, la alfarería se lanzó, con cierta soltura, a producir figuras gigantescas; de La Tolita conocemos unas pocas, casi enteras, pero también fragmentos que corresponden a figuras de un tamaño no inferior a 50-60 centímetros. En las descripciones ceramísticas de la cultura Bahía ha sido necesario clasificar un grupo especial, denominado Bahía Gigante. Se trata de personajes sentados o de pie, algunas veces formando parejas, hombre y mujer. El hombre suele estar en actitud de servirse la coca y la sustancia alcalina que se masticaban juntas para obtener el efecto de cocaína; también en ocasiones sostiene una

maza o el palo de cavar, como en actitud de efectuar la primera siembra simbólica. La mujer se representa, por lo general, como madre que sostiene una criatura. Una gran variedad de estilos prestan especial atención a la mujer, hasta en diminutas figuritas que simulan el embarazo, el parto y la lactancia. El hombre, como padre, lo reconocemos al pasear orgulloso a su hijo montado sobre sus hombros.

Un texto sinóptico no podría jamás dar plena justicia a la versatilidad del ceramista del norte del litoral. Mencionemos brevemente al hombre (?) amarrado muy fuerte a un lecho con dos amplias ataduras:











*En la página anterior, cabeza antropomorfa correspondiente a la cultura de Bahía. Abajo, danzante, figurilla provista de unos huecos en los hombros, en los cuales se podían disponer unas alas postizas, tal como se ha hecho en esta ilustración.*



se cree que podría representar un acto de iniciación. Hay placas con un agujero para suspenderlas que muestran a un hombre y a una mujer en actitud amorosa, como de precoito, pero también las hay con la pareja acompañada por su hijo. Otras escenas de la vida familiar y diaria observamos en tejedoras o hilanderas, o la mujer lactando a su hijo, rodeada del menaje doméstico, o el orfebre que sobre un yunque de piedra muestra las joyas que ha fabricado. Su realismo es palpable. Como en todo arte humano, aquí también existe lo erótico, aunque no en el sentido que denominaríamos vulgar o pícaro, sino como un reconocimiento de las

fuerzas reproductoras, la continuidad de las generaciones, el eterno sembrar y cosechar.

Predomina en el norte un grupo de figurillas antropomorfas y zoomorfas, o alternativamente una variada representación de la fauna salvaje o domesticada, guerreros, danzantes, enmascarados, que reflejan su cosmovisión. La yuxtaposición entre el mundo zoomorfo y el humano representa, sin lugar a dudas, el mundo extraterrestre, alcanzable exclusivamente por el "shaman" o el brujo bajo la influencia de una u otra droga alucinógena. Abundantes vasijas pequeñas para sustancias alcalinas nos indican que esa dro-





ga fue, sin duda, la cocaína. Advertimos que tampoco en un sentido contemporáneo se puede entender el consumo de una droga como vicio; fue la manera natural para que, en trance, el brujo se comunicase con el mundo del más allá y sus espíritus, para con su ayuda obtener consejos en adivinanzas, curaciones de enfermos o pronósticos para el futuro. Muchas de las sociedades selváticas contemporáneas recurren diariamente al consumo de una droga botánica como algo indispensable en su vida social y religiosa.

En lo ceremonial encontramos figurillas enmascaradas y con vestimentas suntuosas que debieron haber sido adornadas con profusión de plumajes vistosos; otras llevan tocados altos, adornados con pájaros, frutas, conchas, o de metal. No cabe otra interpretación, sino que estamos en una sociedad bien estratificada, donde cada uno con su indumentaria característica tiene una función determinada.

El ceramista construyó también máscaras o mas-

carillas de barro, pero sus tamaños, algo menores que los naturales, hacen presumir que fueron usadas, ya para figuras, ya para bultos funerarios, aunque poco es lo que se sabe de las costumbres mortuorias de esas culturas.

Cabe aquí destacar que, al revisar panorámicamente las artes cerámicas de ese período, nos encontramos por ley de naturaleza limitados a quizás un 50 % del material cultural. Los utensilios de madera, de tela, de plumas, en pocas palabras, los confeccionados con materiales perecederos, fueron destruidos por el clima hace siglos. La única evidencia de su existencia pretérita es la multitud de figurillas.

Usando las mismas figurillas como testimonio principal, es obvio el cambio cultural que existió desde el norte hasta el sur. En lo externo, las figurillas de Jambeli son pocas, toscas y artísticamente en nada comparables con las de otras culturas. Pueden haber tenido una función cultural, pero no nos revelan nada sobre



*En la página anterior, a la izquierda, dos máscaras de cerámica pertenecientes a la cultura de La Tolita; a su lado, figurita de la cultura de Jambeli, más tosca de ejecución que lo anterior. En ésta, anzuelos de madreperla y un perforador de concha.*



la vida diaria, sus creencias y la estructura social, lo cual nos comunican con tanta elocuencia las figurillas del norte.

## El hábitat y los sustentos económicos

Las ocho o nueve culturas diferentes que componen el período del desarrollo regional en la costa nos brindan, sin duda, una de las mejores oportunidades de la arqueología ecuatoriana para ampliar la interpretación de los hallazgos arqueológicos algo más allá de la verdadera comprensión de una arqueología antropológica solamente.

La ecología regional, desde los bosques húmedos y tropicales en el norte hasta los manglares colindantes con desiertos, o por lo menos zonas xerofíticas, en el sur, presentó retos y desafíos diferentes al hombre.

Unas regiones pudieron tener exceso de lluvias y,

por consiguiente, presentaron problemas de drenaje en sus cultivos. Existen miles de hectáreas de tierra en las regiones centrales del sistema fluvial del río Guayas que fueron artificialmente transformadas mediante obras de infraestructura agrícola, levantando la tierra en bancos o "camellones" alargados, con lo que los cultivos de maíz y de yuca podían escapar a los efectos nocivos de las inundaciones. Estas estructuras están aún en pleno uso. Las primeras dataciones a base del  $C_{14}$  indican una apreciable antigüedad, pero prudentemente las asignamos aquí al desarrollo regional. En las tierras anegadizas del Esmeraldas, los pobladores tienen una solución similar para sus sembrados.

En el territorio de la cultura guangala, donde las condiciones para la agricultura eran más precarias, las soluciones fueron a la inversa: construyeron grandes presas de tierra para contener las aguas que bajaban casualmente por los valles.

En el territorio de Jambeli, la potencialidad agri-



*A la izquierda, adorno de hueso de la cultura de La Tolita y, en la página opuesta, diferentes tipos de hachas de piedra pertenecientes a la cultura de Guangala.*



un rallador siempre ha sido el artefacto preferido por los cultivadores de esta planta para la preparación de su pan, tortilla o bebidas fermentadas a base de ella y frecuentemente encontramos ralladores de diferentes formas que varían de una región a otra, pero que faltan prácticamente en Jambelí porque la planta requiere un suelo arenoso y de buena profundidad.

Por la ausencia de anzuelos para la pesca intuimos que ese alimento no habrá desempeñado un papel importante en Jambelí, aunque anzuelos característicos de concha, de una forma técnicamente mejorada, aparecen en Guangala y hacia el norte; también encontramos ya los primeros anzuelos de alambre de cobre, lo que nos asegura que por fin la metalurgia llegó a las costas ecuatorianas. En La Tolita existen anzuelos de alambre de oro, cuyo brillo sustituirá ventajosamente la necesidad de carnada, al igual que ocurrió con el nácar irisado en los anzuelos de concha de las culturas más antiguas.

Otros simples artefactos de cobre martillado son las agujas, cuyos ojos se hicieron mediante una técnica particular que es marcador territorial y temporal, y también pequeñas pinzas depilatorias y cascabeles. Aparte el martillado, conocieron también las técnicas de la fundición.

El clima ha destruido para siempre los diversos objetos realizados en madera, como lanza o dardos, por ejemplo; pero en Guangala y en los territorios de más al norte encontramos una clara manifestación de la importancia de la caza en unas pequeñas puntas bifaces, bellamente talladas en minerales, que se encuentran localmente, y también en obsidiana (Marcos, 1970). Hace algún tiempo, estas puntas fueron consideradas como parte de una ocupación paleoindia de la costa, hasta que su asociación cultural resultó claramente determinada al excavar verdaderos talleres junto con cerámica de Guangala. Con esas puntas de piedra y los ganchos de concha para los lanzadores se reconstruye el cuadro de una cultura que dependía, en parte por lo menos, de la fauna para el sustento.

Había otro tipo de presas, pero una de las más importantes fue el venado, cuyos huesos servían para hacer flautas, punzones, agujas, amén de pequeñas tallas muy artísticas, que son comunes en las regiones del norte, como, por ejemplo, La Tolita, Jama-Coaque y Bahía.

Huesos de pato moscovita nos indican indudablemente su temprana domesticación, que perdura hasta hoy.

Sobre el cultivo del algodón y su empleo textil sabemos algo por las improntas de telas en la cerámica

cola fue sin duda la menor de todas esas culturas, pues las "islas" dentro de los manglares ofrecen posibilidades limitadas. Durante el desarrollo de esa cultura la vida continuó siendo básicamente similar a la de tiempos anteriores, o sea que el sustento principal fueron los moluscos, suplementados por la recolección y un poco de agricultura. Los ganchos de estóica confirman que la proteína roja provino de la caza. En varios pequeños recodos de los esteros, hoy cubiertos por la vegetación, existen enormes conchales con escasos restos cerámicos, figurillas del estilo Jambelí y algún artefacto elaborado en concha.

En los estuarios de los grandes ríos, como, por ejemplo, Santiago, Esmeraldas, Guayas, la navegación debe de haber desempeñado cierto papel, por lo menos el necesario para merecer que canoas con sus tripulaciones fueran modeladas en cerámica.

Existen varias maneras de preparar la yuca, pero





fresca, cuando un ceramista usó un tejido para cubrir su tabla de trabajo para evitar que el modelo que hacía se pegara a aquella y la impronta se conservó en el objeto al cocerla. Hicieron figuritas huecas rellenas el interior con trapos, y, si bien en la cochura se quemaron los tejidos, éstos dejaron sus improntas en el barro. Aparte de esas pruebas, encontramos en grandes cantidades los volantes de huso para el hilado, y naturalmente también las agujas de cobre o de hueso. Las improntas textiles que se suelen hallar son algunas veces tan claras y nítidas, que un experto puede determinar con certeza cuáles fueron las técnicas empleadas y podemos con toda seguridad afirmar que el telar estaba en uso entre aquellas gentes.

La industria textil no impidió que en ciertas regiones sobreviviera una técnica más antigua, un simple aprovechamiento de la ecología, que consistía en la fabricación de telas de cortezas. Su uso se mantiene

aún entre los indios cayapas, en el interior de la provincia de Esmeraldas, y es de amplia distribución en varias regiones del mundo donde crecen los árboles adecuados para esa explotación. A juzgar por muchas de las figuras del tipo que hemos llamado "Bahía Gigante", la decoración pintada que reproducen en las faldas nos hace suponer que las mujeres tomadas por modelos usaban telas de cortezas policromadas.

Entre los utensilios de Bahía y Guangala aparecen por primera vez hachas y hachuelas de concha para las cuales se empleaba el labio grueso de los grandes caracoles marinos. No es fácil explicar el porqué de esta nueva tendencia: una hacha de concha es tan dura como una piedra, pero aquí, que no hacían falta las piedras para realizarlas, no podemos explicar este fenómeno como una consecuencia lógica por falta de materia prima, como sucede, por ejemplo, en las islas de Polinesia. Quizá debamos mencionar que Paul Ri-







*En la página anterior, sacerdotisa en actitud oferente. Escultura de cerámica policromada perteneciente a la cultura de Bahía. Como en otras muchas culturas, la mujer debió desempeñar gran papel en los ritos religiosos del Desarrollo Regional.*

vet sugirió una influencia polinésica en su estudio sobre los orígenes del hombre americano y tabuló varios elementos culturales que esas islas tienen en común con la costa pacífica. Las hachas tienen el bisel tanto doble como sencillo, o sea en V y en  $\angle$ , de acuerdo con la utilización.

## Culto y organización social

Varios elementos nos permiten en parte levantar el telón de este escenario. Comparadas estas culturas con las anteriores, se nota una proliferación de las figuras humanas, tanto de hombres como de mujeres. Muchas de las llamadas "Bahía Gigante" se hicieron mediante modelado libre, pero es muy frecuente que la cara se haga en molde, y por lo general las figuras menores se realizaron siempre con la técnica de un molde frontal, mientras que la espalda es modelada a mano. No tiene nada de raro encontrar figuras hechas en un solo molde; se trata obviamente de una fabricación en serie, pero como tales moldes no los encontramos tan liberalmente distribuidos, tenemos que pensar en el sitio donde se fabricaron las figurillas y desde el cual fueron enviadas a diferentes partes, de acuerdo con las necesidades de un culto. Por ejemplo, en el enorme hallazgo casual en Los Esteros, cerca de Manta, donde la marejada destruyó una duna, se descubrió un formidable apilamiento de figuras Bahía, de todos los tamaños, pero ni un solo molde. Sería un sitio donde se depositaron las figuras como exvotos.

Como una característica de las figurillas menores de La Tolita y Tiaone podemos decir que siempre, o casi siempre, las encontramos rotas. Por la vía etnográfica sabemos que aún existen ciertas etnias que en ceremonias especiales rompen deliberadamente su vajilla de cerámica, costumbre que tampoco está ausente en la cultura occidental para acentuar un brindis.

No podemos excluir la posibilidad de que tales ceremonias hayan estado relacionadas con la siembra, cosecha o hasta con curaciones.

Advertimos la importancia de un curandero o del *shaman* dentro de esas sociedades mediante las cerámicas protográficas que nos muestran los síntomas de las enfermedades que conocieron y las que sin duda tenía que curar aquél. Las enfermedades que probablemente hoy podemos identificar serían bartonellosis, mal de Pott, leishmaniosis, elefantiasis, etc.

Muchas vasijas diminutas de barro y otros recipientes de conchas marinas contienen la sustancia

alcalina usada en la masticación por el curandero para entrar en trance. Otro instrumento del *shaman* pudo haber sido el llamado espejo de obsidiana; por lo general, se trata de una piedra de obsidiana pulida con una sola cara plana, que al humedecerse tiene capacidad reflectiva. No son muy comunes, y por la dificultad en elaborarlos habrán tenido cierto valor jerárquico.

No hace muchos años existían en las afueras de Manta una serie de montículos y plataformas de la cultura Bahía que formaban una verdadera traza urbanística, hoy destruida por el crecimiento de la ciudad moderna. Sobre estas plataformas se levantarían las casas y los templos que conocemos por las maquetas de barro que se colocaron encima de las vasijas grandes. La escalera que da acceso a la plataforma fue construida de tierra y piedra y orientada hacia el mar.

Las maquetas nos muestran casas con el techo a dos aguas y con su fachada principal profusamente adornada. En la puerta vemos a menudo una pequeña figura humana, acaso el sacerdote esperando a sus feligreses o el curandero aguardando a su enfermo.

Los ajuares funerarios consisten en vasijas, sin duda propiedad del difunto, o su vajilla necesaria para el viaje al más allá. Puede encontrarse también el recipiente con la cal y, cuando se trata de un hombre, hallamos por lo general una escultura en forma de colmillo gigante tallado en toba volcánica suave, seguramente para este mismo propósito. Las figuras de cerámica llevan colgado del collar un colmillo pequeño sobre el pecho, y se trata indudablemente de un simbolismo viril o un falo.

En las tumbas aparecen pequeños instrumentos musicales, como pitos, flautas u ocarinas, así como también los hay dispersos en los basureros de restos culturales, lo que nos induce a creer en la preocupación por la música. Encontramos tambores modelados en forma de botellas, pero asimismo existen figurillas que nos muestran al hombre tocando el tambor a la manera típica andina, con el instrumento bajo el brazo izquierdo y tocándolo con un solo palillo.

Dos islas, La Plata y Cayo, han dado tan abundantes restos de la cultura Bahía, que nos permiten suponer que fueron santuarios. El culto que allá existió perduró hasta tiempos posteriores (cultura manteña), y hasta se ha encontrado alguna ofrenda de puro estilo incaico. Ignoramos la naturaleza del culto, pero objetos típicos de estos dos santuarios son unas cuentas alargadas, rectangulares, con incisiones circulares, y también unas tablillas con líneas diagonales y circu-



*Aquí abajo, orfebre perteneciente a la cultura de Jama-Coaque, que muestra en su regazo un yunque, una cuenta de collar y una nariguera. La existencia de esta esculturilla en cerámica nos demuestra la importancia que el orfebre había adquirido.*

*En la página siguiente, personaje en actitud de ingerir coca. Delante, los recipientes de "llipta" y las "cucharillas" utilizadas para colocarse la cal en la boca. Cultura de Jama-Coaque. El "shaman" o curandero de las sociedades primitivas necesitaba tomar sustancias alucinógenas para entrar en trance y poder hacer augurios sobre el porvenir o las enfermedades.*



los; podemos quizás admitir que las piedras rectangulares con perforaciones sean pesos ofrendados allí a una diosa o madre del mar, pero no hallamos explicación fácil para las tablillas.

Tanto en las islas como en el continente encontramos piedras largas, toscamente talladas en basalto, que al percutirlas producen sonidos muy agradables, como verdaderos litófonos, y uniendo algunas de ellas, de diferentes tamaños, se puede formar un pequeño xilófono.

Quizás esté de más decirlo, pero teniendo las dos islas mencionadas como santuarios, la navegación

tuvo que adquirir cierta importancia, aunque la más lejana de ellas, La Plata, en un día claro está a la vista desde la costa.

En líneas anteriores mencionamos que en el desarrollo regional tenemos las primeras manifestaciones de los conocimientos metalúrgicos (objetos sencillos, como agujas, anzuelos, pinzas, etc.) del cobre, pero aunque no podemos decir con seguridad si el cobre llegó antes que el oro, en su marcha sur-norte, desde Guangala hacia el norte encontramos ya objetos de oro con las técnicas de martillado, repujado y soldadura sudada. Como ni Guangala ni Bahía son zonas











En la página opuesta, personaje vestido con traje ritual y tocando un gran rondador. Esta representación, correspondiente también a la cultura de Jama-Coaque, parece pertenecer a un sacerdote músico. Aquí abajo, vasija tetracefalomorfa.



auríferas, es natural que el mayor desarrollo de la orfebrería lo encontremos en la cultura de La Tolita, situada en el estuario donde confluyen varios ríos abundantes en oro y también con vestigios de platino. El conocimiento de las técnicas no sería muy corriente, y la importancia de un joyero dentro de esa sociedad debió ser grande. Se ha conservado la figura de un joyero sentado con un yunque de piedra, sobre el cual orgullosamente muestra las narigueras fabricadas por sí mismo y que ofrece a la admiración o a

la venta. Un motivo similar se repite con el tejedor que en sus brazos sostiene una tela, pues el hecho de las múltiples incisiones en el barro debe indicarnos que se trata de un tejido ricamente adornado.

Cuanto más avanzamos hacia el norte, mayor es la diversificación de las figurillas, más abigarrados sus adornos y más variadas las representaciones escultóricas que nos atrevemos a identificar. Tocados altos y elaborados representan plumajes, pájaros, caracoles y productos del país, como piñas o mazor-



*Abajo, a la izquierda, cerámica con la representación de un edificio con el techo apuntado según el estilo oriental; a la derecha, vasija con la maqueta de un templo piramidal y la divinidad, femenina, colocada en un nicho superior.*

*En la página opuesta, "El hombre del poncho verde", escultura en cerámica policromada. Puede apreciarse también en esta representación el amplio uso que el personaje hace del adorno.*

cas de maíz. Encontramos vasijas que sostienen un guerrero en posición agresiva, con su escudo y su lanzador de dardos; veremos al danzante con traje de pájaro, emplumado y con dos enormes alas desplegadas, como un mensajero divino en pleno vuelo. Un rico ceremonial debe haber constituido una parte integral de esas culturas, y con innegable influencia mesoamericana. La estratificación social es mucho más clara cuanto más al norte estamos. Tenemos un buen ejemplo de ello en un solemne personaje sentado y delante de él un danzante ejecutando una danza en su homenaje.

Aparte de la vestidura, característica en cada función, observamos que las figuras del norte tienen más adornos, pues muestran abundancia de collares, brazaletes y manillas, que en gran parte habrán sido de materiales perecederos, pero que de todos modos nos hablan de una mayor preocupación por el engolamiento personal y un nivel económico más alto.

Los adornos personales de las regiones de La Tolita y Tiaone son, en cambio y por lo general, de oro puro u oro en aleación con platino, plata o cobre. Quizá no llama la atención el hecho de que usaran narigueras y orejeras, puesto que su artesanía es excepcional, pero una costumbre local es muy digna de tenerse en cuenta: fue la de adornarse la cara con una serie de pequeños clavos torcidos que introducían en cortes faciales.

Tanto la navegación precolombina como la metalurgia ecuatoriana merecen amplios capítulos, pero la investigación arqueológica en esas regiones norteñas, por muy delicente que aún sea, tiende a confirmarnos que la isla de La Tolita, que ha dado su nombre a esa cultura, fue un gran taller de orfebrería precolombina, cuya influencia se manifiesta hacia el sur por la costa hasta por lo menos Tiaone y el norte de Manabí. Al mismo tiempo, La Tolita debe haber sido un gran centro comercial con los contactos ya indicados, pero también hasta mucho más allá, por el sur a la costa peruana y por el norte hasta Mesoamérica.

En su mayoría, dichos contactos deben haber sido pacíficos, porque no encontramos vestigios de fortificaciones. Cuando observamos figurillas de hombres que llevan una cabeza reducida como trofeo, consideramos que forma más bien parte de un culto extraño que sobrevivió hasta la llegada de los españoles y que conocemos etnográficamente entre los shuars y ashuars de la región amazónica.

## Un contacto extracontinental

Las teorías respecto a posibles contactos transpacíficos de las culturas americanas forman sin duda uno de los capítulos más intrigantes y más discutidos,













*En la página anterior, jefe sacerdote y, abajo, apoya-nucas. Ambas obras, realizadas en cerámica policromada, pertenecen a la cultura desarrollada en la zona de Bahía de Caráquez.*

no obstante que varios casos presentados están bien documentados en lo que se refiere al supuesto paralelismo cultural, la sincronología y la posibilidad del contacto. Cuanto más avanza la investigación, cuanto más exacta se hace la datación, mayor atención tenemos que prestar al problema.

Hace años que Paul Rivet y otros investigadores después de él observaron un sinnúmero de paralelismos entre artefactos de Polinesia y otros de la costa pacífica americana y recurrieron también a la lingüística para sostener sus teorías. Con el andar del tiempo sabemos más sobre la cronología absoluta de Polinesia en aquella época y, teniendo la costa pacífica una cronología más antigua, resulta más probable que los varios elementos culturales pudieran llegar a Polinesia que haber salido de allí.

Respecto de Asia continental, el panorama es diferente por ser sede de altas y antiguas culturas.

Con el enorme impulso dado a la investigación de la costa ecuatoriana por Estrada, Evans y Meggers hace ya años, y con la acumulación de un abundante material, anteriormente desconocido pero ahora conjuntado en un claro contexto cultural, fue invocada la teoría transpácifica para poder explicar varios elementos que componen la cultura Bahía (Estrada y Meggers, 1961).

Aquí, como siempre al discutir contactos culturales, lo básico sería resolver si un análisis comparativo es la técnica válida o segura para afirmar la existencia pretérita de un contacto. Alternativamente tenemos que pensar si es posible que varias culturas, que en el largo y tortuoso camino de su desarrollo han de hacer frente a problemas similares, encuentran soluciones similares tanto a sus problemas técnicos como a los de satisfacer sus deseos estéticos.

En nuestro caso concreto, las culturas que se su-









En la página anterior, personaje sentado, según esculturilla perteneciente a la cultura de Bahía. Abajo, remeros o navegantes, esculturas de cerámica de la cultura de Jama-Coaque (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil) que demuestran la gran importancia alcanzada por la navegación en aquellas culturas.



pone que sean las donantes en Asia tienen mayor antigüedad que las ecuatorianas Bahía y Jama-Coaque. Las culturas asiáticas estaban en un periodo de expansión y sus conocimientos de navegación fueron absolutamente adecuados para hacer la travesía, aunque no se postula en este caso viajes deliberados o planificados, sino más bien contactos casuales. Conocemos casos en el siglo pasado de lo que serían "naufragios felices" en las costas americanas, donde una tripulación sobrevivió tras estar al garete durante once meses después de haber salido de Japón.

El contacto asiático se establecería a base de com-

paraciones entre los siguientes elementos: maquetas de barro que indican la arquitectura de las casas, apoya-nucas o almohadillas de barro, pesos de red con cuatro perforaciones, figuras humanas con apariencia búdica, el palo balancín o "coolie yoke", orejeras cónicas con su parte delantera cóncava y la zampona o flauta de pan con sus tubos verticales amarrados de tal manera que forman dos triángulos opuestos.

El vehículo que permitiría el contacto sería la balsa grande oceánica, que tanta importancia tuvo en las culturas de la costa ecuatoriana y que tiene antecedentes culturales en Asia por lo menos desde unos



*Abajo, rallo ictiomórfico de cerámica (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil). La presencia de estos ralladores nos indica una alteración en las técnicas de alimentación, con la introducción del uso de la yuca o alguna variación en el mismo. A la derecha, jefe o "shaman" en actitud ritual.*

500 años antes de Cristo. Ignoramos cuándo se hizo la primera balsa en Ecuador, pero sus características técnicas son tan ingeniosas y tan similares al probable prototipo asiático, que sería difícil negar la relación. Su maniobrabilidad y su resistencia durante meses en alta mar están muy documentadas por experimentos contemporáneos, y conocemos bien su capacidad de carga y las facilidades para una tripulación numerosa, compuesta tanto por hombres como de mujeres.

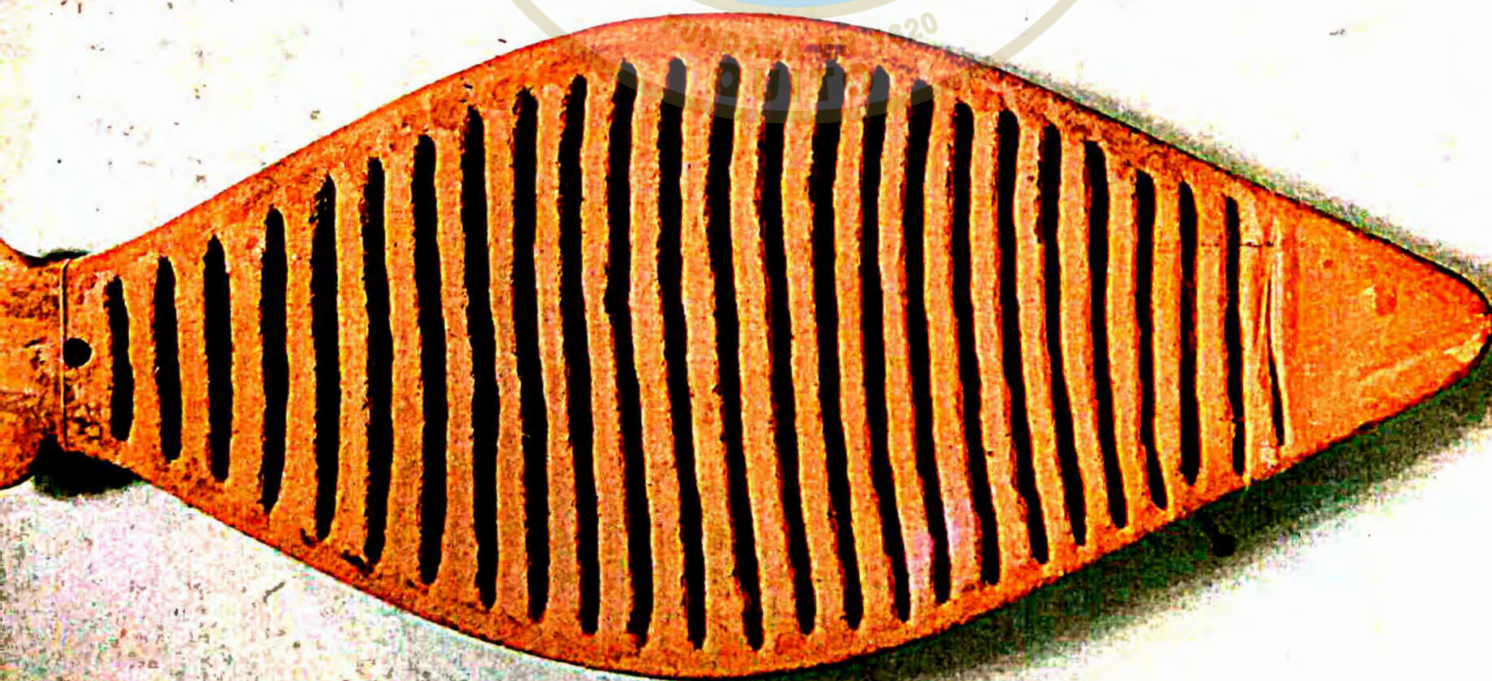
En lo que se refiere a cada uno de los elementos mencionados, se puede argumentar que el tipo de las casas está en realidad bastante difundido en las regiones cálidas y que no se puede separar de los materiales de construcción, que indudablemente influyen sobre su aspecto general.

Los apoya-nucas tienen también una difusión muy amplia en regiones tropicales o cálidas, y es probable que el uso ceremonial, o simplemente estético, de tocados elaborados y altos requiera la utilidad de estos banquillos para poder conservar, durante el mayor tiempo posible, el precioso y costoso tocado. Hoy en día conocemos apoya-nucas en la costa ecuatoriana más antiguos que los de Bahía o Jama-Coaque y que son de la cultura Chorrera. La forma y la decoración es

diferente, pero podemos pensar en varios contactos en lugar de uno solo, o también en una transformación de un elemento local después del contacto.

La posición búdica, de meditación, de algunas figurillas de Bahía ha sido descartada con cierta ligereza al decir que desgraciadamente la anatomía humana es la que limita las maneras de sentarse, pero la posición similar entre las dos toma fuerza como parte de un conjunto o complejo. Aunque ese contacto asiático esté situado en tiempo y dentro de lo factible, no debemos desconocer que muchos "rasgos asiáticos" están difundidos por todo el mundo, de forma que se presenta un enigma intrigante: ¿lo debemos todo a un solo punto de origen, de donde parte la difusión, o son en realidad desarrollos independientes pero paralelos?

En los años de la conquista, el historiador y etnógrafo Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés observó que los caciques de Nicaragua usaban banquillos bajos para sentarse, pero al acostarse de noche utilizaban los mismos como almohadillas, y él también vio y dibujó un nativo del Caribe llevando dos bultos de carga en el balancín (*coolie yoke*). Apoya-nucas o banquillos se han señalado asimismo entre los indios cuna de Panamá.









*Danzantes (Museo del Banco Central, Quito): Los danzantes ornados de plumas fueron uno de los temas que mayores posibilidades ofrecen de abonar la teoría de los contactos que quizá se produjeron entre los actuales Ecuador y Mesoamérica en aquella época.*



Las flautas de pán, en triángulos opuestos pero separados, se cupieron en el altiplano boliviano y en Panamá y son tocadas en armonía, aunque unidas por un cordel, simbolizando un elemento masculino unido al femenino.

De todos modos, un hecho queda incontestable: el contacto ha sido posible. Y este ejemplo ecuatoriano, como muchos otros igualmente bien documentados, no puede sino estimular futuras exploraciones en la misma dirección ya apuntada para intentar la búsqueda de una aclaración filosófica y arqueológica del problema.

## Ecuador y Mesoamérica en el desarrollo regional

En capítulos anteriores hemos señalado la posibilidad de que los contactos culturales entre la costa ecuatoriana y Mesoamérica se remontan por lo menos hasta unos 1.500 a. de C., como en el caso de la cerámica Machalilla.

Las culturas de la costa en este período muestran una progresión, lenta pero continua, en los campos de la tecnología y de la agricultura, probablemente basados en la introducción de cultivos nuevos (yuca) o me-



diante el estímulo de la idea de la domesticación de los vegetales, y así fue como se facilitó en forma cultural la creación de aglomeraciones humanas más grandes, que a su vez estructuraron sus propias estratificaciones sociales y económicas. Las evidencias de esa evolución las encontramos casi exclusivamente en la cerámica, y no en estructuras ciclópeas o piramidales, como en los casos peruanos y mesoamericanos, debido a causas ecológicas y, por ende, a una limitada potencialidad agrícola de las regiones de floresta tropical.

No por eso debemos concluir que las culturas estaban a un nivel inferior; al contrario, poseemos evidencias de que los trasplantes del norte se arraigaron fácilmente y continuaron su propia vida.

Las influencias más marcadas las encontramos en las culturas de La Tolita (incluyendo su extensión hacia el territorio colombiano, la cultura Tumaco-Mataje) y Jaina-Coaque. Teane está todavía insuficientemente estudiada para opinar de manera definitiva, pero desde Bahía hacia el sur los vestigios mesoamericanos se hacen cada vez más débiles.

La abundancia de ralladores planos y ovalados en forma de cuencos pandos con fuertes incisiones en el interior nos hace suponer por lo menos una modificación en la preparación de la yuca, aunque la planta se habría cultivado con anterioridad. Los cuencos ralladores del Ecuador se asemejan a los de Guatemala, fase Conchas. En algunos de nuestros párrafos anteriores hicimos mención sobre la similitud que existe entre la cerámica de Ocos, Guatemala, y la de Chorrera, Ecuador, en cuanto a lo que se refiere a la decoración especial que llamamos pintura iridiscente.

Acto seguido nos trasladamos a México, donde encontramos un número apreciable de similitudes que entrelazan ambas áreas, una de las cuales se destaca notablemente. Se trata de un incensario que en su parte superior termina en tres protuberancias, como colmillos, que soportan el plato de incienso.

Las figurillas son las que más material comparativo nos ofrecen, y mencionamos sumariamente: las zoomorfas y antropomorfas hechas en molde, con el motivo frecuente de un murciélago-vampiro y el jaguar; danzantes con vestimentas de plumas; trajes y máscaras zoomorfas donde la cara humana es visible en la boca abierta del animal; máscaras de cerámica; figurillas de un hombre viejo con la cara arrugada, cuerpo con joroba y con las costillas visibles; figurillas articuladas con brazos o piernas móviles; animales como juguetes sobre cuatro ruedas; personas acostadas sobre un lecho; sellos o estampadores cilíndricos y planos, que serían las más llamativas similitudes.

La conexión mesoamericana no se limita a un solo punto, sino a varios lugares, como Oaxaca, Valle de México y Veracruz, y según nuestros conocimientos actuales, allí mismo aparecen los antecedentes, mientras que no los hallamos en el Ecuador o en el sur de Colombia.

En las decoraciones cerámicas existen paralelos cuando nos fijamos en la pintura negativa, la blanca sobre rojo y la policromía poscocción o fugitiva, que puede haber sido la contrapartida ecuatoriana, porque a la luz de las investigaciones modernas parecen más antiguas aquí que allá.

Como estas manifestaciones se presentan en la costa ecuatoriana-colombiana del Pacífico y en Mesoamérica simultáneamente, y puesto que no las encontramos en las regiones geográficas intermedias, no cabe sino pensar en el contacto por vía marítima.

Al principio de nuestra era, las culturas mesoamericanas estaban en un período expansivo, pero no vemos motivos para pensar en invasiones de las tierras ecuatorianas, sino en contactos pacíficos, acaso comerciales, que se mantuvieron por largo tiempo y que influyeron sobre el desarrollo artístico del período en cuestión. Los contactos culturales se mantuvieron aún en el gran período siguiente, el de la integración, pero de forma más atenuada. Sin desconocer el indudable mérito de muchos antiguos investigadores, debemos hacer resaltar que la definición de esos contactos con las culturas mesoamericanas sólo fue posible después de una prolongada ordenación de las cronologías ecuatorianas, hecha principalmente por Estrada, Evans y Meggers en varias publicaciones y que esas investigaciones fueron resumidas por los dos últimos en 1966.

Nuevos trabajos sobre el mismo tema están en pleno desarrollo gracias a los estudios realizados por la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección del doctor José Alcina Franch.

## LA TOLITA

La provincia de Esmeraldas está ubicada en la parte más septentrional de la costa ecuatoriana y limita al norte con Colombia, al oeste con el océano Pacífico, al este con los flancos de la Cordillera de los Andes y al sur con la provincia de Manabí. Su nombre se debe a la abundancia de esas piedras preciosas encontradas por los españoles en sus poblados y es el término para definir a esta región, en la que el verde, en todas sus gamas, interviene en el paisaje.



*Vista panorámica de un sector de la provincia de Esmeraldas.*

*La abundancia de ríos no sólo permitió el asentamiento de la vida y el desarrollo de la civilización, sino que sus arenas auríferas propiciaron la aparición de la metalurgia.*

El territorio de Esmeraldas corresponde al fondo de un antiguo mar que emergió, al parecer, a finales del terciario. Desde los Andes hacia el mar existen formaciones diluviales que forman una ancha capa; luego

Su territorio goza de gran fertilidad debido a una constante pluviosidad, que se acentúa durante los meses invernales, es decir, desde diciembre a mayo, en los cuales actúa la corriente de El Niño proveniente del norte, de las cercanías del istmo de Panamá. Paradójicamente se llama invierno, en la costa del Ecuador, al período más caluroso, en el que la acción de esa corriente cálida produce altas temperaturas y abundantes lluvias y humedad. La provincia de Esmeraldas tiene un perfil costanero bastante sinuoso en la parte norte, cerca de Colombia; la costa se hace laberíntica debido a las numerosas islas e inclusive a la formación de un delta, circunstancia que ocurre en la desembocadura del río Santiago.

se extienden las llanuras marinas, desde una distancia de treinta o treinta y cinco kilómetros hasta la costa.

Estas planicies son formaciones mucho más modernas y pertenecen al tipo aluvial, constituidas por los materiales arrastrados por los ríos hasta sus desembocaduras.

Esmeraldas es muy rica en agua, pues tiene numerosos ríos que cruzan la planicie de oriente a occidente y desembocan en el Pacífico, pero hay dos importantes sistemas fluviales que fertilizan extensas áreas, atemperan el clima y constituyen vías de comunicación para pequeñas embarcaciones: el Esmeraldas al sur, y el Santiago al norte.

