

DE LA IMAGEN AL ICONO
Estudios de Arqueología
e historia del Ecuador

Costanza Di Capua

DE LA IMAGEN AL ICONO
Estudios de Arqueología
e historia del Ecuador

DE LA IMAGEN AL ICONO
Estudios de Arqueología e Historia del Ecuador
Costanza Di Capua

1era. edición: Ediciones Abya-Yala.
Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson
Casilla: 17-12-719
Teléfonos: 2506-247 / 2562-633
Fax: (593-2) 2506-255
e-mail: editorial@abyayala.org
www.abayala.org
Quito-Ecuador

Autoedición: Ediciones Abya-Yala
Quito-Ecuador

Diseño de Portada: Gabriel Cuesta N

ISBN: 9978-22-287-1

Impresión: Producciones digitales Abya-Yala
Quito-Ecuador

Impreso en Quito-Ecuador, Agosto del 2002

DEDICATORIA

*A la memoria de Alberto,
“lo mio maestro e il mio autore”*

INDICE

Síntesis de los trabajos que constan en este libro	I
Datos biográficos de Costanza Di Capua.....	9
Presentación A propósito de un doble itinerario <i>Segundo E. Moreno Yáñez</i>	11
Prefacio.....	19
Las cabezas trofeo: un rasgo cultural en la cerámica de La Tolita y de Jama-Coaque y breve análisis del mismo rasgo en las demás culturas del Ecuador precolombino.....	23
Consideraciones sobre una exposición de sellos arqueológicos.....	95
El chamán y el jaguar: Iconografía de la cerámica prehistórica de la Costa ecuatoriana	119
Los figurines de Valdivia y un ritual de pubertad: Una hipótesis.....	135
Una interpretación tentativa para los figurines Palmar inciso de Valdivia	183
La luna y el Islam, la serpiente y el Inca: La semántica de la Inmaculada en España y su mensaje ulterior en la Virgen de Quito	209
La iconografía de la Inmaculada: Nuevos aportes a su potencialidad semántica en Europa y en América Andina	233
Una atribución cultural controvertida	277

SÍNTESIS DE LOS TRABAJOS QUE CONSTAN EN ESTE LIBRO

- **Las cabezas trofeo: un rasgo cultural en la cerámica de La Tolita y de Jama-Coaque...**

Habiéndose localizado en colecciones anticuarias un conjunto de cabecitas de cerámica de la cultura La Tolita (Desarrollo Regional) que por estar intactas denotaban una función ritual *per se*, se las dividió en dos grupos, el segundo de los cuales resultó tener evidentes analogías con las cabecitas trofeo de unas placas votivas de dicha Cultura. Estas cabecitas no presentan deformación craneal y sus tocados coinciden con los de las cabecitas reducidas de tales placas, en contraste con la deformación craneal y la ausencia de un tocado análogo en el guerrero vencedor. Por dichos elementos analíticos se concluye que en La Tolita confluyeron dos diversos grupos tribales desiguales y antagónicos, proporcionando al vencedor, con la victoria sobre el más débil, un poder encerrado en las cabecitas trofeo. Estas cabecitas resaltan también en grupos escultóricos entre las garras de un felino suponiéndose su nexco mágico-ritual con las luchas intertribales. El rasgo “Cabeza Trofeo” existió también en Jama-Coaque, al sur de La Tolita, perdurando hasta el Encuentro según los cronistas. Arqueológicamente son raras las pruebas iconográficas del rasgo cabeza trofeo en la sierra del actual Ecuador.

The trophy heads: a cultural trait in La Tolita and Jama-Coaque cultures

Part of antiquarian collections, exceptionally intact small ceramic heads from La Tolita culture (Regional Development) validate their ritual function *per se*. According to their traits, they can be divided into two groups, the second one evidencing an analogy with the trophy heads displayed between the victorious warrior hands, a bas-relief subject of the votive plaques from the same culture. The shrunken heads as well as the trophy heads in the plaques do not show cranial deformation, and the headdresses of both, coincide. On the contrary, the winning warrior head is deformed and he wears no headgear. These analysed traits may suggest that in the Tolita region there existed two different antagonistic tribal groups clashing together; the stronger

II *Costanza Di Capua*

one defeated the weaker one acquiring the enemy's power through his shrunken head. Those shrunken heads are present also between the claws of a Tolita feline image suggesting a ritual connection between the feline cult and inter-tribal ritual battles. According to early chronicler reports visiting the Southern coastal region of Jama-Coaque, the same "trophy head" trait lasted until the Spanish Conquest. Here are described ceramic sculptures evidencing the trophy heads in their headdresses. There are few archaeological samples of this "trophy head" trait in the Ecuadorian highlands.

○ **Consideraciones sobre una exposición de sellos arqueológicos**

Del análisis de una serie de sellos planos y cilíndricos, de origen anticuario, se intenta establecer una secuencia cronológica de su procedencia basándose en la cualidad de la cerámica, tipología del trazo y de la concepción iconográfica. Se concluye que los más antiguos (Chorrera) son más desorganizados en los trazos y cuya pasta de arcilla es no alisada. Los sellos del período Desarrollo Regional en La Tolita y Jama-Coaque muestran patrones en que las curvas y las volutas obedecen a una cohesión simétrica. Los sellos de la coetánea cultura Guangala presentan motivos realistas (flores y colibrí) dentro de una concepción geometrizable. Los sellos manteños, cronológicamente posteriores, son de acabados muy refinados y responden a una rígida concepción plástica triangular.

Considerations on an exhibition of archaeological ceramic stamps

Thanks to the analysis of a series of plain and cylindrical ceramic stamps from antiquarian collections, we try to establish a chronological sequence taking into account their ceramic quality, typology of design and iconographic conception. The conclusion is that the most ancient (Chorrera) ones are quite disorganized in their design, and their paste is uneven. Those of La Tolita and Jama-Coaque (Regional Development) show curved and baroque patterns following a symmetrical cohesion. The stamps of the coetaneous Guangala culture show realistic motifs (flowers and hummingbirds) according to a geometric design. The Manteño stamps, towards the end of the chronology, show a refined clay execution and follow a rigid triangular pattern.

○ **El chamán y el jaguar: Iconografía de la cerámica precolombina de la Costa ecuatoriana**

Se analiza un fragmento de figurín (origen anticuario) que falto de cabeza, brazos y piernas, mantiene intacta la "decoración" incisa del torso. Se es-

tableció su pertenencia a la cultura Guangala por sus detalles plásticos y de elaboración. El conjunto gráfico de la incisión que cubre el anverso y reverso del torso resultó corresponder a la representación estilizada de una piel felina, el detalle de cuya cabeza cubre el abdomen. Los signos cruciformes recurrentes en el grabado corresponden a la tradición panandina del símbolo felino, ratificado por la bibliografía pertinente. En el reverso, en correspondencia a los glúteos, resalta una figura zoomorfa (lagarto) cuyo contorno es acosado por sendas flechas. Apoyándose en múltiples documentos arqueológicos análogos, se concluye que el figurín representa a un chamán investido del poder de un jaguar por ostentar el atuendo felino. La imagen inferior del reverso representaría el símbolo de un chamán enemigo derrotado. El tocado de la cabeza del vencido tiene analogía con las figuras crestadas típicas de La Tolita. Se propone que el figurín represente un episodio de lucha entre chamanes de regiones antagónicas.

The Shaman and the Jaguar: Iconography of precolombian ceramic of the Ecuadorian Coast.

The intact incised “decoration” of a male torso belonging to a ceramic figurine (antiquarian origin), head, arms and legs missing, is analyzed. Its clay, stylistic features and its design allowed to establish its Guangala origin. The coherent graphic ensemble of the incisions which cover the torso’s front and back corresponds to a stylistic and symbolic image of a feline pelt, the feature of which hangs head down. The cruciform patterns symmetrically recurrent in the pelt design belong to a Panandean feline symbol; this interpretation is supported by the pertinent bibliography. On the gluteal surface appears a zoomorphic figure (crested alligator) attacked by many arrows. Many archaeological and anthropological documents support the hypothesis that the incised patterns in the figurine represent a feline pelt investing its power on the shaman portrayed in the figurine. The alligator image on the reverse may symbolize the defeated enemy shaman; its headdress features, that are analogous to the crested Tolita motif, suggest the representation of an outsider shaman leader. The whole design may represent an episode of an intertribal shamanic feud.

o Los figurines de Valdivia: un ritual de pubertad. Una hipótesis

Aquellas “venus” Valdivia que evidencian un alisado en la mitad de su cabeza sugieren la práctica de un temprano ritual de pubertad femenino. Su iconografía permite afirmar que estos figurines representan cuerpos femeninos sexualmente inmaduros. El rasurado de la mitad del pelo de la jovenzue-

IV *Costanza Di Capua*

la denotaría el estado precario en que ella se encuentra durante el lapso que media entre el aparecer de la primera menstruación y su completa madurez fisiológica. Complementariamente, se interpreta antropológicamente la plástica de hombros rematados en punta (sin brazos) y la del abultamiento informe por encima del pubis. Analogías etnográficas y su concentración arqueológica en ámbitos domésticos, microcosmos femenino, refuerzan la hipótesis de que se integran a este género. Esta investigación sustentada por abundante material de anticuario aguardaría ulteriores referencias de excavaciones científicas.

Valdivia Figurines and Puberty Rituals: A Hypothesis

Valdivia figurines that exhibit an obvious smoothing on the middle of the head support the hypothesis that a female puberty ritual was performed in Valdivia society. The physically precarious condition of a girl between her first menstruation and her complete physical maturity was signaled by the shaving of half of her hair. The plastic details of these artifacts allow to affirm that these figurines represent sexually immature female bodies. The lack of arms, the imprecise swelling above the pubis, and the evidence of depilation all agree with an anthropological interpretation of ethnographic studies, referring to tropical and rain forest female puberty rituals. Archaeological evidence of the concentration of such figurines in a domestic context reinforces the hypothesis that they were exclusively female, since the home is the microcosm of a woman's life throughout American tropical forest cultures, like Valdivia's. Comparisons with ethnographic evidence has reinforced my ideas. Nevertheless, with the exception of the fifteen figurines recovered from archaeologically controlled contexts, the whole group of items that have been studied are of undocumented origin. In the future, it will be necessary to confront my ideas with figurines supported by scholarly controlled contexts.

○ **Una interpretación tentativa para los figurines líticos “Palmar Inciso” de Valdivia**

Se interpretan los figurines líticos “Palmar Inciso” de Valdivia, actual Ecuador, (5000 – 4500 a.p.). En ese entonces se plasmaron figuras antropomorfas exclusivamente en piedra de canto rodado, aprovechando las formas elipsoidales para figurar lo femenino y las alargadas, planas y gruesas para figuras diagnosticables como masculinas. Éstos, denominados “Palmar Inciso”, serían la representación de hombres cuyas manos tienen posturas rituales constantes; las facciones del rostro corresponderían a las características de una máscara ceremonial definiéndolos en la doble identidad de chamán-jaguar.

Esta hipótesis se sustentaría, a su vez, en la iconografía de restos cerámicos coevos con “decoraciones” referibles a los patrones de fosfenos –visiones entópticas por efecto de brebajes alucinógenos- según el contexto narcótico de la selva tropical húmeda. Esencial para este contexto fue la existencia de individuos privilegiados quienes por identificarse con el jaguar, dueño de la selva, protegieron la supervivencia del grupo aglutinándolo dentro de un sistema mágico-ritual.

A tentative interpretation of lithic Valdivia “Palmar Inciso” figurines

The lithic Valdivia figurines (5000- 4500 b.p, currently Ecuador) are analysed establishing sexual differentiation features between ellipsoidal and plain original rubbles collected from river beds of hinterland mountain slopes (Olon-Colonche Chain). The so called “ Palmar Inciso” figurines, some without the presence of a swollen breast, show a representation of bent arms and hands over the sternum according to ritual postures; the face features suggest an analogy with ceremonial masks that would define them in the double identity of shaman-jaguar. This hypothesis, accordingly, may be confirmed by the presence of contemporary ceremonial potshreds, exhibiting designs which are analogous to phosphene patterns or entoptical visions caused by the ingestion of allucinogenous brews, according to the rain forest narcotic context. This context depends on the presence of selected persons who were embodied in the jaguar itself and were capable to agglutinate and, therefore, protect the group thanks to a ritual-magical system.

- **La luna y el Islam, la serpiente y el Inca: la semántica de la Inmaculada en España y su mensaje ulterior en la Virgen de Quito (primera parte)**

La iconografía de la Inmaculada: nuevos aportes a su potencialidad semántica en Europa y en América Andina (segunda parte)

El primer aporte plantea una hipótesis sobre la potencialidad polisémica de los atributos iconográficos fundamentales de la Inmaculada apocalíptica: la luna y la serpiente. No se aborda ni lo dogmático ni lo estético de las obras de arte pertinentes. Lo que en España puede haber cumplido una función simbólica de confrontación y de victoria frente a la supremacía árabe representada por el emblema de la media luna, en América, a su vez, aquel segundo atributo de la Inmaculada (serpiente) puede haber adquirido una intencionalidad de conjuro defensivo contra una posible insurrección de los colonizados bajo el emblema andino del *amaru* (serpiente). Se focaliza entonces, la lectura ambivalente y contrapuesta de la imagen del reptil en la escultura

VI *Costanza Di Capua*

conocida como Virgen de Quito. Ampliando el mismo tema (segundo trabajo), se insinúa que en momentos históricos de crisis político-religiosas y morales, los símbolos que integran la imagen de la Mujer apocalíptica adoptarían, en España y en sus colonias, una función semántica de escudo contra la amenaza de ideologías ajenas o subversivas frente al establishment dominante (serpiente i.e. racionalismo aristotélico de Averroes en Europa, símbolo de subversión política en América). Además, el constante binomio virgen-luna en la imaginería colonial sirvió para una lectura alternativa desde los marcos culturales andinos.

The “Crescent” and the Islam, the “Amaru” and the Inca: The “Apocalyptic Women” semantic in Spain and its further message in the “Virgin of Quito” (Part I)

Iconography of “The Immaculate”: Further contributions to its semantic potentiality both in Europe and in Andean America (Part II)

In Part I, the author postulates that the Christian symbol of the crescent trampled by “The Immaculate” might imply in Catholic Spain’s iconography a rebuking warning against Islamic power in Spain. Similarly, in Hispanic America the trampled serpent (Amaru) might have implied a warning against the threat of an Inca messianic return symbolized by the Andean snake = **Amaru**. In Quito, those symbols are enhanced by the force of the avenging movement of Legarda’s sculpture, the “Virgin of Quito”. In Part II, further potentials of the semantic power of the “Crescent” and the “snake” that are present in “The Immaculate’s” iconography both in Europe and in Andean America are considered. In Europe, the snake conventionally associated with sin might signify the threat of Aristotelic rationalism, and in America the danger of colonial relaxed morals also. In Hispanic America, the constant presence of a crescent in all “madonna” images might be exposed to a double and simultaneous reading: the indians would have recognized in the Christian symbol the presence of their former Andean goddess (moon = quilla).

Una atribución cultural controvertida

Motivados por la controvertida atribución cultural de la pieza de oro Tocado-sol, actual logotipo del Banco Central del Ecuador, en este ensayo se analizan sus elementos iconográficos que confirman su pertenencia a las culturas costaneras septentrionales del Ecuador que florecieron durante el Desa-

rrollo Regional. Los elementos para tal atribución cultural son: 1) la semejanza del tocado con la de otro, de posible procedencia de la región Jama-Coaque (Museo Olaf Holm, Guayaquil), y 2) la iconografía de los dragones crestados del discutido tocado es exclusiva de La Tolita. Por otro lado, son propios de la tradición Wari los elementos iconográficos de las piezas que se encontraron hace aproximadamente 150 años en el entierro de Patecte (Chordeleg, sierra sur del Ecuador) y de otras en Sigsig. Así, por su sistema de elaboración y de iconografía, esta metalistería difiere enfáticamente del tocado-sol en discusión. Esto contradice la versión engañosa de la persona que vendió la pieza al Sr. Konanz en 1940, quien alegó haberla encontrado en Chununcari (Chordeleg), en la sierra sur del Ecuador. Los análisis del laboratorio CNRS de Orleans (Francia, 2002) confirman que la composición del oro de ambos tocados en cuestión es propia de La Tolita por su alto contenido de platino y ausencia de arsénico, elemento propio del oro del Azuay.

A controverted cultural attribution

The cultural attribution of the golden sunheaddress, whose image is the logo of the Central Bank of Ecuador, has been the subject matter of repeated controversy. This study analyses the iconographic elements found on this piece and demonstrates that they belong to the La Tolita tradition: 1) The similarity of the conception of this headdress with another, of a possible Jama-Coaque origin, which is in the collection of the Banco Central del Ecuador Museum in Guayaquil, and 2) the presence of the iconography of crested-dragons on the disputed headdress, which also occurs on other golden pieces from La Tolita. The iconography of the objects encountered 150 years ago in the Patecte burial (Chordeleg) and others from Sigsig is analyzed to define in them the characteristics of a Wari tradition. Both the iconographic elements and the chronology attributed to them show that the sunheaddress studied belongs to a coastal cultural tradition of the Regional Development Period. This contradicts the deceitful account of the individual who sold the piece to Mr. Konanz in 1940, who alleged that it had been found in Chununcari (Chordeleg) in the southern highland of Ecuador. The analysis by the CNRS laboratory from Orleans (France, 2002) confirmed that the composition of the two gold headdresses is peculiar to La Tolita placers: high platinum content and absence of arsenic. On the contrary, this chemical element is always present in Azuay gold, accompanied with a minimum of platinum.

DATOS BIOGRÁFICOS de Costanza Di Capua

Nació en Roma el 17 de diciembre de 1912 y desde 1951 es ecuatoriana de corazón y por naturalización.

Los estudios primarios y secundarios los realizó en su ciudad natal al igual que, más tarde, los de educación superior. Su tesis doctoral, en 1935 tituló: *Joseph Roth, Kafka y Brod y el judaísmo*. En su formación clásica y escolástica figuran ocho años de estudio de latín, cinco de griego, tres de historia de la filosofía, tres de historia del arte, uno de las lenguas romanas (español, francés, así como de alemán de la Edad Media) Estudió también literatura del romanticismo y de la Edad Moderna de Italia, Francia y Alemania y un año de historia de la música; por fin cursos de la literatura y la lengua hebrea.

La Dra. Di Capua es una políglota que domina el italiano, el español, el inglés y el francés.

Casada con el destacado químico, Dr. Alberto Di Capua y trasladada a vivir en Quito, compartió su tiempo entre labores domésticas, la colaboración con su esposo que fue uno de los fundadores de los Laboratorios LIFE y años más tarde un visionario Gerente, hasta su jubilación. Logró además disponer de tiempo y voluntad para realizar importantes estudios sobre la cultura ecuatoriana, desde sus lejanos orígenes en las Vegas y Valdivia, hasta la época actual. Particular interés puso en la investigación del arte colonial quiteño, que le permitió publicar el libro *Guía y recuerdo de Quito Colonial*, en 1965.

Gracias a su rica formación ha podido, con éxito, desempeñar la docencia en varias materias y en diversos colegios de Quito y en la Universidad Central del Ecuador.

La Dra. Di Capua ha participado activamente en muchos actos culturales pronunciando doctas conferencias sobre grandes autores como el Dante Allighiere o grandes artistas como el pintor Giotto.

Ha colaborado con ejemplar constancia y por varios años, con el Museo del Banco Central, especialmente en el área de Arqueología y de arte colonial. Por más de 20 años forma parte de la Sociedad Filarmónica de Quito.

Sus investigaciones sobre las culturas precolombinas del Ecuador le han permitido publicar importantes trabajos desde 1978.

Dr. Plutarco Naranjo

PRESENTACIÓN

A propósito de un doble itinerario

Segundo E. Moreno Yáñez

Se afirma con alguna frecuencia que es difícil hacer comentarios sobre el arte, más todavía cuando la vivencia estética se refiere a las artes y creaciones no literarias, como la pintura, la música y la escultura. La tarea se vuelve todavía más difícil cuando las obras comentadas no pertenecen a las artes elitistas sino a la cultura popular, a las vivencias religiosas o a aquello que se incluye dentro de la denominada “Etnología del Arte”. Hasta cierto punto el arte se describe en términos de progresiones tonales, relaciones cromáticas o formas prosódicas. Esto resulta cierto en la Postmodernidad, donde temas como la armonía o la composición pictórica, representados paradigmáticamente por el Estructuralismo y por aquellas variedades de Semiótica que tratan de imitarle, se han desarrollado hasta alcanzar el estatuto de ciencias menores. El problema fundamental, que presenta el fenómeno del impulso estético, es cómo situarlo dentro de las restantes formas de la actividad social, cómo incorporarlo a la textura de un modo de vida particular. Otorgar a los objetos de arte una significación cultural es siempre un problema particular, sin importar la posible universalidad de las cualidades intrínsecas que le otorgan su poder emocional. El arte no significa lo mismo, por ejemplo, si se trata de un lienzo de Oswaldo Viteri, de una obra de Guayasamín o de la Virgen de Quito esculpida por Legarda; de las Venus de Valdivia, de las cabezas trofeo o de los diseños alucinatorios estampados en la cerámica de alguna cultura amazónica. Aclara estos pensamientos el antropólogo Clifford Geertz (1994: 120), en sus ensayos sobre la interpretación de las culturas, cuando afirma: “La variedad que los antropólogos han documentado en las creencias en espíritus, en los sistemas de clasificación o en las estructuras de parentesco de diversos pueblos, y no sólo en sus formas inmediatas, sino

también en su modo de estar en el mundo que fomentan y ejemplifican, se extiende también a sus tambores, esculturas, cantos y danzas”.

Hacia una Etnología del Arte

En nuestro medio son escasos los estudios que se refieren a la Etnología del Arte, una disciplina de la Antropología que busca investigar las artes plásticas, decorativas e incluso escénicas, desde el punto de vista de la Estética, definida ésta, en la Antropología, como el resultado de los sistemas de valores que definen al arte dentro de una cultura. Especial aplicación, en nuestro caso, tiene el estudio del arte precolombino, que es quizás el tema más importante de la obra de la Dra. Costanza Di Capua, quien ofrece en estas páginas un importante modelo de análisis de objetos arqueológicos, desde el punto de vista de la construcción de un universo de estudio etnológico. Efectivamente, las preguntas que la autora hace al material arqueológico analizado en su compendio *Itinerario de la imagen al ícono. Ocho ensayos*, tienen que ver con opciones teóricas propias de la tradición etnológica. Confiesa en el Prefacio a la presente publicación que, para entender mejor los fragmentos iconográficos del pasado aborígen ecuatoriano, es necesario “conocer los trabajos de los arqueólogos, antropólogos y etnógrafos, los de los pioneros y los de sus sucesores que habían dedicado sus investigaciones a este pasado”. En su más reciente texto, que se refiere a una interpretación tentativa para los figurines “Palmar inciso” de Valdivia, la Dra. Di Capua parte del presupuesto de que la elaboración de figurines no obedeció al sólo impulso de imitar las formas del cuerpo humano, de plasmar su imagen, sino que responde al movente intelectual del pensamiento asociativo o al poder de hacer que una cosa cumpla el papel de otra o que aquella forma simbolice algo.

La búsqueda para encontrar el mensaje, que cada creador imprime en la obra que sale de sus manos, posibilita no sólo un encuentro estético con una personalidad ya conocida, sino la captación de la obra artística como un mensaje viviente. Al lado de la descripción, del plano pragmático, está la dimensión cognitiva, que trata de reconocer los acontecimientos no sólo en el plano de las apariencias, sino también en el papel temático más cercano a las esencias. Es entonces pertinente explicar que gran parte del arte aborígen está integrado a rituales y ceremonias religiosas, lo que exige la búsqueda de una hermenéutica dentro de las claves interpretativas simbólica y mágica.