El río Esmeraldas se origina en la sierra y está conformado por el Guayllabamba, que abre un gran cañón a través de los Andes Occidentales, recoge las aguas de parte de este sistema montañoso, atraviesa una región de bosque cerrado y va a unirse primero





*Los ríos de esta región están surcados por las embarcaciones de los indios cayapas, quienes ocupan una parte del territorio en que, siglos atrás, floreció la cultura de La Tolita.*

con el río Blanco, y luego con el Quinindé, para conformar el Esmeraldas. Sus riberas se caracterizan por estar encañonadas, especialmente en el recorrido de la primera parte de su curso, lo que impide que durante los períodos de grandes lluvias se desborde o se salga de madre.

Desde el Esmeraldas hacia el sur los territorios se caracterizan más bien por la presencia de pequeñas elevaciones, entre las que sobresalen las de Atacames y de Cojimíes.

La fisonomía de la provincia de Esmeraldas es muy interesante y variada, pues muestra extensas playas con una vegetación que llega hasta el mar, mientras la planicie y las montañas están cubiertas de una flora exuberante. Una de las riquezas forestales más grandes que posee el Ecuador se encuentra ubicada precisamente en esta región.

Hay un bosque cerrado, con altos árboles entre los

que crecen los de maderas finas, que no sólo ocupa la planicie costanera, sino que asciende por los flancos de los Andes, adaptándose a las diversas condiciones del clima y a los pisos ecológicos, con la consiguiente variedad y riqueza de especies.

La parte norte de la provincia de Esmeraldas, especialmente en el delta del río Santiago y en el archipiélago de Pinguapí, se caracteriza por una vegetación de tipo manglar. El mangle (*Rhizophora mangle* L) es un árbol que crece en las costas cenagosas, es decir, que depende del agua salada y del suelo rico en limo donde trata de afincar sus raíces a manera de zancos de grandes dimensiones, y de apariencia tentacular, que le permiten sustentarse sobre los sedimentos movedizos.

El río Santiago está conformado por dos ramales principales: el Cayapas, que recibe las aguas del Onzole y del Zapallo Grande, y el del Santiago propiamente dicho, que se reúnen a unos 30 km de su desemboca-







dura en el Pacífico, en el sitio llamado Borbón. Desde allí el río se amplía, es un río irisado, de corriente rápida, y deambula en una planicie que se inunda durante los meses invernales. A pocos metros de las orillas, la selva se espesa, se enmaraña y la naturaleza exuberante hace crecer árboles de grandes troncos y abundante follaje; de vez en cuando, un rayo de luz se adentra por esta penumbra de tintes mágicos e ilumina un paisaje insólito. Las diferentes especies vegetales conforman un escenario maravilloso, propicio para la vida animal, donde las mariposas dan toques coloreados y vivaces al paisaje.

En el bosque esmeraldeño abundan especies animales como los felinos: el jaguar, el puma, el ocelote; existe gran variedad de simios, monos de regular tamaño hasta de pequeñísimas dimensiones; el oso hormiguero, el cusumbo, el cuchuco y la danta. Hay venados de distintas tallas, a los que todavía se caza a la manera primitiva. Es interesante constatar cómo se conservan las viejas costumbres: alguna vez se puede sorprender a los campesinos asediando al venado. La caza se efectúa muy de mañana, ayudada por perros. La bestia, al verse acosada, corre desesperadamente, mientras los asediadores la van cercando. Poco a poco,

el animal se desespera y busca infructuosamente evadirse de la muerte que se le avecina. Llega el momento en que no ve más recurso que lanzarse desde lo alto del acantilado. El cazador no tiene más que bajar luego a recoger el cuerpo inerte de la bestia, que permanece tendida sobre la arena dorada de la playa.

El Santiago es todavía uno de los medios de comunicación más importantes y utilizados por los aborígenes de la región, los cayapas, y por la población negra que se ha afincado en sus orillas. Un río vital, poblado de embarcaciones, de pequeñas canoas e incluso de lanchas con motor fuera borda, en el que en la actualidad se comercia desde Borbón y los lugares donde se corta y es tratada la madera, con la población de Limones, uno de los puertos más activos para la exportación de la madera, producto de las reservas forestales. A partir de la población de Borbón, el río se hace más íntimo, su plácida corriente se desliza entre una vegetación tupida; de vez en cuando, un pequeño claro delata la presencia humana por la aparición de una choza, de estas curiosas habitaciones campesinas erigidas sobre pilotes que son una constante en el litoral ecuatoriano. En general, las orillas están pobladas de hierba alta y plantas acuáticas, especies de loto que flo-



En la página opuesta, habitación cayapa de nuestra época que, como las antiguas, continúa siendo comunal y se levanta sobre pilotes. A la derecha, abajo, empuñadura antigua de bastón cayapa, realizada en madera.

recen con tonalidades blancas y violáceas. Pequeñas embarcaciones surcan el río, entre ellas las de los cayapas, que, como decíamos antes, son aborígenes que han poseído la zona desde tiempos inmemoriales y que, según los estudios etnográficos realizados por el investigador Paul Rivet, conjuntamente con los cuaiqueres y colorados, son los últimos descendientes de los barbacoas, tribu de origen centroamericano que se dispersó por una extensa área en la parte septentrional de Sudamérica (Rivet y Verneau, *Ethnographie ancienne de l'Equateur*, París, 1912).

Los cayapas son diestros en la labor de la madera. Sus canoas, famosas en las costas ecuatorianas, tienen amplia demanda, que llega hasta el puerto peruano del Callao. Trabajadas esas canoas de un solo tronco de árbol, al cual van vaciando mediante la utilización del fuego y de herramientas primitivas, logran con ello una embarcación consistente, en la que no entra agua, puesto que consta de una sola pieza. Cuando viaja en su canoa, el cayapa lo hace con su familia. En ese estrecho espacio viven todos, y la mujer cayapa prepara sus alimentos en un pequeño fogón.

Los cayapas poseen rasgos armónicos, son de mediana estatura y de rostros agradables. Aunque se encuentran en franco proceso de aculturación, todavía se pueden advertir algunas características de la antigua cosmovisión de estos aborígenes tan íntimamente ligados al paisaje, a la naturaleza.

La mujer cayapa viste una falda anudada a la cintura, con el torso descubierto, la cara pintada, especialmente en la zona de las mejillas, y se adorna la cabellera con peinetas de colores, como símbolo de distinción y de belleza. El hombre ha cambiado su vestido tradicional, consistente en una camiseta que le llegaba a las rodillas, por los atuendos occidentales.

Las casas cayapas, elevadas sobre pilotes, se caracterizan por ser colectivas, es decir, grandes espacios para hombres y mujeres, y en ellas viven varios miembros de la misma familia, incluso los hijos casados con sus esposas. El área social es bastante extensa en relación con el conjunto de la habitación. Allí se ven las hamacas en las que se tienden durante las horas de descanso o de tertulia, el sitio para el juego de los niños y el lugar para las labores domésticas, en las que se ocupan tanto las mujeres como los niños. Al fondo de este gran espacio comunal se levanta una mesa o tarima, en donde se encuentra un pequeño fogón con el que se realizan las actividades culinarias. Un rasgo muy importante es que el agua de lluvia es recogida desde el techo para poderla utilizar en la mesa y en la cocina. Hay que señalar que los instrumentos de tipo peligro-



so para los niños, como los arpones, los anzuelos, el machete, están colgados fuera del espacio de la casa, de manera que no son accesibles a los chiquillos. La casa no tiene paredes exteriores, con lo que consiguen hacerla fresca. Sin embargo, existen tabiques divisorios en la parte interior, donde el "pater familias" se reúne con su esposa en una habitación propia: asimismo, los hijos casados que viven con la familia tienen un cuarto aparte.

Navegando por el río Cayapas y en uno de sus re-





*Abajo, detalle del cuadro "Los caciques negros de Esmeraldas", del pintor colonial Andrés Sánchez Gallque (Museo de América, Madrid). En esta magnífica pintura se aprecia con todo detalle la obra del triple mestizaje: negros vestidos a la española y adornos faciales de evidente tipo indígena ecuatoriano.*

codos, en una prominencia llamada Punta Venado, se encuentra uno de los centros ceremoniales de los aborígenes; se alzan allí tres o cuatro enormes casas colectivas, que sirven para las celebraciones anuales que se efectúan durante la Navidad. Estos recintos elevados sobre pilotes, a los que se accede por escaleras elementales realizadas mediante cortes en caña de guadua o pambil, se caracterizan por tener amplios espacios no limitados por paredes, cuyas cubiertas de hojas de palma perfectamente dispuestas y entretejidas son verdaderas obras de arte. Una gran tarima construida también de guadua trabajada a golpes para aplanarla y fijada a vigas transversales de la misma caña constituye un piso consistente y agradable para caminar con los pies descalzos.

En la actualidad, las principales actividades del cayapa son el cultivo de su huerta, en la que se dan espe-

cialmente la yuca, el maíz, el plátano y algún otro fruto tropical. Su dieta se complementa con la pesca, que por desgracia va siendo más reducida en el río, y con la caza. La pesca se efectúa generalmente por el sistema de echar barbasco al río, es decir, envenenar las aguas para poder recoger los peces en un corto trecho. Para la caza utilizan ya la escopeta, habiéndose olvidado el uso de sus antiguas armas que les eran características hasta comienzos de siglo, cuando el investigador norteamericano Barrett en 1908 realizó el más completo estudio sobre su cultura.

Los cayapas poseen una concepción estética extrovertida, no sólo en el trabajo de la madera, sino también en otras manifestaciones como las de los tejidos y cestería. Se han mencionado ya las canoas hechas de un solo tronco de árbol, en las que manifiestan una fina sensibilidad en las decoraciones de tipo geomé-





trico, lineal, abstracciones simples, con las que embellecen las paredes exteriores de la embarcación. Pero la madera les sirve para otros fines, como labrar pequeñas esculturas antropomorfas y figuras de animales. Una de las más destacadas expresiones del arte cayapa es el bastón ceremonial, utilizado por los personajes de rango, como el brujo, o por el jefe de la comunidad. Generalmente de maderas duras y nobles de color oscuro, tallan en la parte superior del bastón, a manera de puño, una figura humana muy estilizada, que cabalga en equilibrio sobre la punta de ese delicado artefacto. Los rasgos del rostro son esquemáticos: narices largas y perfiladas, a veces ojos insinuados mediante incisiones curvas, pequeña boca, el cuerpo trabajado en una forma muy hierática, muestra los brazos levemente separados del cuerpo, un torso más bien desproporcionado, largo, y pequeñas extremidades inferiores. En ocasiones, esta representación antropomorfa es dual, de dos personajes, espalda contra espalda.

El proceso de aculturación al que se han visto sometidos por la irreversibilidad del cambio ha hecho que la producción artesanal se incremente; los artífices cayapas actuales tratan de reproducir el mundo circundante, de representarse a sí mismos.

Hay en sus esculturas cierta bella ingenuidad, aunque se percibe ya un comienzo de sofisticación y de pérdida de espontaneidad, debido a que su producción va entrando en el mercado turístico.

Por la carencia de una preocupación, de una política gubernamental tendente a robustecer a las poblaciones aborígenes y vernáculas, los cayapas están por desgracia en vías de extinción, debido, sobre todo, a que los diezma el tener todavía una dieta muy pobre en calorías.

El territorio esmeraldeño es de gran riqueza agrícola que, al parecer, fue explotada desde épocas inmemoriales. Actualmente se han desbrozado extensas áreas de bosque para dedicarlas a la ganadería. El mar es rico en especies de peces y abundan también los crustáceos. Las playas esmeraldeñas son realmente paradisíacas, ya que su mar es de una temperatura muy agradable, con extensas áreas bordeadas de palmas, cocoteros y una vegetación exuberante.

Existe una población negra bastante densa que, según cuentan los relatos antiguos, proviene de que durante la travesía de una embarcación española, que llevaba como remeros a esclavos negros, sobrevino una tempestad, un recio aguaje frente a las costas esmeraldeñas, y la embarcación zozobró en las tempestuosas aguas. Dicen que los negros ganaron la costa nadando. Entonces, los indígenas que habitaban esos

territorios al darse cuenta de que otros individuos, pigmentados de distinto color al suyo, llegaban hasta sus costas se quedaron atónitos; cuenta asimismo el relato que llevaron a varios de ellos hasta el río para lavarlos e incluso que algunos de ellos perecieron, pues les fregaron la piel hasta desollarlos.

Poco a poco esta población negra fue adquiriendo prestigio y mezclándose con los indios de la zona. Es importante anotar que a fines del siglo XVI se habían extendido por gran parte de la provincia, a la que dominaron, sojuzgando a las poblaciones aborígenes. El proceso de reducción a la corona española o la llamada "pacificación" de Esmeraldas tardó larguísimo tiempo, hasta que, por fin, se consolidó a fines de siglo, el año 1598. Hay un hermoso testimonio iconográfico que se encuentra en el Museo de América en Madrid, donde se pone en evidencia lo expresado. El primer pintor quiteño, don Andrés Sánchez Gallque, perpetuó en 1599 la importancia de la presencia negra en el Ecuador y del proceso de aculturación gestado por la conquista, cuando pintó, por encargo del oidor de la Real Audiencia, doctor Juan del Barrio de Sepúlveda, a los primeros mulatos reunidos en Quito. Son tres altivos personajes, "caciques negros de Esmeraldas", como se les denomina, ricamente ataviados a la manera hispánica con bellas telas, brocados de Oriente, blancos puños y gorgueras; llevan en una mano un sombrero, mientras en la otra sostienen la típica lanza aborigen de madera de chonta negra, con punta metálica. La decoración facial es netamente indígena; magníficos adornos de oro, orejeras, narigueras, clavos faciales, bezotes, son muestra perfecta del proceso de mestizaje. Esta obra es un testimonio antropológico invaluable, pues ilustra la reunión y sincretismo de factores culturales tan diversos como el español, el indígena y el negro.

Hacemos referencia a la población negra de Esmeraldas, ya que es el primero y mayor núcleo de esa raza en el Ecuador; el segundo es un pequeño enclave en la sierra, en el valle del Chota, cerca de la ciudad de Ibarra.

Es bien conocido el hermoso tipo humano de los negros de aquella región, esbeltos, de anchas espaldas y rasgos fisonómicos armoniosos; las mujeres tienen un gran donaire y sus rostros destacan generalmente por los grandes ojos, narices cortas y respingadas, y labios carnosos y sensuales.

A lo largo de las orillas del río Santiago hay muchos claros, pequeños desmontes, en donde se ubican las casas de los pobladores negros del sector. Son diferentes de las de los cayapas. La población aborigen



*En la página opuesta, personaje de La Tolita que viste un disfraz de tipo felínico. El felino ocupa un puesto principal en la mitología solar, culto ampliamente extendido en América, desde las regiones del norte de México hasta las del sur del Perú. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

es mucho más cuidadosa en la elaboración de sus viviendas; los negros esmeraldeños han acudido al tipo de vivienda que se encuentra muy expandido en la costa, es decir, una casa elevada sobre pilotes de madera en los cuales se sustenta una arquitectura muy ligera, constituida, como se ha dicho anteriormente, por una estructura de caña brava o caña guadua, la cual es machacada para construir las paredes y el piso. La caña guadua, al ser estirada mediante el sistema del machacamiento, se vuelve en una especie de madera plana que, unida una con otra, puede constituir pisos, tabiques, paredes e incluso muebles, tales como tarimas que sirven de cama, mesas y bancos.

La población negra se alimenta especialmente de pequeños cultivos en huertos que tienen cerca de sus habitaciones, donde crecen sobre todo la yuca, el banano y el plátano verde. La economía de la población negra, dispersa en las orillas de los ríos, es muy pobre y primitiva. Alguna vez se pesca para comer, para lo cual usa el barbasco, que envenena a los peces y no es nocivo para el hombre; otras veces dispone trampas en las orillas del río para conseguirlos. Esas "catangas" o trampas son cilindros de caña en cuyo interior se dispone una especie de embudo puntiagudo que permite la entrada de los peces pero no su salida, instrumento parecido a la nasa usada en el Mediterráneo. Rara vez el negro se dedica a los trabajos agrícolas extensivos. Su proverbial indolencia hace que gran parte de su tiempo lo pase descansando en la hamaca y que para alimentarse acuda al pequeño sembrado que tiene cerca de su casa y donde el banano, uno de sus principales alimentos, se da en abundancia. En cambio, esta población negra se caracteriza por su euforia vital; es bien conocida su vocación por la música, su pasión por la danza, su propensión constante a la risa. Uno de los instrumentos más utilizados es la marimba, especie de xilófono, hecha de pedazos de chonta, palmeta alta de madera durísima y negra, de la que obtienen tonos claros, casi cristalinos. Debajo de estas tablillas de madera plana, amarrados a un soporte de caña guadua, se colocan pedazos cilíndricos huecos también de caña guadua que sirven de cajas de resonancia. Los otros instrumentos musicales son asimismo de percusión: tambores grandes, "cununos", maracas, rascadores y golpeadores, con los que se consiguen tonos y resonancias especiales. La presencia negra en Esmeraldas ha favorecido una vigorosa literatura en la que destaca un mundo mágico onírico, favorecido, justamente, por un medio ambiente exuberante como el que se ha descrito.

Pero ni los actuales cayapas, de probable origen

amazónico, ni los negros, cuya procedencia africana es bien conocida, son descendientes de las antiguas poblaciones que habitaron la región esmeraldeña. Según datos que proporciona la arqueología, los indios que encontraron los primeros españoles que avisitaron las costas ecuatorianas allá por el año 1526 tampoco pueden ser los gestores de la vieja cultura esmeraldeña, que florece en el milenio comprendido entre  $\pm 500$  a. de C. a  $\pm 500$  d. de C. Las descripciones que dejaron los cronistas de Indias nos hablan de grandes poblados e incluso de la apariencia personal de las gentes afincadas a lo largo de las costas esmeraldeñas: "...De allí pasaron a Atacames, en que las gentes tenían muy buen orden de vivir y los pueblos con sus calles y plazas [Jerez], hallaron en todas las casas mucho mantenimiento de maíz muy grueso e fesolas e pescado e habas de comer; pescan con chinchorros... Podría haber mil casas" [Oviedol] (Emilio Estrada, *Arqueología de Manabí Central*).

Sin embargo, los vestigios arqueológicos encontrados en esos asentamientos, como Atacames (Alcina Franch, 1975), no corresponden a una gran cultura que tuvo su centro más importante en el área nortesmeraldeña.

Al parecer, las antiguas poblaciones de Esmeraldas tienen orígenes muy remotos. Recientes investigaciones revelan la presencia de vestigios tan antiguos como los de las culturas de Valdivia y Chorrera, es decir, que podrían remontarse al menos al segundo milenio antes de Cristo. Según Jijón y Caamaño, una antiquísima ola migratoria, venida desde el norte por mar, habría sido el sustrato inicial de la población ecuatoriana, que no permaneció únicamente en Esmeraldas, sino que se expandió desde allí hasta la sierra, ocupando la mayor parte del Callejón interandino, y la costa casi enteramente.

Dentro del escenario en donde, como se ha dicho, el río Santiago es el vivificador de una extensa área, de un territorio apto para la agricultura con gruesa capa de humus, se afincó la llamada "cultura de La Tolita". Su nombre se debe a una isla que se encuentra en el estuario de dicho río, en uno de los brazos en los que se pluraliza, cerca del océano. Varada dentro del paisaje verde, eufórico, es beneficiaria de las brisas marinas y de las del río. Su posición dentro del contexto geográfico es privilegiada, puesto que está íntimamente ligada al mar y al continente por esta arteria cristalina, que se interioriza a través de la selva rumorosa creando un vínculo con la cordillera de los Andes. Pero los asentamientos pertenecientes a esta cultura se encuentran en una considerable extensión









que abarca la cuenca del Santiago y sobrepasa los límites del Ecuador, incursionando en Colombia, en el departamento de Nariño. Sus expresiones son conocidas en el país hermano con el nombre de cultura Tumaco, pero, según la importancia de los vestigios arqueológicos descubiertos, el centro irradiante se ubica en La Tolita. Al parecer, una de las causas principales para que se haya gestado una cultura tan avanzada fue su ubicación geográfica, especie de encrucijada en la que convergen caminos naturales provenientes de los cuatro puntos cardinales. Mar y río, corrientes oceánicas y circunstancias ecológicas favorecieron la interacción, recepción y emisión de influencias.

La Tolita ha sido durante mucho tiempo la gran proveedora de objetos arqueológicos para museos y coleccionistas, desgraciadamente en su mayor parte producto de la "huaquería", o sea de buscadores de tesoros.

El nombre de La Tolita se debe a que en la isla existen varios montículos artificiales o "tolas". El diminutivo le viene, seguramente, por las pequeñas dimensiones de esos monumentos.

La isla está cubierta de una vegetación tupida, exuberante; los pocos claros que existen son dedicados al cultivo de un pasto alto que sirve para la incipiente ganadería de los siempre ausentes dueños de la tierra, de lo que fue una hacienda. En la actualidad, una pequeña población negra ocupa la margen que da al río Santiago, en un villorrio llamado "La Tolita

Pampa de Oro". Hasta hace pocos años, la actividad principal de sus habitantes era la "huaquería", es decir, que se dedicaban a excavar con fines netamente comerciales, o a "playar", o sea recoger los objetos de oro que aparecían en las márgenes del río cuando bajaba la marea, preferentemente en los aguajes. Estas actividades fueron eliminadas desde hace algún tiempo por el control militar ejercido en la zona. El antiguo propietario de la isla instaló en ella una fábrica en la que se dedicó a la explotación aurífera, actividad que ejerció durante largos años. Los informes de peritos señalan que llegó a fundir varios centenares de libras de oro y que todo el metal obtenido era cultural, es decir, trabajado por el hombre, y que fue irremisiblemente reducido a lingotes, salvo las piezas de considerable tamaño que podían representar una riqueza económica por sí mismas. Gran parte del subsuelo fue removido. No importaba que junto con la tierra apareciera cerámica arqueológica, pues todo era triturado y procesado. Este sacrilegio se consumó hace algún tiempo, y fue a propósito de este atentado contra la cultura que la Asamblea Constituyente de 1945 dictó la Ley de Patrimonio Artístico Nacional, en la cual se consagra como tesoros pertenecientes al patrimonio cultural del Ecuador, entre otros muchos bienes, los objetos, sitios y monumentos arqueológicos.

Las investigaciones científicas han sido escasas y, si bien existen publicaciones de arqueólogos como Max Uhle, Paul Rivet, Marshall Saville, Raoul d'Arcourth



*En la página anterior y en ésta, botellas y trípodes de cerámica de distintas formas y con decoración pintada pertenecientes a las realizaciones de la cultura de La Tolita. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

y Matthew Stirling sobre los vestigios de La Tolita, no hay hasta ahora un trabajo coherente que dé una explicación tajante sobre tan importante sitio de la prehistoria americana. Una extensa área de la isla es rica en evidencias arqueológicas. Existen verdaderos depósitos de materiales culturales que forman gruesos estratos, además de vastas necrópolis proveedoras de maravillosos objetos a los buscadores de tesoros. Hay que señalar que la capa freática en la isla de La Tolita se encuentra a escasamente un metro de profundidad y que, como el río Santiago está en esa zona aún sujeto a las mareas, existe un continuo movimiento de aguas subterráneas que ha atentado contra la integridad de los objetos, por lo cual es muy común encontrarlos desposeídos de los colores con que fueron pintados, presentando una apariencia blanquecina propia de la arcilla de la zona debida a la constante erosión del agua.

En muchos casos este hecho da una insólita belleza a las piezas, pues descubre la piel fresca de la arcilla, haciendo incluso posible observar sus poros.

Como puede deducirse por los testimonios rescatados, la economía de La Tolita se sustentó en varios rubros fundamentales, uno de ellos la agricultura, propiciada por un medio ambiente fecundo que favoreció una vasta riqueza que, al parecer, produjo excedentes y permitió alimentar la gran cantidad de gente afincada en los centros poblados de la región.

Pero la economía de La Tolita no fue únicamente agraria; se sabe que las artesanías tuvieron un tremendo auge y se cultivaron pluralidad de oficios tales como el de la cerámica, los metales, la madera, las piedras finas, la cestería, los textiles, en fin, otros como el trabajo del hueso, el cuero, las plumas, etc.

Otro factor fundamental para la economía fue el comercio desarrollado por una navegación de altura,





En esta página, armadillo y parte de un recipiente decorado con un cuchucho u "Opossum", tipos de cerámica muy corrientes en La Tolita, pues los creadores gustaron de representar profusamente aquellos animales que convivían con ellos en la selva que les rodeaba. A la derecha, tambor de cerámica.

En la página opuesta, figura antropomorfa en la que cabe destacar la simplicidad de líneas y el vigor expresivo logrados por el artista de La Tolita. Apréciense el recargado adorno de las orejas. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito)



como lo demuestran vestigios culturales encontrados en zonas muy distantes, no sólo restringidos al territorio de la actual República del Ecuador, sino mucho más lejanos.

A pesar de que el artista de La Tolita es un insigne ilustrador de su mundo y las circunstancias que le eran propias, no fue muy explícito en lo referente a la flora de su territorio. En ciertas ocasiones representa una calabaza, en otras alude a una flor en las decoraciones de sus recipientes, el maíz aparece más bien como elemento iconográfico secundario cuando un animal antropomorfizado lo ingiere con fruición.

Fue más generoso tal artista en la representación del bullente mundo animal de la floresta que le circundaba: zarigüeyas y monos, armadillos y cusumbos, felinos, lagartos, serpientes, venados y tapires constituyen objetos escultóricos por sí mismos, o se encuentran inmiscuidos como decoración en recipientes u otras piezas utilizadas excepcional o cotidianamente. No sólo de estas representaciones, sino de los vestigios óseos recuperados en las excavaciones, de los cuernos y de los huesos tallados, se puede colegir la importancia que tuvo la caza dentro de la economía de La Tolita, como complemento indispensable de los vegetales para conseguir las proteínas necesarias para una dieta equilibrada. Hay que añadir a esta rica fauna gran cantidad de aves marinas y las de tierra firme, de maravillosos plumajes como el guacamayo, los loros, tucanes, colibries y azulejos, y las de bellas voces como el cacique. Algunas de ellas debieron ser mantenidas en cautiverio, como es tradición todavía entre

algunas tribus selváticas, como la de los cayapas, que aún habitan la región. En esos pueblos existe un gran apego a ciertas especies animales, pues constituyen motivo de distracción de niños y viejos. Monos, tigrillos, cuchuchos, cusumbos y varias clases de pájaros son comunes en las casas campesinas.

En épocas prehistóricas, las aves de plumas coloreadas debieron constituir un importante rubro de mercado y comercio con las áreas carentes de estos recursos.

El artista sabe captar las características de su medio ambiente, los bienes que posee su comunidad, exponerlos bellamente en formas, en las texturas que da principalmente a la arcilla, en la que es insigne maestro.

Alude a un mar rico en especies, a un río sujeto a los privilegios de las mareas, con entrañas cristalinas en las que abundan peces, moluscos y crustáceos: el atún, la dorada, la picuda, la lisa, el róbalo, la corvina, abundan en el mar; en el río, el sábalo, las gubinas, los bagres, los barbudos. En los manglares y esteros, cangrejos, ostras, almejas y mejillones, langostas, langostinos y camarones constituyen todavía un recurso muy importante de la provincia de Esmeraldas.

La gran cantidad de vestigios que figuran hoy en museos y colecciones particulares revelan que las artesanías fueron una importantísima actividad en La Tolita, es decir, que la economía no sólo estuvo afinada en la explotación de los recursos agrícolas, sino que se instituyó la elaboración de materias primas, hecho que redundó en que un buen porcentaje de la











*En la página anterior y aquí abajo, dos representaciones de madre e hijo como en un acto de ofrenda; el tocado de la mujer recuerda el de las Venus de Valdivia. A más de un tema sencillamente humano, podría tratarse de una representación de la fertilidad. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*



*Placa escultórica de cerámica en que se ha representado la unidad familiar (padre, madre e hijo) sintetizada en un abrazo. Parece deducirse de ello que la célula fundamental de La Tolita debió ser la familia, con un sentimiento de unidad muy arraigado. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*



población se ocupase en talleres especializados, en el trabajo de los metales, de los textiles, de la cerámica, de la madera. La gran cantidad de metal encontrado testifica la explotación intensa de las minas. El empleo de las piedras preciosas como las esmeraldas y semipreciosas como el cuarzo, los jades, la obsidiana, implica un desarrollo notable de las técnicas de obtención y manufactura.

Esta especie de vocación colectiva que se constata en La Tolita propició la existencia de un inmenso taller en el que se da no sólo la artesanía, sino también el arte.

Y ese arte está presente en la originalidad con que el hombre se enfrenta con el universo. Se encuentran allí esas versiones propias, nutridas por una savia especial, y que pueden ser definidas como expresiones artísticas trascendentales. Además de una robusta concepción estética hay en ellas un ingenio admirable para tratar los materiales; se los conoce profundamente, se los explota hasta las últimas consecuencias.

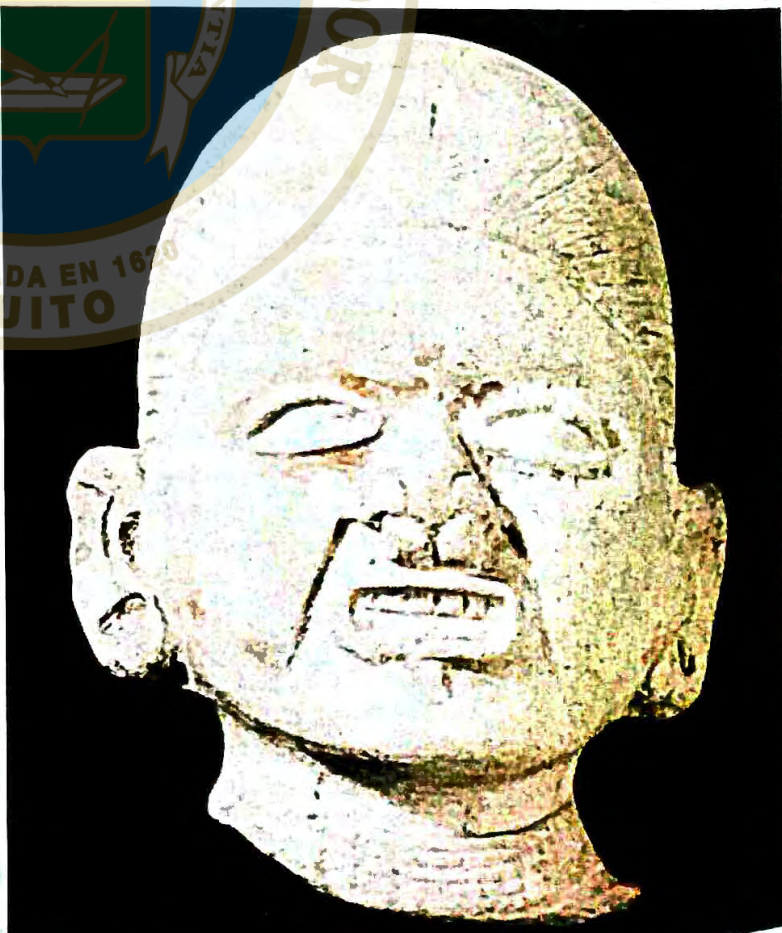
En este enfrentamiento con sus circunstancias, el artista manifiesta una gran perspicacia y es capaz de aproximarse al hombre en esos instantes íntimos: en la soledad, en la euforia, en el dolor. Su maestría llega al extremo de que su temática puede abarcar una extensa gama de momentos vitales: desde el nacimiento hasta la muerte.

La vocación más notoria en el artífice de La Tolita es la escultura, la manera de expresarse. Es el volumen donde puede extrovertir su carácter, la forma exacta, la textura definida, incluso el color, porque en aquella época la escultura y la pintura forman una unidad indisoluble, donde vuelca su pasión.

Una mujer encinta es motivo para que el escultor extrovierte su ternura, aprehenda y perennice ese gesto femenino de las manos protegiendo el fruto del amor que lleva con cariño y fruición en las entrañas. Es lo suficientemente audaz para captar el momento mismo en que un nuevo ser sale a la vida. El parto, con su mezcla de alegría, de dolor, es para el artista motivo sustancial, donde puede deleitarse minuciosamente en la expresión de la madre, en ese rictus en el que no es posible decir si hay temor, dolor o alegría vital. Después, otra vez vuelve la ternura en la lactancia, cuando la madre tiene al hijo en su regazo y la leche materna hace que nuevamente vuelvan a ser uno, madre e hijo, prisioneros de esa relación telúrica que los vincula definitivamente. Pero no sólo está presente el cariño maternal; también la paternidad es motivo de interés para el artista, que sabe aprisionar en una plaqueta de arcilla el orgullo del hombre que exhibe a su hijo, prolongación de su ser mismo, de su sustancia frágil y perecedera.

Así, por el testimonio de un anónimo artista, se







*En la página opuesta, diversos tipos étnicos que aparecen representados en fragmentos de estatuillas de La Tolita, lo cual permite afirmar que quizás ésta se tratara de un centro ceremonial al que acudían creyentes o peregrinos de todo el orbe americano y cuyas diferencias supieron captar las ceramistas. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

puede afirmar que en La Tolita hubo un sentimiento familiar arraigado, ratificado por un escultor que pensó que la mejor manera de representar a la familia, a la más hermosa invención humana, padre, madre e hijo, sería ligarlos íntimamente por un abrazo de arcilla.

Después el hombre en todas sus facetas: como trabajador, como navegante, como jefe y sacerdote, como amante.

Parece que en La Tolita el tipo predominante ofrecía una fisonomía agradable, amplia frente, ojos almendrados, nariz levemente aguileña, pómulos salientes y mentón algo apuntado; generalmente un tocado alto y bulboso subraya la deformación craneana. La relación entre la cabeza y el cuerpo indica la tendencia a evidenciar una desproporción intencional. Hay que anotar que para el artista la expresión del rostro, los sentimientos que la cara puede revelar, son motivo de su preocupación fundamental. Por esto se podría hablar de un expresionismo en la escultura, manifestado en un trato psicológico de los personajes. Es verdad que, en general, existe una actitud hierática en la forma humana, pero ésta se concentra al cuerpo. Por el contrario, la cara, espejo del alma, refleja las internas emociones, el pensamiento profundo, la placidez, la ternura o el dolor.

En esa especie de elogio a la vejez, característico de esta cultura, el artista examina y parece expresar en el recorrido de las arrugas del rostro, en los surcos que cosechó la vida, en la boca contrahecha y desdentada, en los ojos apagados, en los párpados flácidos, aquello de lugaz y maravilloso que implica la presencia del hombre sobre la tierra.

Es este retratista de La Tolita el que nos entrega un mensaje importante desde el punto de vista antropológico y cultural. Es capaz de mostrarnos que a su tierra llegaron gentes procedentes de diferentes latitudes, extranjeros que impresionaron su pupila por sus facciones exóticas y quizá por sus actitudes. Su agudeza le hace definir rasgos somáticos que permitirían identificar a gentes venidas desde el norte, de Mesoamérica, del sur, del área andina, incluso de tierras más lejanas; rostros con ascendencia oriental, facciones mongoloides puras, polinésicas o australoides.

Aquí cabe una digresión. La presencia de distintos tipos humanos, de estos personajes extraños al medio ambiente, ¿qué significa? ¿Irian a La Tolita a cumplir alguna ceremonia especial? ¿Vendrían quizá con fines comerciales, a intercambiar productos en un inmenso mercado que existiría en esta isla? ¿Llegarían guiados por razones puramente religiosas, a vene-

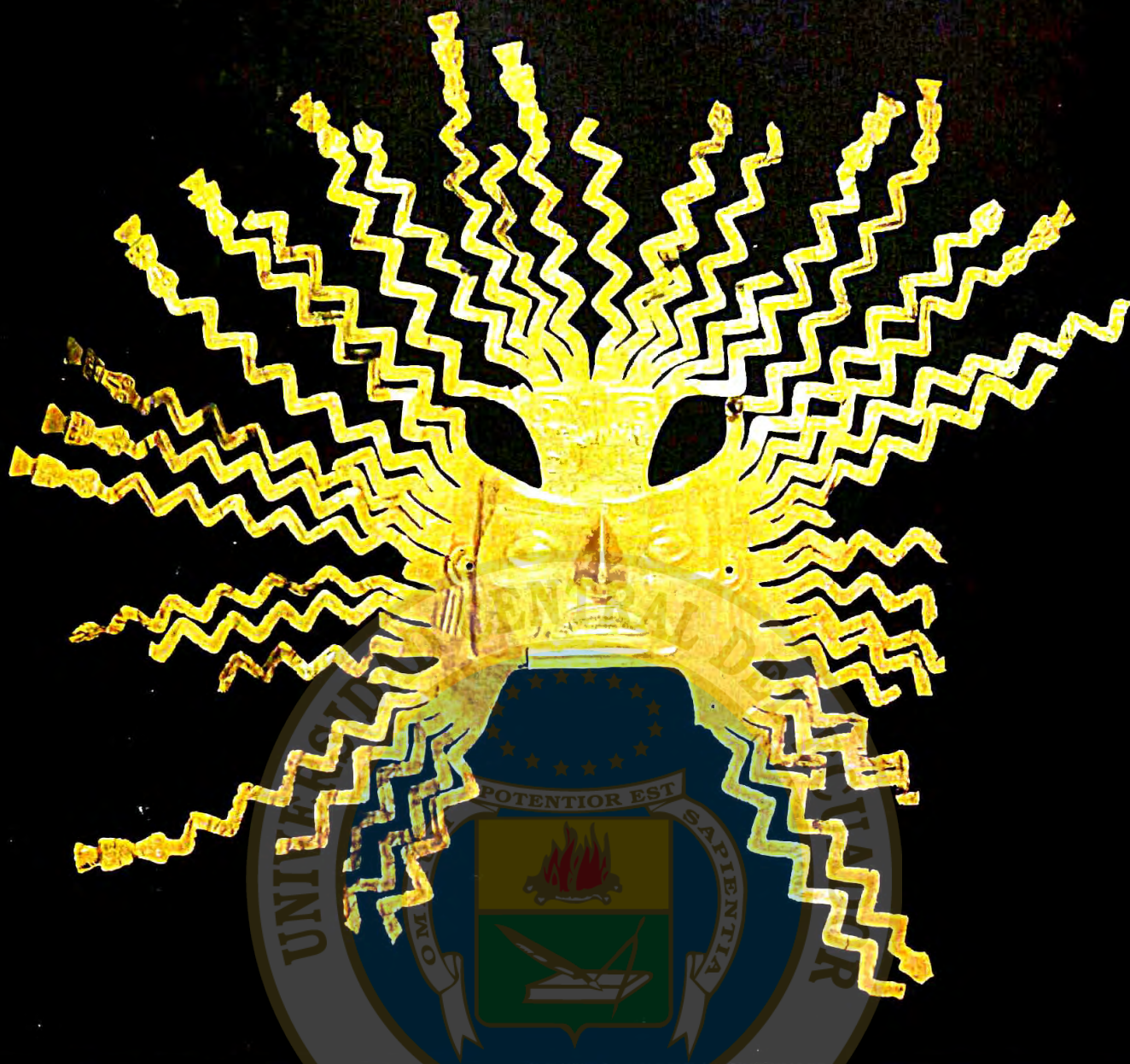
rar a alguna poderosa divinidad cuyo culto se expandió por los cuatro puntos cardinales? Solamente una investigación concienzuda podría revelarnos este misterio. Todavía son numerosos los vestigios que guarda la tierra; no se han agotado las posibilidades, tanto en las márgenes del río Santiago como tierra adentro, en la isla; quedan por recuperarse muchos e importantes datos que quizá puedan algún día proporcionarnos una explicación coherente sobre la importancia de La Tolita en el contexto de la cultura americana.