La hermenéutica del símbolo

La tendencia a subrayar el pensamiento mágico y mítico- simbólico es una de las querencias más gratas al movimiento cultural post-moderno. En los albores de este nuevo milenio el adjetivo mágico ha adquirido un significado valorativo, ya que nos sugiere la posibilidad de salir del racionalismo positivista, unidimensional y tecnicista del globalizado mundo moderno. El pensamiento mágico, dice Luis Maldonado en su obra *La religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico* (1975: 72), “nos permite percibir las epifanías de lo extraordinario, lo desconocido, lo nuevo. Nos proporciona la posibilidad de penetrar por los resquicios del sentido que se abren en un mundo cerrado. Nos hace receptivos frente a lo que sale de lo común. Nos agiliza para salvar el desnivel entre lo conocido y lo ignorado”.

Desde una perspectiva vecina, la categoría mítico- simbólica nos remite a la misma clave interpretativa. Para Mircea Eliade, en *Imágenes y símbolos* (1974), el símbolo es, ante todo, una realidad remitente, porque representa algo que no es él mismo, pero con el que está unido por participar de su fuerza y significación. De este modo revela una dimensión de lo real, no patente en el plano de la experiencia inmediata.

En esta línea, los dos ensayos de la Dra. Di Capua sobre la potencialidad polisémica de la imagen de la mujer apocalíptica, la Virgen de Quito, esculpida por Bernardo de Legarda, y de la función de la media luna y la serpiente, como símbolos de posibles amenazas subversivas contra la ortodoxia católica, son intentos de reunir en un ícono analogías de intenciones significativas, que rebasan lo sensorial hacia las dimensiones cósmicas, éticas y aun políticas. No hace falta estar de acuerdo con la función semántica de escudo que la autora atribuye a la iconografía quiteña de la Inmaculada apocalíptica, o que incluso la Teología Bíblica no encuentre pruebas que permitan establecer una relación entre la mujer apocalíptica que “estaba en cinta y gritaba por los dolores del parto y el tormento de dar a luz” (Apoc. 12, 2), y la advocación mariana de la Inmaculada; sin embargo el gesto de dar una lectura alternativa desde los marcos culturales andinos, uniendo el “plano cosmológico” con el “plano histórico”, devela una realidad que escapa a la pura aprehensión empírica.

Símbolo e imagen: ecos de una vida afectiva

Quien conoce a doña Costanza puede dar testimonio de la validez de su confesión, que sirve de apertura a la publicación de su ramillete de ocho ensayos. “Desde mis primeros encuentros con las creaciones de arte, hayan sido ellas musicales, esculturales, pictóricas o arquitectónicas, -escribe en el Prefacio- aprendí a captar en cada una de las que se ofrecían a la percepción de mis sentidos, instintiva, espontánea y casi inconscientemente un mensaje [...] Al visitar un museo, me ha divertido siempre pararme en frente de una obra de arte, o al asistir a un concierto, evitar la lectura del programa, para enfrentarme con el desafío de un encuentro estético con una personalidad ya conocida, que se me revelaba sin necesidad de leer una etiqueta”. Esta dimensión centrada en una experiencia emocional, tan característica de doña Costanza, palpita como una vibración cercana a la intuición mística, con alta tonalidad simbólico- emotiva.

Al respecto son nuevamente aplicables las aseveraciones de Luis Maldonado (1975: 157), que se refieren a la mística de la imaginación como una experiencia superior: “La imaginación no se contenta con proyectar símbolos. Los descubre en el mundo, pues el mundo se halla henchido de ellos. Son símbolos naturales que pueden alcanzar una transparencia absoluta. Quienes están dotados de una poderosa facultad visionaria perciben los símbolos por doquier (en una hoja, una concha, una piedra), iluminando los más humildes objetos. Ante quienes tienen ojos para ver (“los ojos del espíritu” que dice Goethe), toda la naturaleza puede convertirse en un haz de significaciones donde cualquier cosa es a la vez ordinaria y sagrada, ella misma y transparente”.

Ante la insuficiencia de los datos arqueológicos que no permite, por ejemplo, revelar lo que aconteció en la sociedad valdiviana, la Dra. Di Capua busca otros caminos para comprobar su hipótesis, de que las figuras femeninas de la mencionada cultura arqueológica fueron parte esencial de rituales de transición en la pubertad. A los argumentos con datos tangibles, la autora sustituye la vivencia intuitiva del símbolo, aunque está consciente que podría invadir el campo de lo especulativo, donde la comprobación empírica es más difícil.

Es verdad que todas las culturas, y en especial las que viven una religiosidad cósmica, sancionan las etapas del desarrollo fisiológico del

ser humano, con diferentes rituales que, en la mayoría de los casos, utilizan su propio cuerpo, manipulándolo simbólicamente. La manipulación específica cuenta por el significado que implica, siendo su valor simbólico diferente según la diversidad cultural de los grupos sociales. Son efectivamente los Estados de transición los que presentan el mayor peligro. En la iniciación de un chamán el ritual alcanza momentos de máximo peligro cuando el iniciado está más débil. De igual modo, la persona que debe pasar de un estado a otro está en una situación peligrosa y emana peligro para los demás, por lo que la situación debe ser controlada por un ritual, que separa a la persona de su anterior *status*, la segrega temporalmente y luego declara ante el grupo social su ingreso a una nueva categoría.

Para dejar de lado y encargar a los arqueólogos del futuro que consigan las necesarias pruebas empíricas que comprueben el simbolismo de los figurines valdivia, doña Costanza no duda en compenetrarse con especulaciones que no tienen la validez de lo experimental, pero que alcanzan, dentro de categorías de la estética sensorial, explicaciones más hondas, porque quizás tocan las estructuras elementales de los arquetipos originarios. Una sensibilidad estética, rayana en la intuición mística, libera al hombre del peso del tiempo y actualiza las acciones primordiales que han dado origen a los arquetipos. Más que la labor positivista de un científico, la sensibilidad poética permite una mejor interpretación de la coherencia de los significados propios de una cultura de mitos, de magia y de rituales, en la que el mundo de lo sensible está entronizado en primer plano.

Un encuentro creador

Itinerario de la imagen al ícono. Ocho ensayos, profanamente hablando, es un conjunto de estudios con observaciones útiles para quienes buscan avanzar en las interpretaciones arqueológicas, con frecuencia simplificadas por descripciones superficiales. Además del fundamento científico, que nadie niega a la obra de la Dra. Di Capua, este conjunto de ensayos, más allá de los procesos lógicos, es un juego libre del espíritu, que tiene una doble razón de ser: la necesidad de reflejar las vivencias profundas autobiográficas, y la exigencia de encontrar, como hermeneuta, un sentido a temas trascendentales de las identidades ecuatorianas.

Parafraseando las respuestas de Mircea Eliade en *La prueba del laberinto* (1980), se puede afirmar que la tarea de Doña Costanza fue hacer la Hermenéutica de más de cuatro mil años de expresiones estéticas en la Mitad del Mundo. Esta empresa ha sido creadora por dos razones. En primer lugar, es creadora para la misma hermeneuta, ya que su fin es un esfuerzo que enriquece, de manera singular, la conciencia y la vida de la investigadora. Captar el sentido de las cabezas-trofeo es, por ejemplo, un gran descubrimiento para una estudiosa con formación en Historia del Arte y Arqueología greco-romanas, pues se le revela un horizonte distinto de los valores estéticos clásicos aprendidos en las aulas universitarias italianas. La hermenéutica es creadora, en un segundo sentido, pues revela valores que no son evidentes en el plano de la experiencia inmediata. Pongamos, por ejemplo, la iconografía del chamán y del jaguar, cuyo simbolismo vivido pero no conocido por los antiguos habitantes de la Costa ecuatoriana, necesitaba el trabajo hermenéutico que, gracias al método comparativo, pusiera en evidencia y en forma sistematizada los rasgos simbólicos latentes. “El espíritu es creador gracias a estos encuentros”, dice Eliade (1980: 123), para luego añadir: “No se trata ya de simples descubrimientos culturales sino de encuentros creadores”.

Descubrimientos o encuentros no fueron, sin embargo, el resultado de una labor solitaria. No es posible comprender la vida académica de la Dra. Costanza Di Capua, como un itinerario, sin el entendimiento amoroso de su esposo el Dr. Alberto Di Capua, quien no escatimó el consejo oportuno y un apoyo irrestricto desde los albores de la década de 1940, cuando Quito les acogió con el destello de sus iglesias y la gracia de sus altares escultóricos. Por eso, una abnegada y mutua comprensión les permitió sentirse, mano con mano, fascinados al descubrir nuevas visiones del mundo. Nada mejor que completar algunas frases de Mircea Eliade para expresar este doble itinerario: “la identidad, la homología entre la mujer, la tierra, la luna, la fecundidad, la vegetación; y también entre la noche, la fecundidad, la muerte, la iniciación, la resurrección” (1980: 127) alcanzan su plenitud en el amor y en la entrega al otro.

Bibliografía

ELÍADE, Mircea

1974 *Imágenes y símbolos*. Taurus Ediciones. Madrid.

1980 *La prueba del laberinto*. Ediciones Cristiandad. Madrid

GEERTZ, Clifford

1994 *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Ediciones Paidós. Barcelona

MALDONADO, Luis

1975 *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*. Ediciones Cristiandad. Madrid

PREFACIO

La historia es larga como larga ha sido mi vida. Desde mis primeros encuentros con las creaciones de arte, hayan sido ellas musicales, esculturales, pictóricas o arquitectónicas, aprendí a captar en cada una de las que se ofrecían a la percepción de mis sentidos, instintiva, espontánea y casi inconscientemente un mensaje. Surgía en mí un impulso de clasificación que me permitía esclarecer y deducir su autoría sin la ayuda de un programa musical, de una guía o de una etiqueta. Todo esto gracias a una palestra en que profesores inolvidables de griego, de latín, de lenguas modernas, de arte y de música, y músicos virtuosos, imprimieron en mi intelecto y en mi sensibilidad estética unos patrones culturales básicos.

Sea con respecto a las obras de arte clásicas o al largo camino del arte italiano, esta clasificación tuvo un nombre específico, el del autor o el de la época. Al visitar un museo, me ha divertido siempre pararme en frente de una obra de arte o al asistir a un concierto, evitar la lectura del programa para enfrentarme con el desafío de un encuentro estético con una personalidad ya conocida que se me revelaba sin necesidad de leer una etiqueta. Por esto, los únicos programas de radio o de televisión que me gustan son los de los acertijos.

¿Cuál es entonces el mensaje que cada creador imprime a la obra que sale de sus manos para que ésta se delate, identifique y hable como si fuera un ser viviente? Cada obra de arte, verdaderamente expresiva y sincera, crea una cierta categoría de iconos que como ondas hertzianas son captadas y comprendidas por el intelecto receptor sin necesidad de mediación alguna. ¿Se puede comparar este proceso de aprehensión a un acto de amor? Hay un verso de Dante en el Quinto Canto del Infierno que lo dice todo:

Amor, che a nullo amado, amar perdona
[Amor, que a nadie amado, amar perdona]

El artista, al crear su obra, se entrega a un acto de amor y quien la contempla y aprecia a través de los sentidos no se puede sustraer de aquel ímpetu creativo de amor y se establece entre los dos, el sujeto y el objeto, un indisoluble nexo de entendimiento amoroso.

En 1940, las vicisitudes de una política totalitaria nos trajeron a América, y Quito nos acogió con el destello de sus iglesias y la gracia de sus altares escultóricos. La vida entonces era dura y nuestro único desahogo fue escaparnos del trabajo y de los lloriqueos de nuestros hijos para recorrer iglesias y conventos. Todavía no se me había revelado la creación plástica del hombre precolombino. Y luego, vino la fiebre de coleccionar piezas o fragmentos de este pasado en la región del Ecuador, un acto imprudente en el que tantos hemos incurrido.

Para comprenderlos fue entonces necesario adaptar mis herramientas culturales a un nuevo patrón que exigía el conocer los trabajos de los arqueólogos, antropólogos y etnógrafos, los de los pioneros y los de sus sucesores, que habían dedicado sus investigaciones a este pasado. En 1959, me encontré con Emilio Estrada quien conquistado por mi curiosidad intelectual me obsequió la colección de todos los trabajos publicados en cooperación con Betty Meggers y Clifford Evans. Carlos Manuel Larrea nos abrió su biblioteca y las puertas de su pequeña colección. Llegó de Londres el libro de Bushnell sobre sus excavaciones en la Península de Santa Elena. Aquí me regalaron el libro póstumo de Jacinto Jijón y Caamaño; consulté la obra de González Suárez. El aporte cultural y revolucionario de estas obras se entretejían con los de Zevallos Menéndez, con los de Francisco Huerta R. y sobre todo con la correspondencia, interrumpida sólo con la muerte, que mantuvimos con Olaf Holm, quien puso su preparación académica europea al servicio de la arqueología ecuatoriana.

En 1976, ya habían empezado las excavaciones científicas en el campo arqueológico, parte de las cuales fueron financiadas por el Departamento Cultural del Banco Central. Su museo no tuvo otra alternativa que también él incurrir en la compra de artefactos arqueológicos para sustraerlos de un saqueo destructivo e irracional. Fui invitada a ser parte de la Comisión de Adquisiciones. Fragmentos de toda cultura, piezas excepcionales por su aspecto estético o por su problemática interpretación, desfilaron por meses y años delante de mis ojos. Se repitió entonces el mismo desafío de mis tiempos juveniles en Italia. El desafío, esta vez, no era el de descubrir una autoría sino que me impe-

lía a identificar la pertenencia cultural de una pieza o a encontrar una respuesta a un por qué tal objeto había sido hecho.

Considero que la forma y el estilo expresados en una iconografía o en un objeto tienen un potencial semántico análogo al de un documento escrito y pueden integrarse a la información que proviene de una investigación de campo. Si tuviéramos que excluir de los estudios todo lo que contienen los museos, en su mayoría objetos sin un historial confiable, muchas de las asignaciones culturales de aquellos quedarían en el aire. Si no pudiéramos apoyarnos en el valor del estilo, se destruiría desde las raíces el trabajo de historiadores del arte cuando se encuentran frente a una obra sin firma o de incierta procedencia. El estilo crea categorías identificables, éste es el trabajo de los iconólogos, en cuyo campo he incursionado.

He creído oportuno y necesario reunir en este volumen ocho trabajos sobre diferentes temáticas y épocas de la plástica ecuatoriana del pasado, con los cuales espero haber esbozado perfiles de diversas vivencias, cuya traza ha quedado plasmada en artefactos, a pesar de la ausencia de un registro de campo que los autentifique. Seguramente el lector encuentre fallos o lagunas en el desarrollo expositivo de mis propuestas interpretativas, a algunas de las cuales me permitiré, con fecha actual, añadir oportunas aclaraciones.

Pero, confío en que al haberme atrevido a explorar en un campo de antropología cultural no suficientemente abordado hasta el presente, sea considerado un acto de lealtad y de amor hacia el país que nos amparó de las amenazas de un odio racial y permitió ganarnos el pan de cada día.

Costanza Di Capua

LAS CABEZAS TROFEO

Un rasgo cultural en la cerámica de La Tolita y de Jama-Coaque y breve análisis del mismo rasgo en las demás culturas del Ecuador precolombino*

Costanza Di Capua

“Estos indianos muertos que este señor tenía como triunfo”. Cieza de Leon—Crónica del Perú (1555. Vol. I: 143)

“Que hacen que un rostro de un hombre se consuma y disminuya en ser tan pequeño y mucho mas que lo que es uno de un niño acabado de nacer”. (De los papeles del Arca de Santa Cruz—*Noticia del Perú* de Miguel de Estete)

Sumario

Se analizaron 60 cabecitas huecas de La Tolita, halladas intactas; sin cuerpo ni cuello. Por su refinada ejecución y su logro plástico se las puede juzgar como imágenes funerarias. Tienen siempre dos perforaciones pre-cocción en la bóveda craneal y en la parte posterior una abertura ovalada en cuyo rededor constan sendos agujeros funcionales ejecutados pre-cocción. Todos estos elementos demuestran que fueron entidades propias. Por sus características pudimos divisar en ellas dos tipos o grupos, el segundo de los cuales tiene detalles del tocado que son comunes a los de las cabecitas-trofeo sostenidas entre las manos de un guerrero, en las placas a bajo-relieve del mismo sitio y cultura. Piezas análogas fueron encontradas en el material de una excavación cuyos elementos orgánicos arrojaron la fecha de radiocarbono 1860 + 60=90 d.C.

Se analizaron también evidencias de un cráneo humano hallado en La Tolita cuyas analogías con las mencionadas cabecitas son las siguientes: ausencia de deformación fronto-occipital y dos perforaciones post-mortem en la bóveda craneal. Considerando además que el guerrero victorioso, al contrario que el vencido, tiene una noto-

* Publicado en 1978, *Antropología Ecuatoriana*, Año No. 1, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito: 72-164.

24 *Las cabezas trofeo*

ria deformación craneal, se avanza las siguientes hipótesis: que existió en La Tolita el culto a la cabeza-trofeo; que existieron dos etnias distintas (una con y la otra sin cabeza deformada) que al chocar entre sí, conseguían dicho trofeo como lo confirma la escultura anecdótica de un luchador a punto de decapitar a su víctima; que cabezas humanas fueran ofrendadas a una divinidad felina, como lo deja suponer una imagen mítica en cerámica de un felino que aplasta bajo sus garras una cabecita humana, muy parecida a las del segundo grupo; que las cabecitas del segundo grupo, réplicas diminutas de cabezas-trofeo, fueran usadas como maracas durante un ceremonial.

En la cultura Jama-Coaque, relacionada con la de La Tolita, pudimos registrar la presencia del mismo rasgo con la evidencia plástica de una importante variante de la reducción de la cabeza-trofeo, práctica todavía en vigencia allí cuando la observaron los primeros cronistas de la Colonia y que siguió observándose hasta hace poco en el Oriente ecuatoriano entre los Jíbaros. En la arqueología de la Costa, en la cultura Chorrera fue encontrada una ofrenda de cabeza-trofeo, lo que consideramos una evidencia antropológica, pero no plástica, de la vigencia de este culto, así como se ha registrado en los recientes hallazgos de Cotocollao (Quito), 500 a.C.

La cerámica Panzaleo ofrece manifestaciones plásticas con claras evidencias referibles a dicho culto.

En el capítulo XII se exponen importantes evidencias del mismo ritual observado por las culturas del Perú precolombino; éstos muy probablemente influenciaron a los análogos de La Tolita. Se presentan también argumentos para apoyar la tesis de una relación cultural entre la cultura Mochica y la cultura La Tolita, durante un determinado período.

No fue posible encontrar, en la documentación disponible sobre la cerámica de Tumaco, piezas iguales o comparables a las que analizamos para este estudio, aunque tenemos el convencimiento que sí deben haber existido. En las ilustraciones de piezas arqueológicas del sur de Colombia no pudimos registrar, fuera de algún ejemplo en los monolitos de San Agustín (Tierradentro), ningún motivo relacionable con la imagen de la cabeza-trofeo. Se hace mención de las abundantes referencias hechas por los primeros cronistas españoles, a propósito de las costumbres de las poblaciones del Valle del Cauca que decapitaban a sus enemigos para guardar sus cabezas como trofeo y que además practicaban el canibalismo. No se encuentra mención de este último rasgo en las páginas en las cuales los mismo cronistas se refieren al territorio ecuatoriano.

Introducción

Muchos fueron los arqueólogos que en las primeras décadas del Siglo Veinte estudiaron el sitio de La Tolita. Debemos mencionar a Uhle (1923), (1927), (1927); a Saville Marshall (1910), (1925); a Jijón y Caamaño (1930), (1941), (1943), (1945); a Larrea (1919), (1947), (1947) entre otros. Por los años cuarenta estudiaron el sitio los americanos Ferdon y Corbett (1941), (1940—41), (1945), (1950), y Corbett (1953). El francés d'Harcourt (1942), (1948), (1949), publicó un largo

trabajo analítico-descriptivo del *corpus* cerámico de La Tolita (1942), (1948), (1949); lo mismo hizo, con mucha prolijidad, el ecuatoriano Arauz (1946), (1947), (1948). Actualmente una misión española, dirigida por el prof. J. Alcina Franch (1974) de la Universidad Complutense, de Madrid, está haciendo trabajos de gran seriedad, unos de los cuales son los de la Dra. Sánchez Montañés (1971-73).

La Tolita, el más célebre lugar arqueológico de la Provincia de Esmeraldas, conocido hasta ahora, se encuentra en la Isla de Santa Rosa, la más grande de las que forman el archipiélago de la Bahía de Ancón de Sardinias (Larrea 1947, I:41), aproximadamente a 1°35' de Lat. Norte y a casi 79° de Long. Oeste, (Larrea 1919-1971); Alcina Franch (1974) y nosotros con él, consideramos el cercano yacimiento de Tumaco, Colombia, como una prolongación de la misma cultura esmeraldeña, de que La Tolita es el sitio epónimo. Los buscadores de oro precolombino, tan abundante en La Tolita, no sólo han destruido un sinnúmero de artefactos cerámicos valiosos, sino que han convulsionado este sitio. Si a esto añadimos el estado fragmentario del material cerámico en que éste por lo común se encuentra, la acción ejercida en el lugar por las mareas, por crecientes de río y por agentes atmosféricos, (Larrea 1919-1971) podemos comprender la dificultad de llevar a cabo un eficiente y prolongado estudio arqueológico del sitio, faltando además vías de acceso.

Para establecer la fecha del sitio de La Tolita, disponemos de los siguientes datos de radiocarbono: dos pertenecen a muestras sacadas durante la campaña de excavación que el Dr. J. Cueva llevó a cabo en La Tolita en 1972 y que fueron analizadas por el lab. Roca Solano de Madrid. Las fechas son las siguientes: 1800 +/-60=150 d.C y 1860 +/-60=90d.C, las mismas que son algo dudosas pero que se acercan a la de Sterling, mencionadas a continuación. Es sumamente importante el hecho que el conjunto del material cerámico de esta excavación, cuyas fechas acabamos de mencionar, hemos localizado tanto una plaqueta con el bajo-relieve del guerrero con cabeza-trofeo (el borde de la placa es de tipo recortado a festones) (ref. il: sin número) como dos cabezitas esferoidales; ambas piezas son del mismo tipo de las que nos hemos propuesto estudiar. Por analogía podemos deducir entonces que todas ellas tienen la misma fecha, confirmándose así lo que se deduce de los caracteres morfológicos de la cerámica de mejor valor plástico, entre la cual están los ejemplares de este estudio, y que son pro-

pios de desarrollo regional. Hay también otra fecha obtenida por M. & M. Sterling (1963) y que es: $1690 = 200 = 267 \pm 200$ d.C. (Nota N 9 1).

Los investigadores del pasado se limitaron a hacer comparaciones de forma, trabajando además sobre un número limitado de piezas, por lo común de recolección superficial, con el resultado de una visión muy fragmentaria. Además, por encontrarse en La Tolita muchos elementos formales que invitan a una comparación con culturas foráneas, especialmente con las de Mesoamérica, todos los estudios prevalentemente han enfocado dichas relaciones y los consiguientes supuestos contactos, no tomando todavía en cuenta el contexto interno en el seno del mismo corpus cerámico de La Tolita. En este sentido, estamos convencidos que tanto los objetos utilitarios como los objetos rituales o los que se pudieran juzgar suntuarios, que se encuentran en un mismo sitio, responden siempre a un complejo de estímulos y de motivaciones, por tanto, el tener que descifrarlos responde a una de las tareas de quien estudia en el campo de la arqueología americana.

Al haber catalogado, examinado y descrito centenares de piezas de La Tolita de la colección del M. B. CdE. y de nuestra colección; observado en sus mínimos detalles, creímos intraver en más de un caso un hilo lógico que une piezas cerámicas diversas, halladas en este sitio excepcional.