Mientras tanto, los numerosos objetos que se exhiben en los museos pueden corroborar cualquiera de las dos hipótesis. No sería difícil que un detenido estudio postulase incluso un proceso mixto, es decir, la conjunción de un gran centro ceremonial y un gran centro de mercadeo. No sería nada extraño, puesto que en épocas precolombinas existieron grandes centros religiosos, donde a la vez se ejercía una intensa actividad comercial, como en Tenochtitlán, costumbre que perdura hasta hoy en los Andes, en donde muchos pueblos hacen coincidir los días de fiestas religiosas con los de las ferias indígenas.

Es apasionada la aproximación del artista de La Tolita al mito. El contacto con una naturaleza exuberante como la que hemos descrito propició la entrega en brazos del misterio. No había explicación para algunos hechos que se producían a su alrededor, en un cielo preñado de estrellas, en un bosque poblado de rumores. Allí se convirtió la realidad en mito y el mito en realidad. Este tránsito inexplicable en el que lo natural pasa a ser sobrenatural, fue su fuente de inspiración. Desbordó entonces su imaginación para hacer verdadero el mito, para concretarlo en formas, darle una textura y casi protegerlo con una piel. Utilizó para esto varios materiales: la arcilla, el hueso, los metales...

El mito se encarna en el proceso religioso. Es la respuesta a la necesidad de explicar lo inexplicable, de dar una coherencia al universo. Se acude entonces a la presencia más deslumbrante y cotidiana, al sol, y se le atribuye el principio generador del universo y de la vida. Naturalmente la elígie del dios celeste está hecha a imagen y semejanza del hombre: una hermosa cabeza humana coronada por una rubicunda y zigzagueante cabellera. (De esta manera, el hombre se transforma en dios...) Pero ese dios progeñitor debe reunir unas excelencias y satisfacer las internas necesidades de ese antiguo hombre americano. Para ello, ciertos habitantes del mundo real se transforman en símbolos y dan forma al signo exterior que es, propiamente, la representación solar. Entonces este perso-





naje etéreo es concebido como el rostro de un ser humano con su cabellera al viento y los cabellos como rayos hirientes, fecundantes, rayos de un sol naciente que implican la vida, el brotar de las semillas... Los demás elementos se descubren dentro, íntimamente vinculados a la arquitectura de la divinidad; son quizá dioses secundarios que forman el andamiaje del mito. Aquí en esta hermosa pieza está extrovertida la interna lucha del hombre, ese proceso dual en el que siempre existe lo bueno y lo malo, la luz y las tinieblas, el gozo y el sufrimiento, el miedo...

Al parecer, este objeto trata de sintetizar esas antítesis, esa interna controversia que tiene una antigua vigencia en América y se expresa en las grandes culturas. A propósito, cuando Donald Lathrap analiza el período formativo del Ecuador y se refiere a la vieja cultura Chorrera, progenitora y nutricia de las más altas expresiones culturales del Ecuador, la vincula con las grandes civilizaciones de Mesoamérica y del Perú, y

señala: "Chorrera fue contemporánea con la cultura de Chavín en el Perú y olmeca en México. El arte de Chavín y el olmeca están basados en el mismo sistema religioso, cosmología y mitos sobre el origen. El universo es imaginado como un caimán gigantesco flotando en un mar infinito, el cual es transformado en caimán del cielo asociado con el águila harpía y un caimán del agua y del averno asociado con la vegetación submarina, peces y dos moluscos marinos —la ostra espinosa (*Spondilus*) y la concha (*Malea* o *Strombus*)—. Estos dos seres omnipotentes se comunican con el mundo humano a través del jaguar, el cual es el mensajero entre los mundos sagrados y seculares" (*El Ecuador Antiguo*, Chicago, 1975).

Si en Chorrera se pueden visualizar esos elementos de una manera clara pero desvinculada, en La Tolita se reúnen para concretar todo un panteón americano: allí están presentes el sol, el caimán, el jaguar, el águila harpía, etc.



A la izquierda, la célebre representación de oro del dios Sol. A la derecha, tres cerámicas con bocas felínicas, circunstancia que las relaciona con el culto a aquel dios. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)

Sobre la frente del personaje hay un penacho; en él se ubica una representación bicéfala de un animal cuyo hocico dentado tiene la nariz arremangada, como se representaba al caimán en la mitología americana. Al parecer, ese caimán que es al mismo tiempo uno y doble en las antiguas creencias, manifiesta su indisolubilidad y su bifurcación, caimán del cielo y del averno, la dualidad antitética del mito. Pero si se asocia visual y psicológicamente el conjunto, resultaría de las finas líneas repujadas una estilizada representación de la cabeza de una águila harpía, asociación que no solamente se presenta, como en este caso, con el caimán, sino también con el jaguar, como es observable en algunos vasos cerámicos de La Tolita.

El felino ocupa lugar destacado dentro de la composición solar, pues es justamente un hombre felino el personaje central, del que se destacan los desarrollados colmillos y esas orejas inscritas por los rayos que se desprenden de la frente. En las culturas de México antiguo, "el jaguar era símbolo de fuerzas sobrenaturales, y no un simple animal, sino un dios y un antecesor" (Covarrubias), y para los olmecas fue "la deidad jaguar, rectora de la agricultura, de la tierra y de la lluvia" (Piña Chan, *Mesoamérica*, México, 1974).

La serpiente presente en la hirsuta y despeinada cabellera de este sol ecuatorial engendraría también sus atributos, estaría ligada con el agua, "agua terrena" y "agua celeste", y por lo mismo con la fertilidad, como se implica también en la mitología de los olmecas. Pero en esta vívida representación de la serpiente, zigzagueante y vital, se alude al hombre: por la boca de los ofidios nacen los seres humanos, los pobladores de la tierra. Por tanto, la serpiente sería, también en este caso, símbolo de la fecundidad.

Pero lo más asombroso de esta representación es que si se invierte su posición normal adquiere una nueva personalidad.

Surge otro personaje, un hombre barbado que lleva una especie de antifaz y que engendra, en sí mismo, la representación de una cabeza de águila harpía.

El águila es "la más espectacular, asombrosa y aterradora que hasta temible de las rapaces sudamericanas; es la harpía, que resulta también la más grande y vigorosa de las águilas del Nuevo Mundo. Su patria es el bosque tropical y está tallada por el propio bosque"... "La cabeza es de color grisáceo claro y está adornada en su parte superior con una cresta bífida de color negro" (Félix Rodríguez de la Fuente, *Enciclopedia Salvat de la Fauna*, tomo 8, Barcelona, 1972).

Como dijimos, el águila harpía está ligada con el mito secular y se asocia con el caimán del cielo.











*En la página anterior, figura de La Tolita en que se funden hombre, felino y serpiente, síntesis de unas divinidades que parecen permanentes en el hombre americano. En ésta, dos danzantes de la misma cultura (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). El reproducido al pie de la página lleva un gran disfraz y su rostro aparece entre las fauces de un felino.*

Desde el punto de vista estético, este “dios-sol” llega a las cimas más depuradas de la concepción artística. Fue realizado para estar suspendido, ya que sus rayos están dispuestos en diferentes planos y se debe colegir que el artista tuvo la intención de que el objeto adquiriera vida propia mediante el movimiento que se podría producir por la incidencia del aire en la cabellera del sol.

Su composición plástica, a pesar de que está deteriorado, puesto que algunos de sus rayos están incompletos, o quizá por ello mismo, tiene gran belleza. La asimetría producida por la ruptura de los rayos no fue intencional; la que postuló el artista sí lo fue, pues, aunque podía haber concebido la obra henchida, repleta, circular, bajo el mentón del personaje hay un espacio libre que marca una ruptura, un vacío, que equilibra los otros dos que a manera de orejas felínicas del conjunto se disponen sobre la frente del personaje. Con ello rompió definitivamente la forma del círculo, consistente, llena, para, mediante un corte arbitrario, liberar, aligerar la forma, hacerla justamente etérea.

El objeto está realizado en una lámina de oro de altos quilates, no muy delgada, lo que da consistencia a la pieza. Fue hecha mediante un proceso de calado y repujado. La altura del repujado implica una

Todos estos elementos que engendran el mito y que en definitiva vienen a constituir las cualidades de la divinidad tienen sus consonancias en los dos grandes centros culturales precolombinos que son Mesoamérica y el área andina. Ya se ha aludido a las relaciones de la cultura Chorrera con las olmecas y de Chavín, en las que se encuentra un sustrato común para el sistema religioso y acerca de las teorías sobre el origen.

Esa intercomunicación continúa y se estrecha *a posteriori* y se comprueban esas vinculaciones con sus herederos. Sin embargo, el problema se vuelve más intrincado por la diversidad cultural, por el florecimiento de estilos regionales, por el robustecimiento de tal o cual acápite del mito. A pesar de ello, aún son discernibles algunos rasgos fundamentales, otros se los intuye y, con seguridad, se irán esclareciendo cada día esos contactos, esa cosmovisión unificadora.

Por todo lo expuesto se puede afirmar que La Tolita constituyó un sitio crucial, un gran centro ceremonial, en el que se veneró esta imagen celeste, sustrato de la riquísima mitología de las grandes culturas de la América precolombina.





técnica y una maestría inigualables, puesto que la nariz del personaje, que es muy prominente, llega a los 4 cm; con seguridad que se empleó la técnica del golpeado y recalentado para impedir las resquebrajaduras. Los otros rasgos de este personaje humano que deifica al sol, o de este sol que se humaniza en la cabeza de un hombre, están logrados mediante trazos profundos, con los que se ha incidido y domesticado el oro: los ojos almendrados; la boca entreabierta para dejar ver los dientes, que se perfilan en dos nítidas hileras, en las que sobresalen los caninos. La nariz puntiaguda y prominente, las orejas insinuadas de donde debieron pender dos aretes, quizás adornados con esmeraldas y, en fin, todo este conjunto de rayos volátiles, etéreos, unidos a la dualidad que en él se encarna, hiere definitivamente la conciencia, deslumbra de modo directo la emoción, pues parece haber apisionado realmente al sol.

Pero en La Tolita los dioses se desligan de esta mitología, de este panteón sustratado en sol, para transformarse también en seres tutelares. Así, el felino concreta el poder vital de la permanencia de la especie. Este animal ágil, prodigioso, que ilumina con su ojo abierto, brillante como una piedra preciosa, la nebulosa de la floresta, es asimilado al poder viril. La astucia, agilidad, la fiereza de la bestia, además de su fuerza y poder sexual, ya que en la zona tórrida no existe una época determinada en el año para que el jaguar se apareje, debieron favorecer esa asociación.

En algunas tribus amazónicas actuales, el felino es venerado y temido como dios; se le atribuyen grandes poderes y en los pueblos en los que se ingieren alucinógenos desempeña un papel importantísimo en las visiones del brujo y de los iniciados. La piel del jaguar es utilizada en ceremonias especiales.

Quizá pasó lo mismo en La Tolita. La iconografía parece ratificarlo, puesto que hay varias representaciones en las que el jaguar aparece asociado a ceremonias en las que la danza o una especie de mimo intervienen. También hay una vinculación del felino con el fuego, del que parece ser su símbolo. La iconografía muestra una antropomorfización del felino, que se yergue en dos patas, y la cara adquiere una expresión que bien podría decirse humana.

Al parecer, la serpiente simboliza el sexo femenino, la fertilidad está implícita en este personaje que en la selva oscura va hilvanando los grandes troncos, va deslizándose y entretejiendo la naturaleza. Su representación es muy difícil debido a la longitud del cuerpo, por lo que se llega a lo convencional, se captan ciertos rasgos esenciales: cabeza, ojo, lengua

y dientes son depurados llegando a la forma inicial, es decir, que se estiliza para concretar y se define mediante una raya o un volumen, el ojo abierto, la lengua bífida, los dientes corvos y afilados.

Pero el artista es capaz de adentrarse en el mundo nebuloso, en ese límite mágico entre la realidad y el sueño y crear un arte onírico. En él lo irreal o aquello que crea la imaginación desbordada tiene una concreción palpable. En este mundo se sumerge e inventa la raíz de las cosas. Es lo suficientemente sensible y capaz como para aprehender esos orígenes. Así transforma los seres reales en irreales. Es decir, que descubre lo surreal. En La Tolita un escultor anónimo concreta un mundo de sueños, un submundo, subreal, en una imagen de arcilla cocida a la que acaricia, pule y cubre los poros con color. Es capaz de reunir hombre, felino y serpiente, y mediante un corte definitivo a la simetría crear el estallido de la forma. Incluso se podría desentrañar una concepción cubista del objeto. La escultura lleva implícito el tiempo, hay que mirarla en varios momentos, reconocer sus múltiples facetas rotas, fragmentadas, divididas, asimétricas, pero, sin embargo, asociadas en unidad perfecta. El artista usa el color: verdes, rojos, ocre, negro; desgraciadamente el tiempo ha borrado gran parte de sus trazas, pero es posible todavía vislumbrar cómo fue aplicado para resaltar la expresión, los volúmenes. Es un personaje mezcla de hombre y demonio. La figura no tiene un cuerpo definido; es más bien un busto que emerge, irrumpe desafiante. Unos ropajes velan el tronco. El rostro parece ocultarse tras una máscara. Sobre la nariz, una cresta se proyecta hacia arriba y, a manera de toca de varios pliegues, cae sobre el hombro derecho del personaje. Esta cresta, este resalte, enmarca un ojo en donde la pupila es un orificio profundo, inmensamente negro, con una vida especial. La boca está rota, torcida intencionalmente, y muestra grandes dientes felínicos. El ojo izquierdo no existe, ha desaparecido; en su lugar se enrolla una serpiente que se lanza hacia delante y es sostenida por la mano izquierda del personaje. El collar que luce este ser inaudito es también una serpiente.

¿Qué quiso decirnos el artista con esta representación de un mundo insólito? ¿Qué oculta resonancia quiso entregarnos en esta mezcla entre hombre y bestia? ¿Es una máscara que vela una fisonomía? ¿O es un rostro monstruoso, a manera de los monstruos de Goya?

Si Picasso hubiese creado esta obra, si hubiera vivido en América en épocas tan tempranas como 500



*Abajo, a la izquierda, figurilla de hueso que apenas alcanza los 7 cm de alto y representa a un músico con un gran rondador. A la derecha, danzante parecido al de una página anterior (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Tanto la presencia de danzantes como la de tambores, ocarinas y tocadores de rondador nos sugieren que la música desempeñó un papel muy importante en las manifestaciones, que hemos de suponer religiosas, de La Tolita.*

años antes de Cristo, habría tratado de aniquilar la forma, de meterse en ella, porque él vivió y contribuyó a gestar el cubismo. De esta manera enriqueció el arte con una dimensión extrasensorial. Fue también Picasso quien se adentró en lo surreal y pudo aprisionar las formas y el color huidizos de ese extraño mundo. Picasso precolombino, este objeto reúne y destroza, fragmenta e integra, no sólo la forma, sino un pensamiento profundo, además de esa sensación que nace en el vértice donde desaparece la conciencia.

Aparte este mundo misterioso, difícil de adivinar, existe otro mundo más próximo y humano que el artista nos entregó al describir plásticamente su "entorno", sus circunstancias. El escultor se valió de su diestra habilidad para testimoniar las demás artes.

El proceso religioso determinó la creación de

un rito en el que debieron intervenir música, danza y teatro.

En La Tolita se encuentran representaciones de flautistas y tamborileros, a más de instrumentos como flautas, ocarinas y tambores... Tambores al menos presentes en la iconografía, puesto que si eran de materiales corruptibles desaparecieron, si bien no así uno hecho de arcilla. El extraordinario artífice ha logrado adelgazar la piel del barro hasta hacerla vibrante, sonora como un tronco de árbol hueco o como la piel curtida de los animales. Este instrumento musical debió ser percutido como los tambores africanos, es decir, poniéndoselo entre las piernas y dejando que la parte superior y circular donde se golpea aparezca entre los muslos. La percusión debió hacerse con las manos. Son numerosos los individuos que tocan rondadores:





*Abajo, representación de un dios alado en oro y platino, metal trabajado en el Ecuador por primera vez en el mundo. En la página opuesta, máscara antropomorfa de cerámica. Cultura de La Tolita.  
(Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

los hay en hueso y en cerámica. Uno es una miniatura que apenas alcanza 7 cm, tallado en hueso, y representa un personaje hierático, rígido, adornado con un alto penacho, en donde destaca una figura de tipo zoomorfo tocando un gran rondador. Las ceremonias involucraban también la presencia de danzantes. El artista rompe el hieratismo cuando se inspira en el

tema de la danza, pues no sólo plasma el movimiento, sino que llega a aprehender la euforia propia del danzante en el momento culminante de su interpretación instantánea.

En estas ceremonias juega papel principal un personaje que lleva disfraz de felino. Dentro de las fauces de un jaguar aparece el rostro de un hombre. Un gran







tocado semicircular culmina el conjunto. Unas orejeras, a manera de pendientes, caen sobre los hombros del danzante. Una gran lengua adorna el pecho del personaje. Toda esta complicada vestimenta, al parecer, no crearía ningún tipo de impedimento para la ejecución de la danza.

Esta manera de representar a los seres humanos dentro de las fauces de los animales tiene su contrapartida en culturas mesoamericanas, desde épocas tan remotas como las de la cultura olmeca, en que aparece un hombre en la boca de un jaguar, en las famosas urnas zapotecas y entre los mayas, en las que asoman figuras humanas en las bocas de las serpientes, el famoso Quetzalcóatl, que tiene tan vívidas representaciones entre los aztecas.

La máscara, especie de parapeto, sirve para disfrazar las emociones. Al ponérsela, el hombre adquiere una dimensión distinta, libera sus inhibiciones y se atreve a decir lo que normalmente no podría; por eso

la máscara cumple un papel muy importante dentro del rito y de la sociedad. Las máscaras representan personajes de la vida real y son la expresión de un fino sentido del humor e, incluso, del sarcasmo: unas cuencas desorbitadamente abiertas permitirán mirar con ojos burlones el mundo. Una máscara de mono concretará la ironía, la malicia, mediante el volumen definido, las aperturas asimétricas, el prognatismo y el uso exacto del color y las texturas. El rojo aplicado con cuidado, pulido, ha adquirido un tacto fino y brillante, y enmarca una especie de segunda máscara o, más bien, un antifaz. La pintura que cubre ojos, nariz y boca tiene textura y consistencia, en la que hay elementos levemente brillantes, mezclados con los pigmentos blanquecinos.

Los acontecimientos de tipo especial y religioso en La Tolita debieron ser deslumbrantes: música, danza, un teatro a su modo, todo esto con vestimentas extraordinariamente ricas, llenas de plumas y telas de co-



*Abajo, representación de un remero y de un aguador. A la derecha, cabeza femenina de oro con ojos de turquesa. Obsérvense los complicados pendientes que cuelgan de sus orejas, la nariguera y los clavos faciales (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

lores, grandes tocados, deslumbrantes adornos metálicos, darían una apariencia insólita a esos personajes.

Aparte estos hechos de carácter social o religioso descritos plásticamente por los artistas, hay otros como los de la vida diaria, acciones humildes que también son motivo para que el escultor extrovierta su calidad poética. En este proceso iconográfico figuran escenas cotidianas en las que se nos entrega un testimonio importantísimo, pues documenta las costumbres y manera de ser del antiguo hombre, así como manifiesta una profunda sensibilidad ante las cosas sencillas. Culturalmente podemos vislumbrar la vida del hombre común y las actividades que lleva a cabo. También es posible colegir, a base de esta iconografía, la estratificación social que primaba en aquellos remotos tiempos.

Permítasenos aquí una digresión sobre el papel que juega la arqueología en el proceso de investigación de las culturas del pasado. En el momento en que restituye a la vida ciertos rasgos que han permanecido ocultos en la tierra durante mucho tiempo y abre la posibilidad de una interpretación de la vida en épocas remotas, se transforma en aliada de la historia, pero en una aliada que la nutre con testimonios sobre el hombre que "no ha pasado a la historia".

Por lo mismo, la arqueología no pretende exaltar hechos prodigiosos, hazañas fundamentales de un personaje del pasado; por el contrario, la arqueología, en el caso de las culturas ágrafas, como la mayor parte

de las de América precolombina, se transforma en la ciencia que entrega al mundo contemporáneo la versión del hombre anónimo, del hombre común que forjó la historia y la cultura misma. Es decir, que la arqueología no pretende rescatar solamente los hechos sobresalientes de la cultura, sino que nos entrega el proceso social anónimo, conjunto, en donde el hombre es el ser social, el gestor de la cultura. Aplicando esta premisa al caso que nos ocupa, se puede decir que, gracias a los vestigios arqueológicos, es posible restituir, en parte, la cosmovisión de La Tolita. Claro está que esa cultura es una excepción, ya que no en todas existió una riqueza tan formidable en la expresión plástica. No es de extrañar, por lo dicho, que podamos vislumbrar que había una estratificación social, una casta gobernante íntimamente ligada con la religión que debió dirigir todo este culto al que hemos hecho referencia anteriormente, así como las actividades políticas y sociales de la comunidad. Las estatuillas describen personajes de apariencia severa, cuyas facciones han sido subrayadas con artificios como incisiones, o bien con el color que ha empleado el artista para exaltar ciertos rasgos faciales. Otros distintivos son la riqueza de los atuendos y atributos especiales en su decoración. Tal el caso de las figurillas adornadas con grandes tocados bulbosos que llevan múltiples orejeras, pendientes, un gran peto o collar, clavos faciales, y que podrían ser sacerdotes de algún rito especial que involucraba los sacrificios humanos, puesto











que llevan entre sus manos una cabeza de hombre reducida, o quizá la ceremonia de la decapitación ritual de un enemigo luego de la batalla.

Aparte estos personajes de rango, jefes, brujos o sacerdotes, el artista se complace en aprehender la presencia del hombre en diversas actividades de la vida común. Remeros, navegantes o pescadores, que tras cumplida la faena diaria regresan a tierra bogando rápidamente, puesto que hay alguien que les espera. El artista ha aprovechado la oportunidad para subrayar ciertos rasgos de los personajes, como, por ejemplo, los carrillos abultados por la masticación de la coca, ese dinamógeno que estimulaba las fuerzas físicas y prolongaba el esfuerzo cotidiano. Los colores rojo y blanco en la poscocción son empleados para exaltar los rasgos faciales. El rojo de la pintura corporal, a más de un turbante de color blanco, da a estos marineros una peculiar apariencia. Hay que señalar que estos remeros están desunidos de su conjunto y no forman parte de la embarcación propiamente dicha. Fue la actitud dinámica la capturada en un tratamiento escultórico ingenuo, simple y por ello maravilloso. Los

hay también que forman parte de una embarcación, están incluidos en ella. La barca tiene una forma alargada, muestra una pequeña techumbre para cubrirse de la intemperie y unos flotadores a los lados para conseguir mantener la estabilidad en la navegación tormentosa.

Otras actividades de la vida diaria como las artesanías fueron motivo de observación y de regocijo de este versátil escultor, que supo a través de la arcilla, de la textura, de los poros del barro, entregarnos el mensaje de las cosas simples, en las que encontraba una hermosa manera de vivir.

La hilandera, en actitud mágica, con las manos extendidas y sin ningún hilo entre ellas, nos relata cómo adelgazaba el algodón, los copos blancos para transformarlos en fibras que luego irían a unirse con otras para formar hermosas telas decoradas de colores. A propósito, hay que señalar que muchas de las figurillas documentan el uso de textiles: unos, para las pequeñas faldillas o taparrabos de uso diario; otros, más complicados, para ceremonias especiales. También los oficios serviles están presentes en este extraordinario



*En la página opuesta, plaqueta de cerámica con la reproducción de una familia. Abajo, plaquetas de cerámica con la representación de escenas eróticas (Museo del Banco Central, Quito). El arte erótico de La Tolita, animado de gran vitalidad en comparación con el hueratismo de otras figuras, da la impresión de querer expresar un sentimiento eufórico de la vida y del amor.*

testimonio iconográfico. El aguatero que, con su carga de cristal sobre los hombros, atraviesa el paisaje para verter el líquido precioso en los recipientes que lo esperan sedientos. Este personaje está como abrazando la gran vasija, de la que parece formar parte. La erosión ha producido una desfiguración de las facciones, de los rasgos esenciales; sin embargo, cuando la arcilla se ha desposeído de aditamentos superfluos delata, con una presencia casi carnal, una inmensa ternura. Seguro que la estratificación social a la que poco antes se ha hecho alusión estaba marcada justamente por los oficios ejercidos por el hombre en esta sociedad.

Se puede suponer que hubo diferentes *status*: el de los agricultores, pescadores, cazadores, artesanos, y se diría que debió haber una casta de artistas, un estrato social constituido por los artistas. Esta hipótesis se basa en la abundancia de vestigios en los que la plástica se halla involucrada, lo cual permite suponer que una parte apreciable de la población se dedicó a estas "artes". Debió de haber gradaciones entre ellos según su destreza y aceptación dentro de la sociedad, lo que conllevaría un prestigio y, por lo mismo, una jerarquización.

Otra de las conclusiones a las que se puede llegar mediante el estudio sistemático de los objetos arqueológicos es que la mujer ocupó un importante lugar

dentro de esta sociedad. Se la representa como madre, en el momento en que trae al mundo un nuevo ser y asimismo durante la lactancia y crianza de los niños, pero no sólo estuvo dedicada a estas funciones propias de su naturaleza, sino incluso a otras muy importantes, como las artesanías. Al parecer, también ocupó lugar destacado dentro del contexto ceremonial de esta sociedad. A menudo se la muestra en actitud hierática, con los brazos extendidos, las manos cerca de las caderas, vestida con una especie de taparrabos y el torso descubierto, con la cabeza adornada con un tocado bulboso con algunos ornamentos. En otras oportunidades se la representa ligada a cultos de fertilidad, ceremonias que tendrían que ver con la iniciación sexual.

Aparte todas estas manifestaciones, que involucran una concepción estética en La Tolita, se encuentran expresiones que implican un arte erótico, nutrido de tremenda vitalidad y refinada belleza. En este aspecto existe un definitivo contraste con otras culturas prehispánicas, como la de los mochicas en el Perú, en donde, al parecer, las representaciones eróticas tenían fines profilácticos. En la Tolita se advierte, más bien, un tratamiento eufórico del amor. En la costa peruana, las representaciones eróticas están ligadas generalmente con la muerte o con las enfermedades venéreas, y por eso se les puede atribuir un carácter









*En la página anterior, padre e hijo (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Ya se ha visto que en La Tolita las relaciones familiares hubieron de ser muy fuertes, y en este caso parece tratarse de un acto por el cual el padre presenta orgullosamente a su hijo. Abajo, figuras femeninas que representan personajes populares y reciben el nombre de "comadronas".*

preventivo. Son horrorosas, los personajes son grotescos y, según se puede deducir de la forma en que están tratadas estas vasijas, llamadas "huacos", se puede pensar que más bien tenían carácter de enseñanza a fin de mostrar las consecuencias nefastas que los vicios y las insanas relaciones sexuales podían acarrear al individuo. Por el contrario, en La Tolita las representaciones de las uniones amorosas poseen implicaciones de alegría vital.

Entre las distintas expresiones de este arte erótico, una de ellas se observa en unas plaquetas de cerámica en las que el artista imprimió, usando un molde, escenas amorosas. Los volúmenes sobresalen de la placa y definen una proporcionada anatomía humana. Estas plaquetas, de pequeñas dimensiones, alcanzan 12 cm

de largo por 5 de ancho y muestran un pequeño agujero en la parte superior como para colgarlas. Las placas pueden presumirse que fueron usadas como talismanes; se reproduce una pareja humana, diríase en la iniciación del acto sexual, en las primeras caricias. Los personajes están tendidos, el hombre abraza a la mujer afectuosamente; la mujer, con el torso desnudo, lleva una pequeña faldilla aprisionada con las manos contra su vientre, en actitud púdica. El hombre está completamente desnudo y lleva como adorno en el cuello un collar de grandes cuentas; la mujer luce orejeras y un tocado liso, en tanto que el hombre muestra un peinado partido sobre la frente. El escultor parece haber pretendido captar el episodio de la conquista, cuando la mujer se resiste y el hombre, mediante la ternura,





*Abajo, recipiente fático, seguramente relacionado con algún culto de la fertilidad (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

trata de convencerla de que le entregue su amor. El varón la abraza por el cuello, tratando de aproximarla a su cuerpo... Además del valor estético, formal, hay una expresión de tipo psicológico manifestada en las actitudes, en los rostros a veces sonrientes de los personajes. Se puede colegir que el color fue utilizado en estos relieves para subrayar las expresiones y los volúmenes; desgraciadamente, debido a la erosión constante a que han estado sometidos, sólo restan pocos pigmentos adheridos a la superficie de la arcilla.

Existen otras representaciones de tipo escultórico completo, aunque no como en las placas, en donde los volúmenes sobresalen del nivel horizontal de la arcilla, a manera de un bajo relieve. Estas esculturas se encuentran involucradas en vasos que tienen doble pico, es decir, en las llamadas alcarrazas, lo cual deja presumir una relación de estos objetos con ceremonias de la fertilidad o quizá con el consumo de algún tipo de afrodisíaco. Otras veces estas escenas de tipo erótico están situadas en los bordes de los recipientes. Por lo general, este arte erótico muestra relaciones sexuales normales, pues sólo en alguna ocasión se representan

uniones anormales entre hombre y mujer. No se conocen alusiones a la homosexualidad.

El artista se ha esmerado en el tratamiento de la anatomía, captando cada uno de los rasgos, actitudes, gestos, inclusive de los movimientos musculares, para eternizarlos en la arcilla.

Una hermosísima pieza del Museo del Banco Central del Ecuador está constituida por una pareja humana amándose; el hombre, situado detrás de la mujer, le abraza el vientre, pasando sus brazos entre los de su amada. La mujer, en actitud de arrobamiento, inclina la cabeza levemente hacia atrás, llegando a rozar la mejilla de su amante. Esta escultura es una de las obras maestras del genio del artista precolombino por la dulzura con que ha tratado el tema, por el juego de luces obtenido al estudiar con precisión los resaltes, el movimiento; la unidad perfecta entre amada y amante hace de la pieza un auténtico monumento al amor. Otras piezas se encuentran deterioradas o incompletas, por lo que es bastante difícil restituir la concepción plástica original, quedando a la imaginación de cada uno presumir las facetas que en esos casos adoptó





*Maquetas de cerámica de La Tolita que representan un templo (a la derecha) y dos casas (abajo), prueba de las actividades arquitectónicas de esta cultura (Museo del Banco Central, Quito).*



el amor... En otras ocasiones aparece tan sólo la mujer, la cual, presumiblemente, asume una actitud ritual. El tratamiento en este caso es muy sutil: el escultor trabajó la pieza libremente, la pulió y le cerró todos los poros, de manera que adquirió un brillo especial. Se puede adivinar en esa actitud hierática un deseo de ocultar una natural timidez. La mujer lleva un tocado bulboso, adornos faciales como clavos a los lados de las ternillas de la nariz, una nariguera, un bezote, orejeras grandes que cuelgan sobre los hombros, un collar y un pendiente. Realmente no ofrece ostentación desde el punto de vista sexual, a pesar de lo osado de su actitud.

Si existió una relación con la cultura costeña de los mochicas en el Perú, que floreció hacia el 400 a. de C. al 300 a. de C., prácticamente no hubo una coincidencia formal. El tema erótico fue tratado en las dos culturas con una personalidad propia, con intención diferente. Anteriormente se anotó que en la cultura de los mochicas las piezas de tipo erótico constituían objetos profilácticos, preventivos; por eso se evidencia muchas veces un afán morboso, es decir, son porno-

gráficas. Jamás se encuentra esta intención en la cultura de La Tolita; por el contrario, el artista se empeñó en hacer obras delicadas, sutiles, poéticas.

Estas expresiones de tipo erótico también se vertieron en el campo, de lo que podría constituir un culto fálico. Existen muchas representaciones del órgano genital masculino, en donde no sólo se puede vislumbrar una intención de exaltarlo, sino que inclusive existen sofisticaciones en cuanto a adornarlo con calidades estéticas. Se encuentran piezas fálicas con decoraciones especiales. Estos objetos constituyen también





*En estas dos páginas, muestras de las posibilidades artísticas de los orfebres de La Tolita. A la izquierda, máscara de oro con los ojos de platino. A la derecha, cuatro objetos más trabajados en oro (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*



un testimonio sobre las prácticas en relación con la sexualidad; se puede constatar, por ejemplo, que la circuncisión estuvo en boga durante el florecimiento de La Tolita. Dado el carácter de estos falos hechos en cerámica, algunos de los cuales conformaban recipientes, o eran el asa de los mismos, ya que muchos de ellos son huecos, se puede colegir que serían objetos utilizados en ceremonias de fertilización de la tierra o usados por el brujo o shaman para conseguir la desaparición de la esterilidad.

Las maquetas que se han encontrado en esta cultura documentan que hubo una arquitectura, al parecer, hecha con materiales inconsistentes que a través de los tiempos han perecido. Se representan habitaciones de planta rectangular, paredes rectas no muy altas, sobre las cuales se levanta un techo a dos aguas, cuyo cumbrero se curva y da la apariencia de una especie de montura al conjunto. Estas casas muestran en la parte frontal una abertura a manera de puerta; alguna vez, tras ese vano, hay una insinuación de lo que podría constituir una especie de puerta o, al menos, un colgante hecho de tela, de cuero curtido o corteza de árbol. Las cornisas y las fachadas están pintadas agradablemente con diseños de tipo geométrico y se deduce que hubo pintura en la arquitectura real, porque se encuentran pigmentos de colores rojos, ocre, verdes, negros e, incluso, blancos. En la parte central del cumbrero emerge un elemento circular como una chime-

nea, lo que hace presumir la existencia de un culto al fuego. No son pocas las alusiones al fuego dentro de esta cultura. Por ejemplo, hay una representación que puede muy bien parangonarse con Huehueteotl, viejo dios del Fuego de las culturas mesoamericanas. Es un anciano personaje con grandes arrugas faciales, que en la parte superior de la cabeza lleva un incensario a manera de gran tocado. No solamente hay alusión al fuego en las figuras antropomorfas, sino que también el felino, el jaguar al que nos referimos, aparece como portador de un incensario en un plato apoyado sobre la cabeza. El animal se yergue sobre una base acampanada, con el incensario sobre la cabeza. En otras ocasiones, los portadores del fuego son enanos, figuras deformes, y constituyen los braseros. De manera que esta alusión a las chimeneas centrales haría pensar en la presencia de un fuego continuo dentro de las casas, ya que no se explica que en un país cálido como es la costa norte de la provincia de Esmeraldas existan chimeneas para calentar el interior de las habitaciones. En todo caso, estas pequeñas maquetas podrían representar templos o quizá viviendas de los orfebres. Hasta ahora no se ha comprobado esta hipótesis, pues no existe ningún modelo en el que se pueda vislumbrar nada que pueda aseverar la existencia de pequeños talleres metalúrgicos, domésticos, para fundición y trabajo de los metales, pero podría ser posible su realidad.

Desde el punto de vista formal llama mucho la atención la semejanza que poseen las maquetas de la cultura de La Tolita con representaciones arquitectónicas de la Polinesia, e incluso del Asia, como las famosas "hanihuas" japonesas.

En algunas ocasiones, los modelos arquitectónicos de La Tolita tienen paredes no completamente sólidas, sino con pequeños poyos o columnas que dividen el techo de un pequeño muro bajo que sirve de sustento o pared. No se han encontrado todavía monumentos de arquitectura en la región por donde se extendió la cultura de La Tolita; sólo aparecen los monúculos artificiales o tolas, que no han sido lo suficientemente estudiados todavía como para asignarles una función habitacional.

Se constata un afán de trascendencia del ser humano, evidente en las costumbres funerarias cuando se enfrentaba con el misterio de la muerte. Este afán de trascendencia, de perpetuidad del hombre después de la muerte, se asevera en los ajuares funerarios que le acompañan en su viaje hacia la eternidad.