Uno de estos conjuntos indicaría, a nuestro parecer, el rasgo cultural de la cabeza-trofeo en la cultura de La Tolita, durante el tiempo del florecimiento del desarrollo regional; también los caracteres del estilo de estas piezas sugieren tentativamente esta ubicación cronológica.

Los puntos base para el planteamiento de la tesis del ritual de la cabeza-trofeo se apoyan sobre las siguientes evidencias:

- 1) Una escultura anecdótica sólida, de diminutas proporciones representando a un personaje sentado sobre el cuerpo tendido de otro, en cuyo cuello está figurada una profunda cuña (Il. N° 1);
- 2) las placas con bajo-relieve representando un personaje con una cabeza trofeo entre las manos (Il. N° 2);
- 3) unas cabecitas pequeñas, de forma esferoidal cuyos detalles de fabricación demuestran claramente que no son fragmentos de figurines y que fueron concebidas como representación de cabezas completas en sí, según un patrón fácilmente identificable en

las numerosas piezas íntegras de este tipo encontradas por los Huaqueros. La expresión de los rostros es propia de individuos fallecidos; en el lugar que corresponde a la bóveda craneal se aprecian dos perforaciones; además de otros agujeros, evidentemente funcionales;

- 4) dos ejemplares de felino antropomorfo entre cuyas garras está atrapada una cabeza humana decapitada, cuya bóveda craneal está doblemente perforada (Il. N° 4);
- 5) la evidencia de la antropología física de un cráneo pre-colombino hallado en La Tolita que presenta dos perforaciones en la bóveda craneal (post-mortem), como las que también observamos en las cabecitas esferoidales, así como la ausencia de la deformación frontooccipital registrada en las mismas y en las cabezas trofeo de las placas (Il N° 5).

Todos estos hallazgos, diagnosticados por su proveniencia y por su cerámica como cultura La Tolita, a pesar de no pertenecer al contexto de una única excavación, indican, a nuestro parecer un incontrovertible contexto cultural y relacionado precisamente con el culto de la cabeza trofeo.

Por su carácter descriptivo, los ejemplares correspondientes a los números 1, 2 y 4 no dejan duda sobre la naturaleza del sujeto representado. Por lo tanto, hemos creído oportuno analizar con más detalles, en primer lugar:

- I. Las cabecitas esferoidales por ser sus características las de más difícil diagnóstico; las dividimos en dos grupos, el segundo de los cuales es un evidente apoyo a nuestra tesis.
- II. Las características del cráneo anteriormente mencionado, con bóveda perforada para comparar sus elementos con las de las cabecitas esferoidales.
- III. Las placas a bajo-relieve fijándonos en la cabeza del vencedor y en la del vencido y en sus correspondientes tocados, pensando que sus características peculiares pudieran darnos una ulterior pista para interpretar las cabecitas-esferoidales.
- IV. Los ejemplares únicos de escultura en cerámica, ya que sus detalles específicos coinciden con los localizados en las demás piezas.

Una vez agotada la observación de lo que estaba más directamente involucrado morfológicamente con el tema de nuestro estudio, creímos indispensable la revisión de otros artefactos como piezas de oro, sellos, recipientes-miniatura, sin haber encontrado en ellos el tema cabeza-trofeo.

Dada la premisa de la estrecha relación entre las culturas Tolita y Jama-Coaque, repetimos los mismos análisis en el corpus de la cultura Jama-Coaque, lo que probó que también en esta cultura había el mismo rasgo cultural aunque con variantes.

Para completar el cuadro revisamos motivos hallazgos de documentación de trabajos de campo en el Formativo de la Costa (3100 AC), en Chorrera (1000 a.C-300 a.C), luego en Guangala, en Bahía (Desarrollo Regional 300 a.C—400 DC aprox.), en el Manteño (Integración 500 d.C—1500 d.C), en el Formativo de la Sierra (recientemente descubierto por la comisión arqueológica del M.B.C,dE.), y en las demás culturas de la Sierra: Negativo del Carchi, Panzaleo, Puruhá y Cañaris. Encontramos contados pero significativos fundamentos para apoyar la tesis que el culto de la cabeza-trofeo existía ya en el Formativo tardío de la Costa y de la Sierra y que probablemente siguió en las culturas posteriores.

I. Análisis de las cabecitas esferoidales

Hemos efectuado este estudio con la esperanza que un procedimiento sistemático de análisis pudiera revelar el papel específico y ritual que habrían tenido estas cabecitas en la cultura La Tolita; y las conexiones que habrían podido tener con otros objetos del mismo lugar.

Las cabecitas tienen las siguientes propiedades en común (II. N° 3):

- 1) Son de proporciones ligeramente más pequeñas de las tantas cabecitas de La Tolita.
- 2) No son fragmentos de figurines, más bien, por sus rasgos y detalles se diferencian apreciablemente de estos últimos. Son cabezas completas y casi siempre perfectamente conservadas, sin representación de cuello y de rostro muy expresivo.
- 3) Construidas sobre un patrón hueco, presentan una abertura posterior sin significado anatómico.

- 4) Tienen siempre dos perforaciones en la zona superior de la bóveda en situación paralela a la región de la sutura fronto-parietal.
- 5) Tienen agujeros en el borde de dicha abertura que están alineados en la mayoría de los casos con los del tabique de la nariz y los de los lóbulos de las orejas.
- 6) No se observa la deformación fronto-occipital tan común en las demás cabecitas de cerámica de La Tolita.
- 7) Los agujeros descritos anteriormente y la abertura bien acabada sugieren que fueron entidades propias y que no formaron parte de una figurilla o de una vasija o de otro artefacto.
- 8) La cerámica es gris, de cocción alta y completa. Es la cerámica tan peculiar de La Tolita, rica en feldespatos negro la que da la apariencia de un salpicado de pimienta. Las características arriba enumeradas excluyen el uso de las cabecitas como recipientes, Il. N° 3 y Mota N° 2).

No hay documentación para determinar que la diferencia registrada en la tipología, que nos ha inducido a establecer los dos grupos (I y II) según los cuales procediera nuestro análisis, corresponda a una diferente ubicación de hallazgo; ni los Huaqueros que las hallaron en el sitio La Tolita dejaron indicaciones de con cuales piezas estaban asociadas. Con excepción de algunas tolas, en La Tolita no se ha encontrado resto alguno de edificios o templos (Ferdon 1940-41: 268). Sólo hemos podido establecer asociaciones formales como consta en los capítulos III y IV.

Las características particulares del primer grupo, además de las características generales son (Ref. Il. N° 3, I Grupo):

1. Pasta de cerámica áspera, de color gris-rosado, poco alisada, de grano grueso y de espesor apreciable (0.8 cm-1.5 cm).
2. Medidas promedias de alto 7 cm., ancho 6 cm.
3. Se nota una uniformidad en el aspecto general que hace suponer que pertenecen a un patrón único, diferenciándose sólo por retoques de acabado.
4. Las perforaciones en la bóveda craneal son continuadas, en casi todos los ejemplares, por apéndices tubulares o cónicos, con vértice hacia el centro del cráneo.

30 *Las cabezas trofeo*

5. Boca abierta en forma espasmódica que parece reproducir la apariencia de una muerte violenta.
6. Ojos que están cerrados, salvo algunas excepciones. De las dieciséis piezas examinadas, dos tienen descripción de pupila.
7. Tatuaje con incisiones redondas o escalonadas que cubre la frente, parte de las mejillas, los labios y el mentón (Il. N° 3, 1 Grupo).

Las características particulares del segundo grupo son:

1. Cerámica de grano fino, alisada, de espesor delgado, y en cada ejemplar varía el tono de gris (Il. N° 3, II Grupo).
2. Medidas promedias de alto 6 cm., ancho 5 cm., siendo por tanto más pequeñas que las cabecitas del primer grupo.
3. Son muy individualizadas y se acercan hacia un verdadero retrato; por tanto no es aparente la intervención de un patrón.
4. Las perforaciones en la bóveda craneal están ribeteadas por rebordes tipo rodela o moño.
5. La boca está cerrada con expresión de reposo.
6. Los ojos aparecen:
 - a) con los párpados cerrados (6/18);
 - b) vaciados (3/18);
 - c) se ha localizado un caso en el cual los párpados presentan múltiples incisiones perpendiculares a la línea de unión de ellos;
 - d) los demás tienen un reborde ovalado con ausencia absoluta de expresión de mirada.
7. Ausencia de tatuaje.

Primer grupo

Las características particulares del primer grupo han sido enumeradas en la sección anterior (Il. N° 6). Lo más sobresaliente es una decoración incisa con círculos y líneas escalonadas que cubre la frente y, dejando libre la parte superior de las mejillas, enmarca la boca dentro de una limitación o gancho que arranca de las ternillas. Este tatuaje de patrón constante, a pesar de las variaciones individuales, decora todo el mentón, donde, en el centro adquiere una forma casi triangu-

lar, posibles alusiones a la lengua colgante y a la piel de las divinidades felinas. (*The cult of the Feline*, 1970).

En un caso único, se observa:

a) El tatuaje que, debajo del mentón, reproduce la cabeza de un personaje con tocado semi-circular. b) La bóveda craneal con múltiples perforaciones ordenadamente alineadas, como de coladera, donde quizás pudieron incrustarse virutas de oro a modo de pelo.

En dos ejemplares más de este grupo que son también las más refinadas en su acabado, hay las siguientes variantes: en el primero, un surco ininterrumpido, regular y profundo atraviesa en arco la frente; en el segundo hay el mismo surco y otros dos más para describir las cejas (Figs. f y g, en Il. N° 6). En los límites de cada hendidura hay una perforación, que podrían ser aditamentos para insertar en ellos quizá una tira de concha-perla, o de oro y asegurarla a través de las perforaciones con un hilo, siendo detalles que pudieron haber acentuado la ya excepcional imponencia de estas cabecitas (nota N° 3).

Todo lo anterior es pura conjetura, ya que estas piezas, como todo el material procedente de La Tolita, son hallazgos de huaqueros a quienes no nos interesa registrar aún; cuando esto sea posible, tendremos en cuenta estos datos como parte de su contexto y asociación (Nota N° 4).

La decoración imitando un tatuaje, que en nuestro caso mantiene un patrón muy constante, pudiera haber tenido un valor sea jerárquico, sea emblemático, sea de distinción tribal (Holm 1953-67). Este mismo autor acota lo siguiente: “Etnográficamente es interesante observar la transformación de un sacrificio ritual y de la Historia del Arte sabemos que una función decorativa tiene generalmente su origen en lo ritual o acostumbrado”.

Hemos revisado publicaciones que han estudiado máscaras, retratos o sencillamente cabecitas de culturas Meso-americanas, trabajadas en cerámica, piedra mosaico o metal. También hemos examinado además las ilustraciones, en catálogos de exposiciones, las de colecciones de cerámica precolombina, con la esperanza de encontrar referencias que se presten a comparaciones con las cabecitas de nuestro estudio. Pero no hemos logrado encontrar ejemplares que tengan un parecido con dichas cabecitas; por consiguiente consideramos que esta manifestación parece haber sido independiente de las Meso-Americanas. Aunque ella haya podido ser conectada con un rasgo cultural propio

también del Perú precolombino, como veremos más adelante, opinamos que las cabecitas examinadas pertenecen posiblemente a una creación original de La Tolita.

Hemos localizado la reproducción de seis piezas de idéntico tipo a las que examinamos directamente. Dos son reproducidas por Uhle (1927) (Figs. 11-12, lám. 9) y corresponden a las del primer grupo. Dos son reproducidas por Aráuz (1948, 15), una de ellas pertenece seguramente al segundo de los grupos y dos más constan en una ilustración de d'Harcourt (1947) (lám. 54). Aráuz advirtió las características excepcionales de estos retratos, definiéndolos como mascarillas, al igual que los denominaron Uhle y d'Harcourt. Esta denominación será refutada posteriormente en este trabajo.

En los ejemplares arriba mencionados fueron observadas trazas de pintura roja, particularidad también constatada por nosotros en 4/16 ejemplares.

Señalamos como pieza excepcional una del Museo del Banco Central de Quito (LT-38-112-70) que posee dos extraordinarios detalles Il. N° 7):

1. Tocado con grandes tubos cónicos.
2. La lengua gruesa se proyecta penosamente afuera de la boca con estertor.

La incluimos en el primer grupo por sus características generales. Sin embargo, una réplica de su tocado, limitado por una ceja a triple festón, se encuentra en más de un ejemplar de las cabezas-trofeo ostentadas por los guerreros en las placas. Trataremos más adelante del tocado, como válido índice diagnóstico de la cabeza-trofeo.

Están también incluidas en este primer grupo tres cabecitas con cavas huecas, cuya abertura posterior está completada por un borde con labor extendido hacia afuera. Se diferencian de las anteriormente descritas por ser su cerámica gris claro una de las más finas de La Tolita y por los detalles que están ejecutados prolijamente (Il. N° 8). Sus características son:

1. Tocado con perforaciones extendidas en apéndices tubulares alargados;
2. Agujeros en las orejas, nariz y alrededor de la embocadura posterior;

3. Ojos abiertos, descritos por incisiones superficiales;
4. Tatuaje con preponderancia de incisiones circulares (Holm 1953-67);
5. Boca abierta donde se observa la descripción escultórica de los dientes y de los colmillos entrelazados que pertenecen a la tipología del dios felino, lo que está de acuerdo con el tipo de tatuajes a círculos que imita las manchas del puma o del tigrillo. (Reichel Dolmatoff 1972: 59-62).

Se supone que los rasgos mencionados en el numeral cuarto y quinto, que son propios de algunas culturas precolombinas, encierran un especial significado. “Los elementos felinos son los que por lo general distinguen las representaciones naturales de las supernaturales o mitológicas”. (Rowe 1967: 80).

Sería interesante un estudio más extenso para tratar de aclarar el significado de estas cabecitas con relación a los antedichos detalles formales, especialmente los de las incisiones.

Segundo grupo

En este grupo hemos reunido otro tipo de cabezas esferoidales que se distinguen del grupo anterior por:

- a) Las perforaciones craneales que están enmarcadas por moños o roscas de perfil diverso; éstos, en algunos de los casos, se unen en la frente figurando mechones.
- b) Los ojos prevalentemente cerrados, así como la boca con expresión de individuo sumido en sueño mortal. Concuerta con esto el modelado de las mejillas de aspecto hundido.
- c) La nariz es afilada y su tabique está horadado.

A diferencia de las del grupo anterior, estas cabecitas dan la impresión de ser verdaderos retratos miniaturas. Los tocados de este grupo tienen correspondencia con el de las cabezas-trofeo ostentadas por el vencedor en un tipo de placa en bajo-relieve del que escribiremos posteriormente (Il. N° 9).

Algunas de estas mismas características (como el tocado y miradas apagadas) las hemos constatado, aunque con menos evidencia, en uno de los tipos de cabecitas que individualizamos al momento de la

catalogación general de las figurillas La Tolita y las encontramos en parte también en las mascarillas propiamente dichas; la función de estas últimas estaba probablemente conectada también con el concepto de la muerte.

Mientras que en el primer grupo las facciones son suficientemente constantes como para suponer el empleo de un molde y la calidad de la cerámica es relativamente áspera y ordinaria, en este segundo grupo se aprecia casi la presión del modelado o, al menos, una acción de profundo retoque que las individualiza la una de la otra y las diferencia de los millares de comunes cabezas de La Tolita, cuyas bocas y miradas están raras veces personalizadas. El alisado de su cerámica es mucho más refinado de la del primer grupo y su tono gris varía en cada ejemplar, parece haber faltado aquí el añadido de la pintura roja. Es constante en todas el mismo concepto de construcción; nunca faltan los agujeros o rastros de ellos en el borde roto de la abertura posterior. La presencia de perforaciones en la bóveda craneal y de agujeros en otras partes del cuerpo esferoidal de la cabeza hacen excluir la interpretación de estas piezas como la de posibles recipientes; más bien se pudieran considerar como retratos funerarios conectados con mucha probabilidad con el rasgo cultural de la cabeza-trofeo. Es justamente en este grupo que hemos situado la cabecita con los ojos cercados por incisiones verticales que parecen iniciar las puntadas de una costura (Il. N° 9, Fig. d).

Nos llamaron la atención tres cabecitas que por su apariencia sugieren el marcado prognatismo de la cabeza de un simio (Il. N° 10, Fig. a, b). La idea de la construcción es idéntica a la de las demás. En un ejemplar del M.B. CdE. (21-45-46-66) hay dos enormes perforaciones craneales, parte de cuyo límite es apreciable todavía en el fragmento (Il. N° 10, Fig. b). En dos casos los ojos no están descritos y en su lugar la cavidad ocular es tan evidente como para sugerir el vaciado de los bulbos oculares. En el tercer ejemplo las cavidades oculares están horadadas (Col. I. Cruz). En los dos ejemplares que son íntegros sorprende la forma de las orejas que son grandes como aventadores, lo que completa el efecto simiesco de la pieza. Serían entonces dobles las hipótesis de que se quiso así representar a algún animal de la especie de los primates y de que los moradores precolombinos de La Tolita acostumbrarían a matar ejemplares de la fauna de la selva cercana, ejecutando sobre ellos un ritual equivalente al que se ejecutaba en los humanos, y, posi-

blemente, en su reemplazo (Harner 1972: 148).

Creemos conveniente dejar constancia de otro ejemplar cuya construcción responde a las características generales de las cabecitas esferoidales del segundo grupo, exceptuando lo siguiente: (a) una perforación intencional bicónica (post-coccion) en la sien izquierda, casi en la entreceja; (b) nariz pronunciadísima con profundo ahondamiento entre los ojos; (c) líneas horizontales amarillas y negras imitando tatuaje en forma de antifaz; (d) abultamientos muy prominentes al final de la comisura de los labios (el izq. con pintura amarilla y el der. con pintura roja). En la parte interior se nota la impresión de un tejido aplicado en arcilla fresca para evitar su rotura al efectuar las incisiones profundas en el retoque de los ojos sin embargo, ignoramos el sitio de hallazgo. (Il. 10, Fig. c).

En fin, la consideramos sumamente interesante, primero por la localización de la perforación (post-cocción) en la frente que recaería dentro de lo tradicional de las cabezas-trofeo de Perú precolombino (Dra. Vidal H. 1976), a menos que la perforación indique una reutilización como colgante. (El desprendimiento de la región correspondiente a la bóveda craneal no nos permite evaluar si habían también las dos perforaciones que hemos notado en todos nuestros ejemplares). A pesar de su carácter errático (hasta la fecha) en la sistematización hecha en este capítulo, creemos sea ésta la representación de un tipo humano algo distinto de los retratados en el segundo grupo, pero quedando constante su interpretación como representación cerámica de cabeza-trofeo.

II. Observaciones anatomo-arqueológicas

En el Museo Etnográfico del Banco Central con sede en Guayaquil se conserva un cráneo humano hallado en La Tolita. Agradecemos al Sr. Olaf Holm, director de dicho Museo, y al Dr. Pedro Solís, que hizo el examen osteológico, por habernos proporcionado este dato y el informe relativo: el cráneo es de tamaño pequeño y de medidas antero-posteriores y transversales: 17.2 y 14.7 cms., respectivamente, y presenta las siguientes características (IL N° 5):

- a) Dos orificios en la bóveda craneal paralelos a la sutura fronto-parietal. La posición y la dualidad de las perforaciones prueban que la operación fue ejecutada ex-profeso y post-mortem.

- b) Una banda hundida ubicada en la parte superior del cráneo, a la altura de los parietales, causada por una de formación craneal artificial que se considera inusitada en La Tolita y que el Dr. Solís ha creído ver retratada en el ejemplar de la Fig. e, Il. 9, de la colección D.C.

Por lo tanto, creemos que es muy posible la existencia de un nexo cultural entre las cabecitas analizadas y el cráneo humano antes citado. Esto probaría:

- a) Que en la Tolita se practicaba la doble trepanación craneal post-mortem con fines rituales;
- b) que este tipo de procedimiento se aplicaba a individuos de cráneo pequeño, en cuya etnia no se acostumbraba la deformación frontooccipital del cráneo. Esta práctica era observada extensivamente por otro grupo humano cuya presencia está atestiguada en La Tolita por las incontables figurillas cuya forma de cabeza es la réplica de la deformación antedicha. A este grupo pertenecen los guerreros que ostentan una cabeza trofeo.

Por lo tanto en la región de La Tolita habría habido dos etnias diferentes; la diversidad asociada a la cercanía pudiera haber ocasionado enfrentamientos fácilmente aprovechables para la ejecución del culto de la cabeza-trofeo para el cual habrían sido destinadas las cabecitas esferoidales como trataremos de demostrar en el Capítulo VII.

Dado el clima sumamente húmedo de la zona, toda la parte blanda de esta calavera se ha perdido. Por lo tanto, del examen de ella es imposible sacar ulteriores elementos de los cuales deducir más detalles de su preparación. En las cabecitas esferoidales, cuya analogía con esta calavera es sorprendente, aunque los rostros sean muy expresivos, es patente la ausencia de mirada, ora por el cerramiento de los párpados, ora por falta de descripción de pupila, o por el vaciado de la órbita. Esto dejaría suponer que en la preparación de las cabezas trofeo de La Tolita se procedió a eliminar el elemento "ojo", quizás estirpando los bulbos oculares; similares procedimientos han sido empleados en la preparación de las cabezas-trofeo Paracas (Perú 1300-370 a.C) y de las cabezas reducidas (tzanzas) entre los Jíbaros (o Shuar) de la alta Amazonía ecuatoriana (apnd. Cap. XII).

III. Análisis de las placas a colgante, cultura La Tolita, con bajo relieve representando personajes que enseñan una cabeza-trofeo

En La Tolita se ha encontrado un tipo especial de placa de cerámica con las siguientes características generales: (1) forma rectangular o circular; (2) medidas que oscilan entre un largo máximo de 11.5 y un mínimo de 6,7 cm.; entre un ancho máximo de 9,5 y un mínimo de 3,5 cms.; espesor de la placa fuera de bajo-relieve de aproximadamente 0.7 cm. a 1 cm. y con bajo-relieve de 2.5 cm. a 5 cms.; (3) una o dos perforaciones utilitarias a uso colgante; (4) aspecto parecido al de una baldosa en cuya cara superior está figurado con técnica de molde una escena a bajo-relieve; los sujetos, en orden de frecuencia, son los siguientes: (a) Familiar o de parejas en actitud erótica; (b) Danzantes a veces con rondador o con estandarte; (c) Figurillas acostadas (“prisionero” de Ferdón (1945, 221-45) o “acostado” de Lehman (1951, Vol. 1-2S1: 98); (d) Personaje que enseña una cabeza-trofeo que Ferdon (1945: 221~45) definió como “cabeza sacrificada”, y Alcina F. (1905: 56~8) como “figuras con cabeza de sacrificio”. Tomando en cuenta la perforación utilitaria, el repetirse del módulo de construcción, y de acuerdo con éste, la incidencia de un restringido número de temas, conjeturamos que cada tipo de estas placas se emplease para un dado y específico ritual, de acuerdo con el sujeto representado en el bajo-relieve.

En esta investigación nos ocupamos de las que figuran “personajes enseñando una cabeza-trofeo”. Tuvimos a disposición sólo trece placas cuyas características generales son las siguientes:

1. El guerrero vencedor, que está de pie: (a) tiene la deformación fronto-occipital; y, (b) lleva los siguientes adornos: orejeras alargadas a doble anillo; nariguera muy grande que enmarca la boca; collar a sartas muy ancho; un taparrabo, evidenciado y colgado de un cordón. La cabeza trofeo del vencido: (a) no tiene deformación fronto-occipital; (b) es de tamaño algo menor de la del guerrero que la sostiene; (c) está representada con ojos abiertos.

En las trece placas examinadas pudimos identificar, además de dos piezas únicas, cuatro tipos: en el primero, la mano derecha del guerrero se apoya arriba de la cabeza-trofeo y la izquierda abajo (Il. N° 11).