El hombre se protege contra la humedad, característica del subsuelo de La Tolita, para poder conservar







*Una vez conseguido el dominio de la técnica metalúrgica, el orfebre de La Tolita quiso apurar las posibilidades que la materia le ofrecía hasta llegar a la exquisitez. En la página siguiente, a la izquierda y arriba, zorrillo de platino y oro con una lentejuela móvil. Abajo, mascarilla de felino, también de oro y platino. Más a la derecha, los elementos articulables y móviles que constituyen esta última, una vez desmontados (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

durante el mayor tiempo posible sus condiciones humanas, su piel, su carne. Es enterrado en recipientes de cerámica de paredes gruesas, en posición fetal, es decir, en la actitud inicial en la que se gestó como ser humano, y junto a él los objetos más queridos durante su vida. En alguna ocasión se encuentra en el rostro del muerto una máscara funeraria hecha de metal, armadura que trata de preservar la fisonomía cuando el hombre se enfrente con lo desconocido. Allí, en la áurea máscara que cubre lo descarnado de la muerte, existen unos ojos móviles de platino que cuelgan de los párpados superiores y que tienen movimiento propio. El portador de este escudo tenía una garantía de supervivencia, pues en el más allá sus ojos se moverían como los de un ser vivo.

El sistema de enterramiento que prevaleció en La Tolita fue el llamado sepulcro en chimenea. Consiste en la superposición de varios elementos, a manera de vasijas de barro grueso, que tienen como base un cilindro hueco; las vasijas son receptáculos del cadáver y de su ajuar funerario. Este sistema tiene por objeto evitar que los restos humanos encerrados en estos recipientes puedan ser aniquilados en corto tiempo por los efectos de esa capa de agua subterránea en continuo movimiento que existe en la zona, debido a que el río Santiago está sujeto a las mareas. Al parecer, también en La Tolita hubo enterramientos de tipo secundario, es decir, que se dejó descarnar al muerto durante un lapso y luego se reunieron sus huesos para ponerlos en una urna funeraria, que también fue de barro cocido.

Acabamos de aludir al afán de trascender que implicaban las costumbres funerarias, a las que hay que añadir la idea de que había una vida futura y que para su viaje al más allá se proporcionaba al muerto el alimento necesario para su mantenimiento. Se han encontrado vestigios de comida en algunas vasijas de las que conformaron un enterramiento en chimenea.

Hasta el momento, en este estudio se ha aludido predominantemente al arte de la cerámica. Se ha señalado la maestría inigualable de los artífices, especialmente de los imagineros y escultores que la convirtieron en un arte mayor. Esta versatilidad admirable se pone de manifiesto en esas innumerables esculturas, desde las miniaturas más refinadas hasta las de grandes dimensiones que sobrepasan 1,40 m de alto.

Uno de los aspectos más trascendentales del arte de La Tolita es la metalurgia, en la que descollaron sus artífices con piezas inigualables en el panorama de la plástica americana y universal. Este anónimo orfebre supo dominar las técnicas más diversas y complicadas,

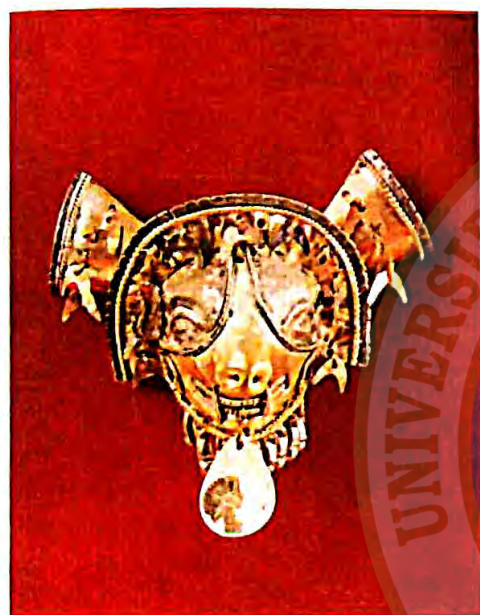
como el fundido, el forjado, laminaciones por martillado, la fundición en molde y a la cera perdida, así como las amalgamas y las sueldas. Conocían también el trabajo del repujado, la confección del alambre y de la filigrana; supieron engastar piedras finas en sus joyas y articular figuras humanas, de aves y de otros animales. Los metales más empleados fueron el oro, el cobre y el platino.

Conviene esclarecer aquí que el platino fue descubierto en La Tolita y que solamente se advirtió su presencia a partir de 1735, en que el marinero español Antonio de Ulloa señaló su existencia en América y lo bautizó con el nombre de "platina". En Rusia, el año 1828 se fundieron tres rublos de platino, tras un proceso complicadísimo. Al parecer, los antiguos orfebres de La Tolita no llegaron a fundirlo, sino que, valiéndose de un ingenioso proceso, lo ablandaron y le dieron formas coherentes. Paul Bersoe, científico danés que analizó una colección de pequeñas miniaturas provenientes de Atacames y de La Tolita, trató de reproducir en su laboratorio las viejas técnicas indígenas, consiguiendo resultados positivos. Como antecedente necesario hay que advertir que el platino funde a 1.770° C de temperatura, pero los orfebres prehispánicos lo doblegaron usando el siguiente método: "Los pequeños granos de platino fueron mezclados con pequeñas porciones de oro en polvo y colocados sobre carbón vegetal al rojo; cuando el oro funde, éste cubre los granos de platino, quedando éstos simplemente "soldados". Si se procede a subir la temperatura con ayuda de un soplete de bodoquera, ocurrirá lo siguiente: una porción del polvo de oro penetra en el cuerpo del platino, y simultáneamente una parte de este último se funde en el oro líquido. El proceso es exactamente análogo al que ocurre cuando hierve el arroz en el agua, ya que parte del agua penetra en el arroz y lo ablanda, y una parte del arroz se disuelve en el agua; el resultado es el mismo: en ambos casos se forma un cuerpo pastoso. Esta mezcla de oro y platino puede ahora soportar un ligero golpe de martillo, sobre todo cuando está caliente... Puede obtenerse una masa homogénea calentando y forjando alternadamente" (Paul Bersoe, *La metalurgia del oro y el platino de las Indias Precolombianas*, traducción).

Lo admirable es que el artífice de La Tolita haya conseguido dominar la técnica del laboreo de los metales contando con instrumentos tan incompletos como los que se ha podido constatar que fueron utilizados en esta cultura.

Los metales fueron utilizados predominantemente para adorno personal o como objetos de uso ritual,





como el magnífico sol que se ha descrito con anterioridad. El oro es el más abundante y existen diferentes calidades, usándose el de menos quilates para las piezas que servían para usos continuos. Se confeccionaron los más variados adornos como anillos, orejeras, narigueras, bezotes (especie de clavo que se introducía en una perforación hecha bajo el labio inferior), clavos faciales, collares, petos y pendientes, incluyendo aditamentos para ser cosidos a los vestidos. La apariencia personal era embellecida con estos aditamentos, no sólo con aquellos que podían ser utilizados sin necesidad de alterar la fisonomía, como collares y diademas, pectorales y anillos, sino que, por lo general, se efectuaban forámenes en la piel destinados a recibir esas joyas. Tal es el caso de las orejeras, únicas o múltiples, que según el caso requerían una o varias perforaciones; de las narigueras, que para fijárselas se atravesaba el séptum, o de los clavos faciales, que para colocárselos necesitaban pequeños agujeros, que generalmente se ubicaban en las mejillas, cerca de las ternillas.

Ciertas figuras muestran todos estos adornos en conjunto, lo que les da una curiosa apariencia. En la mayoría de los casos resultan, sin embargo, agradables, puesto que no existe desfiguración del rostro. Sin duda que el uso continuado de estos adornos debió producir deformaciones, por ejemplo, del pabellón auricular o de la nariz, aunque la exageración de ciertos rasgos dependió del peso de la joya.

Sugieren un maravilloso mundo estas joyas u ornamentos, puesto que sus dimensiones, por lo general, son mínimas; al parecer, el orfebre tuvo que esmerarse al máximo para conseguir el mejor resultado con la menor cantidad posible de material. No se sabe si este hecho obedece a una intención estética de crear realmente un micromundo o si se vieron condicionados por factores tales como la escasez de materia prima, o por la tecnología que implicaba la máxima concentración de calor, para lo cual debíase trabajar sobre pequeñas ascuas de carbón. En todo caso, el resultado es maravilloso. En ese pequeño y mágico mundo



*Hemos reunido en estas páginas varias piezas pertenecientes a la metalurgia áurea de La Tolita. Abajo, dos anillos. A la derecha, arriba, representación de una iguana; abajo, nariguera (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

hay cabida para las flores que servirán para adornar las cabezas de los alfileres, para las aves que intervendrán en orejeras y pendientes, para los animales que adoptarán las formas de las narigueras o de los pectorales.

En muchas ocasiones se utilizan dos metales en la misma pieza, con la innegable intención de producir un contraste cromático, de romper la aridez de la monocromía del oro. Se intenta vivificar al oro con la presencia del platino y no sólo con este objeto, sino también de cumplir una función estructural dentro de la composición. Tal es el caso de unas orejeras a manera de carrete que se separan en dos piezas mediante un ingenioso sistema que se parece al de un bocín, en las que la composición hecha a base de círculos concén-

tricos de oro, tratado de varias maneras, de repente se rompe para calar un espacio oscuro que aligera a la pieza y en el que se ubican unas espirales dobles de platino, que la dinamizan y crean una ruptura del color predominante. Pero el sentido cromático del artista no sólo acude a colores metálicos para satisfacer esa necesidad visual, sino que incluye algo más cálido en textura y tacto; busca colores fuertes como los verdes en sus distintas gamas, turquesa, jade, esmeralda, y engasta en el oro medias lunas, que parecen desprendidas de una noche verde de su alto cielo ecuatorial.

El diseño es estudiado meticulosamente. La geometría perimetral, círculos, rectángulos, trapecios, gesta en su interior un mundo cohesionado y dinámico. Hay una introversión en la composición. Para ello







se utilizan tanto elementos lineales, más bien abstractos, como estilizaciones biomorfas. Se ejecutan resaltes mediante el repujado, o aditamentos a manera de "collage" constituidos por alambres, bolitas, semiesferas huecas, las cuales se unen al cuerpo mismo de la pieza mediante un ingenioso proceso de soldadura.

Nuevamente se acude a lo más prístino, se desvela la forma desposeyéndola de lo superfluo para transformarla en lo que es. Una paloma no será más que una lámina de oro recortada, con el pico y sus patas florecidos. Para identificarla como tal, la línea perimetral será un trazo continuo aéreo y definitorio. La interna arquitectura estará levemente insinuada por un repujado fugaz que se concentrará en el ojo.

Pero también habrá una etapa realista en la que será necesario detenerse en el motivo, examinarlo escru-

pulosamente, aprehender los detalles y recrearlos. Para eso el color no será ya una abstracción ni una convención. Se necesitará acudir a artificios tales como el de la oxidación para producir el plumaje iridiscente de las aves. Un cóndor exhibirá una perla en la garra y será indispensable llegar a detalles tan asombrosos como mostrar la lengua entre el pico levemente abierto del ave y colorear sus alas para satisfacer el anhelo del artista... ¡y esto en medio centímetro cúbico de escultura!...

El afán estético de este prodigioso artista va más allá, agota las posibilidades. No sólo funde el metal para crear volúmenes mediante el sistema de la cera perdida, sino que arma, articula, lamina y concibe formas escultóricas huecas. Para ello, no es necesario que utilice el molde; es capaz, mediante el golpe y el







En la página opuesta, pectoral orutomorfo bicéfalo, adornado con lentejuelas móviles (arriba) y, abajo, orejeras de oro. En ésta, arriba, paloma de oro cuyo pico y patas se han adornado con una flor, abajo, adornos pendientes a manera de manposas (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

repujado preciso, de crear volúmenes cuticulares, a manera de una piel de oro, y estructurarlos para plasmar formas humanas y de animales.

Tanta admiración causó la maestría de los artífices de La Tolita que algún refinado visitante decidió llevarse una de estas extraordinarias figurillas hasta su lejana tierra.

Fue un antiguo peruano quien se enamoró de una esculturilla femenina, de una Venus esmeraldeña, y se la llevó consigo, no sólo para que le acompañara en esta vida terrena y huidiza, sino para que en la muerte, en esa oscuridad repentina que ciega los ojos, le sirviera de deslumbrante amiga. En el Museo Brunning de Lambayeque se conserva esa hermosa figurilla de oro hueco, del más puro estilo de La Tolita, cuya contrapartida, lamentablemente en avanzado estado de deterioro, fue encontrada en la isla esmeraldeña y hoy reposa en el Museo del Banco Central del Ecuador, en Quito.

La figurilla representa al clásico personaje femenino de la cultura de La Tolita: está de pie, desnuda, con los brazos rígidos separados de las caderas, en tanto que las manos abiertas, con las palmas hacia abajo, adoptan esa actitud ritual, clásica de esculturas cerámicas. La deformada cabeza, las facciones proporcio-

nadas y dulces, coinciden con el tipo humano predominante en las figurillas cerámicas de la costa norte esmeraldeña.

La pieza de mayor belleza que hasta ahora se ha encontrado en La Tolita es, sin lugar a dudas, un pectoral de oro y platino formado por un círculo áureo que inscribe o, mejor dicho, aprisiona la figura de un hombre con los brazos abiertos, en actitud de querer escaparse de su dorada prisión. El pecho florecido en una filigrana recorta espacios vacíos, transparentes, y contrasta cromática y estilísticamente con el cuerpo



FUNDADA EN 1620  
QUITO







*A la izquierda, pectoral de la cultura de La Tolita, realizado en oro y platino, llamado "El hombre del pecho florido" (objeto en custodia en el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Abajo, vaso cefalomorfo de la cultura de Tuncahuán en que es evidente la dramatización de la faz humana (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

del personaje, recortado, escueto. El rostro del mismo está hecho en relieve, mediante el repujado. Se le ha provisto de una expresión severa, quizás angustiosa. Tanto de los codos como de las rodillas y del pubis se desprenden como unos apéndices, conformados por unos alambres arrollados en espiral que dinamizan a este ser, dándole un cariz extraño, como el de un semidiós.

El conjunto de esta preciosa pieza de orfebrería está enmarcado por una sucesión de semiesferas de platino engastadas en hilo de oro, que parece un narrado círculo de perlas.

Es esta que estamos describiendo una apretada

y hermosa síntesis de una cosmovisión caracterizada por una concepción poética en la que el hombre nunca pudo prescindir de la belleza como expresión de su mundo interno.

## DESARROLLO REGIONAL EN LA SIERRA

Si hemos de proceder de una manera más o menos coordinada en nuestra exposición, debemos hacer una abstracción que nos traslade geográfica y cronológicamente.







El llamado desarrollo regional tiene en la sierra una acepción literal, puesto que las culturas evolucionan egocéntricamente, restringidas por barreras geográficas que, aun cuando franqueables, no proporcionaron un intercambio intenso y una corriente comunitaria que haya unificado los criterios sociológicos y estéticos de las diferentes etnias radicadas en la cordillera. Otra vez los inconvenientes de cariz cronológico impiden una visión clara del desenvolvimiento cultural. La gran labor realizada por Jijón y Caamaño necesita ser perfeccionada mediante nuevas investigaciones que esclarezcan muchos problemas, entre ellos los de la datación.

A pesar de estos inconvenientes, podemos referirnos a dos grandes culturas que se desenvuelven en el área andina durante el período de desarrollo regional, puesto que hemos mencionado ya la segunda fase de Narrío, que también entra en él, y que son las de Tuncahuán y de Panzaleo.

### Tuncahuán

Tuncahuán es una especie de horizonte que cubre gran parte de la sierra ecuatoriana y que incluso sobrepasa sus límites actuales para adentrarse en el departamento de Nariño, en Colombia. Fue bautizado con el nombre de Tuncahuán por Jijón y Caamaño, quien trabajó en dicho sitio, localizado en la provincia de Chimborazo. Su diagnóstico fundamental es una cerámica tricroma que tiene como colores un engobe, variable según la región en que se realiza y que va de la gama del ante a un blanco cremoso, un negro producido por la pintura negativa y un rojo brillante que es complemento esencial de la decoración. Este extenso horizonte se expande hacia el sur y se manifiesta de manera ostensible en las expresiones estéticas de la cultura material de la zona austral, en el área Cañari-Azuaya, donde coexiste con la segunda fase de la cultura Narrío.



*En la página opuesta, compotera de pie bajo decorada con monos estilizados en pintura roja y negativa. En ésta, compoteras de idéntico tipo, pero cuyos dibujos son geométricos o estilizados. Todas las piezas pertenecen a la cultura de Tuncahuán. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

Si definimos como Tuncahuán la cultura que se enraiza profundamente en el norte del país, el Carchi, y que tiene como síntoma fundamental de su expresión artística la tricromía descrita, podríamos atribuir a dicha zona el origen de este horizonte cultural.

La extensión geográfica de Tuncahuán fue muy grande, por lo que se puede deducir que se adaptó a diferentes climas y distintos paisajes. En lo que al Carchi se refiere, el hombre de Tuncahuán se afincó en una ecología de altura, pues sus vestigios se sitúan sobre los 2.500 m, tuvo una economía esencialmente agrícola basada en el maíz y cultivó un hondo sentido de la trascendencia de la vida, ratificado por la

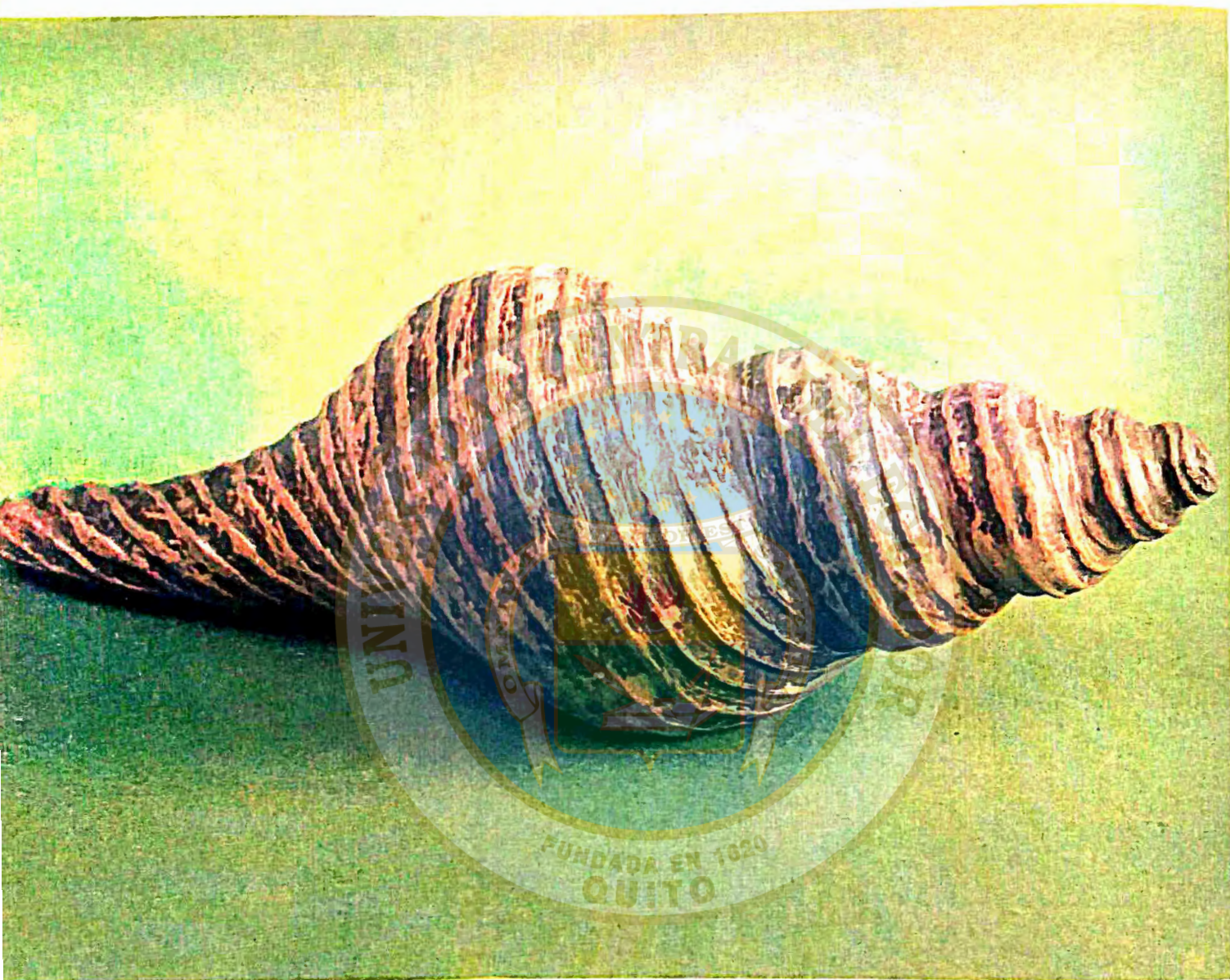
abundancia del ajuar funerario que se encuentra en profundos huecos excavados en la tierra, formados por un acceso en forma de pozo cilíndrico o de chimenea y recámaras interiores donde se depositaba a los muertos. De los vestigios materiales se deduce que se cultivó la tierra extensamente, que la caza también tuvo importancia dentro de su economía y que se comenzaron a trabajar los metales, especialmente el cobre y el oro, con el fin de realizar joyas para el adorno personal. Presumiblemente existió una relación de esta cultura con la costa por representaciones marinas involucradas en sus artes plásticas, así como con el oriente, testificada por el aire tropical, selvático, de al-





*Caracol de cerámica (abajo) de la cultura de Tuncahuán. Es este tipo artístico uno de los más logrados de esta cultura, pues no sólo se copian de manera admirable las conchas de los caracoles, sino también sus estructuras internas (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

*En la página siguiente, cántaro o botijuela típica de la cultura de Tuncahuán, en la que la decoración, cuando la hay, sólo llega hasta el tercio inferior de la panza, pues el resto se introducía en el suelo. En el cuello suele disponerse a veces, como si generara toda la forma, la dramatización de la faz humana (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*



gunas decoraciones zoomorfas, entre las que destacan el mono y el guacamayo.

Desde el punto de vista estético descuella, sin lugar a dudas, el arte cerámico, en el cual fue insigne maestro el hombre de Tuncahuán. Su concepción formal demuestra un gran sentido escultórico, especialmente en los llamados cántaros o botijuelas, que pueden competir con los más refinados "aríbalos" griegos. Están constituidos por un cuerpo en forma de gota u oval, apuntado hacia abajo, coronado por un cuello alto de perfil recto y evertido que da lugar al borde o, en algunos casos, con un estrechamiento en la parte media, que

produce una esbeltez dinámica, que estiliza el recipiente. La decoración, a base de pintura negativa y del rojo brillante que hemos mencionado, se integra perfectamente en la forma y la función. Generalmente el diseño está basado en elementos geométricos que se localizan en la panza, llegando hasta su tercio inferior, que permanece con el color natural del barro, puesto que debía hundirse en la tierra para mantener el líquido fresco. Hay una intencional dicotomía entre el cuello y la panza, marcada por un cambio en el dibujo. Alguna vez se involucra una representación humana que parece ser la generadora de la forma y que se ca-







*A la derecha, otro cántaro antropomorfo de Panzaleo. Es de señalar que este objeto se rompió en épocas precolombinas y que se acudió a una pequeña placa de cerámica y cuerdas para restaurarlo. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

racteriza por una dramatización de la faz humana, implantada en el cuello. Cabe mencionar un hermoso cántaro que parece representar un fardo funerario. En el cuello se ha ejecutado una teoría facial en volumen, especie de máscara de rasgos acentuados, y en la parte inferior una geometrización que recuerda el arte textil, y representa un gran paño o un poncho. El rojo vivifica el conjunto, que de por sí podría ser fúnebre.

Se debe hacer mención de otro de los recipientes que es diagnóstico esencial de Tuncahuán, las "compoterías". Están constituidos por una base baja troncocónica y un plato profundo, que a veces llega a ser un hemisferio. El diseño principal se ubica en la cara interior del cuenco, en la que se ejecutan motivos inimaginables que recorren toda la gama de la geometría y que alguna vez se plasman en un "Op Art" de pureza sin igual, en el que el fenómeno óptico proporciona un movimiento insólito a la composición y que da lugar para pensar que fue un principio mágico el que inspiró al artista. Se podría tildar de "irrealismo mágico" a la teoría estética que prima en estos vasos, puesto que quien los utilizaba descubría un mundo inusitado al ingerir el alimento, si éste era sólido, o al vislumbrar a través de la transparencia del líquido, en el caso del agua, una imagen prodigiosa que iba naciendo conforme se extinguía la sed. Este "irrealismo mágico" se patentiza además en la aplicación del color en algunos ejemplares, en los cuales no se ha seguido el diseño original hecho con la pintura negativa, sino que, de manera arbitraria, espontánea, el color rojo vela ciertos dibujos o los relega definitivamente para conformar un nuevo diseño. Se diría que se realizó otra decoración posterior a la ejecución primitiva del objeto. Los platos o componentes muestran una gama extensa de motivos. El fundamento primordial es el geométrico, pero alguna vez aparecen dibujos biomorfos, tales como representaciones de aves y animales grandemente estilizados que obedecieron, sin lugar a dudas, a una lucubración previa para llegar a su depurada plasmación en la concavidad del recipiente. Como si esta decoración no fuera suficiente, las paredes exteriores ostentan también diseños que son un complemento cabal de la composición interna.

La cerámica escultórica de Tuncahuán, si bien reproduce escasamente la figura humana, tiene una concretización realmente admirable en las imitaciones de las conchas marinas o caracoles extraordinariamente logradas, no sólo en el exterior, sino que copia con exactitud la "columella" o espiral interna, de difícilísima realización, y que implica todo un proceso técnico. Estos artefactos fueron objetos decora-

tivos en algunos casos, pues muchos de ellos muestran un orificio para la suspensión. En otros son instrumentos musicales, ya que se ha amputado uno de sus extremos para poder producir una embocadura de trompa que al soplar produce el sonido profundo característico de las llamadas "quipas", ejecutadas en una concha verdadera. Cabría aquí una digresión: el hombre del altiplano andino no tuvo oportunidades frecuentes para llegarse hasta el mar; si lo hizo fue esporádicamente, motivado quizá por la curiosidad o por el afán de comercio. Como anotamos anteriormente, la concha fue un material muy apreciado en la época precolombina, tanto para trabajarla como joyas, para lo cual tenían que fragmentarla, o entera, pero levemente amputada en un extremo para utilizarla como instrumento musical. El hombre de Tuncahuán no se conforma con la lejanía del mar. Copia la caracola marina para que su añoranza no sea despiadada y, mediante la aplicación de la caracola al oído, evoca siquiera el ruido de las olas. En todo caso, existe un principio musical en el tratamiento de estos objetos, puesto que se lucubra a base de la forma marina para llegar a producir un instrumento musical polifónico, las llamadas flautas, en las que, guardando la forma de la caracola, se ha conseguido un elemento resonante que conserva la espiral interna y, mediante la apertura de orificios en el caparazón, se obtienen los diferentes tonos. Se ha llegado incluso a los medios tonos al perforar un pequeño agujero que, al ser obturado, produce la gama.

También los tejidos tuvieron una gran importancia en esta cultura. Se han rescatado algunos fragmentos en los que se constata una finura y un sentido decorativo basado especialmente en el bordado y la adjunción de elementos colgantes, a manera de borlas, que en muchos casos se enriquecen con pequeños "mullus" de concha.

## Panzaleo

El segundo gran representante del período de desarrollo regional en la sierra es la cultura Panzaleo, diagnosticada por Jacinto Jijón y Caamaño, quien la conceptúa como de honda raigambre temporal. Jijón señala como períodos evolutivos tres fases, a las que denomina: Panzaleo I, II y III. Los define por características particulares, tales como la pintura negativa, para el primero; un fondo blanquecino sobre el que se pinta a dos colores, blanco y rojo, para el segundo, y únicamente el uso de la bicromía mencionada, con la







desaparición del fondo, directamente sobre el color natural del barro, para el tercero. Modernamente se ha establecido la división Cosanga-Píllaro para las dos últimas etapas de la cultura Panzaleo, que cronológicamente corresponden ya al período de Integración.

El territorio en el que se expandió la cultura Panzaleo comprende las provincias de la zona central del país, es decir: Cotopaxi y Tungurahua, con ramificaciones hacia el norte, llegando a encontrarse vestigios hasta en el Carchi. Puede deducirse que existió un intenso comercio con los pueblos vecinos, puesto que las características de su cerámica, de ligereza extrema, debido a la consistencia de la pasta, de cocción perfecta, facilitaron el transporte. Si nos atenemos a una fecha de  $C_{14}$  obtenida por el doctor Bell de  $\pm 2.060$  para esta cerámica en los alrededores del Ila-ló, en la provincia de Pichincha, podemos pensar que su antigüedad se remonta a algunas centurias antes de la era cristiana.

Su economía se basó principalmente en la agricultura, teniendo la caza como suplemento de la dieta. Se constata también un sentido de trascendencia cuando se descubren sepulturas que son generalmente de pozos cilíndricos en los que un ajuar acompaña al muerto en su viaje al más allá.

La abertura hacia el oriente, marcada por el cañón del Pastaza y otros, ha dado pie para suponer un origen amazónico a la cultura Panzaleo, hecho muy posible si consideramos el incentivo que ofrecía la gran cordillera a las tribus dispersas en la cuenca amazónica. El proceso de ascensión debió de ser lento, motivado por la adaptación a la ecología, y en él, conjuntamente con la adaptación humana al medio, debió de haber una experimentación intuitiva con los vegetales, es decir, aclimatación de las plantas tropicales a cada uno de los escalones que implicaba la subida hacia los altos Andes.

En general, los tres períodos de Panzaleo son la evolución paulatina de una misma teoría vital que se extrovierte en una lucubración sobre las formas y en los cambios de decoración, diagnósticos del gusto que primó en cada época. La composición estética, más o menos canónica, basada quizás en un orden político-religioso, determinó una producción artística unitaria levemente modificada por el gusto personal, constatable en los objetos, en los que se hace patente una individualidad artística.

Se puede observar que la cultura Panzaleo se especializa en la producción de la cerámica; bien es verdad que debieron de tratar otros materiales, tales como la concha por el comercio con la costa, la madera y los

metales. Lo que ha podido salvar la arqueología hasta hoy indica un desarrollo muy notable en el tratamiento de los ingredientes constitutivos de la cerámica y en su proceso tecnológico. Uno de los factores fundamentales para obtener una cerámica de paredes muy delgadas fue el desgrasante que usaron, la mica, que parece ser un producto abundantísimo en la zona oriental, con la que consiguieron aligerar el peso de sus recipientes.

Las formas se basan en una concepción oval. Hay muchas variantes, y si bien algunos recipientes ostentan un pequeño pie troncocónico, la mayor parte son ápodos. La decoración está fundada en una teoría geométrica de gran simplicidad: predominan las líneas oblicuas y los triángulos llenos. La pintura negativa les sirvió para imprimir una coloración negra a sus diseños, que resaltaba sobre una pasta de color amarillento y, a veces, levemente rojiza.

La decoración escultórica reviste caracteres muy interesantes. Se toman temas biomorfos para integrar los recipientes y se los hace ingredientes de la forma cuando, por ejemplo, la cabeza de una lechuga corona el cuello de una botella o cuando una pareja de aves es un recipiente. Teoría ingenua no exenta de gracia en la simplificación ritmada de los cuellos, alas y colas de los pájaros capturados por el artista en el hieratismo de su cerámica.

Absolutamente desconcertante resulta una trinidad escultórica que culmina las redondeces voluptuosas de los cántaros. El cuello adopta la forma de la cabeza de un personaje adusto, grave, a veces provisto de una especie de barba, realizada con la adjunción de pasta aplanada, de corte rectangular. A sus lados se disponen a veces, en el lugar de los hombros, dos cabezas más pequeñas, mucho más esquemáticas que la primera, que proporcionan un aire misterioso, mágico, a la composición. En ocasiones desaparecen los rasgos faciales de las cabezas secundarias para quedar únicamente dos prominencias bulbosas, solas, tristes. La trinidad descrita aparece también en un raro artefacto, constituido por un cuerpo alargado, cónico y hueco, que está coronado por las cabezas aludidas, formando el cuello triple del receptáculo. ¿Será un soplador, "pucuna", un signo de mando o simplemente una arbitrariedad artística para plasmar esta concepción tricéfala?

La teoría escultórica de Panzaleo no estaría completa si no aludimos a la representación de animales mamíferos que seguramente son la idealización de la llama. No hay un ingrediente formal que permita una identificación segura. Las formas redondeadas, el









lomo cálido, el cuello erguido, permiten suponer que se intentó imitar a esa auquénida. La concretización más poética del arte de Panzaleo son los cántaros antropomorfos, es decir, la inclusión de la figura humana como sustento esencial de la forma plástica. Personajes cubiertos con "poncho" que se atreven a mostrar sus manos por el descote de esta cálida prenda. Hieráticos individuos que ostentan en la mejilla la bola de coca con la que trajinan su humanidad por los altos Andes, o la envolvente fruición de una espiral rítmica que dinamiza la quietud de la arcilla.

Las "compoteras" tienen especial atractivo para el hombre Panzaleo. Lucubra sobre la redondez del recipiente y juega con la altura de sus bases buscando un equilibrio entre el tronco de cono, sustentáculo, y el hemisferio, receptáculo. Alguna vez le es insuficiente la desnudez morena de la cerámica y trata de cubrirla con la fruición descabellada de un remedo textil. La impresión rutinaria de un sello empapado en color termina por velar la forma del recipiente, como si enredase en la sutileza de un velo al espectador, de tal manera que parece que pretendiese aniquilar definitivamente la forma.

## DESARROLLO REGIONAL EN EL AMAZONAS

La leyenda de "El Dorado" y las noticias de la tierra de la canela indujeron a Gonzalo Pizarro y Francisco de Orellana a organizar la famosa expedición que, saliendo de Quito, descubrió el río Amazonas, el más caudaloso del mundo.

La climatología se caracteriza por las lluvias abundantes. Hay unos pocos meses del año que son más secos que otros, pero en realidad pueden caer chaparrones en cualquier momento y la pluviosidad total por año fluctúa en muchas zonas entre los 3.000 y 4.000 mm, con inundaciones frecuentes en las regiones bajas del este. La vegetación es, naturalmente, una enorme floresta tropical, con sus típicos "pisos" de vegetación desde las plantas y arbustos hasta los árboles gigantes. La selva en sí es impenetrable, es el verdadero "infierno verde" de la literatura de los exploradores; los caminos naturales son los ríos, los cuales, una vez perdida su fuerza y el ímpetu de su descenso brusco de los Andes, corren con una lentitud casi imperceptible en una gradiente de 1:10.000.



En la página opuesta, vasija zoomorfa de la cultura Panzaleo que puede estar inspirada en una llama (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).

Avenidas de agua y desbordamientos ocasionales deben haber destruido innumerables sitios de poblaciones prehistóricas, y la investigación científica requiere no sólo disciplina y perseverancia, sino también una buena cantidad de suerte. Por su etnografía exótica y vistosa, la región siempre ha ejercido cierta fascinación sobre los viajeros, pero entre ellos no hemos tenido arqueólogos sino en los últimos años. A pesar de haberse investigado un considerable número de sitios, resultan pocos e insuficientes en los miles de kilómetros cuadrados de selva. Lo importante es que esa región, que para nuestra civilización parece tan inhóspita, estuvo poblada desde hace milenios y allí se desarrollaron culturas sedentarias y agrícolas, con sus construcciones de carácter permanente, trazas de lo que podemos clasificar como por lo menos un preurbanismo. Además, se hace ahora evidente que el poblamiento de la región amazónica no ha de ser necesariamente a base de incursiones casuales desde el altiplano, sino que las culturas de la selva frecuentemente han seguido movimientos contrarios, subiendo los valles y penetrando en el callejón interandino, de manera parecida a la que sugerimos al tratar de la expansión de las culturas formativas.

Los dos estudios básicos publicados hasta la fecha los debemos a Evans y Meggers (1968), científicos del Instituto Smithsonian de Washington, y al padre Pedro Porras (1975); catedrático de la Pontificia Universidad Católica de Quito. Ambas investigaciones fueron lo suficientemente exhaustivas y con dataciones absolutas a base del  $C_{14}$  y la hidratación de la obsidiana para que podamos conocer el *corpus* cerámico de las culturas y formarnos ideas bastante claras de la alimentación usada y la tecnología alcanzada. Las posiciones cronológicas están dentro de la alineación general que usamos en esta exposición para el período del desarrollo regional, o sea entre los 500 años a. de Cristo y 500 años d. de C., aproximadamente.

A lo largo del río Napo, en la región de las confluencias con los ríos Aguarico, Yasuní y Tigacuano, Evans y Meggers excavaron un total de diez sitios arqueológicos, dos de ellos con material de lo que se conoce hoy como Yasuní, con una fecha radiocarbónica de la primera centuria antes de Cristo. El material cerámico está mal preservado, pero a base de los fragmentos pudieron reconstruirse nueve formas básicas comunes, más unas diez que son menos frecuentes. Dos de las formas son reminiscencias de las que conocimos al final de la cultura de Valdivia y principios de la de Chorrera en la costa, lo que no implica un contacto necesariamente, sino que por igual puede repre-

sentar un funcionamiento determinante al fabricar el utensilio.

La decoración se basa por lo general en motivos incisos geométricos o de escalerilla y punteados, más rebordes horizontales modelados y con cortas incisiones verticales. Poco queda, por la humedad del clima, de un engobe rojo en una superficie alisada. Un total de 1.400 fragmentos fueron recuperados; quizás una muestra muy reducida para determinar un estado cultural, pero, en cambio, la datación es tan segura como podemos exigir, ya que la obtuvieron al extraer de la cerámica su desengrasante orgánico y analizarlo mediante el  $C_{14}$ . El origen y las influencias de Yasuní, en cambio, no son claras; tanto las enormes distancias que median como las considerables diferencias cronológicas hacen difícil relacionar a Yasuní con otras culturas que han dado cerámica con decoraciones similares.

Aparte sus restos, Yasuní no nos ha dado ningún otro material que nos ayude a su mejor comprensión.

Entre 77 y 78° oeste, aproximadamente, y en línea directa apenas unos 100 kilómetros al este de Quito, en el escarpado sistema fluvial compuesto por los ríos Papallacta, Chalpi, Mashpa y Quijos, éste afluente del Coca, el padre Porras localiza la cultura Cosanga a través de sus excavaciones en más de treinta sitios. Su material cerámico consiste en unas doce formas diferentes, si bien cada una de ellas con sus subtipos o variantes.