En el segundo, la placa es igual en dibujo, pero de tamaño menor que la anterior. En el tercero, está invertida la posición de las manos (II N° 15). En el cuarto, las dos manos sostienen horizontalmente la cabeza-trofeo (Il. N° 15) Estos caracteres se deben obviamente a cuatro tipos de moldes empleados en la manufacturación tomando en cuenta la forma y el acabado de la superficie plana de la placa sobre la cual se eleva la figura, constatamos que las placas de mejor logro plástico son de forma rectangular; en su reverso consta una ceja en correspondencia de la cabeza del guerrero y en lo plano fueron añadidas unas incisiones profundas, cuadrículadas. Las otras son más ordinarias, tienen un perfil compuesto, recortado a festones y no tienen ceja ni incisiones al reverso.

En las placas de mejor acabado se aprecia la claridad con la cual se destacó, con retoques, el tocado de la cabeza-trofeo. Igual observación hizo Sánchez (1971-73, 130). Pudimos además comprobar que los modelos de estos tocados son muy similares a los de las cabecitas esféricas del II grupo. Exponemos a continuación las relaciones encontradas.

En la ilustración 11 (a y a') se puede apreciar que el detalle del tocado de la cabeza-trofeo consta de un festón rectangular entre dos redondeados, cuyas cejas están enfatizadas por incisiones paralelas. Es sorprendente observar las mismas prolijas incisiones alrededor del mismo tocado que adorna una cabecita de las del segundo grupo (Il. N° 12). En la Il. N° 13 (a y a') se aprecia el tocado de la cabeza-trofeo que es a mechón bipartido; este mismo patrón aparece en más de un tocado de las cabecitas del II grupo, una de las cuales es la de la Il. N° 14. La Il. N° 15 ilustra otra placa; aquí el tocado del victimado es a moños sobresalidos como el de la cabecita (II grupo) de la Il. N° 16. También para el detalle del tocado de la cabeza trofeo del ejemplar de la Il. N° 17 (a y a') encontramos un paralelo, en los festones en relieve que adornan el tocado de la cabecita de la Il. N° 18, cuya visión de perfil aparece en la Il. N° 7.

Es oportuno mencionar dos tipos más de placa; uno representa probablemente a un danzante cuyo collar lleva un colgante redondo con dos hundimientos circulares como ojos (Il. N° 19). Este recuerda al "Tincullpa" de cobre manteño (posterior en edad a la cultura de La Tolita); allí esta repujado un felino antropomorfo, posible representación de un trofeo de caza. La otra placa es de forma redonda; la placa está

hecha en molde, aplanada posteriormente, perforada en alto simétricamente en dos puntos; representa en bajo relieve a un danzante. (Il. N° 20). El danzante tiene el brazo derecho erguido hacia arriba y doblado; el izquierdo dirigido hacia abajo y extendido; las manos están cerradas en puño (el pulgar se apoya sobre los demás dedos); las orejas son colgante de doble anillo. El collar a sartas continúa en un vistoso colgante de placas redondas superpuestas y separadas por un relieve arqueado. Aún más interesante es el tocado que, por su complejidad, se diferencia de la sencillez de los tocados de los guerreros anteriormente descritos. En su centro se evidencia un pequeño relieve redondeado en el cual, a pesar de lo borroso, se aprecia el detalle de un ojo y posiblemente el de las orejas: opinamos que éste represente a una cabeza trofeo posiblemente reducida. Estos detalles en un traje tan elaborado sugerirían lo siguiente: (a) posiblemente en la cultura La Tolita se ejecutaba una danza ceremonial relacionada con el ritual de la cabeza-trofeo; (b) que hubiera entre los cultores de este rito una jerarquía expresada por los trajes. El motivo de la cabeza humana cercenada y reducida, injertada en el tocado es a su vez una constante en la morfología de la cultura Jama-Coaque, como veremos más adelante. La escasa incidencia de este tipo de tocado en la cultura La Tolita dejaría pensar que la placa arriba descrita pudiera referirse al grupo étnico de Coaque, algunos miembros del cual hubieran llegado a La Tolita como a lugar sagrado, para ejecutar sus rituales.

Resumiendo, a pesar del desequilibrio numérico entre cabezas esferoidales y placas examinadas, estas han recompensado la inferioridad de su aporte cuantitativo retribuyéndonos con elementos reveladores los tres diversos tipos de tocado que incurren en las cabezas-trofeo de las placas. El hecho de que ellos correspondan exactamente a los de las cabecitas esferoidales (donde además se observan las perforaciones en la bóveda craneal), el que ni éstas ni aquéllas presenten la deformación fronto-occipital no puede ser mera coincidencia. La única discrepancia que encontramos en esta comparación fue la siguiente: las cabecitas-trofeo de las placas tienen los párpados abiertos sobre el bulbo ocular (ref. V. H. 1976), y las cabecitas esferoidales presentan ojos cerrados. No se evidencian además las dos perforaciones. No puedo dar una interpretación a estas discrepancias sino pensando en una imprecisión de las placas que seguramente estaban fabricadas con molde.

El carácter descriptivo de las trece placas es un elemento, según nosotros, sustancial para aseverar que en el sitio de La Tolita se observaba el culto de la cabeza-trofeo con una posible jerarquía entre los cultores de este ritual. Gracias a la igualdad de los elementos: tocado y ausencia de deformación fronto-occipital, se puede además establecer una incontestable relación cultural entre las trece placas y las cabecitas esferoidales (por las razones antes expuestas consideramos atípica la de la Il. N° 20).

Es oportuno ahora reconsiderar cuanto expusimos en el capítulo anterior. En éste analizamos las peculiaridades de un cráneo humano rescatado en el sitio de La Tolita. Ellas son: doble trepanación de la bóveda craneal (*post-mortem*) y ausencia de deformación fronto-occipital. Es algo sorprendente que los datos de la antropología física y los detalles del análisis morfológico, sea de las cabecitas-trofeo de la placa, sea de las cabecitas esferoidales, se corroboren recíprocamente. Por lo tanto, disponemos de tres testimonios arqueológicos que convergen para ampliar la postulación de nuestra hipótesis:

- 1) entre los habitantes de La Tolita se observó el ritual o culto de la cabeza-trofeo;
- 2) que había la prevalencia de una etnia que practicaba la deformación fronto-occipital de la cabeza;
- 3) que había otra etnia que no practicaba dicho tipo de deformación (ref. también Aráuz 1947, III: 16);
- 4) que la primera ambicionaba tener preponderancia sobre la segunda y aprovechaba de sus victorias sobre ella para abastecerse de cabezas-trofeo para su culto;
- 5) que, dando cumplimiento a un ritual especial, se preparaban dichas cabezas trepanándolas *post-mortem* en la bóveda—quizás también de acuerdo con el tocado peculiar de las víctimas;
- 6) que el cráneo del museo etnográfico del M. B. CdG., es una auténtica cabeza-trofeo;
- 7) que posiblemente las cabecitas esferoidales, en especial modo las del segundo grupo, son una auténtica réplica de las cabezas-trofeo.

IV. Piezas cerámicas modeladas a mano cuyo tema se relaciona con el culto de la cabeza- trofeo

Hay cinco ejemplares estatuarios de La Tolita en cerámica, de carácter excepcional, cuatro de los cuales son posiblemente únicos, cuya descripción es la siguiente: en el primero (II. N° 21), el mismo motivo de las placas está repetido en manera mas prolija con técnica más bien modelada, en un figurín vaciado; el personaje cuya cabeza falta (desprendimiento (?) o ruptura ritual (?) ostenta: (a) un ancho collar; y, (b) un taparrabo muy elaborado, posibles señas de alto rango; la figurilla exhibe entre sus manos derecha arriba y la izquierda abajo, la cabeza-trofeo. Esta no tiene: (a) ni deformación fronto-occipital; (b) ni descripción de tocado en el cráneo liso; y, (c) ni descripción de pupila dentro del marco de los párpados (prueba de la prolijidad del modelador). Todos, salvo uno, los elementos enumerados coinciden con los de las piezas anteriores y los confirman (col. D. C.) (II. N° 21).

El segundo ejemplar es: una “escultura anecdótica”, modelada a mano sobre planchita rectangular, de dos personajes en actitud de lucha cuerpo a cuerpo (M. N° 1). Es posiblemente el drama (ritual en acto, cuya conclusión está figurada en las placas arriba examinadas. La figura del vencido está echada en el suelo, boca abajo; la cabeza, sin deformación fronto-occipital, está todavía erguida. El tocado consta de dos mechones puntiagudos sobresalidos en los temporales (detalle que recuerda muy de cerca las incisiones en forma de mechones, de las cabezas examinadas). La expresión del rostro es todavía vivaz a pesar de que el cuello haya recibido el primer golpe cortante (se aprecia una cuña de contornos muy claros) para la decapitación. El vencedor está sentado sobre el dorso del vencido, que se encorva en un esfuerzo supremo de liberación. Sobre la boca del derrotado se abalanza, sofocándola, la mano izquierda de su contendiente; el desprendimiento del brazo derecho del vencedor nos priva del detalle del arma con que se ejecutaba la pena. Falta así mismo, la cabeza del vencedor y con ello, el detalle de la forma de su cráneo. A pesar de estas lagunas, esta pieza de gran vivacidad es un elocuente testimonio de que la decapitación fuera posiblemente ejecutada, in vivo, siendo la fase final de una lucha cuerpo a cuerpo.

El tercer ejemplar está representado por dos réplicas; éstas fueron encontradas simultáneamente: (M. B. CdE. L. T. 5-114-72) y colec-

ción privada (Il. N° 4, a, y a'), que representan (con técnica modelada y vaciado) un felino mítico aprisionando con prepotencia entre las garras una cabecita humana decapitada, que es similar a las del segundo grupo estudiado y presenta los siguientes detalles:

- a) el cráneo no deformado, muestra dos grabados circulares como en algunos de los tocados de las cabecitas del segundo grupo;
- b) en el centro del primero hay una perforación intencional en cuyo borde hay una señal de desprendimiento (¿se apoyaba allí la garra faltante del felino?);
- c) hay otra perforación casi en el centro del cráneo, en la cúspide de una franja central incisa que separa las dos incisiones circulares (Il. N° 4, 4a');
- d) los ojos presentan la órbita, vacía de pupila;
- e) la nariz es muy afilada;
- f) la boca, con descripción de dientes, expresa dolor.

Debido a este grupo escultórico que acabamos de describir, se puede suponer que en La Tolita existió algún lugar consagrado a una divinidad felina a la cual se dedicaron como ofrenda ritual las cabezas trofeo.

El cuarto ejemplar es una pieza del Museo A. Santiana (U.C.Q.) que representa un personaje de cuya mano cuelga una cabeza trofeo. Este constituye el único ejemplo en el cual la manera de sostener la cabeza trofeo coincide con la de muchos dibujos en vasijas y tejidos Paracas. I y Nazca (Uhle 1909-10 y Powell Dwyer E. J. 1973: 155).

V. Oro y demás objetos de cerámica de la Tolita

Cabecitas de oro del sitio de La Tolita

Entre las "máscaras" en oro de La Tolita en exposición del Museo del Banco Central, hemos escogido la única que pudiera compararse, por su aspecto, al de las de cerámica estudiadas. Sin embargo, la idea para la cual fue construida no parece ser la misma de las cabecitas de cerámica porque: (1) los ojos abiertos, expresan vivacidad por la presencia de incrustaciones de turquesa; (2) las dos placas repujadas del tocado sobre la bóveda craneal tienen una perforación central muy pequeña que es posiblemente funcional para la aplicación de algún ador-

no de piedra ahora perdido; y, (3) la abertura posterior, aunque ovalada, es muy grande. En el mismo museo hay dos mascaritas en oro, idénticas entre sí, de proporciones muy reducidas; representan muy posiblemente calaveras (en la órbita hundida y perforada pudiera haber habido alguna piedra). El reborde a ángulo recto de la abertura posterior de estas placas repujadas, demuestra que se trata de mascarillas y no de rostros construidos sobre un cuerpo esférico.