El clima es el mismo de la Amazonia, de abundantes lluvias todo el año y con temperaturas no muy altas, pero con notables variaciones entre día y noche, y, naturalmente, con diferencias de acuerdo con las alturas y los vientos.

La abundancia del material obtenido, tanto cerámico como lítico, más una serie de dataciones por el carbono radiactivo, nos aclaran que el valle de los quijos mantuvo una población densa y muy prolongada más allá del desarrollo regional y que por fin penetra en la serranía, por varios pasos en la Cordillera Oriental, durante el período de la integración.

Las casas unifamiliares, o de familia numerosa, fueron construidas sobre plataformas de tierra, amuralladas con mampostería seca y dispuestas alrededor de una plazuela, en cuyo centro se levantaba una plataforma mayor, donde sin duda estaba situada una casa comunal o de culto. Caminos empedrados comunicaban las casas entre sí y llevaban a los campos cultivados. Alguna escultura monolítica, toscamente labrada con una representación antropomorfa, se erguía en varias de esas estructuras como lares tutelares. En las



*En la página siguiente, cántaro antropomorfo de la cultura Panzaleo. La decoración geométrica pintada sirve de complemento al tratamiento escultórico de la cerámica. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

cúspides de las colinas circundantes se han observado terrazas artificiales protegidas por vallas de monolitos clavados en tierra, que el autor piensa que pueden haber tenido carácter militar. Todas las construcciones revelan cierta cohesión interna del grupo para ejecutar obras mancomunadas.

Un asentamiento de esta clase ha tenido, naturalmente, su sustento principal en la agricultura; en las regiones bajas, el maíz ha tenido que ser planta de mayor importancia, pero la diversidad de microclimas a diferentes alturas y las orientaciones de los flancos de las montañas deben haber permitido una gran variedad de plantas económicas; además, esa dieta vegetariana sería suplida ampliamente por los productos de la caza.

En el corpus cerámico predomina la forma de una compotera, ya sea de pedestal alto, mediano o bajo, pero, aunque podemos llamarla así, su parte superior es diferente de la que conocimos en la costa, pues es profunda y se asemeja más a un cuenco sobre un pedestal que a un plato. Como algo característico de este corpus señalamos que por lo menos un 70 % de las formas descansan sobre una base circular añadida, baja o alta.

La decoración plástica se limita a un engrosamiento del labio del recipiente, que recibe incisiones o punteado y que algunas veces se complementa con botones u otro modelado aplicado. La decoración pintada es muy moderada, sin la policromía costeña, y como ejemplos mencionamos: engobe blanco, rojo sobre blanco y líneas blancas o negras sobre el color natural del barro alisado. La pintura negativa se presenta muy tardíamente. Por otro lado, debemos admirar una excepcional técnica en la alfarería que produjo vasijas de diámetros considerables, como, por ejemplo, 40 cm y con un espesor de sus paredes entre 3 y 8 mm. Por lo general, el grosor de la cerámica oscila entre 3 y 5 mm, y la pasta, muy dura y sonora, suele llevar bastante mica; ya sea su inclusión intencional o no, este hecho incrementa considerablemente el valor estético de las piezas.

En su totalidad, la cerámica debe clasificarse como utilitaria, pues las piezas antropomorfas son muy raras, como en la Sierra, y en contraste con las culturas costeñas del mismo período.

La sección más corriente del inventario lítico se compone de hachas, machacadores y moledores. Las hachas, especialmente, presentan una variedad desconcertante a través de todo el desarrollo interno de la cultura, pero varias de ellas tienen sus dobles en el antiplano, lo que podemos aceptar como cosa natu-

ral en vista de que Cosanga, en sus postrimerías, invadió ese sector del país, probablemente hacia los siglos VIII o IX.

La importancia de Cosanga es que invierte por completo las teorías antiguas y preconcebidas de que los movimientos migratorios fueron desde la sierranía hacia la selva, y no como se comprueba ahora.

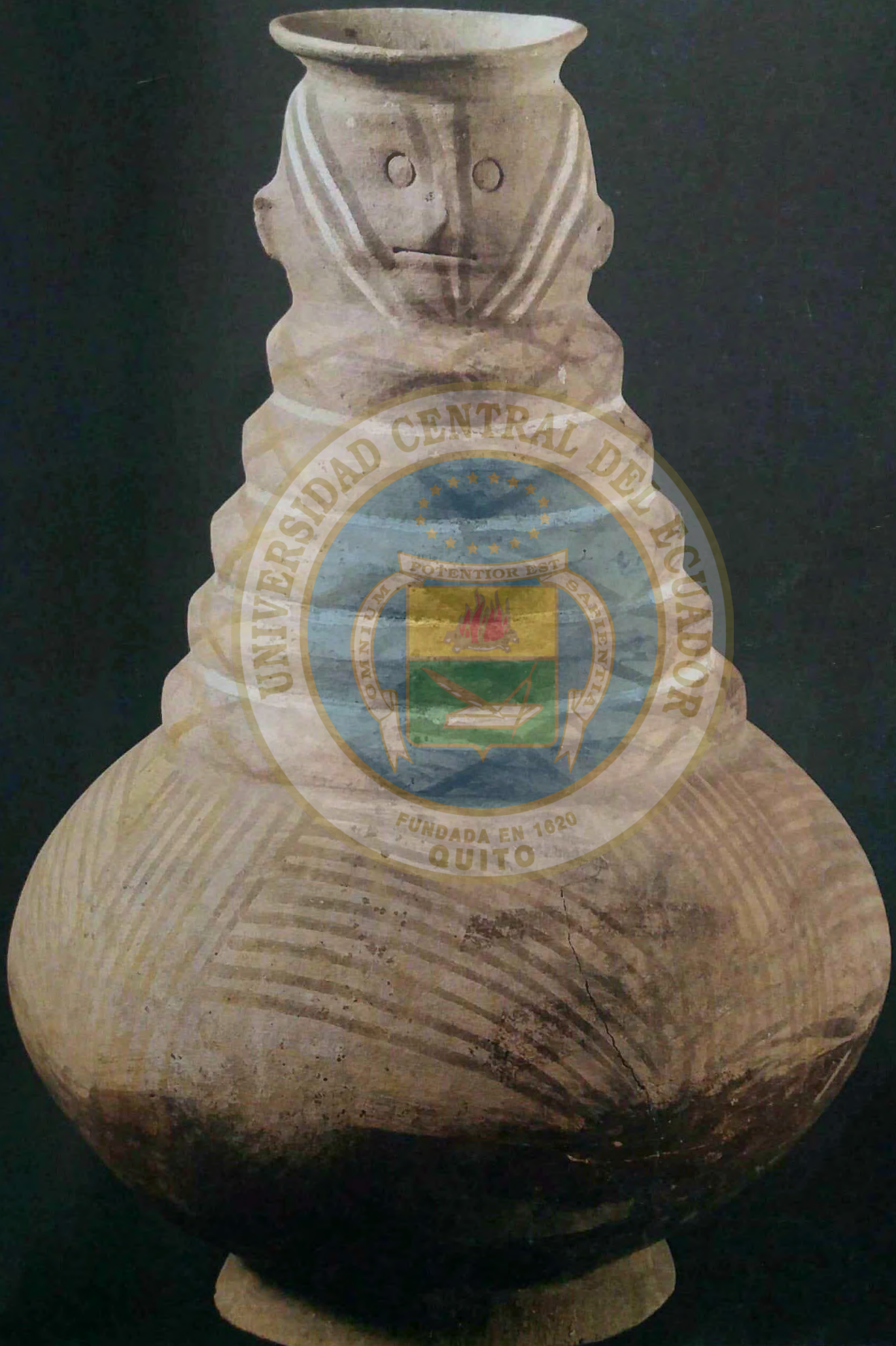
Ninguna de las culturas del desarrollo regional de la Amazonia hasta aquí estudiadas nos han dado pruebas de que, durante su desenvolvimiento, estuviera desarrollado el uso de los metales; forzosamente tenemos que aceptar que la metalurgia corresponde a un proceso cultural más tardío o que quizás algún hallazgo no ha podido llegar a conocimiento de la ciencia.

Si en nuestras descripciones de las culturas costeñas nos hemos lamentado de la ausencia de documentación de carácter orgánico, fácil sería comprender que las condiciones de preservación de los mismos materiales son aún peores en la selva amazónica; pero de ninguna manera podemos pensar que no conocieron el algodón, los tejidos y la utilización de una gran variedad de fibras y otros materiales vegetales. Justamente las mantas de algodón y la pita fueron artículos de gran importancia económica durante los primeros intentos que hicieron los españoles por establecerse y colonizar esas regiones.

El lector habrá notado un contraste evidente entre Yasuní y Cosanga, que no puede ser sino un estímulo grande para futuros trabajos. Por presiones del este o por su dinamismo propio e interno, Cosanga llegó hasta la Sierra, pero quizás el hecho más sobresaliente es la absoluta discrepancia entre ambos sitios. Yasuní representa lo que hemos llegado a considerar un modelo de la ocupación humana en la Amazonia, pero corta y reducida, con una discontinuidad casi obligatoria por agotarse los recursos agrícolas en suelos lavados por las lluvias perennes o bien los propios para la caza. Además, los numerosos ríos han facilitado, o quizás invitado, a un nomadismo continuo. En cambio, Cosanga representa una ocupación vasta, sedentaria y de gran duración, pues hemos visto que dotó a sus terrenos de infraestructuras y explotó eficazmente numerosos nichos de microclimas.

Aparte de la necesidad de acumular más material arqueológico, también nos hace falta sin duda una revisión de nuestro enfoque analítico de la prehistoria amazónica y de las diversas maneras como el hombre pudo adaptarse, durante milenios, a esa ecología particular, que resulta tan poco atractiva para nuestra cultura occidental.











# El período de integración

## PERIODO DE INTEGRACION EN LA COSTA

La mayor parte de nuestros conocimientos de este último período prehispánico la debemos a las excavaciones de cementerios, donde las sepulturas tienen gran variedad de formas y estructuras y contienen ricos ajuarés funerarios, por lo general mucho más abundantes que en los períodos anteriores.

El período se caracteriza, además, por los grandes movimientos de tierra que durante él se realizan, verdaderas infraestructuras de carácter ceremonial o directamente económico que, dada su magnitud, nos informan sobre cierta organización social, sin duda estratificada, para poder haber ordenado y controlado las enormes obras representadas por la remoción de miles y miles de metros cúbicos.

Montículos artificiales, que en la terminología de la arqueología ecuatoriana se llaman *tolas* (del idioma cayapa, que aún se habla en un enclave étnico en la provincia de Esmeraldas: *to* = tierra, y *la* = aumentativo), hinchán por todas partes las llanuras anegadizas de la cuenca del río Guayas y el norte del altiplano serrano.

Mosaicos formados por interminables áreas de bancos bajos, artificialmente contruidos en terrenos pantanosos, pasan desapercibidos para el observador casual que cruza el terreno por las carreteras, pero son perfectamente visibles desde el aire. Los pobladores de las regiones a orillas del mar construyen terrazas artificiales en las laderas de las colinas, lo que sin duda

produce el traslado paulatino de la agricultura hacia las alturas, donde las brisas que vienen del océano depositan su humedad tenue, conocida como "garúas" o lloviznas, de las que no gozan las zonas más bajas. Esta adaptación a la climatología nos indica sin duda que la sequía en la costa aumentaba con el paso del tiempo y que el hombre supo adaptarse a ese cambio. Existieron varias concentraciones de pobladores, que al decir de los cronistas españoles fueron verdaderas ciudades, bien trazadas, con numerosas casas y sus huertas bien cultivadas.

La Integración es el período en que con mayor provecho la arqueología puede dar la mano a la investigación etnohistórica para reconstruir la vida precolombina, porque, aparte las crónicas y relaciones geográficas ya conocidas, existe un enorme acervo de documentos más triviales en los archivos españoles, como, por ejemplo, probanzas, juicios, testamentos, etcétera, que directa o indirectamente contienen referencias a la vida antes de la llegada de los europeos.

### La costa

Si a *grosso modo* hemos reservado un milenio para este período, es lógico suponer que dentro de él deben existir algunas subdivisiones, y así es como, para la provincia de Manabí, Emilio Estrada situó su Chirije como un antecesor de la cultura manteña, intercalado entre aquél y Bahía, y más al sur, en la provincia del Guayas, Jorge Marcos define la transición entre guangala y manteño del sur como período, que también conocemos, de la cultura huancavilca.

La llanura de la costa o litoral, entre la cordillera occidental de los Andes y el océano Pacífico, presenta una orografía que rompe la planicie, y que está formada por una cadena baja y ondulada de colinas que en curva suave arranca desde la moderna ciudad de Guayaquil y vira hacia el norte bajo diferentes nombres, como, por ejemplo, la cordillera de Chongón, Pedernales, Jama y Mache. La altura no es impresio-

*Cabeza humana de la cultura Milagro-Quevedo. Cabe notar en el personaje aquí representado el uso de orejeras y, sobre todo, el de esa pesada nariguera que debía motivar la notable deformación de la nariz hasta conferirle la rara apariencia que en la escultura tiene. Además, el cuello del personaje lleva una especie de collar con tres pendientes.*  
(Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)



*Abajo, diversos recipientes cerámicos realizados por la cultura de Milagro-Quevedo. En la página opuesta, máscara mortuoria perteneciente a un gran personaje, en la cual el rostro es de plata y las orejas y la corona son de cobre. Pertenecen a la cultura manteña. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

nante y en sus puntos más altos no sobrepasa los 800-1.000 metros, que nunca han sido obstáculo para el libre movimiento de las poblaciones. De todos modos, esa formación geomorfológica es una línea divisoria en lo cultural; al oeste predomina la cultura manteña (huancavilca) y al este las culturas Milagro-Quevedo, en el drenaje del río Guayas, abundante en aguas todo el año. Al oeste bajan riachuelos intermitentes de las montañas hacia el mar. En la región del norte, una línea divisoria de colinas de unos 800 metros de altura separa los sistemas fluviales de la provincia de Esmeraldas de la cuenca del Guayas, y allá en Esmeraldas se desarrolló la cultura que conocemos como Atacames, íntimamente emparentada con Milagro-Quevedo, entre la cordillera andina y las montañas de la planicie.

El clima de la franja costanera es fresco y de pocas lluvias, con una vegetación casi xerofítica que en el

extremo sur toma cariz desértico, mientras que en el norte (cultura Atacames) y en el interior, en las tierras de Milagro-Quevedo, presenta una humedad relativa que fluctúa sobre el 90 %, con temperaturas mucho más altas que en la orilla del mar y que en ciertas épocas del año rebasan los 30° C, con fuerte sol.

Aunque en este período observamos cierta unificación cultural sobre territorios más extensos, al igual que en tiempos anteriores nunca debemos pensar en linderos fijos y marcados, a lo que quizá nos podrían inducir nuestro pensamiento moderno y nuestros conceptos nacionalistas. A juzgar por las informaciones arqueológicas, fijamos los territorios culturales de la manera siguiente: Atacames en el norte, en la provincia de Esmeraldas, hasta aproximadamente el poblado de Jama, que es el mismo territorio que anteriormente dio albergue a las culturas de La Tolita, Tiaone y Jama-Coaque. Su extensión hacia el este la













*En la página anterior, arriba, mortero zoomorfo de piedra y, abajo, pectoral de plata. Ambos objetos, de la cultura manteña, son feliz muestra de la habilidad de los artistas manteños.*

estimamos hasta las estribaciones de la cordillera andina, más que nada porque toda esa región forma una provincia de ecología uniforme.

Desde Jama hacia el sur, sobrepasando el golfo o el estuario del río Guayas, con la isla de Puná, y avanzando hasta la actual provincia de El Oro, colindante por el sur con Perú, se extendió la cultura Manteña-Huancavilca.

Tierra adentro, en las provincias del Guayas y Los Ríos, encontramos la de Milagro-Quevedo, que por el sur se une en El Oro con la de Manteña-Huancavilca, y por el norte con la de Atacames.

La manera que tuvieron esas culturas de venerar a sus muertos se presenta con una variedad que desconcierta; encontramos enterramientos sencillos en una urna grande y tosca, con un ajuar funerario que puede limitarse a un solo tortero para hilar, pero sorprendentemente algunas urnas contienen los esqueletos, muchas veces incompletos, de varios individuos, hasta 10 ó más, pero pobres en ofrendas, y otras veces los restos óseos tienen huellas de cremación. Esta forma de tumbas puede presentar un escalafón ínfimo en el rango social, pero revela con seguridad la costumbre de enterramientos secundarios, que implica que al difunto lo tuvieron expuesto por cierto tiempo en un lugar apartado, hasta que se había cumplido cierto ceremonial o llegado el momento propicio para el entierro definitivo, que pudo ser individual o reuniendo varios cuerpos para un solo entierro. Aunque los cronistas relatan que los manteños sacrificaban algunos sobrevivientes, mujeres o servidumbre, para acompañar al difunto en su última morada, ello no es absolutamente verificable.

En las pequeñas mesetas de los cerros encontramos otra clase de cementerios, a cuyas tumbas se les ha dado el nombre de "tiro y cámara lateral" o, más descriptivamente, "de bota", por recordar esta forma. El pozo de acceso tiene una profundidad de varios metros y al final se abre una cámara lateral que es la tumba. En ella podemos encontrar nuevamente varios esqueletos, unos en orden anatómico y otros revueltos e incompletos. Los ajuares consisten en cerámica muy ordinaria donde predominan las formas de pequeñas tinajas, compoteras y platos, o sea los utensilios meramente domésticos. Los adornos personales son escasos y consisten en arillos de alambres espiralados de cobre, abalorios pequeños del mismo metal o de conchas marinas. En piedra encontramos una mano para moler granos y una hacha fragmentada, pero nada que en realidad nos revele una alta posición social del difunto. Que esas tumbas fueron usadas en re-



petidas ocasiones, después de su construcción inicial, lo demuestra el hecho de encontrar en el relleno del pozo de acceso fragmentos de cerámica que corresponden a los utensilios del interior de la cámara funeraria, y el desorden de los huesos más antiguos, arrinconados para dar cabida a nuevos esqueletos, atestiguan el mismo uso repetido, o acaso entierros secundarios, como hemos explicado con anterioridad.

Las tumbas más elaboradas son, sin lugar a duda, las que llamamos de "chimenea", que consisten en unas 4 ó 6 urnas grandes de barro, una colocada encima de otra, todas desfondadas salvo la inferior, que es el verdadero sarcófago y que contiene al difunto con su ajuar, y la superior, tapada con un plato grande. Las vasijas son ordinarias, sin duda de uso común para almacenar granos o bebidas, pero también hay algunas que dan la impresión de haber sido fabricadas apresuradamente para uso funerario. Esta clase de tumbas son características de las tolas, y algunas de ellas contienen ajuares sorprendentes de cerámica fina, joyas personales de oro, cobre o cobre enchapado de oro, y de vez en cuando las sales cúpricas del metal han ayudado a conservar restos de telas elaboradas con una serie de técnicas diferentes, bordadas, teñidas y muy primorosas.

Esta diferencia de trato a los difuntos revela indudablemente jerarquías sociales y administrativas, mas hemos de tener en cuenta que en esos ajuares no encontramos sólo algunas joyas, obviamente para uso personal, sino verdaderas acumulaciones de ellas, como, por ejemplo, centenares de argollas de cobre, centenares de narigueras de cobre enchapadas de oro, hachas, hachuelas, anzuelos de pescar, arillos, zarcillos,



*En estas páginas reproducimos, a distintos tamaños, dos hachas de cobre fundido, pertenecientes a la cultura de Milagro-Quevedo. Ambas se conservan en el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.*



llos, etc., que evidencian un concepto de acumulación de riquezas, probablemente como resultado de tributos. Cuando en algunas de las tumbas encontramos una o varias cuentas de vidrio veneciano, sabemos que los españoles ya andaban muy cerca, porque las cuentas verdes, imitaciones de las esmeraldas legítimas que conocieron los indígenas, fueron muy apreciadas por estos últimos.

Los constructores de las tolas poblaron con preferencia las tierras húmedas tropicales de las áreas culturales de Atacames y Milagro-Quevedo, aunque algunas de ellas se encuentran en territorio manteño. Un caso espectacular se da a orillas del océano, en una tumba en pleno territorio manteño, que debe ser de un emisario o embajador de Milagro-Quevedo a juzgar por su contenido, que consiste en cantidades impresionantes de narigueras, anillos, cuchillos, hachas, etcétera, de cobre; joyas de ámbar, vajilla de plata, vestimentas adornadas con plaquitas de cobre dorado y muchas otras riquezas. No tiene nada de improbable

que la función de ese emisario fuera la de mantener el contacto con los navegantes y mercaderes de la faja marítima, para facilitar el trueque entre ellos y su gente de tierra adentro.

Los pocos restos de tejidos que hemos encontrado serán siempre un reflejo pálido de su artesanía, pues sabemos de su importancia por las cantidades asombrosas de torteros de barro que, más que en cualquier otra parte, aparecen en las excavaciones en Manabí. Esos torteros, por su variada y muy fina decoración incisa, frecuentemente rellena con arcilla blanca, son verdaderas joyas de arte en miniatura. De la importancia de las telas en el sistema socioeconómico precolombino tenemos información gracias a las investigaciones etnohistóricas, como, por ejemplo, cuando leemos que la balsa manteña-luancavilca que capturó el piloto mayor español Bartolomé Ruiz más allá del cabo Galera, en la costa ecuatoriana, estaba cargada con grandes cantidades de telas, o cuando el último inca, Atahualpa, ya prisionero de los españoles en Cajamarca, les dijo que las finas telas con las que se vestía procedían de Portoviejo, en Manabí. La posesión de telas y objetos de cobre o de oro era imprescindible en su sistema de diferenciación social.

Un objeto particular de cobre es la llamada "hacha-moneda", pequeña placa de cobre muy delgada y en forma de hacha, pero con los bordes realzados mediante martillado. Su uso como hacha se excluye por su tamaño (entre unos 2 y 9 centímetros de largo) y muy a menudo las encontramos en cantidades sorprendentes en las tumbas, incluso hasta en número de algunos millares, sueltas o unidas en paquetes de 20 unidades. No sabemos si representan un sistema de medidas o de valores, pero su acumulación señala claramente hacia el concepto de atesorar valores, obtenidos por trueque o por imposiciones. Ejemplos excepcionales de esas riquezas son las hachas gigantes, que pesan hasta unos 20 kilogramos cada una, y que fueron fundidas en moldes abiertos, y quizá también figuras grandes groseramente antropomorfas y planas, igualmente fundidas en cobre.

El uso de los metales lo observamos también en la fabricación de hachas, hachuelas, cinceles, cabezas de mazos o azadones, instrumentos que fueron a la vez utensilios y armas. Las hachas de piedra subsistían aún, pero paulatinamente, no obstante su indudable "alto valor", el uso de los metales fue cada vez más común en los utensilios, y así, tenemos ejemplares de todos los artefactos menores, tales como cascabels, pinzas depilatorias, agujas y anzuelos de pescar hechos de cobre, cobre dorado o cobre plateado.







*Abajo, tres adornos pertenecientes a la cultura Manteña. A izquierda y derecha, "tincullpas" o pectorales felínicos de plata repujada (el de la derecha, con la lengua fuera a modo de badajo); en el centro, adorno hueco de oro con decoración ornitomorfa repujada. En la página opuesta, representación de la metalurgia de la cultura de Milagro-Quevedo; arriba, conjunto de cascabeles y pinzas depilatorias de cobre, narigueras de cobre dorado y collar de plata; abajo, anzueltos de cobre a un tercio de su tamaño (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

La orfebrería llega en este período a su punto culminante y su estilo particular la hace inconfundible. La que se realiza en la costa podemos dividirla en dos áreas: la del norte, en Atacames, y la de la región de Milagro-Quevedo, ambas con técnicas ricas o excepcionales, si bien la del norte se caracteriza por su preferencia por las obras en miniatura (salvo las máscaras funerarias o gorgónicas) y la del sur por el predominio del motivo espiralado y el alambrado. En ambos territorios se combina la metalistería con el arte lapidario y en las joyas de oro se incrustan plaquitas o cuentas de turquesas, de conchas coloradas y hasta de esmeraldas. Dado que el territorio de Milagro-Quevedo no tiene ríos auríferos, el metal debe ser un producto de comercio, y lo más probable es que tengamos que buscar su origen justamente en la zona de la cultura Atacames, en cuyos ríos abundan los placeres de oro y platino. En lo que se refiere al cobre, no estamos aún muy seguros sobre su origen; conocemos unos afloramientos de cobre nativo en las estratificaciones de la Cordillera Occidental, pero, en cambio, no tenemos pruebas de que fueran explotados en los tiempos precolombinos y no podemos excluir la posibilidad de que este metal se obtuviera gracias a un comercio desarrollado sobre largas distancias con los territorios del sur del Ecuador de hoy.

Sobre la importancia de la navegación marítima y el comercio sabemos, en primer lugar, la tantas veces mencionada captura de la balsa por Bartolomé Ruiz, pero las fuentes etnohistóricas (Rostworowski, 1970) acuden nuevamente al esclarecimiento de esa

actividad y su importancia cuando confirman el tráfico regular entre, por ejemplo, Chíncha, a 14° S. en la costa peruana, y el antiguo Portoviejo, en la costa central de Manabí.

Sin duda debieron de ser importantes los tejidos, pero uno de los productos ecuatorianos de ese tráfico, y quizás el más importante, fue el de las cuentas, los "mullos", de la concha colorada *Spondylus sp.* Su importancia no sólo como adorno personal, sino como requisito indispensable en el culto, motivó su demanda generalizada en todo el territorio andino precolombino, y por circunstancias climáticas especiales de los mares tropicales, los territorios desde la península de Santa Elena hacia el norte tuvieron un verdadero monopolio de "mullos". Su rojo encarnado es como de coral, aunque los hay en la gama de anaranjado hasta púrpura; sus tamaños varían entre poco más de un milímetro y unos 3-4 cm, y su fabricación debe haber sido un verdadero desafío a la paciencia y la habilidad del artesano.

En sus transacciones comerciales, los pobladores de la costa, los manteños o atacameños, conocieron, al decir de los cronistas, el uso de la balanza y las medidas, principalmente cuando se trataba de comerciar en metales preciosos.

Los territorios de la costa fueron sojuzgados después de los de la región andina, no obstante que los primeros contactos con los españoles se efectuaron naturalmente en la faja marítima, pero parece evidente que el despoblamiento o la experimentación de las etnias aborígenes fue violenta, porque la Iglesia nunca







vio la necesidad de coleccionar devocionarios o catecismos en las lenguas que allá se hablaron y se perdieron para siempre, salvo un rudimentario vocabulario de la lengua "esmeraldeña" recopilado a principios de este siglo y la sobrevivencia de los idiomas cayapa y colorado en la misma provincia. Evidentemente esas culturas nunca desarrollaron escritura, como no lo hizo tampoco ninguna otra cultura precolombina del Ecuador, pero el uso contemporáneo entre el campesinado de un auxiliar mnemotécnico con soguillas anudadas puede ser reminiscencia de una especie de "quipu" precolombino que aún existe en pleno uso en la zona andina peruana.

Pesadas cabezas de mazos, de cobre o piedra, son indudablemente armas y tenemos que pensar que la vida allí no fue ni bucólica ni pacífica, pero la preocupación mayor debe haber sido la agricultura y la defensa de los cultivos; no es evidente la conquista o expansión militar. Las plantas de mayor importancia económica fueron, como antes, el maíz y la yuca, suplementadas por muchas otras de menor rendimiento o como aliños, colorantes vegetales, hierbas medicinales y otras. Las fuentes inagotables del elemento proteico fueron la cacería y la pesca.

## Las artes

La superación en la metalistería, las artes textiles y la lapidaria se ha conseguido a expensas de la cerámica, que en comparación con la de culturas anteriores es de calidad inferior, salvo quizás en la cultura manteña; pero en conjunto manifiesta cierta monotonía e interminable repetición de las mismas formas y decoraciones.

Las formas típicas, por no decir clásicas, son el plato de base plana; la compotera, ahora con su pedestal más alto; la vasija globular con trípode, platos y cuencos sobre base anular y, característico del man-







teño, el cántaro con una cara humana en el cuello como decoración. La pintura negativa subsiste aún, pero las decoraciones o acabados de sus recipientes están limitados a incisiones lineales y pinturas rojas y blancas en franjas sobre un alisado sencillo.

En ocasiones, el modelado se limita a torcer o enlazar los pedestales de los trípodes algunas veces, o a crear en relieve suave, sobre las paredes de platos y cuencos, una franja de culebras, sapos u otros animales, lo que nos ha inducido a bautizar tales utensilios como "cocinas de brujo", y es en verdad muy probable que los usaran para la cocción de drogas o venenos vegetales, que siempre fueron muy importantes en estas culturas.

El color predominante en la cerámica de Milagro-Quevedo fue el café oscuro, mientras que en la cultura manteña podemos decir que el negro ahumado, de un brillo intenso, fue lo más característico, que en los cántaros estuvo combinado, por lo general, con un mascarón humano en el cuello.

En el territorio al sur de la cultura manteña, entre los huancavilcas, existió evidentemente mayor alegría o soltura si juzgamos por sus manifestaciones cerámicas. Entre ellos encontramos vasijas zoomorfas, de hombres reclinados en actitud de comer, cazador dominando al tigre con sus manos desnudas y hasta escenas eróticas.

Las figurillas, tan abundantes en las culturas más

antiguas, desaparecen casi por completo en Milagro-Quevedo, salvo que hayan sido sustituidas por tallas en madera, pero sobreviven en cambio en Manteña y, por lo general, hechas en moldes abiertos. Constituyen excepciones los incensarios grandes que representan a un hombre quieto sobre una silla o un felino, o sentado en un banquillo y encima de su cabeza una especie de sombrero o platillo para el incienso. La decoración incisa existe tanto en Manteña como en Milagro-Quevedo, pero en la primera de ellas alcanza un desarrollo artístico muy superior, que puede llegar a abstracciones preciosas, y a veces se acerca a una técnica de excisiones cuyos campos se rellenan con arcilla blanca. Los motivos suelen estar inspirados en peces o aves, con una técnica similar a la que mencionamos al hablar de los torteros para hilar.

Los sellos o estampadores de barro son otros utensilios más abundantes en Manteña que en los territorios de tierra adentro, pero, al contrario que en las culturas anteriores, ahora son planos, aunque de varios contornos, y van provistos de un pequeño mango protuberante en el dorso. Los motivos varían desde los puramente geométricos y florales hasta escenas que nos relatan actos de culto o actividades profanas. Quizás esos sellos constituyan la información más gráfica de la vida de la época y han sido motivo de varios estudios especializados (entre otros, el de R. Parducci).

Llama la atención el que las representaciones hu-



*A la izquierda y abajo, vasos zoomorfos y antropomorfos, respectivamente, de cerámica negra pulida y brillante, de la cultura manteña (Museo del Banco Central, Quito). A la derecha, gran sello para la zona pélvica, a mitad de su tamaño (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil).*

manas, tanto en sellos como en las esculturas cerámicas, aparecen frecuentemente desnudas, en contradicción con la abundancia con que aparecen los torteros y la importancia que tuvieron los tejidos en su vida socioeconómica. La desnudez causó disgusto a los conquistadores, pues la consideraron una falta de moral, pero como la actividad textil sí floreció, tenemos que aceptar que no es la primera vez en la historia económica que un pueblo comercia con lo que a él le sobra y a otros falta. A nuestro modo de ver las cosas, las mujeres eran más púdicas al usar faldas desde la cintura hacia abajo.

### Viviendas, templos y culto

Las innumerables tolas en el territorio de Milagro-Quevedo y de Atacames deben de haber tenido varios propósitos. El más obvio e inmediato es tener un lugar para habitar fuera del alcance de las inundaciones pe-









En la página opuesta, incensario con la representación de un jefe manteño, sentado y con las manos sobre las rodillas. Lleva como adornos grandes orejeras e incisiones con figuras geométricas en el cuello y parte superior del pecho, así como incisiones horizontales y puntos en la mitad derecha de su torso. Algunas de estas incisiones podrían querer representar tatuajes o pinturas. El personaje está sobre algo que parece una gran campana. En ésta, recipiente de cerámica pulida realizado por un artista de la cultura de Milagro-Quevedo (Museo del Banco Central, Quito).









*En la página anterior, representación en cerámica de un guerrero de la cultura de Milagro-Quevedo. En ésta, abajo, parte inferior de un pequeño cuenco de cerámica con decoración ornitomorfa incisa, de la cultura manteña (Museo del Banco Central, Quito).*

riódicas, lugar que al mismo tiempo servía para enterrar a los difuntos en urnas simples o en tumbas compuestas por urnas múltiples, los entierros en "chimenea". Estas tolvas son de varios tamaños, alturas y formas, y de su uso no cabe la menor duda por la abundancia de fragmentos de cerámica y de tumbas en su interior, pero otros montículos de impresionantes dimensiones, como, por ejemplo, unos 100 metros de largo y unos 30 de ancho por 10 de alto, sin tumbas en su interior, deben de haber sido sitios de templos y cultos. De las construcciones en materiales perecederos, como maderas y pajas, no queda el más remoto vestigio hoy en día.

El arqueólogo tendrá dificultad en identificar los objetos de culto, quizá con excepción de algunos "bastones" y hachas de cobre decorados con la estilización de una cabeza de guacamayo; pero como objetos similares aparecen en la zona surandina, pueden repre-

sentar tanto un comercio como una unificación de creencias. Esculturas menores de seres humanos o de animales pueden ser amuletos, que quizá signifiquen un acercamiento a lo sobrenatural. Podemos interpretar estilizaciones en sus adornos de oro, como el murciélago, el búho o el colibrí, y pueden ser símbolos de fenómenos para ellos vitales. No está permitido especular más acerca de un culto extinguido.

En el territorio de los manteños encontramos vestigios de casas de piedra rectangulares, frecuentemente con subdivisiones. Es de suponer que la parte superior de la construcción haya sido de madera revocada, y los techos, de paja. En varios pequeños valles que bajan al mar encontramos restos de verdaderos poblados, hoy cubiertos por la manigua. A principios de siglo, Marshall Saville localizó centenares de lo que llamó "corrales", hoy destruidos por el crecimiento de la ciudad de Manta. Estimó que el poblado anti-







*En esta página, a la izquierda y abajo, grandes sillas ceremoniales (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil). En la página opuesta, escultura manteña en piedra representando una divinidad (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

las estelas son de tamaños que impedían su fácil traslado y, aunque existen muy pocos relatos fidedignos respecto a su colocación primaria en las montañas, es de suponer que estaban agrupadas en las cúspides en ciertos lugares de culto o de reunión. Entre las esculturas menores encontramos personajes con un platillo encima de la cabeza y otros incensarios que consisten en pequeñas columnas de corte cuadrado, que surgen del dorso de un felino echado.

En la zona sur del territorio manteño, entre los huancavilcas, la escultura en piedra se caracteriza por grandes seres humanos o animales, a los que los pobladores, montañas adentro, aún reverencian.

Encontramos vagos vestigios sobre su mitología en los motivos decorativos, en los sellos o en otras decoraciones donde abunda la estilización de un murciélago (Wagner, 1971), motivo que también encontrábamos a menudo en Chorrera, al final del período formativo.

guo cubría varios kilómetros cuadrados y que algunas de las casas medían hasta 60 metros de largo por 10 de ancho.

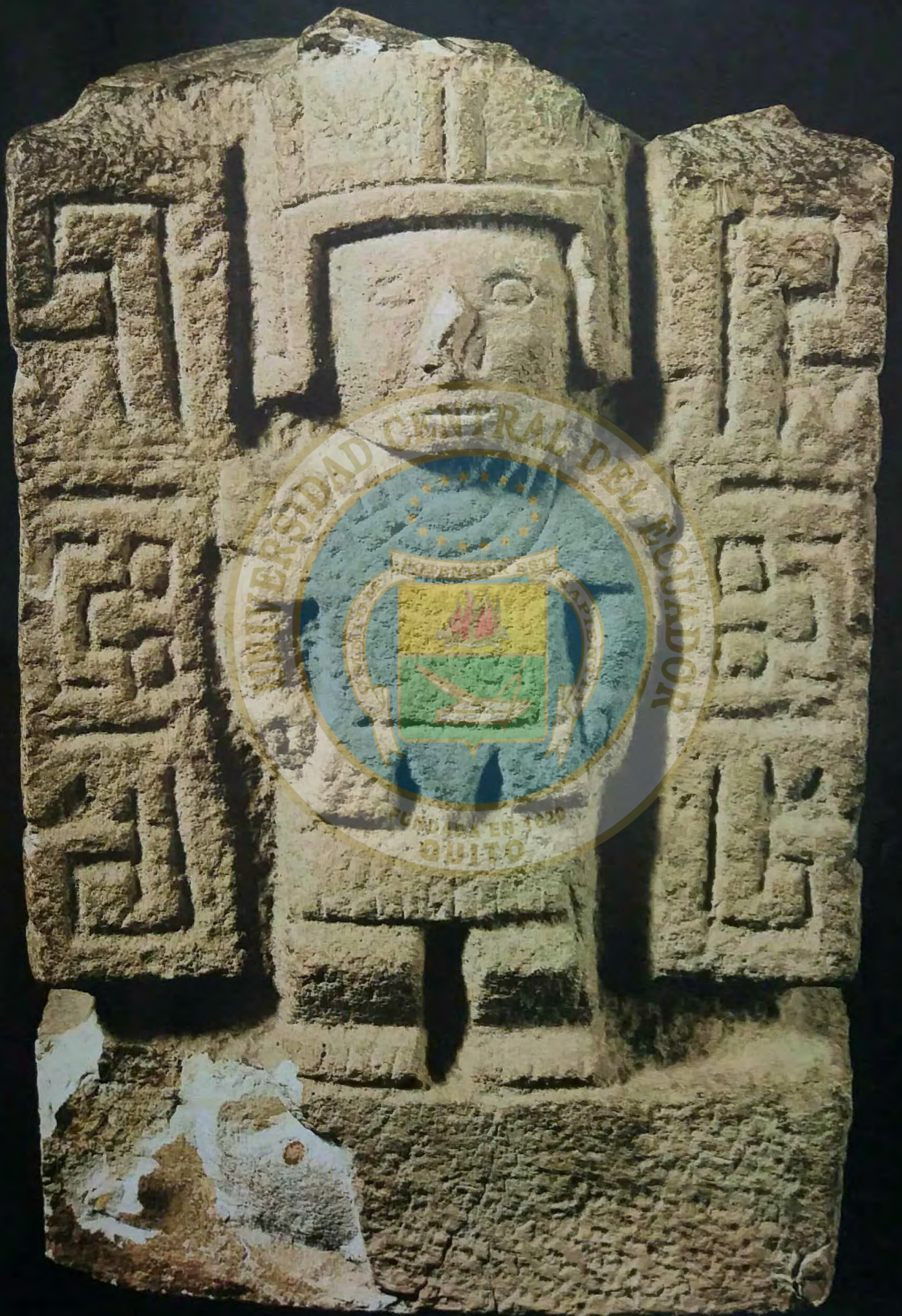
El viajero milanés Girolamo Benzoni anduvo por las tierras de Manabí pocos años después de la conquista y habla de los templos donde se rendía culto a ciertas esculturas de piedra, pero no nos pudo dar mayores detalles porque, para su seguridad personal, Benzoni tuvo que salir corriendo.

El arte de esculpir en piedra distingue a los manteños y huancavilcas de las culturas de tierra adentro, las de Milagro-Quevedo y de Atacames. Los monumentos prehistóricos son las famosas sillas con su asiento en forma de "U", como una reminiscencia de la silla curul romana, pero colocado sobre la base de un felino echado y con la cabeza girada hacia delante, o por un hombre reposando en la misma posición. Las hay de varias dimensiones, desde las pequeñas en que cabe una criatura, hasta otras grandes donde cómodamente puede sentarse un adulto; pero muchos antropólogos se niegan a aceptar esas sillas como verdaderos asientos y se inclinan más por una interpretación como de altares relacionados con un culto de la fertilidad.

Otras esculturas pétreas son las estelas, lápidas grandes de un metro de alto por casi medio de ancho que en su parte superior ostentan la figura en bajo relieve de una mujer que tiene sus brazos y piernas doblados hacia los lados. Tanto las sillas en "U" como













*En la página opuesta, conjunto de hachas y cuchillos de cobre de diferentes tipos, pertenecientes a la cultura manteña (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

Los cronistas nos informan acerca de un importante santuario cerca de Manta, donde había una esmeralda gigante, la cual recibía como ofrendas esmeraldas menores y dispensaba buena salud. Nadie quiso revelar a los españoles el sitio de ese templo y menos dónde estaban las minas de esmeraldas.

Hacia el norte, en la zona colindante con Atacames, los españoles observaron horrorizados la extraña costumbre de disecar los cuerpos de los difuntos o enemigos, cuyos pellejos se rellenaban con paja seca y se colocaban en los techos de los templos; las cabezas se reducían al sacar, curtir y secar la piel, y se remodelaban las facciones hasta que adquirían el tamaño de un puño cerrado. La costumbre fue similar a la que aún existe entre los jíbaros o shuars, en la región sudoriental de la Amazonia ecuatoriana, y que se relaciona con la captura del poder y del espíritu del difunto.

## La costa y nuevamente Mesoamérica

Al hablar sobre los nexos externos que mantuvieron las culturas ecuatorianas durante el desarrollo regional, insistimos en que los contactos fueron mayores en el norte, en las culturas de La Tolita y Jama-Coaque, y que las influencias se debilitan cuanto más avanzamos hacia el sur y cuanto más progresamos en el tiempo. De todos modos esos contactos subsistieron hasta la llegada de los españoles. Ya se ha mencionado varias veces la captura de una balsa huancavilca-manteña por el piloto Bartolomé Ruiz. Ignoramos su procedencia exacta, aunque es de suponer que venía de la isla Salango, en la costa de la provincia del Guayas, porque de allá eran algunos de sus tripulantes, e igualmente ignoramos su destino. Por la descripción que hicieron los españoles del cargamento, se trataba, fuera de toda duda, de una embarcación en viaje comercial. Estudios contemporáneos de etnohistoria nos confirman la importancia de la navegación precolombina a lo largo de la costa pacífica sudamericana, y no tiene, por consiguiente, nada de sorprendente que contactos con tierras mesoamericanas dejaran sus huellas en las culturas de la costa.

Varios artefactos menores, como aretes, de metal o de barro, cucharones de barro, pero sobre todo la representación de la mujer, con brazos y piernas desplegados, que vimos en las estelas, es tan similar a las mismas manifestaciones que conocemos entre los huastecas, que sería ocioso negar un contacto o un estímulo artístico-religioso. Esta mujer o "Venus" re-

presenta la diosa de la fertilidad, quizá más específicamente la que dio a luz al dios del maíz.

Las tumbas con pozo profundo y cámara funeraria lateral y las que tienen forma de botella existen tanto en el occidente mesoamericano como en la costa ecuatoriana, donde quizá son más antiguas que sus similares del norte. Las mismas formas de entierros podemos observar en la región interandina del Ecuador y en la costa central y sur del Perú.

En la costa que se extiende desde los atacames hasta los huancavilcas hemos encontrado mandíbulas humanas con incrustaciones dentarias de oro; son plaquitas redondas o cuadradas, algunas veces como pequeños clavos con cabeza redonda, colocados en los incisivos frontales o laterales con pegamentos especiales en sitios previamente preparados con limadura o raspado. Esta ornamentación alcanzó la mayor antigüedad y extensión en el actual estado de Oaxaca (México), de donde probablemente se expandió a tierras ecuatorianas. Esta deformación dentaria fue de importancia estética, y la costumbre, como muchas otras, causó la admiración de los europeos.

Las hachas-monedas, que encontramos con mayor abundancia entre los habitantes de Milagro-Quevedo, pero asimismo entre los huancavilcas-manteños, tienen también su paralelo en México, donde los españoles las observaron todavía en funciones entre los aztecas. Aparte del valle de México, las hay también en Oaxaca. Aunque las formas mexicanas no son absolutamente iguales a las ecuatorianas, en ambos tipos se trata de plaquitas delgadas de cobre martilladas en forma de hacha y con sus bordes realzados. No se sabe aún que en el Ecuador se haya hecho observación alguna sobre esas hachas en pleno funcionamiento, como en México, pero teniendo en cuenta nuestros conocimientos sobre la navegación y sabiendo de la mayor antigüedad de la metalistería en el Ecuador, no caben muchas dudas acerca de su difusión desde aquí hacia el norte. Salvo unos pocos ejemplares aislados, esas hachas no existieron en la región andina, donde el único rasgo importante serían las tumbas con pozo y recámara.

## EL PERIODO DE INTEGRACION EN LA REGION AMAZONICA

Los infatigables antropólogos norteamericanos Clifford Evans y Betty Meggers situaron tres complejos de este periodo en la floresta oriental del Ecuador: Tiguacuno, Napo y Cotococha, que en el tiempo re-





*A la izquierda, vaso cefalomorfo de la cultura manteña, con gran cantidad de hachas-monedas en su interior (Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil).*

presentan desarrollos culturales entre hacia el 500 d. de C. y la conquista española. Los sitios arqueológicos están ubicados, en términos generales, en los sistemas alrededor del río Napo, en la zona nororiental.

Tiguacuno, el más antiguo, con una fecha alrededor de 500 años d. de C., es una ocupación pequeña y probablemente de corta duración en la orilla del Tiputini, afluente del río Napo por su margen derecha. Detrás del poblado quedaban los sembrados y la inmensidad de la selva.

Los cambios en la técnica cerámica indican la evolución interna, y algunos rasgos decorativos, como las incisiones y pintura roja en zonas, son más antiguos y están probablemente emparentados con el desarrollo regional. Entre sus artefactos cerámicos podemos observar un rasgo muy amazónico, que es el soporte de las ollas, un cilindro grueso y sólido que remplace a una piedra en el fogón, utensilio que se encuentra allí donde el hombre no hallaba piedras para sus hogares. Las formas de su vajilla no son comparables a las que conocemos de otros sitios o tiempos, pues se limitan a lo meramente utilitario. Ignoramos la duración total de la ocupación. Tenemos fechas que sitúan a Napo entre los años 1100 y 1450 d. de C., en las orillas del río del mismo nombre, hasta el poblado de Nuevo Rocafuerte, en la frontera con el Perú.

Hay vestigios de varios poblados antiguos, que a juzgar por los restos culturales estuvieron formados por dos hileras de casas en una longitud de unos 500 metros, más unos 20-30 metros de ancho, pero la profundidad de los depósitos nos revela que ningún sitio fue ocupado durante largo tiempo.

No encontramos pruebas directas acerca de los alimentos empleados para la subsistencia, y tenemos que suponer que aquí también se utilizaría la agricultura combinada con la pesca y la caza, pues sus hachas de piedra son las adecuadas para la tala del bosque.

Su cerámica más conocida es la de las urnas funerarias, que encontramos en los sitios habitados. Su contenido se limita a la osamenta, sin acompañamiento

de ajuar, y por el tamaño limitado de la urna es de suponer que los entierros fueron secundarios, reforzándose esa teoría por estar algunas veces los huesos pintados. Normalmente esa costumbre funeraria implica una primera fase en la que se tiene expuesto al difunto a la intemperie durante el tiempo suficiente para que se pudran o se consuman sus partes blandas, pero no podemos excluir del todo un canibalismo ritual, pues a veces los huesos están chamuscados. El objeto de la ceremonia consiste en que el participante de ese extraño banquete incorpore en sí las buenas cualidades del difunto y que su espíritu no ande vagando.

La policromía, en la gama de rojo-negro sobre blanco, más rojo-sobre blanco y negro-sobre blanco, en conjunto con elaboradas incisiones y excisiones, rellenas y pintadas, confieren a la cerámica un aire distintivo y no comparable con ninguna tradición en el altiplano. La pintura negativa es muy rara como elemento decorativo. Como las urnas son muy a menudo antropomorfizadas, nos indican que se usaba en la pintura facial y corporal, mas no conocemos adornos personales, ni tampoco el uso de vestimentas.

La decoración pintada en el cuerpo se haría indudablemente con unos sellos grandes y cilíndricos, que se han hallado en los basureros y que tienen las superficies cortadas con dibujos geométricos o volutas.

La extensión de los poblados y su aparente duración por algunos siglos nos confirma nuevamente que una agricultura remunerativa sí es factible en la selva tropical, aunque sea a base de técnicas particulares desarrolladas para vencer a la floresta.

Sin poder señalar antecedentes locales para Napo en la selva o en la sierra ecuatoriana, tenemos que suponer que llegó completamente evolucionada al lugar donde la conocimos. El concepto de sus urnas, más por la forma que por la decoración, nos hace pensar en el Alto Magdalena, en Colombia, donde esos enterramientos son más antiguos que en Napo. El aire peculiar de la decoración es, en cambio, muy amazónico y encontramos similitudes en el Amazonas medio y al final en la isla Marajó, en la desembocadura del río, todo lo cual nos hace pensar en un movimiento en el sentido del oeste hacia el este.

No obstante la considerable extensión de esa cultura a lo largo del río Napo, debemos suponer que ya había desaparecido cuando Francisco de Orellana bajó por el mismo en 1542, porque no hace ninguna observación sobre ella.

Los restos culturales que se hallaron en el mismo territorio, y que conocemos bajo el nombre de Coto-



*Abajo, urna funeraria policromada y antropomorfizada de la cultura del Napo. La cerámica de este tipo es diferente de todo cuanto se había hecho en el Ecuador y parece deberse a unos pueblos que se movieron en sentido del oeste hacia el este en la Hoya Amazónica (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

cocha, pertenecen a la más joven de las culturas precolombinas. De ellos deben de haber sido las grandes plantaciones de yuca y de maíz que aprovecharon los españoles en su viaje de descubrimiento partiendo de Quito. Aunque huyeron de los invasores, éstos no consignaron descripciones favorables sobre su estado cultural, donde vieron ornamentos personales de oro, vestimentas multicolores de algodón y utensilios de maderas duras. Su preocupación por la cerámica ha sido menor; muchas de las formas son las que aún observamos en la floresta, pero, salvo que la acción del tiempo haya destruido una pintura poscocción o barnizado, carecen de una decoración llamativa o estética.

En el enorme mosaico que tenemos que armar para comprender la prehistoria de la región amazónica a través de los milenios, hemos podido reunir escasas fichas. Más es lo que no sabemos; las investigaciones son aún insuficientes y se limitan principalmente a las orillas de los ríos, que son los caminos de la Ama-

zonía, pero como deben de haber cambiado de cauces innumerables veces durante los milenios transcurridos, pueden existir muchos sitios hoy alejados de las orillas. Entre los hechos esclarecidos podemos mencionar que hoy sabemos que esa región ha sido poblada durante milenios, si bien lo ignoramos casi todo acerca de los orígenes, filiaciones y movimientos de los grupos humanos. En cambio, sí es obvio que muchos de ellos mantuvieron contactos no solamente río abajo, que sería lo más fácil, sino también río arriba, hasta la región andina.

## PERIODO DE INTEGRACION EN LA SIERRA

Los cronistas de Indias y los historiadores nos hablan de una conciencia política imperante en el Ecuador prehispánico durante el milenio anterior a la lle-





Abajo, gran plato de cerámica policromada y, en la página opuesta, vasija antropomorfa de la cultura del Napo. (Piezas conservadas en el Museo del Banco Central, Quito.)



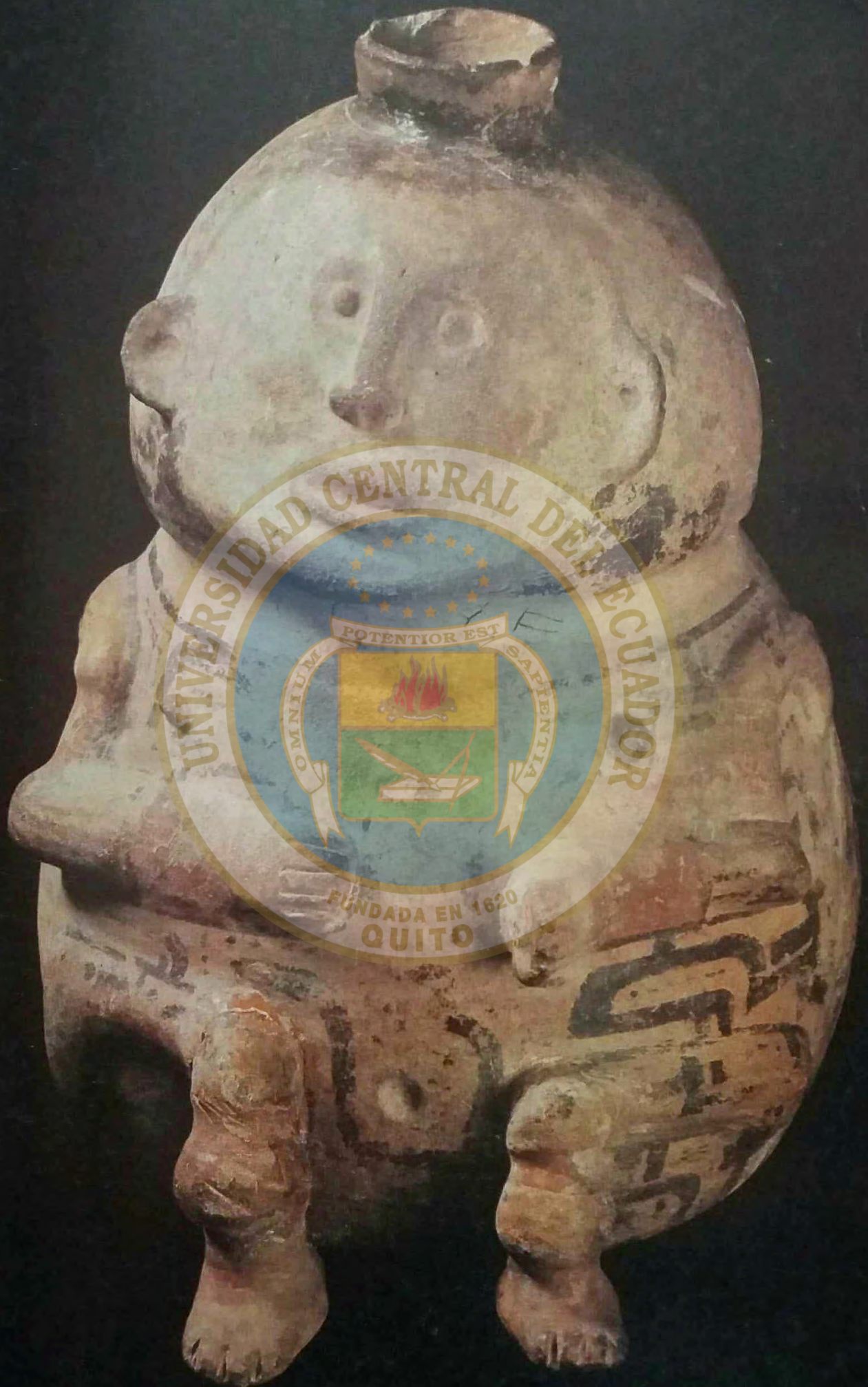
gada de los españoles. Fundamentado en estos datos y en los de los trabajos arqueológicos, Estrada denominó a este lapso *período de integración regional*. Dentro del panorama americano correspondía al posclásico o tardío.

Se ha comprobado que los pueblos radicados en el Ecuador durante el período de desarrollo regional llegaron a una edad de oro caracterizada por una economía opulenta, por una producción estética abundantísima, en la que se experimentaron las más variadas técnicas y en la que primaron las concepciones artísticas más variadas, dando como resultado un auge

en el que conviven la tecnología con una necesidad de expresar bellamente la condición vital. En la época de integración varían esencialmente los criterios tradicionales. Parece que con la llegada de nuevos pueblos nacen nuevas necesidades, nuevas maneras de expresarse estéticamente.

Si para la costa el llamado período de integración puede ser definido como la reunión de pueblos bajo un jefe común que gobernaba una extensa zona con una cohesión surgida debido a alianzas que determinaron una unidad política, e incluso religiosa, manifiesta a través de su cultura material, en la sierra el











*En la página anterior, compotera de la cultura del Negativo del Carchi sostenida por dos felinos sobre una base acampanada (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

problema reviste caracteres diferentes, puesto que, si bien los cronistas y los historiadores aluden a teorías políticas que rigieron y ligaron fuertemente a grupos de etnias radicadas en el altiplano andino, la arqueología no ha ratificado aún este criterio. Otra vez exaltamos la obra de Jijón y Caamaño y la de sus antecesores, como el eximio González Suárez, o de los extranjeros, como Max Uhle y Paul Rivet, sabios y precursores que dieron a conocer en forma fragmentaria y esquemática la prehistoria andina del Ecuador, pero subrayamos que sus esfuerzos no han sido continuados ni profundizadas sus investigaciones, de manera que iluminen extensos y nebulosos capítulos referentes al hombre ecuatoriano. La necesidad de un estudio sistemático se agudiza si se tienen en cuenta ciencias tan importantes como la etnohistoria, cuyo método se basa en compaginar la documentación escrita con los datos que pueda obtener la arqueología, y así descubrir la vida real del hombre común y de las sociedades del llamado período protohistórico.

Los cronistas aluden al reino de Quito, al de Puruhá y a la confederación carañi. Si bien los nombres y las definiciones culturales generales son valederas para el estudio de las poblaciones que durante el milenio anterior a la llegada de los españoles se asentaron en la sierra ecuatoriana, la arqueología nos proporciona datos fragmentarios. No existe una unidad sustentada en vestigios arqueológicos, al menos hasta hoy, que nos indique el origen y evolución de las culturas con que estuvieron en contacto los cronistas.

Se ha visto ya la cultura panzaleo, de la cual dos de sus fases estarían ubicadas dentro del período de integración. Se ha procedido de esta manera por tratarse de una continuidad cultural y estilística y se ha preferido mostrarla como una unidad, antes de disgregarla con fines didácticos o de ubicación cronológica. Este planteamiento sería valedero para las otras culturas implantadas en la sierra ecuatoriana si presentasen un panorama hilvanado como la de Panzaleo; pero no sucede así.

Sólo con fines de estudio ubicaremos a las culturas que se describen a continuación con un criterio geográfico, es decir, de norte a sur.

## Negativo del Carchi

En el área más septentrional del país, y con una dispersión que abarca no sólo a Carchi, sino que sobrepasa sus límites actuales y se introduce en el sur de Colombia y hacia el mediodía ocupa una buena

porción del área imbabureña, florece la cultura llamada de la *alfarería del Negativo del Carchi y de los sepulcros en pozo de Imbabura*, nombre dado por Jijón y Caamaño en vista de ser éstas las características fundamentales que pudo reconocer en su extenso trabajo de la zona.

Agrupamos también dentro del mismo período, o al menos con variantes regionales, dos etapas más que Jijón denomina como civilizaciones de *las tolas con pozo y las tolas habitacionales*, por considerar que son producto de una tradición, más o menos común, e implantadas en un mismo territorio.

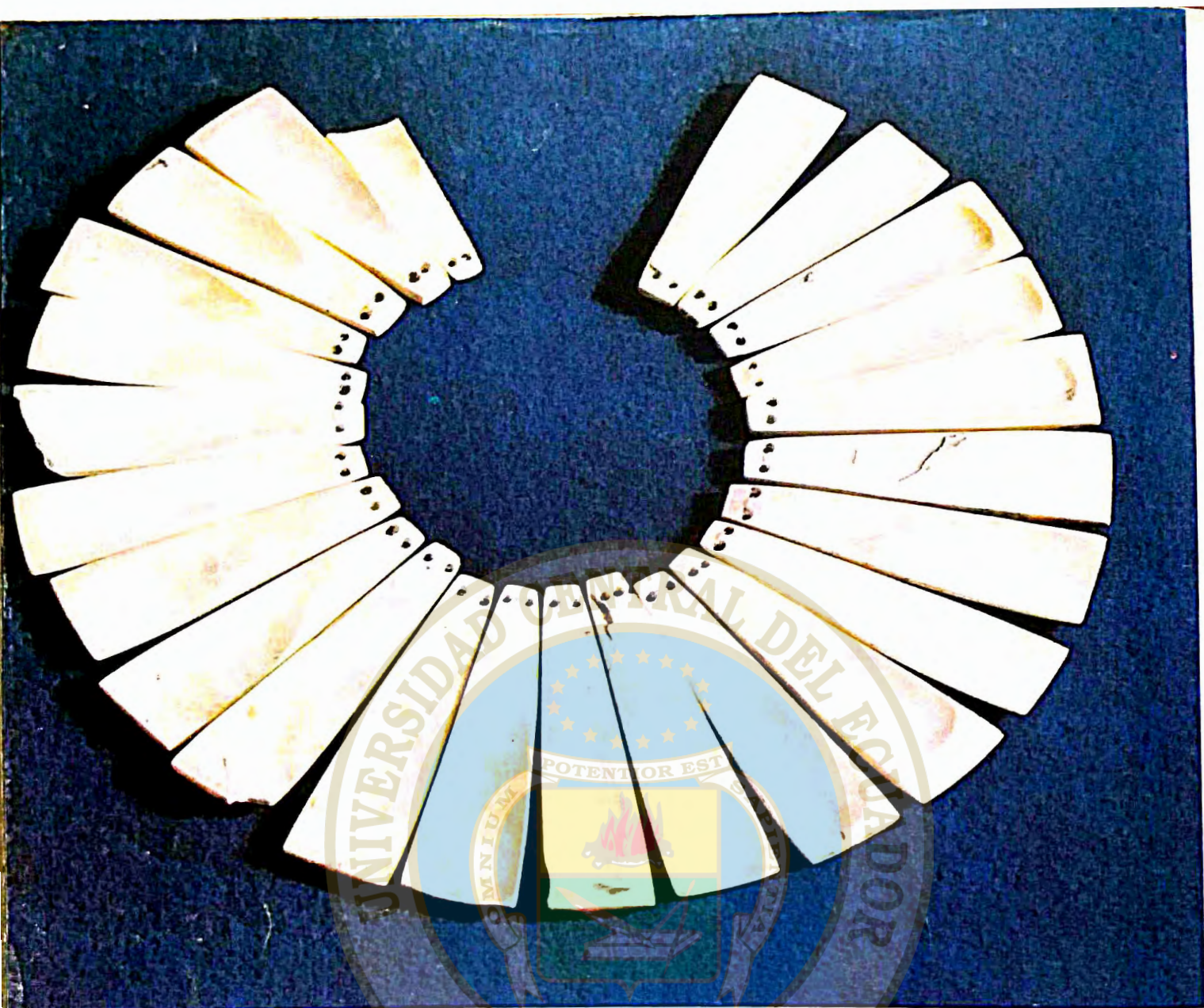
De los testimonios esparcidos en esta vasta zona se puede deducir que el sustento de las comunidades fue agrario, que tenían el maíz como alimento principal y que la caza tuvo una gran importancia, ya que animales como el venado y una diversidad de volátiles se encuentran representados en su cerámica, y que contaron, además, con animales domésticos como la llama y el cuy.

El comercio parece también haber tenido importancia en esta época, pues se encuentran abundantes adornos realizados en concha marina, tales como pectorales, cuentas de collar, etc., que insinúan un contacto frecuente con la costa, relación que debió de ser cultivada tradicionalmente, puesto que se la vislumbra ya en la cultura antecesora, es decir, la de Tuncahuán. Por los vestigios que se han podido recuperar, especialmente de las tumbas del Negativo del Carchi, se puede constatar que la artesanía estuvo vigente, con especialización en diversos materiales tales como la cestería, la cerámica, los tejidos, el trabajo de la piedra y la metalurgia.

La arquitectura se fundamentó esencialmente en la construcción de montículos artificiales llamados tolas, que adoptaron diversas formas y fueron destinados a funciones específicas. Algunos de ellos constituyeron basamentos para la construcción de viviendas, o quizá templos realizados en materiales perecederos (madera y barro), pero han subsistido suficientes vestigios como para darnos una idea de su concepción urbanística, en la que la tola era el elemento predominante, por tener tal vez carácter religioso, alrededor de la cual se disponían una serie de conjuntos de vivienda, separados entre sí por amplios espacios a manera de plazas.

Para la implantación de sus poblados, que alguna vez excedían del kilómetro cuadrado, modificaban la topografía mediante movimientos de tierra de grandes proporciones, con los que lograban conseguir nivelar sus patios y plazas y construir sus inmensos montículos.





El área norte del callejón interandino, especialmente la provincia de Imbabura, está prácticamente sembrada de tolas de las más diferentes formas, desde las simplemente ovaes hasta algunas que afectan la forma de una T, cuyo travesaño longitudinal es una inmensa rampa de acceso que llega hasta los 150 metros de extensión y culmina en la plataforma transversal, que alcanza los 18 y 20 metros de altura. Los cortes estratigráficos de estas tolas han revelado diversas etapas de su construcción, marcadas por apisonamientos de tierra en los que se encuentran suelos quemados, testimonio de ceremonias con las que se consagraban estos montículos. La construcción de las tolas, sean habitacionales o funerarias, nos muestra la importancia que tenía la religión para esos pueblos. El culto de los muertos, en caso de las segundas, refleja una concepción ultraterrena, trascendente, testificada no sólo por el ajuar funerario, sino por el gran esfuerzo y largo tiempo que demandaba la construcción de los

montículos, en la que seguramente intervenía toda la comunidad.

Dentro de la mitología de estos pueblos ocupa lugar preferente el venado, animal grácil que habita los páramos andinos, inquieto, ágil y escurridizo, que alguna vez se encuentra en las tumbas del "Negativo del Carchi" como si fuese un personaje de alto rango, acompañado de un extenso ajuar funerario. La mitología nos muestra asimismo la sublimación de un personaje humano, al que se representa generalmente con una dramatización del rostro obtenida por la pintura que, a manera de lágrimas, chorrea desde los ojos. Una diosa secular, quizá de la perpetuidad de la especie, está concebida como una mujer en actitud de amamantar a una criatura.

Cuando los montículos estaban destinados a perpetuar la memoria de un muerto, se excavaba la tumba directamente desde el suelo natural hacia abajo, en forma cilíndrica para el acceso, y se la proveía de



*En la página anterior, collar de conchas marinas que demuestra el contacto con la costa. En ésta, abajo, figurilla humorística de cerámica, decorada con pintura negativa. Ambas creaciones pertenecen a la cultura del Negativo del Carchi y se guardan en el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.*

una pequeña recámara o "bolsón" lateral. Sobre la tumba constituida de esta manera se erigía la elevación artificial, compuesta por capas sucesivas de tierra que eran apelmazadas y alguna vez quemadas, quizá cumpliendo algún rito funerario.

La ecología en la que se desarrolló la cultura del Negativo del Carchi influyó definitivamente sobre su concepción estética. Una severidad descarnada obliga a una producción rígida. Los cánones dejan vislumbrar una introversión rayana en un sentido filosófico. La decoración, fundada en la técnica del negativo, acentúa el hieratismo de lo escultórico, y lo subraya con la pintura negra. El alfarero lucubró largamente

sobre la forma antes de plasmarla. Cuando se inspira en la naturaleza llega al realismo, aprisionando en la arcilla las formas exactas del objeto representado, como ocurre con la calabaza, a la que, al cortarla simétricamente, convirtió en objeto utilitario que sirvió como cuenco o cucharón. Es admirable la textura de la corteza de la cucurbitácea, con sus gajos convergentes, y la minuciosidad exquisita con que describe su forma. Cuando se desprende de la naturaleza, inventa formas inusitadas, reúne fragmentos de volúmenes inauditos y consigue reconciliar el cono con el hemisferio o el cilindro con la esfera. Las formas lenticulares le obsesionan y llega a concebir un recipiente de poca al-





*Abajo, en primer término, compotera apoyada en tres atlantes que la sostienen con la cabeza y un brazo y presentan sus cuerpos decorados con líneas y diseños geométricos. En el extremo inferior, tripode sostenido por tres pies humanos. Pertenecen a la cultura del Negativo del Carchi (Museo del Banco Central, Quito).*

*A la derecha, coquero sentado, tipo abundante en el Negativo del Carchi, decorado con pintura negativa. El artista ha expresado con escasos elementos el estado de placidez producido por la coca. Sin embargo, al mismo tiempo la pintura en negro chorrea desde los ojos como lágrimas y da al rostro cierto aire dramático. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

tura y de intensa dinamia, casi un disco, que sirve de receptáculo para los ingredientes del rito de la coca.

Cuando la cerámica está destinada a un fin especial, saliéndose del tema netamente utilitario, se la trata con una inmensa delicadeza y se plasman en ella formas nuevas, una concepción que sublimiza el carácter de los recipientes dedicados a conservar quizá

sustancias especiales o líquidos de carácter ceremonial. Las "compoteras", que en principio están constituidas por un recipiente y un pie, se dinamizan e involucran platos semiesféricos o cuadrangulares, sustentados por atlantes que llevan el leve peso pluralmente: dos o tres personajes que parecen recortados en el barro, con las manos hacia arriba, sustentan un hemisferio de arcilla. Sus cuerpos, decorados con franjas negras horizontales o con diseños geométricos, a manera de reproducción del vestido, matizan el rojo profundo, color característico de la cerámica del Negativo del Carchi. Se sustituye alguna vez la figura humana por la del felino, que, solo o en parejas y agazapado, soporta el recipiente. Complementa la composición una base acampanada que, integrada al conjunto, le da una apariencia escultórica. La división entre base y recipiente está marcada en forma sutil y etérea por estos personajes intermedios que ligan las dos partes esenciales de la forma, aligerándola al recortar su perfil sobre un vacío interno que, cuando se trata de la figura humana, acentúa la dinamia, puesto que nace un movimiento ritmado en la forma de los personajes y en la sucesión de cuerpos como si se tratara de una danza.

Ya que hemos enunciado el tema escultórico, mencionaremos las representaciones antropomorfas que concibe el ceramista. Los personajes son escuetos; su teoría se basa en la estilización de la figura humana: tronco desproporcionado, largo, que une la cabeza, pequeña y altiva, con brazos y piernas concebidos como cordones de barro. Predomina un hombre sentado sobre un banquillo. Muestra las manos puestas sobre las rodillas y el rostro está enmarcado por una corta melena o gorro. Los ojos almendrados, extremadamente abiertos, parecen expresar una actitud de éxtasis. La boca, levemente prognática, cierra con fruición los labios, puesto que en la mejilla se exalta la redondez de la coca, que es la que le proporciona ese estado de placidez. Como prenda de vestir luce un cinturón ligado por entre las piernas, a manera de taparrabos. La decoración negativa sirve para complementar la escultura mediante su aplicación en la cabellera, o gorro, y debajo de los ojos, a manera de pintura facial, como si representasen dos grandes lagrimones que corriesen por las mejillas del personaje. Algunas veces muestra una banda terciada desde el hombro a la cintura, y sobre ésta, una especie de bolsillo. Asombra la desnudez del personaje, que contrasta con estos únicos aditamentos demostrativos de que la coca tuvo una importancia vital para esta gente afincada en los Andes ecuatorianos. El pequeño bol-











sillo serviría para guardar con especial esmero las hojas del precioso vegetal. Las facciones y el hieratismo de estos hombres sentados sobre pequeños bancos implicaría el cumplimiento de un rito, el ejercicio de una práctica constante, en la que se empeñaban con todas las fuerzas de su ser. El esquematismo, el alargamiento y estilización de los personajes quizá sean la experiencia subjetiva del artista al masticar la coca. Sabemos que este alcaloide era principalmente un dinamógeno, pero desconocemos si existió algún ingrediente en su consumo que produjera una exaltación anímica que condujera hacia fronteras mágicas y alucinantes.

El tratamiento de la forma humana se plasma también en la concepción de la figura femenina. La mujer lleva, como única prenda, una gran falda que descende desde la cintura hasta los tobillos. Una larga cabellera le cae por las espaldas, no sin antes cubrir las orejas y adornar el rostro. Las maternidades demuestran una

gran ternura. Ingenuamente concebidas con la misma teoría escultórica y simplista de los personajes masculinos, sustentan al niño en los brazos, abrazándolo con cariño.

Las máscaras de barro concretizan todo un mundo poético. Conceptuadas como una muralla terrosa e infranqueable, son el instrumento elicaz para poder desdoblar la personalidad humana y extrovertir lo indecible. Algunas ofrecen un perfil ovoidal, en las que, mediante una plancha superpuesta, se realiza el cabello, que cae como un mechón recortado y curvo sobre la frente. La nariz, perfilada y recta; los ojos y boca abiertos, permiten suponer la viveza de las facciones del que las usó. La mejilla se hincha cerca del mentón para indicarnos, otra vez, el uso de la coca. En ocasiones las máscaras adquieren caracteres dramáticos cuando sobre el barro fresco se han insinuado las arrugas profundas de una vida intensa. Sarcásticas en otras ocasiones, elevan las comisuras de los labios



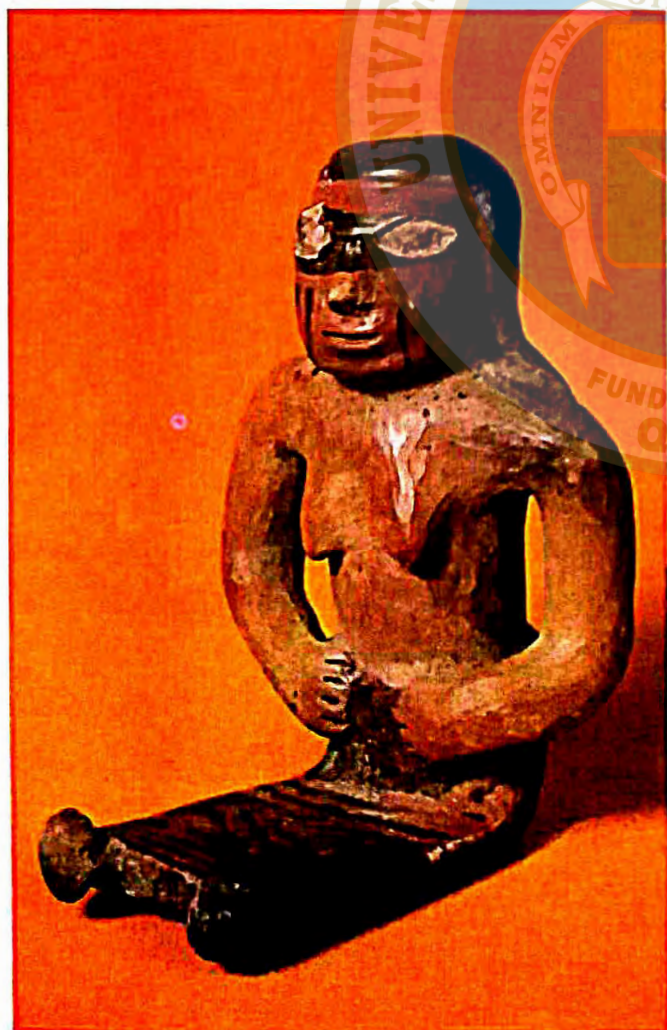
*En la página opuesta, esculturas de mujer y dos hombres mascando coca. La mujer viste falda, y los hombres, taparrabos el central y una especie de banda, del hombro hasta la cintura, el de la derecha. En ésta, abajo, dos esculturas femeninas decoradas una con pintura negativa y la de la derecha con incisiones geométricas. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

para ostentar una perenne sonrisa. alguna de ellas sirvió como máscara para el gran viaje al más allá, puesto que se las ha encontrado en tumbas, cubriendo el rostro descarnado del difunto. Al intentar esta estratagema, no sólo usaron el barro cocido y duradero, sino que también acudieron a los metales, por considerarlos más permanentes: arrugadas facciones de un personaje de rango, con los ojos semiabiertos, con la coca inseparable en el carrillo, desafió a la oscura barrera de la muerte.

Este hombre filósofo e introvertido dejó evadir, de vez en cuando, su sentido humorístico en las actitudes de alguna figura que se apropió de algún recipiente y que lo desvirtuó, para transformarlo más bien en un juguete, cuando una boca desmesuradamente abierta exhibe una risa satisfecha, haciendo que la vasija imite el movimiento de una persona que ríe a

mandíbula batiente. Asimismo toca el tema erótico, se empeña en una actitud burlesca y coloca una pareja haciendo el amor en el cuello de una vasija, o patetiza un culto fálico mediante la exaltación de las formas.

Los artífices de estas culturas trabajaron también la piedra, de la que hicieron pequeños y primorosos recipientes con decoraciones grabadas, geométricas. alguna vez, una piedra verde oscuro sirvió para ejecutar un rondador, instrumento de claras voces, logradas mediante la perforación precisa y el ejercicio constante para encontrar la escala adecuada que captara la pentafonía indígena. Ganchos de propulsor, cuentas de collar y pendientes para el adorno personal también fueron hechos en piedra, adoptando para cada uno de ellos un diseño exacto, de puras líneas, que concretizan las formas de las aves, de los animales o de la persona









*A la izquierda, maternidad, quizás una diosa secular en el acto de amamantar a su hijo, tal vez como signo de la perpetuación de la especie. Abajo, máscara de viejo, en oro laminado y repujado, en la que se nota en la mejilla el bulto de la coca (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

humana. La concha marina les sirvió para adornos tales como magníficos petos, en los que la parte brillante o nacarada producía iridiscencias al ser ostentados por algún personaje de rango.

Los metales se usan tanto para utensilios de trabajo como para hermosas joyas que adornaron el aspecto humano. La técnica de trabajarlos se basa esencialmente en el repujado y el calado. Alguna vez aparece

la cera perdida para concretar en diminutos objetos los rasgos característicos de un personaje (tal el caso de un hombre en cuclillas que se apoya en un gran rondador). Esta pequeña joya se colocaba en una perforación radicada bajo el labio inferior, a manera de bezote.

Entre los temas tratados en la metalurgia se encuentran los geométricos, que sirven, mediante el









En la página opuesta, "tincullpa" de oro con cabeza de felino repujada, manifestación del culto a dichos animales. En ésta, arriba, rondador ejecutado en piedra y, abajo, máscaras de cerámica empleadas, como a veces las de oro, con finalidades funerarias (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Las tres últimas piezas corresponden a la cultura del Negativo del Carchi.

repujado, para la decoración de las patenas y de las "pezoneras". Los biomorfos, especialmente los pájaros y los monos, para aplicarlos en los extremos de una media luna que servía como orejera o nariguera. Cabezas humanas, profundamente repujadas, colgaron del cuello para adornar el pecho, así como los llamados "tincullpas", especie de gong, en los que la representación de un felino con las fauces abiertas sintetiza este culto, tan extendido en América. De la boca del fé-lido pende una lengua, a manera de badajo, que producía sonido con el caminar altivo o cuando el personaje que lo llevaba intervenía en una danza. Los cascabeles fueron el complemento para la ejecución de estos movimientos, cuando, al ser colocados en brazos y tobillos, acompañaron la música producida por flautas, rondadores y tambores.

El diseño en la metalurgia está estrechamente liga-







do a sus posibilidades. No por eso ha de considerarse como restringido o limitado, sino, por el contrario, amplía su campo de acción al oro, el cobre, el cobre dorado o la tumbaga.

Por otra parte, las formas se depuran hasta llegar a una simplicidad estricta en la que se aúnan elementos geométricos con elementos biomorfos. Así, por ejemplo, ritman las curvas de una luna creciente con las siluetas de monos y de personas. Mediante la técnica del remachado, hacen cabalgar insólitos personajes sobre los perfiles de aros y de placas rectangulares.

Por último, combinan magistralmente el diseño geométrico calado con la forma exterior, produciendo objetos de delicada belleza, que demuestran el sentido artístico que movía a los artífices locales.

## Cuasmal

La prehistoria del Carchi termina con el período llamado de Cuasmal, al que Jijón y Caamaño denomina "cultura protohistórica de los pastos" y que ocupa el territorio carchense, sobrepasando sus límites y llegando a los alrededores de la ciudad de Pasto, actualmente perteneciente a la República de Colombia. Cuasmal se desarrolla aproximadamente dentro de la misma ecología que sus predecesores y los vestigios de su cultura material permiten constatar algunas innovaciones interesantes que la individualizan, respuesta auténtica ante el medio ambiente y el desarrollo social.

Según se puede comprobar restan aún, en la zona septentrional del país, huellas de que existía un sistema



*A la izquierda, ganchos de propulsor de diversos materiales líticos. En esta página, adornos de oro con estilizaciones zoomorfas de depurada técnica (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Cultura del Negativo del Carchi.*



urbano caracterizado por agrupaciones nucleadas en pequeñas poblaciones que se sitúan en lugares defendidos del viento y próximos a las áreas agrícolas. La arquitectura fue peculiar, utilizando los materiales del lugar. Paredes de tierra, de perfil trapezoidal, no muy altas, conformaban una planta circular con una sola puerta de acceso. Los diámetros de estas construcciones son variables, desde los cinco a los cincuenta metros, y, seguramente, son indicativos del estatus social, religioso o político de los integrantes de esas comunidades. La cubierta, presumiblemente de paja, era soportada por uno o varios postes colocados en el interior de la vivienda y que, mediante una compleja estructura, debió repartir las cargas hacia los muros y producir un clima temperado, puesto que el fuego empleado en la cocina calentaba el ambiente de la casa.

Desgraciadamente aún no se ha realizado un análisis detallado que trate de descubrir un planteamiento urbano. Alguna de estas casas o bohios, al ser excavados en el interior, han mostrado una o más sepulturas, consistentes en un hueco cilíndrico con una cámara o "bolsón" lateral dirigido hacia el este, en donde se depositaba al muerto y su ajuar funerario. Es presumible que, una vez enterrado el personaje, las casas hayan sido abandonadas, costumbre que subsiste aún entre algunas tribus de Sudamérica, concepto por demás interesante, pues había una clara intención de que la arquitectura fuese albergue permanente, no sólo durante la vida del individuo, sino también cuando éste moría. Si la casa no era abandonada, implicaría ello una connaturalización con la muerte y una supervivencia del personaje en la sociedad.



*Aquí abajo, compotera en la que se ilustra una secuencia rítmica o danza. En la página opuesta, vasija zoomorfa que recoge el momento en que el personaje va a realizar una ofrenda. Ambas corresponden a la cultura Cuasmal. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*



Desde el punto de vista estético, en Cuasmal predomina una teoría plástica esencialmente pictórica, no aislada como un estereotipo, sino, por el contrario, en profunda comunión con las formas de su utillaje, de sus vasos, compoteras e incluso en el tratamiento de la figura humana.

En la cuenca de las compoteras bulle un mundo

mágico; intervienen en él multitud de personajes: pájaros, animales y el hombre. Mundo esquemático, casi ingenuo, en el que la línea tiene una inmensa dinamía: a pesar de ser sobria, escueta, define precisamente gestos y actitudes.

Las aves anidan en los hemisferios de arcilla; están preciosamente esquematizadas y conservan sus carac-







*Abajo, ocarina malacomorfa de cerámica decorada con estilizaciones felínicas y geométricas pintadas, de la cultura Cuasmal. En la página opuesta, vasija cefalomorfa de la cultura Puruhá; a pesar de su esquematismo, la cara parece esbozar una sonrisa. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

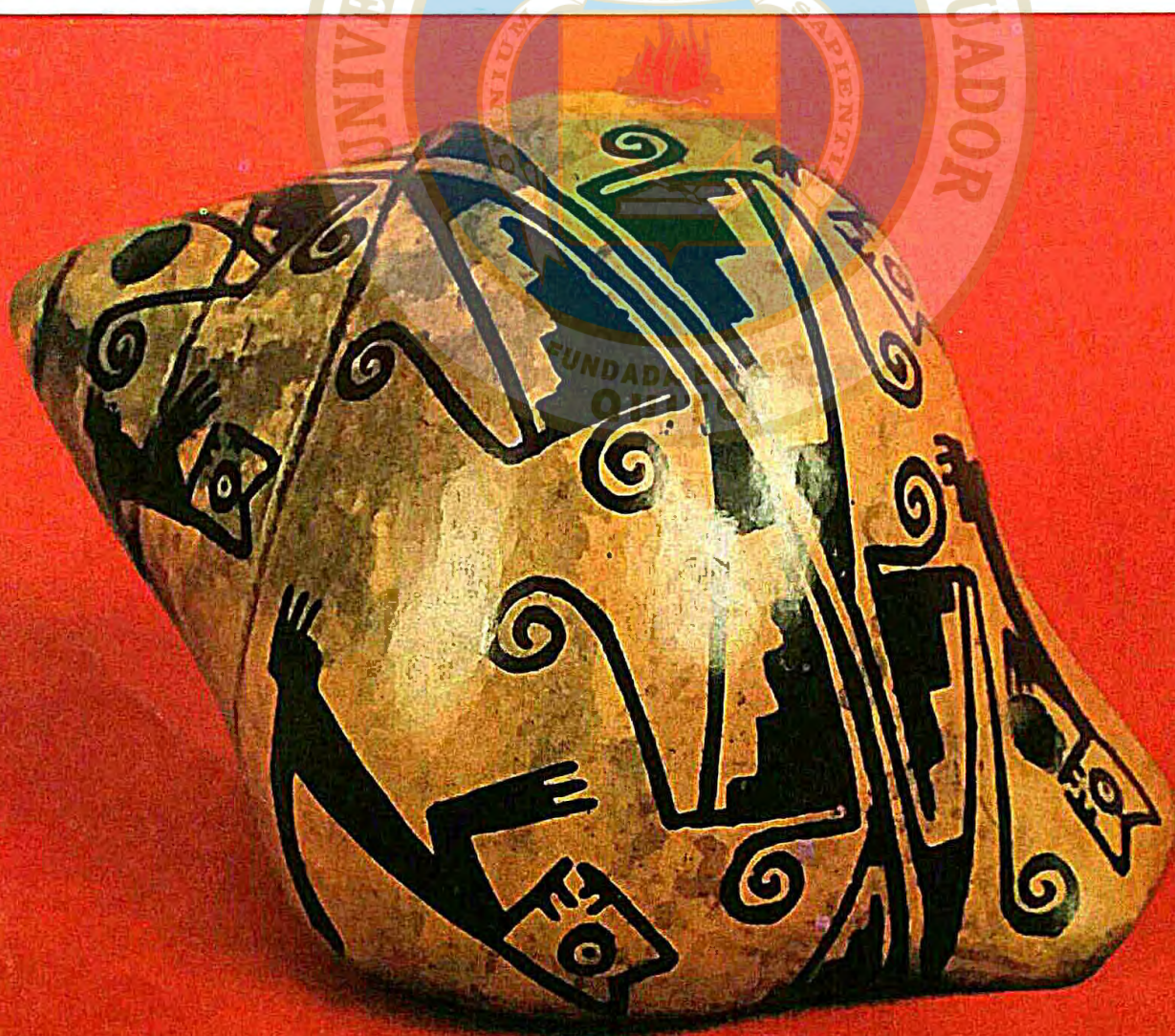
terísticas a tal punto, que es posible identificarlas en la escala zoológica: zancudas y trepadoras. En alguna ocasión, ni siquiera es necesario dibujarlas íntegras. El artista presume el conocimiento, la connaturalización del espectador con su mundo y estiliza la cabeza del ave, la resume y la dinamiza mediante la repetición, y como para autentificar su creación, coloca en el centro de su composición un diseño único que completa su obra.

La presencia humana en estos recipientes se plasma en una secuencia rítmica, especie de danza, rito religioso, en el que intervienen varios personajes asidos de las manos. A veces alternan con filas de pájaros, otras se esquematizan, alargan y diluyen de manera que forman, por sí mismos, la oquedad de la "compotera". De vez en cuando hay una figura predominante, tendida plácidamente en el hemisferio de barro cocido y únicamente definida por la línea: representa a

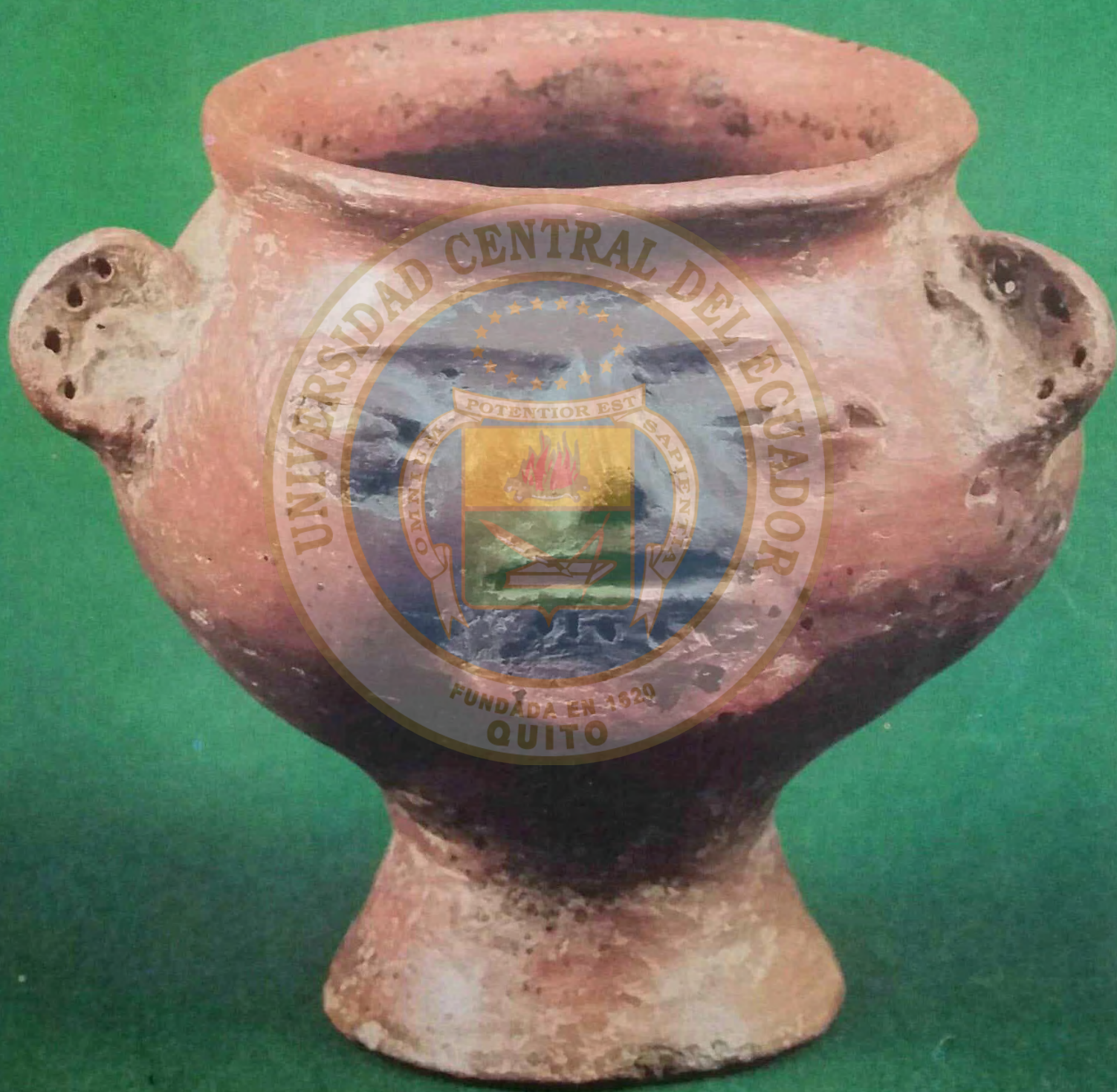
un guerrero o a un viandante. La pintura es de color café oscuro o chocolate y resalta nítidamente sobre el engobe de fondo claro, con matices cálidos.

Motivos geométricos y antropomorfos se dibujan con fruición. Cuando se trata de decorar una ocarina malacomorfa, se acude a escenas de personajes blandiendo sus armas, bajo un sol solitario. Geometrismo inaudito: retículas, rombos, triángulos simples y dentados, espirales, círculos, estrellas de muchas puntas, perfectamente acoplados a la forma de los objetos, no sólo involucran una concepción avanzada del diseño, sino que adquieren un carácter simbólico que debió ser discernido por el hombre, apreciado por la sociedad y utilizado con fines específicos, tanto en la vida cotidiana como en ceremonias especiales.

Existe una clara intención estética, una teoría que liga la forma con el color, la textura con el diseño. Los motivos sobre los que se lucubra nacen espontáneos,











UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FUNDADA EN 1920  
QUITO



*En la página anterior, "chusalongo", escultura en cerámica relacionada con las ceremonias de algún culto dedicado a la fertilidad. En ésta, abajo, cántaros antropomorfos muy estilizados en que el gollete representa múltiples rostros. Todas las piezas corresponden a la cultura Puruhá. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*

el medio ambiente los provee. Luego, el proceso se complica y adquiere caracteres simbólicos e intelectualizados, pero en todos ellos se descubre un afán de transmisión de un relato, de una interna emoción. Anhelos inveterados del artista, transforma los materiales e imprime un sello especial incluso a las cosas más ordinarias que, con su aliento, se sublimizan.

## Puruhá

La cultura se desarrolló en la actual provincia del Chimborazo de una forma coherente, pues se nota una

misma teoría vital bajo principios comunes en los que sobresale una profunda huella de la ecología, dominada por los grandes cerros Chimborazo, Tungurahua, Altar, Carihuayrazo y Sangay.

Una vieja leyenda relata la bella creencia de que el Chimborazo y el Tungurahua, seculares dioses de la mitología andina, macho y hembra, en ciertas ocasiones copulaban, quizá cuando se producían grandes movimientos telúricos, convulsiones majestuosas de la tierra, que dieron como origen al hombre, al Puruhá.

Las largas hoyas de los ríos Chimbo y Chambo, que vierten sus aguas hacia el Pacífico y el Amazonas, respectivamente, e irrigan extensos territorios, pro-





*Aquí abajo, compotera cefalomorfa decorada con orejeras móviles.  
En la página siguiente, vaso cefalomorfo decorado con pintura  
negativa. Ambas piezas de cerámica son de la cultura Puruhá  
y se conservan en el Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.*



piciaron la vida agrícola y abrieron caminos por los cuales se comerciaba e, incluso, se guerreaba.

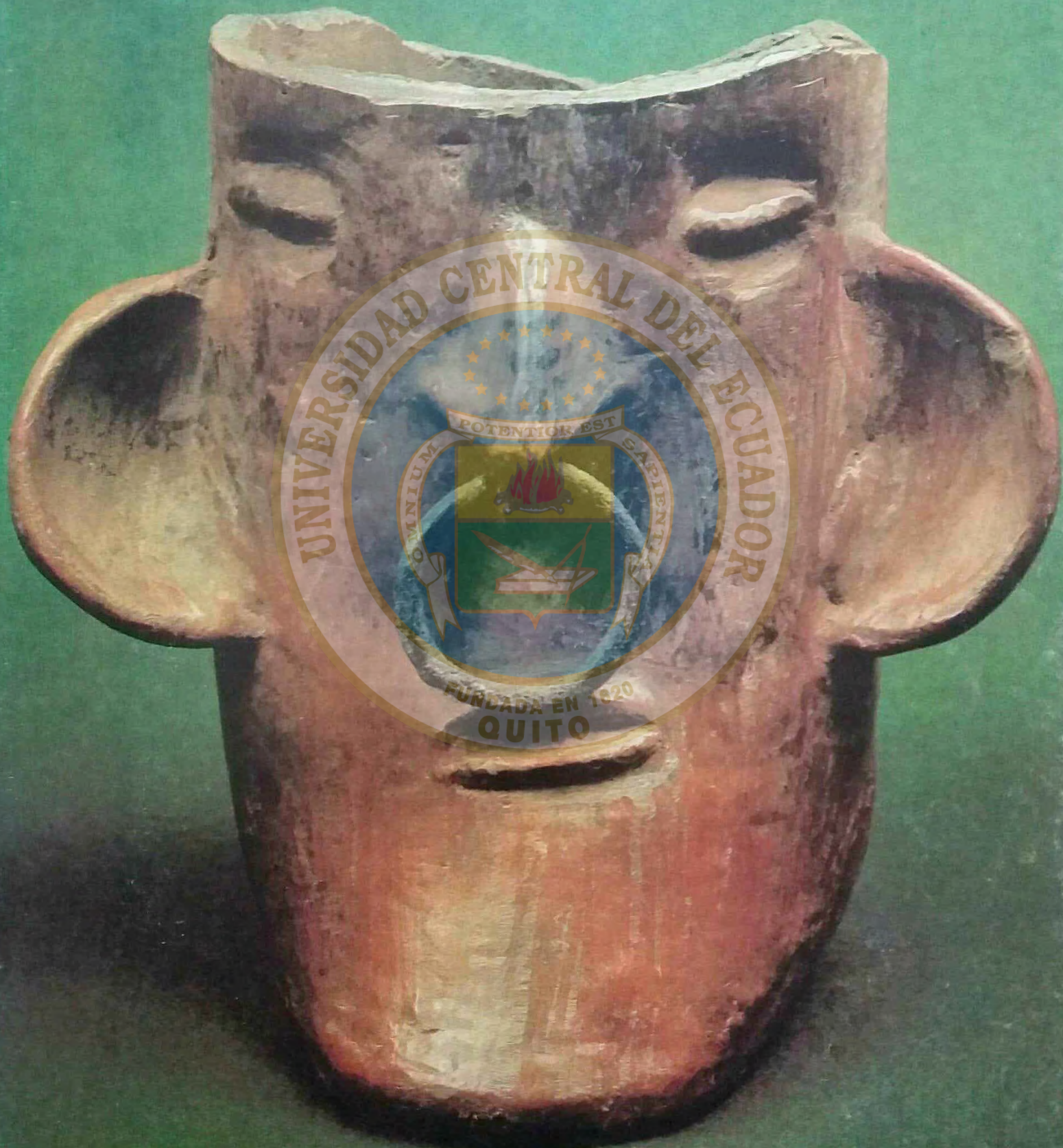
El sistema político se fundamentó en un principio religioso encarnado en los jefes tribales, que posteriormente serán unificados y regidos por un señor absoluto cuyo gobierno fue hereditario. Este concepto y la diversificación de las tareas diarias agrícolas, artesanales, comerciales, etc., produjeron un sistema social estratificado.

La arqueología plantea una sucesión temporal amplia y una división marcada por características que modifican el estilo predominante de la cerámica; son

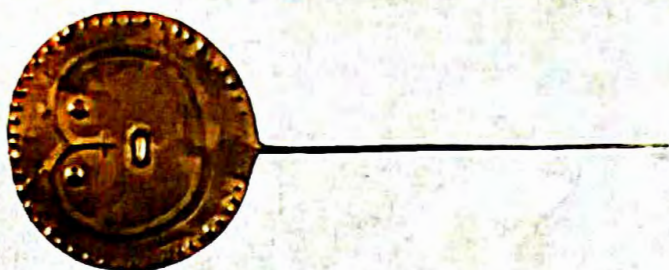
más bien divisiones circunstanciales, arbitrarias, pues el conjunto de los vestigios de la cultura material testimonian una unidad esencial en la expresión estética.

Se ha dicho que la cerámica es el alfabeto de la arqueología, ya que es el elemento que patentiza con mayor fidelidad los cambios culturales, la teoría estética, los recursos tecnológicos. Los científicos han acudido a sus calidades para definir tres periodos en el área Puruhá: San Sebastián o Guano, Elenpata y Huávalac, nombres epónimos que concretizan las variantes cerámicas caracterizadas por el añadido o supresión de ciertos recursos, como la pintura negativa.









A la izquierda, "tupo" o prendedor de oro. Abajo, pectoral de oro laminado y repujado (Museo de la Casa de la Cultura, Guayaquil).

A la derecha, botellas antropomorfas, cuyos ojos se ejecutaron con un canuto. La situada en segundo término exhibe una sonrisa. Pertenecen a la cultura Cañari, fase Tacalshapa. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)

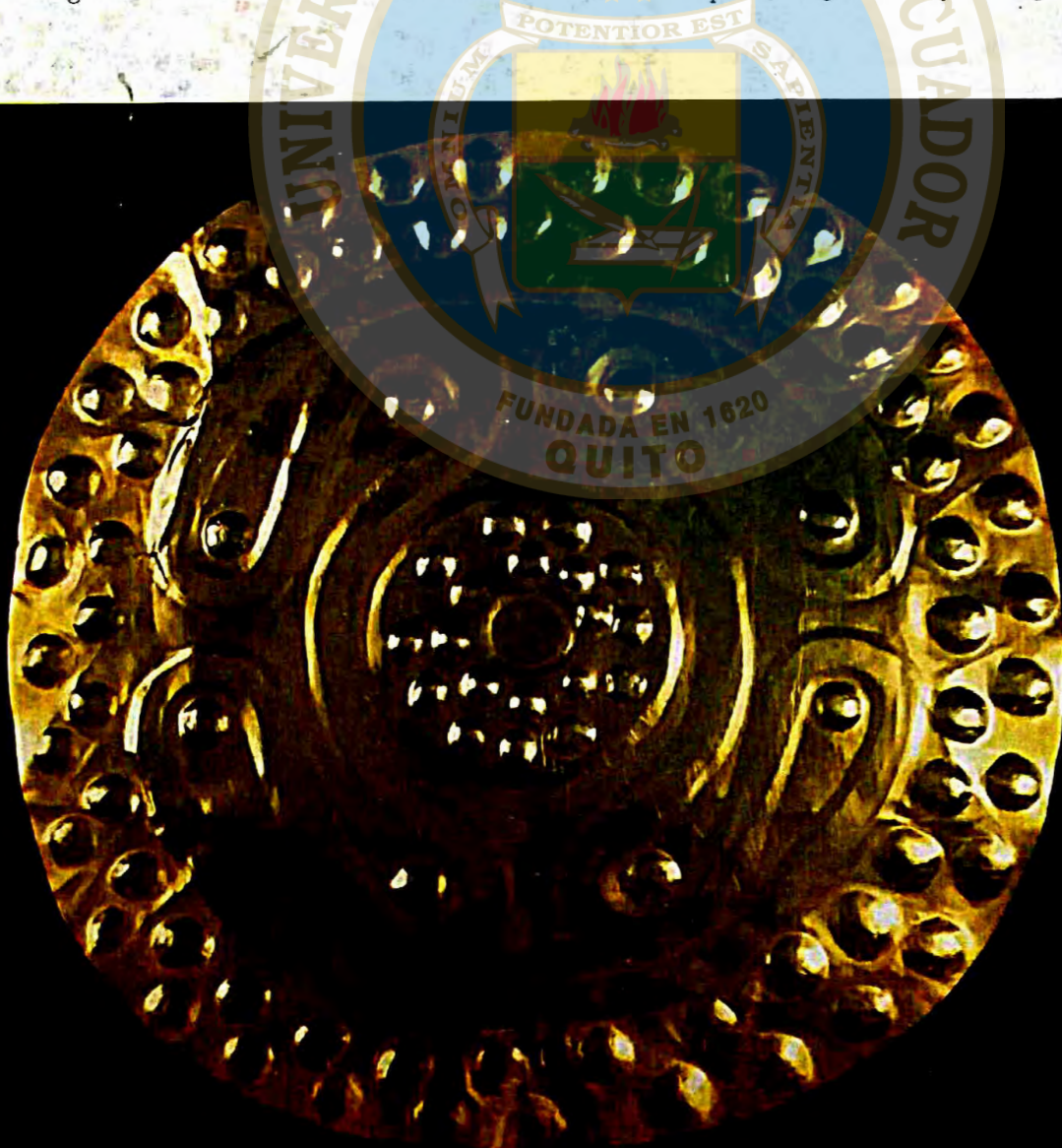
Jijón y Caamaño excavó la población prehistórica de Guano, que encontró bajo una gruesa capa de materia volcánica, producto quizá de una erupción del Tungurahua. Según nos relata este científico, los habitantes de la ciudad tuvieron oportunidad de ponerse a salvo, puesto que no se encuentran vestigios que testifiquen la presencia humana durante el cataclismo. Lo que sí abunda y quedó "in situ" fue el utillaje y los víveres de la población, rotos los unos, carbonizados los otros, como consecuencia de la caída de los techos de las habitaciones, que estaban fabricados de paja y madera.

Transcribimos a continuación la descripción de Jijón y Caamaño de lo que pudo vislumbrar como concepto urbano de Guano: "La ciudad compónese de un intrincado laberinto de cuartos bajos, separados por tabiques, probablemente de paja; los techos eran de este material y el maderaje de chahuarqueros (floración de ágave) o de tallos de helecho arborescente,

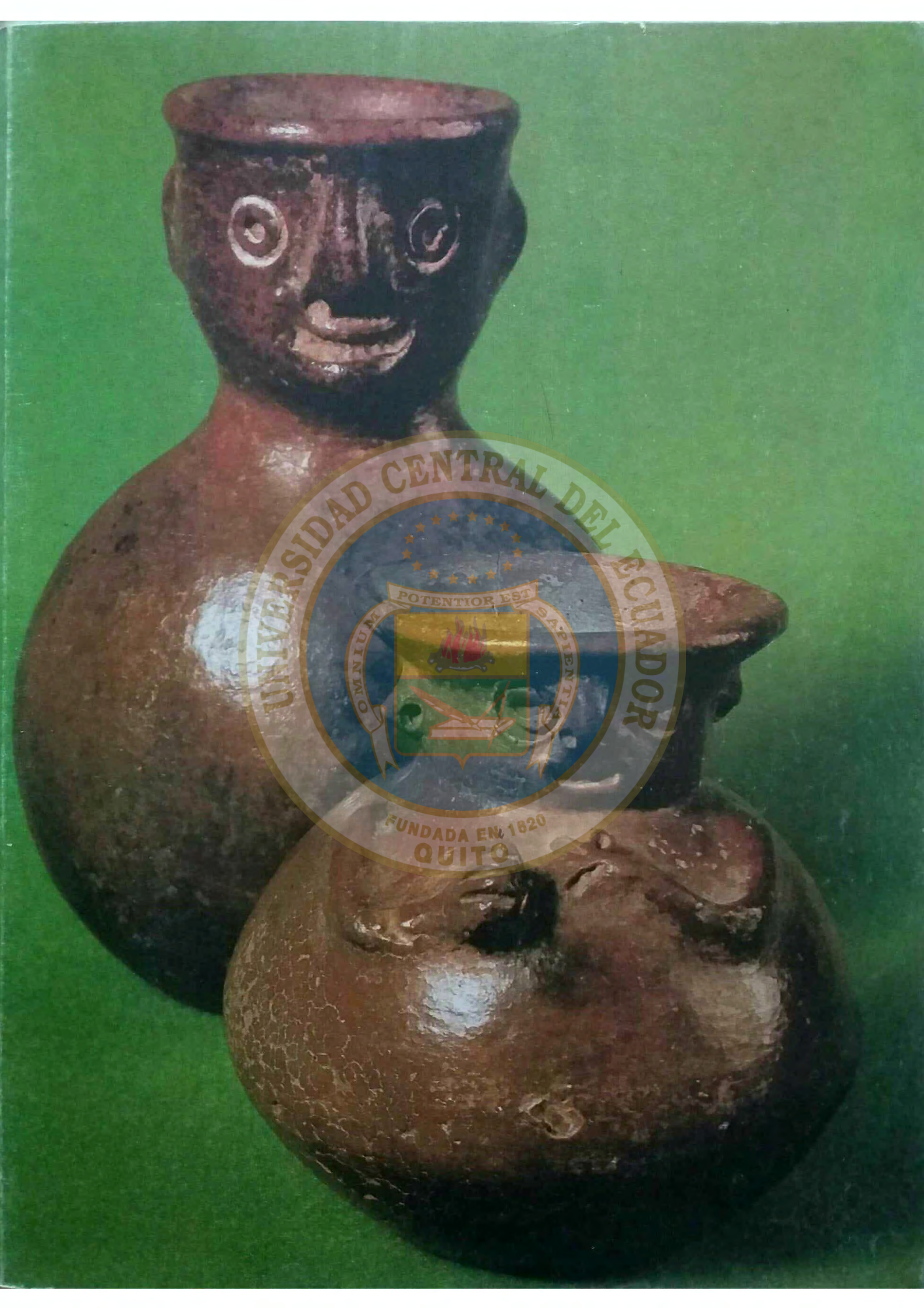
de que eran también los pilares que en varios cuartos había para soportar la techumbre. En los edificios había espacios libres que servían de patios" (*Antropología Prehispánica del Ecuador*, págs. 217-218; Quito, año 1952).

La producción estética se fundamenta en la cerámica y alguna vez en la escultura de piedra, que plasma un culto fálico mediante la representación de un personaje acuchillado, esquematizado, con el órgano genital erecto. Este culto estuvo muy expandido en el área Puruhá y se encuentra también en la cerámica, de la que parece deducirse una ceremonia ritual sobre la recolección del semen.

Aparte del utillaje cotidiano realizado en cerámica, en el que se encuentran formas graciosas como las de los tripodes, que tienen como sustento apéndices en forma de hoja de agave, cuencos que involucran una decoración incisa como una tela de araña, vasijas con superficies grabadas y otras pintadas, predomina una







UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM

FUNDADA EN 1820  
QUITO



*A la derecha, vasijas zooantropomorfas con los ojos también marcados con un canutillo. Corresponden a la cultura Cañari, fase Tacalshapa (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

tendencia antropomorfa muy marcada que concreta la figura humana en cántaros y vasos y en esculturas de cariz decorativo o ceremonial.

La concepción plástica es extremadamente interesante, pues, a base de volúmenes geométricos y con aditamentos a manera de cordones de barro, se sintetiza el cuerpo humano. Teoría primitiva, pero ingeniosa, puesto que consigue con muy pocos elementos concretar un antropomorfismo. Destacan los cántaros apuntados de corte horizontal elíptico que, teniendo como sustento la figura humana, poco a poco la desvirtúan y el resultado es una estilización del rostro y una interesante pluralidad facial que se logra por una concepción unitaria del recipiente. En el gollete se representa una cara humana de múltiples rostros, ya que las falsas asas que, vistas de frente, son las orejas perforadas del personaje, cuando se mira el objeto de perfil integran partes del nuevo rostro, principio ingenioso, pues integra el movimiento como una nueva dimensión en la captación plástica. Fue complemento esencial del tema escultórico la pintura negativa que, en muchos casos, patentiza una decoración facial y que cubre el cuerpo del recipiente con una alusión textil.

Las figuras poseen un esquematismo descarnado, rayano en lo primitivo, y se concretan dramáticamente en los vasos cefalomorfos. Rostros duros, toscos, algunos de ellos con ojos desorbitados, otros con una agresividad puntiaguda, casi punzante, plasmada en los bezotes, adornos que en hilera y mediante perforaciones se colocaban en el labio inferior.

La cultura Puruhá trabajó también otros materiales, entre los que destacan los metales. Se confeccionaron joyas para el adorno personal, narigueras, orejeras, pectorales, así como insignias de mando, especie de cetros o bastones, y el oro laminado se empleó para cubrir los llamados propulsores o lanzadardos, trabajados en duras maderas como la chonta y que mostraban diseños geométricos o biomorfos que habían sido previamente labrados en la madera y que aparecían en el metal por un proceso de repujado directo. El cobre les sirvió para la ejecución de armas, tales como hachas y una singular punta de proyectil que se engastaba en un mango de madera, a manera de lanza o jabalina, y que tenía un abultamiento hueco en su zona central destinado a producir un ruido en el momento en que el arma era despedida y el viento incidía en el orificio.

Las técnicas empleadas en la metalurgia Puruhá fueron el laminado, el forjado, la amalgama de oro y cobre ("tumbaga"), el remachado, fundido, repu-

jado, soldado, etc. Son de mencionarse unos aditamentos del propulsor que cubrían el apuntamiento de uno de sus extremos, generalmente hechos de plata, en los que, mediante un ingenioso sistema de elementos móviles, se lograba vitalizar a esta insignia con el brillo metálico y el temblor de pequeñas rodillas suspendidas, algunas de las cuales muestran magníficos repujados con alusiones solares.

## Cultura cañari

En el área surandina y con una ocupación del suelo similar a la de la cultura de Narrio, florecen, durante el llamado período de integración ( $\pm$  500 a 1500 d. de C.), dos estilos que conformaron lo que los cronistas de Indias denominaron la cultura cañari y que los arqueólogos han bautizado con los nombres de Tacalshapa y Cashaloma.

La ecología en donde radican sus realizadores son tierras altas y cálidos valles en las vertientes de las cordilleras Oriental y Occidental, que facilitan una vida agrícola y permiten la obtención de recursos de la naturaleza tales como la caza. Empieza en esta época una intensa explotación de los ríos auríferos e incluso del cobre y de la plata. El siglo pasado se descubrió en una pequeña población azuaya, Sigsig, un fabuloso tesoro metálico en el que predominaban los objetos de oro, proveniente de las llamadas "huacas ricas", es decir, de sepulcros prehispánicos que afectaban la forma de grandes fosas con una o más cámaras laterales o bolsones en los que se enterraba el muerto con su opulento ajuar funerario, constituido por sus vestidos, joyas, armas y vajilla, destinados a prestar servicio en la otra vida. Paradójicamente, casi todos los objetos metálicos fueron fundidos para la venta a los orfebres de aquella época y sólo se salvó una mínima parte que reposa hoy en el Museo del Indio Americano de Nueva York. Algunos científicos, como Marshall H. Saville, arqueólogo norteamericano, en un detallado estudio sobre la orfebrería de la región de Cuenca, en el Ecuador, destaca la importancia de la zona por el excelente trabajo metalúrgico, y al referirse a los objetos del Sigsig, dice: "Estos eran discos, ya lisos, ya decorados, zarcillos, narigueras, brazaletes, cascabeles, coronas denominadas "llaautos", gruesos escudos sin armazón de madera, instrumentos musicales como rondadores y flautas, redondelas de oro macizo que llegaban a pesar hasta tres libras, así como vasijas semiglobulares y vasos de diferentes tamaños, en gran número. El espesor de los objetos varía de un milí-





metro a un centímetro. Muchos objetos están bien ornamentados de figuras, líneas, etc.; algunos de los cuales son de oro y plata, sin señal visible de suelda en las junturas. Numerosos báculos o bastones esculpidos, así como lanzadardos, todos hechos de madera incorruptible de *chonta*, estaban revestidos de oro”.

El mismo autor se refiere al sabio alemán Max Uhle, quien también aborda el tema de los tesoros auríferos del área cañari y en sus trabajos se refiere, entre otros aspectos, al peso en oro recobrado de esos hallazgos: “Algunas (tumbas) contenían muy poco, pero de otras se habían sacado cantidades inmensas. Una tumba del Sigsig contenía cuarenta y cuatro libras y otra más de dos quintales. De una tumba de Ucur se recogieron más de cuatrocientas libras del metal precioso; y se habla de otras en las cuales se encontraron centenares de libras de oro” (*The Gold Treasure of Sigsig, Ecuador*, “Museum Heye Foundation”, No. 3, Nueva York, 1924).

Estas piezas correspondían estilísticamente al período de Tacalshapa, al que Jijón y Caamaño relaciona con el de Tiahuanaco temprano e incluso con el de Chavín, sin afirmar rotundamente la hipótesis, pues se conoce muy poco la arqueología de la zona sur del Ecuador y de los límites actuales con el Perú.

Esta aseveración del arqueólogo ecuatoriano se

basa en ciertos diseños, primorosamente ejecutados mediante el repujado, en placas metálicas circulares en las que aparecen la concreción de los rasgos felínicos, con especial mención de las fauces, en las que se entrecruzan imponentes colmillos. Las joyas de este período (pendientes, coronas, brazaletes y narigueras), además de los diseños antropomorfos ejecutados mediante el repujado, entre los que se encuentran alusiones poéticas a un caballero Aguila, o adorador del sol como lo denomina Jijón y Caamaño al relacionarlo con los grabados de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, presentan aditamentos circulares, lentejuelas que son móviles a la manera de los adornos de Puruhá y que tuvieron como fin dinamizar la composición metálica que, en sí misma, puede ser frígida.

Cuando utilizaron los metales para sus objetos rituales, lo hicieron con mucha fantasía, como en las hachas-insignia, que llevan hermosos diseños en relieve. Los emplearon rudamente cuando les sirvieron para sus armas: rompecabezas, puntas de proyectil. Incluso les sirvió para la reproducción fidedigna de la concha *Fasciolaria princeps* Sowery.

Aparte de la metalurgia, existió un arte cerámico de caracteres notables, no por la consistencia de su pasta, que es bastante pobre en relación con su antecesora de Narrío, sino por una singular concepción del



*A la derecha, vaso cefalomorfo con decoración pintada, síntesis extraordinariamente bien lograda de la cabeza humana y los cuernos de un animal. Perteneció al periodo Cashaloma de la cultura Cañari (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

diseño de sus recipientes. Son ollas lentiformes que ostentan en el gollete una cabeza humana, simple o doble, cuyos ojos han sido realizados con la intervención de un canuto, elemento que da un aire dramático a veces, risueño otras, pues esos ojos desmesuradamente abiertos, si bien son propios de un estilo, patentizan su individualidad en sus variantes.

La cerámica les sirvió también para realizar pequeñas botellas antropomorfas que, además de la teoría descrita, se complementan con pintura y decoración incisa. Acudieron asimismo a temas de la vida diaria, como versiones de un aguatero que porta su carga transparente o las botellas-silbato de origen chorreriano, para reproducir el arrullo de la tórtola.

## Cashaloma

La cultura cañari culmina con la llamada civilización Cashaloma, que se presumía muy reciente y que abarca casi todo el período de integración, es decir, que va desde más o menos 500 años d. de C. hasta la conquista incaica. Los datos obtenidos mediante el C<sub>14</sub> en las excavaciones del monumento de Ingapirca han venido a esclarecer la presencia de un elemento cañari previo, que sin duda ocupó el sitio durante algunas centurias y posteriormente, con la conquista incaica, fue transformado en un importante lugar de culto en el que se erigió un templo al sol, con sus correspondientes servicios (comunicación personal del Dr. Albert Mayers, junio de 1971).

Trabajos recientes demuestran la reaparición del viejo estilo cerámico de Cashaloma luego de la conquista hispana y el correspondiente eclipse de los incas como gobernantes de esa parcialidad.

Es decir, que la tradición persiste durante la conquista incaica, pues las formas se mixtifican en el llamado estilo cañari incaico, pero una vez desaparecida la férula del conquistador sureño, aflora nuevamente la cultura vernácula.

Cashaloma inventa nuevas formas para su utillaje cerámico; aparecen vasos, botellas, ollas, cuencos, todos ellos con un sello muy peculiar, la bicromía roja y blanca, conseguida por la aplicación de un grueso pigmento sobre el engobe rojo de fondo. Un rasgo notorio es la decoración obtenida por un canuto, que la emparenta con la cultura coetánea de Tacalshapa, pero se distingue de ella por el diseño, consistente en agrupamientos de círculos dentro de cuarteles o de líneas quebradas. Otro elemento singular de la cerámica de Cashaloma es la presencia de pequeñas pro-

tuberancias hechas mediante el pastillaje en resquicios casi ocultos de sus recipientes, en las que se patentiza un gusto por el miniaturismo, vieja tradición indígena que se expresará clandestinamente en el llamado barroco quiteño, cuando en el proceso de colonización española se extrovierte el mestizaje. Los motivos son cabecitas o estilizaciones zoomorfas.

Dentro de la utillería destacan las botellas, recipientes esbeltos, llenos de profunda gracia, conseguida mediante la aplicación de color en zonas que producen una interesante asimetría. Otras se decoran arbitrariamente, es decir, mostrando una gran soltura en la aplicación de la pintura, especie de escarchado, intención estética que implica una liberación.

Destaca como diagnóstico fundamental de Cashaloma un vaso cefalomorfo, síntesis bellamente lograda de la cabeza humana y de los cuernos de un animal. El recipiente es hermoso y muy funcional, pues se adapta a las manos perfectamente. Parece inspirarse en los vasos de Tiahuanaco. Los aditamentos escultóricos están insinuados por la adjunción de un cordón continuo de barro que representa cejas y nariz y tres pequeñas prominencias elípticas hendidas en el centro para los ojos y la boca. Las orejas y los cuernos son desglosamientos, cóncavos los unos, planos y digitados los otros, que riman con las paredes convexas produciendo un alabeamiento en el perfil austero del objeto. Otra vez se presenta esa característica perentoria del arte precolombino, es decir, la estrecha vinculación entre el arte escultórico y el pictórico, pues complementa la apariencia del objeto el color dispuesto magistralmente en el rostro humano, a manera de decoración en las mejillas. Estos vasos debieron servir para ocasiones especiales, quizá para ritos de libaciones. Algunos de ellos presentan una singularidad: desde una de las puntas de los cuernos hay un tubito o sorbete que, incluido en las paredes del recipiente, llega hasta la base, de manera que se podía beber todo el contenido sin necesidad de alzarlo.

Existen también variantes, tales como la simple alusión a la cabeza de un cérvido, en el que todo el recipiente es rojo y únicamente las astas son blancas y en los que la textura obtenida por el pulimento de la cerámica es un ingrediente esencial, u otros que son la estilización de una cabeza humana.

En el periodo Cashaloma se trabajaron otros materiales, como los metales, el hueso, la piedra, etc., utilizados tanto para herramientas como para joyas y objetos de ceremonia. Son originales las narigueras y orejeras de oro, plata y cobre en forma de una luna creciente y que ostentan repujados geométricos.











# La llegada de los incas

En una serie de batallas, Tupac-Yupanqui (1463-1471) había extendido el dominio de Cuzco hasta el río Maule, en el norte de Chile, y Tucumán, en el noroeste de Argentina, y aparentemente resolvió terminar allí sus conquistas por no ser las tierras del agrado de los incas ni los pobladores "dignos" de ser incorporados como súbditos de su Imperio.

Como su enorme organización bélica tenía que justificar su razón de existir, el Supac (Supremo) Inca fijó su mirada en el norte y, después de una serie de campañas exitosas, llegó a las comarcas de la actual provincia de Loja, en el sur del Ecuador, que es la tierra de los paltas, como los llamaron los incas.

El nombre de *palti-uma* se traduce como "cabeza de aguacate", un apodo sin duda dado por la costumbre de deformar artificialmente los cráneos de los recién nacidos, y es uno de los muchos apodos que el conquistador, por desprecio, dio a los vencidos. Aunque algunos sobrenombres pueden ser meramente descriptivos, como los *huancavilcas*, los de los monolitos sagrados; los *quillasingas*, los de la nariz de media luna, hay otros que no son tan benévolos, y siempre con la finalidad de colocarlos en un nivel de inferioridad de la élite incaica: "no son como nosotros".

La estructura política del Ecuador no estaba unificada como la incaica; cada comarca tenía su curaca con autoridad local, que podría unirse bajo un mando común para ciertas causas o para su defensa, y, como explicamos en el capítulo anterior, no ha sido posible definir tales posibles federaciones antiguas en la región interandina. Que las tropas del inca conquistaron Chachapoyas y que se acercaron a la tierra de los paltas

debió de ser de conocimiento común, pero poco se hizo para defenderse, y en varias incursiones avanzó el ejército cuzqueño a través de Loja, Azuay y Cañar. "Mandó aperebir cuarenta mil hombres de guerra y con ellos se puso en Tumi-Pampa", que es la ciudad moderna de Cuenca, capital de Azuay. Según la tradición, su hijo y luego sucesor el inca Huayna Cápac nació en Tumi-Pampa. Parece que el inca Tupac-Yupanqui, tras varias escaramuzas, pudo llegar hasta el norte del Ecuador, pero sin afianzar una conquista duradera, y retornó a su sede en Cuzco.

La campaña había sido costosa. En una ocasión, los cañaris vencieron y pusieron en fuga a los incas hasta el territorio palta, cerca de Saraguro; los puruhaes resistieron valientemente por el río de Chanchan, mientras que en el norte los de Otavalo y Caranquí no fueron dominados por completo. Supuestas pero cortas invasiones, como de reconocimiento, pueden haber tenido lugar en los territorios de los huancavilcas y de los atacameños, ambos en la costa tropical, pero cualesquiera que sean las causas (la selva tropical y húmeda, la resistencia de los pobladores), los incas jamás pudieron afianzarse firmemente en la costa ecuatoriana y su último baluarte dirigido hacia el norte fue Tumbes, en la costa peruana.

Como una corta digresión podemos aquí mencionar que en uno de sus reconocimientos de la costa (la tradición cuzqueña no puede fijar bien si fue en Tumbes, Puná o en Manta) el inca Tupac-Yupanqui conoció a los mercaderes del litoral y sus barcos, las balsas grandes, y supo de unas islas, lejanas en el mar, de muchas riquezas. El inca armó una flotilla de balsas para descubrir las islas, a las que se encontró y de las que regresó después de nueve meses de ausencia (?). Se supone que las islas eran el archipiélago de Colón, o Galápagos, aunque allá nunca existieron las riquezas fabulosas que la leyenda dice que fueron tomadas por el inca.

Después de la muerte de Tupac-Yupanqui subió al trono su hijo Huayna Cápac, probablemente en 1493, en Cuzco, y durante su tradicional inspección del Im-

---

*La llegada de los incas significa para las culturas autóctonas del Ecuador la interrupción drástica y el fin de todas ellas. A la izquierda, la diosa Pachamama, figurilla hueca de plata de la cultura inca. Si observamos atentamente veremos que lleva un tocado que recuerda al lucido por diversas culturas cerámicas ecuatorianas y también parece en actitud de ofrenda. (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.)*



*Abajo, taza con decoración escultórica y policromia consistente en la repetición de un guerrero estilizado. A la derecha, vaso de madera, "quero", con decoración lacada policroma (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).*

perio, andando por las regiones de Chile, supo de la rebelión de los recientemente conquistados en el norte. Un año antes, Cristóbal Colón ya había puesto pie en la isla Española.

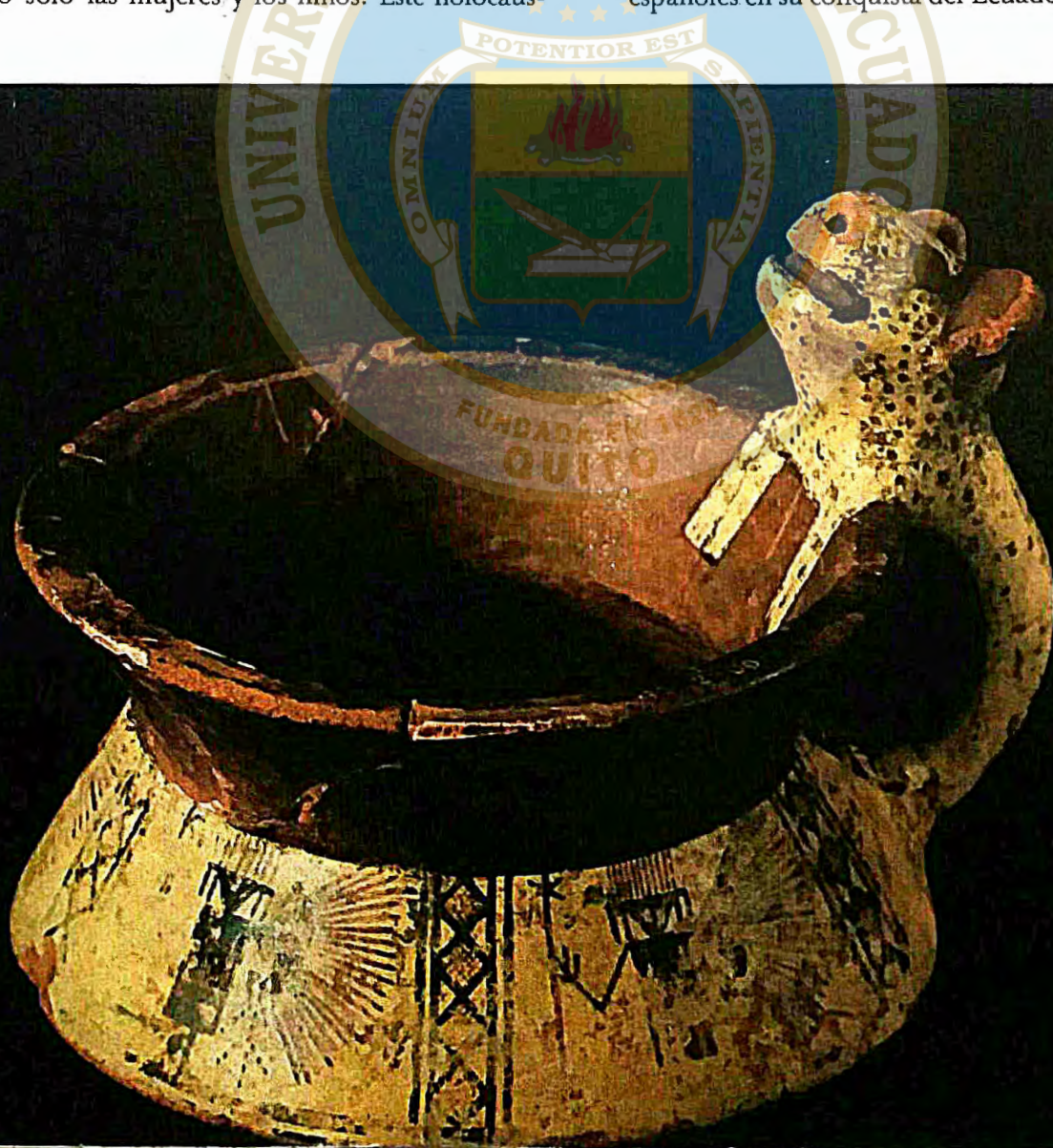
Huayna Cápac se apresuró a reunir sus fuerzas de todos los rincones del Imperio. En una declaración hecha por el cacique Francisco Vilcacutipa, en Ilave, cerca del lago Titicaca, declara que él fue a la guerra de Tumi-Pampa con 6.000 indios, de los cuales murieron 5.000, y en otra ocasión tuvo que dar 2.000 guerreros más, de los que perecieron 1.000.

La más seria y prolongada resistencia presentaron, en el norte, los caranquis y los de Otavalo, que durante diecisiete años, con suertes variadas, lucharon contra las tropas cuzqueñas. Cuando, al final, la victoria se inclinó a favor del inca, éste tomó una venganza cruel y mató a todos los hombres capaces de llevar armas, dejando sólo las mujeres y los niños. Este holocausto

o sacrificio sin par tuvo lugar a la orilla de un lago, cuyas aguas se tiñeron rojas por la sangre y que luego se conoció con el nombre de Yaguarcocha —el lago de sangre—. A los sobrevivientes de aquella terrible matanza se les motejó de "huambracunas", el pueblo de los imberbes.

Cuando, por fin, se instauró una "paz cuzqueña", las guerras en el Ecuador, en su lento avance del sur al norte, habrían tenido una duración de unos treinta y cinco años.

Si la influencia de los incas nunca fue notable en la costa, los pocos años de su duración en el altiplano lograron mucho en cuanto se refiere a la mejor cohesión entre los varios grupos étnicos de diferentes culturas y lenguas, como tuvieron que experimentar primeramente los mismos incas cuzqueños durante las guerras civiles entre Atahualpa y Huáscar, y luego los españoles en su conquista del Ecuador.









*En estas dos páginas, dos muestras de la ciclópea arquitectura inca. Bajo estas líneas, aposentos trapezoidales en Ingapirca (Cañar), y, en la página siguiente, ruinas del templo del Sol, en el mismo conjunto monumental.*



## Organización de los incas

En sus nuevos territorios, recientemente conquistados, los incas pusieron en práctica sus sistemas políticos y religiosos experimentados con éxito en otros lugares.

De entre las etnias en que la resistencia había sido más feroz extrajeron grupos humanos enteros (hombres, mujeres y niños) y los trasladaron a la fuerza a otras regiones, lejos de sus lugares de origen, y fueron remplazados por otros ya dóciles y adiestrados en el régimen político incaico. Así, los rebeldes fueron separados de sus aliados y los injertados facilitaron la unificación lingüística, religiosa y administrativa, de manera eficaz e insensible.

Los curacas o régulos que habían aceptado a los nuevos amos, reconociendo que su dominio era inevitable, fueron confirmados en sus cargos hereditarios,

pero siempre a condición de que su hijo, el futuro curaca, fuese enviado a Cuzco para aprender la vida administrativa de los incas. Huelga decir que al mismo tiempo quedó en calidad de rehén, pero regresaba imbuido de la vida capitalina; este sistema de adoctrinamiento opera con éxito hasta en nuestros propios tiempos.

Frecuentemente se nos dice que la religión de los incas se basaba en un monoteísmo, la heliolatría, mientras que en realidad fue algo más complicado. Reconocieron un solo creador y hacedor, su héroe cultural Ticcsi Viracocha, quien hizo el mundo y sus primeros pobladores, los gigantes. Descontento con ellos, los destruyó mediante un diluvio —“pachacutic”—, aunque salvó a dos ayudantes, con los que creó una nueva población, más el sol y la luna. El propio héroe Viracocha se dedicó a ir predicando e instruyendo a su gente desde el lago Titicaca hasta el norte, para fi-





FUNDADA EN 1620  
QUITO

nalmente desaparecer sobre el mar en la costa de Manta, Ecuador.

Pero aparte de su supremo hacedor, cada comarca tenía sus propios dioses, un cerro, una cascada, una formación rocosa singular, o sea un culto orientado hacia la naturaleza, y muchos de sus objetos de adoración representaban a sus progenitores. Las constelaciones celestes ingresaron también en aquel enorme panteón, amén de muchas otras deidades menores y tutelares.

Los incas reconocieron el valor de las creencias locales en la unificación administrativa y honraron a las deidades locales al llevarlas a Cuzco para que allí pudieran recibir el culto que merecían y las sustituyeron, o por lo menos las subordinaron al culto solar.

El inca, como hijo del sol, aunque no como oficiante, presidía las ceremonias más importantes, se-

cundado asimismo por el sumo sacerdote, pero siendo el inca de origen divino, su voluntad era la ley máxima e inquebrantable en todos los territorios en que ejercía su dominio.

No se sabe aún bien cómo la administración incaica afectó a la tenencia de la tierra en el Ecuador, pero la nueva administración requería sus tributos para el mantenimiento de la corte imperial, para la religión y para el ejército. Las recaudaciones necesitaban de inspectores, facilidades de transportes y almacenes para guardar los productos. Era también imperiosa la construcción de centros administrativos, que combinaran servicios religiosos y políticos. Entre tales construcciones, en el territorio ecuatoriano sobresalen las de Tumi-Pampa -Tomebamba en la versión ecuatoriana- y la ciudad de Cuenca actual.

Por haber hecho los cañaris una paz más ventajosa con los incas que la hicieron los paltas, que fueron los





primeros en ser conquistados, o por ser sus tierras más del agrado de los incas, allí se iniciaron varias construcciones según el modelo de la ciudad sagrada de Cuzco. El hecho de que Huayna Cápac naciera en Tumi-Pampa realzó su importancia, que comprendemos al observar que su toponimia fue una réplica de los barrios cuzqueños. La misma ciudad fue durante largos años residencia preferida del propio Huayna Cápac, que logró convertirla en una seria competidora del Cuzco.

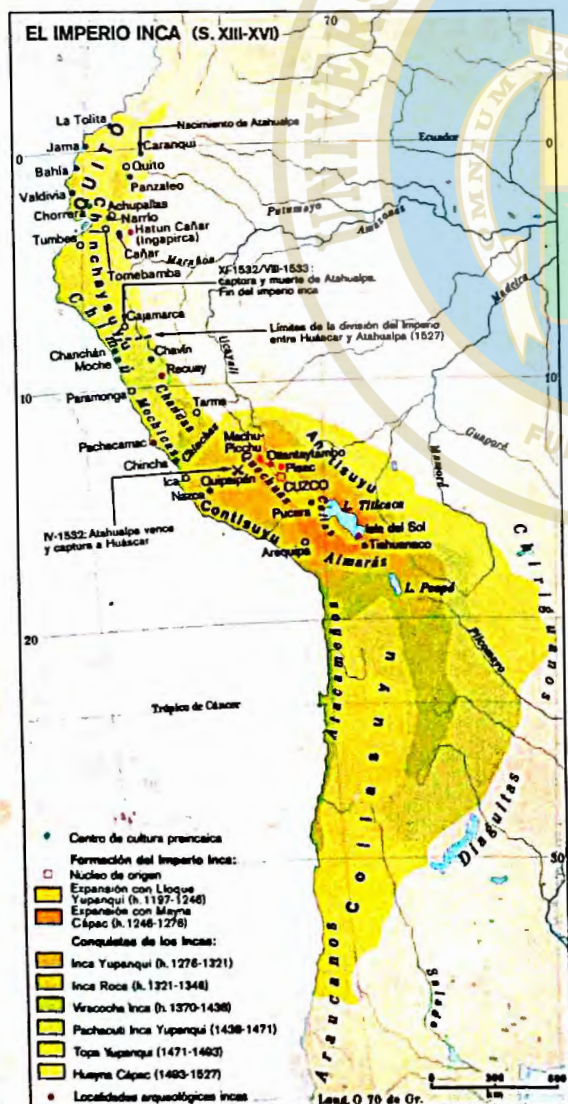
Los edificios de Tumi-Pampa fueron descritos por los cronistas españoles, aunque quizá sería más acertado decir las ruinas, porque la ciudad fue arrasada durante las guerras civiles entre Atahualpa y Huáscar, pero ellos ponderaron mucho lo que aún quedaba en pie. No muy distante del palacio del inca, Puma-Pungo —la puerta del puma—, estaban las *collicas*, los depósitos. Más al norte existen aún las ruinas llamadas Inga-Pirca —la pared del inca— en lengua vernácula, que fue un templo del sol, ubicadas en la provincia de Cañar.

Existieron otros centros administrativos como el de la antigua Liribamba, lugar de la fundación primera de Quito por los españoles en 1534, pero destruida por el terremoto de 1797, y en Quito, presumiblemente en el mismo lugar de la ciudad homónima moderna, pero hoy sin vestigios de la ciudad inca.

Para facilitar las comunicaciones entre sus centros religiosos y administrativos se prolongó el sistema vial a lo largo de la región interandina. A ciertos intervalos se construyeron “tambos”, lugares de descanso y de depósitos de vituallas y otras necesidades, y estos mismos lugares eran las estaciones de relevo para los “chasqui”, los mensajeros del servicio postal del inca. Al decir de los cronistas españoles, esos “chasqui” superaron en rapidez y seguridad al servicio postal de nuestros días.

En combinación con los caminos, los cuales también causaron la admiración de los primeros españoles y que compararon con el sistema vial romano, los incas salvaron los cauces profundos de los ríos con puentes sólidos o colgantes, y establecieron como obligación que los moradores cercanos mantuvieran esos puentes en permanente buen estado de servicio. Los caminos se desarrollaron preferentemente en las alturas, y en gradientes muy pronunciados fueron combinados con escalinatas y hasta túneles, pero el tráfico carrozable nunca se desarrolló por falta de animales de tracción. Las cargas pesadas se transportaron en llamas, cuya capacidad es de unas ochenta libras.

Sin duda se incrementaron los canales de irrigación









*En esta página, abajo, olla de cerámica inca con decoración geométrica policroma. A la derecha, vaso ceremonial de plata, proveniente de las ruinas de Tomebamba. En la página opuesta, arriba, figurillas y prendedores de oro (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito). Abajo, mapa que demuestra como, en Ecuador, la influencia inca se restringió a la Sierra o Altiplano.*

y las construcciones de bancales de tierra en las montañas para aumentar la superficie cultivable y detener la erosión, pero no tenemos indicios de que la llegada de los incas aportara nada nuevo al número de plantas económicas. Tampoco se incrementó la domesticación de animales con nuevas especies, pero es muy probable que hubiera mayores exigencias para los sacrificios religiosos; las recolecciones y la cacería suplementaron, como antes, la agricultura.

### La vida diaria

En América del Sur ha sucedido lo mismo que en Mesoamérica, es decir, que la primera atención e investigación se vuelca sobre los grandes templos o fortalezas, que por cierto llaman la atención por sus tamaños y arquitectura peculiar, hecha con una sillería sin par. Por el tamaño de los bloques pétreos, perfectamente unidos entre sí sin ayuda de argamasa, carac-







terísticos de las construcciones estilo cuzqueño, esos edificios siempre han dejado maravillados a los visitantes, pero fueron contruidos a expensas de las grandes masas, bajo un dominio administrativo que los mandó hacer para su propia glorificación. Cuando observamos en sus detalles el sistema impositivo del incario, es inconcebible cómo ha podido surgir la teoría de que representó un imperio "socialista".

Fuera de sus centros religiosos y administrativos, que obedecieron en un sentido estricto a una planificación urbanística, parece que la población continuó viviendo esparcida por la campiña, procurando hacer sus casas lo más cerca posible de sus cultivos. Más adelante, el virrey del Perú Francisco de Toledo (1569-1581) trató de reorganizar este sistema de vida al ordenar las llamadas reducciones, o sea concentraciones de los poblados indígenas en centros más grandes para un mejor control del adoctrinamiento y el cobro de los tributos impuestos.

No obstante los siglos transcurridos, ese antiguo patrón de asentamiento predomina aún en la zona interandina por la inquebrantable raigambre que liga al campesino a su propio pedazo de tierra, muchas veces tan subdividida a través de las centurias que no le rinde un sustento económico.

La arquitectura popular evidentemente no ha sufrido cambios: una casa baja de tierra apisonada, con una puerta, pero sin ventanas y con su techo de

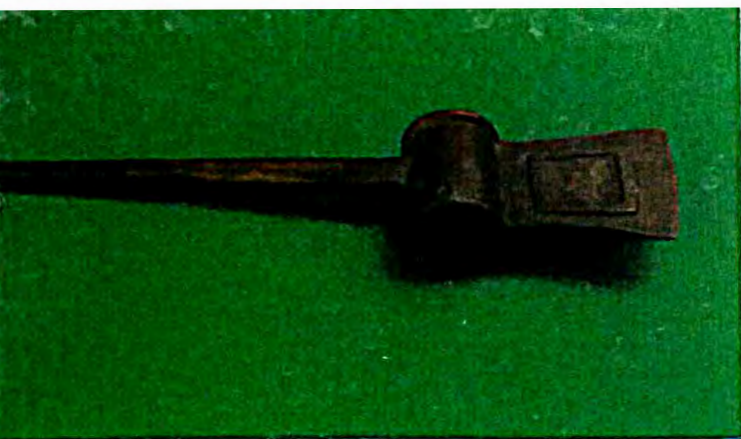
paja. En ella vive la familia en un ambiente lúgubre, lleno de humo del fogón, con sus siempre presentes cuyes (conejillos) y un famélico perro.

Todos los pobladores de ese inmenso Imperio fueron regularmente censados por grupos decimales, para los efectos de tributos y trabajos comunales, y supervigilados continuamente por una enorme burocracia estatal.

Como en el Ecuador se hablaba multitud de len-







A la izquierda, arriba, hacha, insignia real inca, de cobre. Debajo, conjunto de mazas estrelladas y anulares de cobre y piedra y boleadora de piedra. Más abajo, representación de Pizarro y Almagro por el inca españolizado Felipe Huamán Poma de Ayala. A la derecha, "paccha", recipiente ceremonial en forma de cabeza de llama (Museo del Banco Central del Ecuador, Quito).



guas diferentes, no siempre emparentadas entre sí, los incas trataron de imponer su propio idioma, que aquí se conoce como quichua, diferenciándolo del quechua cuzqueño. Modernos estudios lingüísticos tienden a confirmar que aquí se hablaba anteriormente también un dialecto del quechua, y que ese dialecto debe ser más antiguo que el cuzqueño, dando quizá la razón a lo consignado por algunas fuentes antiguas de que los incas se maravillaron al encontrar poca diferencia con su propio idioma.

### Las artes

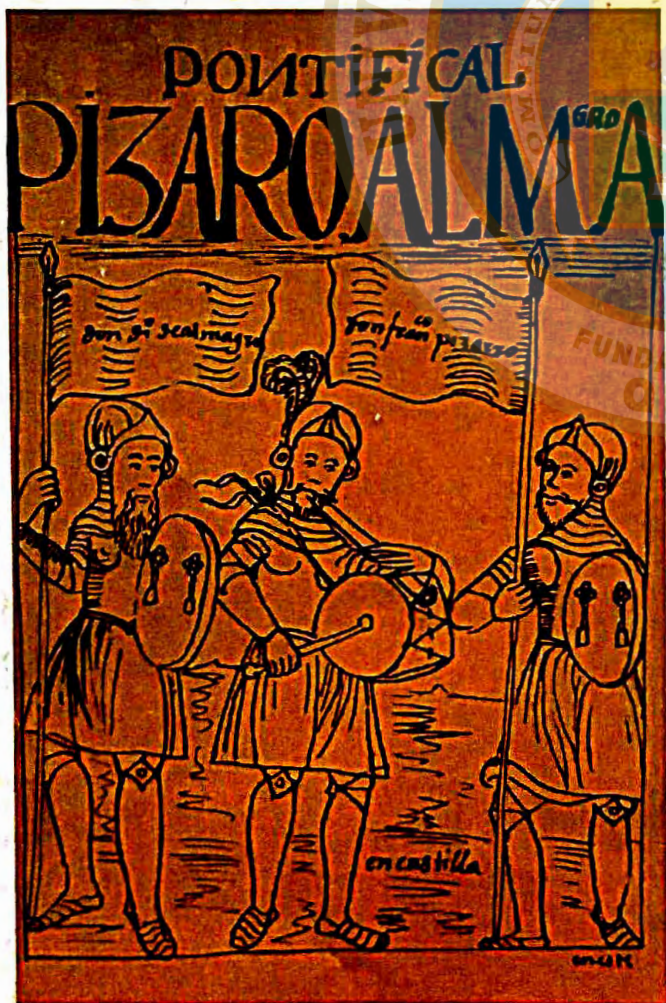
Los antiguos centros administrativos de los incas en el Ecuador son los que más material arqueológico nos han dado; allí encontramos su cerámica epigonal que debió ser destinada al uso de los altos dignatarios, mientras que las masas siguieron usando su vajilla ordinaria como antes. En su política del forzado trasplante de grupos étnicos de una región a otra, los incas también incluyeron varios artesanos, como, por ejemplo, alfareros o metalúrgicos.

La cerámica cuzqueña es inconfundible y sus formas se repiten incesantemente donde ellos estuvieron. Algunas fueron imitadas por alfareros locales, que produjeron una cerámica híbrida, pero en la que predomina el estilo incaico. La vasija más elegante es el aribalo, con su decoración policromada normalmente sobre un lado tan sólo; algunos llegan al impresionante tamaño de más de un metro de alto.

La orfebrería tiene su estilo propio, donde vemos las mismas formas que se emplearon en la cerámica, pero también existen figurillas de hombres, mujeres o llamas, que pueden haber servido de exvotos, porque algunas de ellas fueron halladas tan lejos como en el antiguo santuario de los costeños, en la isla de la Plata. Que la técnica de la metalisteria no es siempre pura cuzqueña se explica fácilmente porque sabemos que los incas llevaron a Cuzco los mejores artesanos que hallaron en los territorios conquistados. A pesar de que el periodo incaico fue corto, influyó sin duda sobre las organizaciones sociales y quizá también sobre la tenencia de la tierra, aunque no tanto en lo religioso.

### El final del incario

Durante el reinado de Huayna Cápac aparecieron los primeros españoles por la costa ecuatoriana (1526) y sus noticias llegaron a conocimiento del inca. De









acuerdo con viejas tradiciones que afirmaban el retorno del hacedor Ticsi Viracocha, Huayna Cápac vio en ellos los emisarios divinos, cuya llegada podría anunciar un nuevo "pachacutec" o trastorno. Huayna Cápac murió en 1527, presumiblemente de viruela, enfermedad venida a América con los europeos, y en Cuzco, Huáscar, el hijo que allí residía, subió al trono. En los territorios del norte quedó como jefe absoluto Atahualpa, también hijo del inca fallecido, pero nacido en Quito.

Huayna Cápac había permanecido muchos años en el Ecuador, durante las campañas y también después de ellas. En su prolongada ausencia de Cuzco se había encariñado con Tumi-Pampa, a la que continuó embelleciendo. Para ello mandó construir, entre otras estructuras, un templo en honor de su madre. La ciudad se había convertido en una segunda capital del reino, una ciudad sagrada, y hacía una seria competencia a Cuzco. Quizá por ese motivo, o porque comprendió que el Imperio había llegado ya a un tamaño tal, que se dificultaba la administración desde un solo centro, resolvió que Atahualpa gobernara su tierra natal, de acuerdo con su hermano cuzqueño, Huáscar.

Como era de esperar, esta postrera voluntad de Huayna Cápac no pudo durar mucho y a los pocos años estalló la guerra civil entre Atahualpa y Huáscar.

No obstante que Atahualpa dominaba la parte menor del Imperio, las ventajas militares estaban de su lado, con unas tropas bien entrenadas a las que la muerte repentina de su padre había dejado bajo su mando y apoyado por los dos mejores generales del Imperio, Quisquis y Challcuchima.

Los dos bandos se enfrentaron en varias ocasiones, sin dar una batalla decisiva, pero al cabo de pocos años las tropas quiteñas se abrieron camino hacia Cuzco. Mientras Atahualpa se quedó descansando en los baños termales de Cajamarca, sus dos generales avanzaron hacia el sur y a poca distancia de Cuzco se produjo el enfrentamiento final, con gran mortandad por ambas partes y la prisión del inca cuzqueño Huáscar, en 1532.

Al mismo tiempo llegó Francisco de Pizarro con su pequeña fuerza expedicionaria a Cajamarca y, dándose cuenta de lo arriesgado de una batalla entre sus pocos soldados y el ejército multitudinario de Atahualpa, recurrió a la astucia y, después de una breve escaramuza, el inca cayó prisionero de los españoles.

A su vez, en el sur, Quisquis y Challcuchima dieron muerte a Huáscar y a todo el linaje de los nobles cuzqueños.

El epílogo de la guerra fratricida no fue, en realidad, la prisión de Atahualpa, la muerte de Huáscar o el exterminio de la estirpe cuzqueña de los incas, sino que Quisquis y Challcuchima, con sus repetidas victorias, entregaron involuntariamente a un puñado de españoles el imperio más grande del Nuevo Mundo, arrasado y agotado por los conflictos internos.

La última resistencia en el norte, capitaneada por el general quiteño Rumiñahui, no pudo detener el avance de los conquistadores españoles, que dieron muerte a Atahualpa, en 1533, en la plaza de Cajamarca.

Al decir de uno de los cronistas españoles de la época, Atahualpa, en lugar de lamentar su suerte, dijo: "La suerte en la guerra es vencer o ser vencido".

Han prestado su ayuda para la ilustración de la obra:

Los museos del Banco Central de Quito y Guayaquil; los museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, Guayaquil y Cuenca; el Museo Municipal Remigio Crespo Toral de Cuenca; el Museo Jacinto Jijón y Caamaño de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito; el Museo de Arte Colonial de Quito; el Museo Municipal de Quito, y el Museo Guayasamín. Los museos y tesoros artísticos de las comunidades religiosas de la Catedral, San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, la Compañía, Guápulo, San Diego, Santa Clara, El Tejar, la Concepción, Santa Catalina, Carmen Alto, Carmen Bajo, el Sagrario (Quito), Carmen de la Asunción, Concepción y Catedral Vieja (Cuenca). Las haciendas La Ciénaga, Las Herrerías, San Agustín de Callo, San José de Ibarra, Tilipulo y Tilipulito. Las colecciones particulares, entre otras, de René Álvarez, Jorge y Gloria Anhalzer, Joaquín Borja Peña, Danilo Carrera, Inés Gangotena Jijón, Mancheno Gangotena, Ponce Gangotena, Bolívar Lasso, Manuel E. Mejía, Manuel Rendón Seminario, Paco Salvador, Carmen Sevilla de Burneo, Carlos Tobar Zaldumbide y M.<sup>a</sup> Augusta Urrutia de Escudero. Las fotografías han corrido a cargo del equipo de EDISTUDIO, formado por Jaime Costa y Antonio Murillo, y Tomás García Pérez, Vicente Mena y José Suárez Arcos (Ecuador).