Conclusión: por lo poco que hemos podido examinar, se diría que en La Tolita no se fabricaron cabecitas en oro que puedan ser asimiladas a las de nuestro estudio.

Sellos de La Tolita

En los dibujos de los sellos de La Tolita no pudimos encontrar figuraciones antropomorfas y menos aún la de cabezas, interpretables como cabezas-trofeo.

Recipientes-miniatura antropomorfos de la cultura de La Tolita

Entre los recipientes antropomorfos de La Tolita, cuyas medidas promedias son: alto 6,3 cm; ancho 5,8 cms; son interesantes aquellos en que está figurando el rostro humano aún sin todas las peculiaridades de las cabecitas esféricas. De los tres ejemplares del Museo del Banco Central, el primero tiene los ojos entreabiertos y la boca con mueca de dolor (Il. N° 22); el segundo representa una calavera con descripción de ojos (Il. N° 23); y el tercero, una cabeza antropomorfa de un felino. Dos ejemplares similares en nuestra colección, representan rostros con ojos cerrados y boca con mueca de dolor. Es muy posible que estos cinco recipientes con facciones humanas estén relacionados también con la idea de la muerte, aun siendo funcional y morfológicamente diferentes de las cabecitas objeto de este estudio.

Es interesante notar que además de los tipos examinados hasta ahora, entre el enorme y variado acervo de formas cerámicas halladas en La Tolita, se destacan las de los siguientes temas: individuos viejos o deformes; enfermos o sufridos; máscaras retrato funerarias en cerámica y en oro; máscaras representando calaveras. Todo esto nos permitiría pensar en esta zona, como en una "Isla de los Muertos", o "un foco de un culto mortuario donde acudía gente de áreas muy pobladas en busca del entierro final allá donde se pone el sol en el océano y en el

mundo del mas allá” (Coe 1973, 103). Hacemos nuestras estas palabras de Coe M. D., a propósito de la Isla de Jaina; las mismas podrían a lo mejor repetirse a propósito del sitio La Tolita, apoyándose en la autoridad de futuras investigaciones.

VI. Conclusiones tentativas

Hemos dividido en dos grupos las cabecitas esferoidales, por haber notado una considerable diferenciación de tipo entre las del primero y las del segundo. Hemos podido constatar que no hay paralelismo entre las cabecitas del primer grupo y las cabezas trofeo que figuran en las manos del guerrero en las placas de bajo-relieve, por las siguientes razones: (a) las cabecitas del primer grupo tienen la boca abierta en manera impresionante, al contrario de las cabezas-trofeo de las placas. (El cerramiento de la boca es la condición esencial de una cabeza-trofeo como se puede constatar arqueológicamente en la iconografía Nazca y antropológicamente en las *tzantzas* de los Jíbaros, que son también cabezas-trofeo.) (b) Las incisiones sobre el rostro, figurando un tatuaje del tipo piel felina, no existen en las cabezas-trofeo de las placas.

Podríamos entonces conjeturar que las cabecitas del primer grupo no representarían precisamente cabezas-trofeo, pero pudieron haber sido dedicadas a un ritual ya sea funerario o de otra índole específica. Por lo que se refiere a las cabecitas del segundo grupo, consideramos de fundamental importancia el haber podido comprobar el paralelismo entre ellas y las cabecitas sostenidas por los guerreros en las placas y el que tienen, por lo que se refiere a perforaciones en la bóveda craneal y a la falta de deformación fronto-occipital, con la calavera de La Tolita.

Sin embargo, los dos grupos se acomunan por su característica construcción; por lo tanto, la interpretación que vamos a dar de su funcionalidad puede valer para todas las cabecitas analizadas, las del primero y las del segundo grupo. Los agujeros situados en el borde de la abertura posterior de estas cabecitas indican una función de estos objetos. Hubieran podido ser máscaras para figurín, (¿ahora perdido?) D’Harcourt las publica al lado de otras que son verdaderas máscaras (D’Harcourt, 1942, lám. 54) presentándolas bajo el único título de “máscaras”, pero no son ni máscaras ni caretas, ya que su abertura posterior no consiente la aplicación al rostro de una figurilla, como lo

comprueban un incensario antropomorfo representando un danzante (M.B.CdE. 1-70-72) de la cultura Jama-Coaque, a cuyo lado se encontró una máscara-careta con agujeros hechos ad-hoc y que coincide perfectamente con la cara del danzante. La curvatura de aquella es mucho menor de la de nuestros ejemplares (Il. N° 24, a y b). Descartamos también la interpretación de “silbato”; (D’Harcourt, 1942:144, y Lam. LIV). No creemos posible la emisión de notas musicales en las piezas de este estudio, por ser demasiado ancha la abertura posterior. Es posible explicar la equivocación de juicio de D’Harcourt, por haber reunido bajo el título, de por sí impreciso, de “máscaras”, sea las máscaras, sea los ejemplares como los de este estudio, sea una cabecita que, siendo semejante a ellos, tiene en el cráneo una única abertura central que es indudablemente la embocadura de un silbato cuyas dos perforaciones están situadas respectivamente en el centro de las mejillas.

En la clasificación del corpus cerámico de La Tolita, es necesario mucha prudencia de juicio, dado el hecho que iguales tipos de figura fueron empleados para finalidades diversas.

Como tercera interpretación se puede postular que fueran retratos para preservar o conjurar la memoria del difunto representado. Ampliando este último concepto, llegamos a un juicio que nos parece el más atendible. La idea nos fue sugerida por el prof. J. Rowe (Un. de Berkeley). Estas cabecitas serían unas sonajas antropomorfas adaptables con piolas a una vara aplanada (explicándose así el por que de los agujeros en el reborde posterior). La amplia cavidad de ellas y sus diversas aberturas hubieran permitido una mejor emisión del sonido producido por la esferita o piedrecita que contenían (la cual obviamente se ha perdido).

Revisando imágenes y bibliografía, localizamos en el museo Mujica Gallo un par de orejeras Mochica (Desarrollo Regional (370 a.C - 500 d.C) cat. 1968-V. 12-2031-2032) (Il. N° 25). En ellas un marquito de oro ejecutado con estilo igual al de algunos de La Tolita (consiste en dos circunferencias paralelas y concéntricas, la una de esferitas de oro y la otra con motivos de ‘S’ horizontales) encierra un mosaico en piedras duras que representa un danzante: una de sus manos sostiene un atlatl y la otra sujeta un atado de tres varillas (comp. danzante J. C, M. B. CdE. J.C. 1-70-7-2), (Il. N° 24), al que adhiere, por la parte occipital, una cabecita humana de tamaño aparentemente menor a la del guerrero. Hay una piedra oscura en el lugar del ojo (representación de

vaciado (?). Nos parece obvio que ésta sea una figuración de danzante guerrero exhibiendo su trofeo humano en forma de cabeza-maraca. Esto confirmaría, a nuestro juicio, lo siguiente: las cabecitas esferoidales estudiadas fueron maracas, muchas de ellas relacionadas con un culto específico, siendo una copia en miniatura de las auténticas cabezas-trofeo y cuyo empleo lo describe pictóricamente el mosaico de las orejeras Mochica (ref. también la cult. Spiro; Brown J.A. C D.O. 1973, 22). Su función sonora encaja dentro del papel mágico que, en los pueblos primitivos cumplen las sonajas (Diver H.), el de alejar los espíritus maléficos durante ciertas ceremonias propiciatorias.

El paralelismo entre las dos culturas, Mochica (Mochica 370 a.C. 540 d.C.) y La Tolita (200 d.C 500 d.C) está de acuerdo con las respectivas cronologías, especialmente si consideramos la fecha en que hemos podido situar las cabecitas estudiadas (90-150 d.C), lo que corresponde al desarrollo regional (ref. Introducción). Esto incluiría sea la relación ya sugerida respecto a forma de vasijas (Alcina F. 1365, 5t;6) sea la de las costumbres rituales, sea también, por lo que concierne a técnicas de orfebrería (ref. Cap. XII), la naturaleza y filiación de las cuales son dignas de ser estudiadas por los especialistas de la rama, sea las relaciones de intercambio, para lo cual se tiene que tomar muy en cuenta que en el mosaico Mochica que acabamos de describir, el color rosa intenso (lengua del guerrero, placa reducida en el bastón y animal mítico) se lo debe a la concha *spondylus* de incontestable origen ecuatoriano.

VII. El rasgo cultural de la cabeza-trofeo en la cultura Jama-Coaque

El sitio arqueológico de la cultura Jama-Coaque está situado al norte de la Prov. de Manabí, donde el cerro de Coaque y el río homónimo y el Jama descienden al mar, a la latitud 0° y longitud oeste 80°. Inmediatamente al sur de la latitud 0° desemboca, al norte de Cabo Pasado, el río Jama, también epónimo de esta cultura.

Entre los primeros cronistas de la Colonia, Miguel de Estete dio una descripción de esta zona, impresionado por las cuatrocientas casas allí encontradas, por la insalubridad del lugar, por el oro y esmeraldas que allí se encontraban y, sobre todo, por la costumbre de aquellas poblaciones de reducir y conservar cabezas humanas, “que hacen que un rostro de un hombre se consuma y disminuya en ser tan pequeño y mucho mas que lo que es uno de un niño acabado de nacer” (Estete, D. M. 1960).

Cabecitas esferoidales, placas a bajo-relieve

Pudimos localizar, en dos colecciones, sólo dos cabecitas de la cultura Jama-Coaque iguales en concepto y construcción a las del primer grupo anteriormente analizado. Es indudable que ellas pertenecen a la cultura Jama-Coaque por las inconfundibles características de su cerámica.

Su acabado decididamente rústico en comparación con el refinamiento de sus similares de La Tolita y la escasa frecuencia de dichos ejemplares, hacen suponer que éstos son una mala copia de un tipo de objeto que consideramos exclusivo de la cultura La Tolita.

Lo mismo se puede opinar de las placas a bajo-relieve, las de los personajes que enseñan una cabeza-trofeo, ningún ejemplar ha sido hallado hasta la fecha en los sitios de la cultura Jama Coaque.

Figurillas

Existen muchísimos ejemplares de personajes que ostentan en su tocado cabezas-trofeo (esta representación la registramos una sola vez en la cultura La Tolita (IL N° 2iO e II. N° 27). Estas figurillas fueron encontradas, en su mayoría, en el sitio de San Isidro. El más impresionante y complejo de ellos es de construcción sólida (M. B. CdE. J. C. 2-82-73), (II. N° 28: a, a'). Al modelarlo se recurrió quizá a la ayuda de diversos moldes chiquitos para dotarlo de los innumerables detalles que lo enriquecen, es de proporciones pequeñas.

El personaje carga sobre sus hombros una cabeza humana cercenada, de ojos abiertos; su tamaño es igual a la del personaje. Se recibe la impresión de inmediatez, como si la decapitación se acabara de perpetrar. La cabeza decapitada está pintada de ocre. El cerquillo del pelo, descrito por un finísimo relieve estriado, tiene un partido en la mitad de la frente y asoma del borde del tocado; éste es a triple apéndice de forma tubular; de los dos tubos laterales parte un penacho (el uno se desprendió), que descansa en la parte posterior de la axila del guerrero. El tocado del guerrero quiere contarnos una larga historia de hazañas ya que está adornado por tres cabezas-trofeo empequeñecidas, lo que parece ser una incontrovertible confirmación a la veracidad de las palabras de Miguel de Estete a propósito de las cabezas reducidas entre la gente de Coaque, como consta al inicio de este capítulo.

En el tocado la cabeza central es la más importante, ya que a su vez tiene una corona formada por cinco protuberancias redondeadas; aunque no muy claras, éstas podrían representar o cabezas de cinco jefes derrotados; o cabezas de serpientes; o de tigres. De todas maneras, la cabeza-trofeo central representa la de un hombre muy temible. El tocado de una de las dos cabecitas laterales tiene un relieve a placas; el otro, borroso, podría haber sido igual.

Las larguísimas orejeras del guerrero, decoradas meticulosamente con el motivo del felino, harían conjeturar que también en la cultura Jama-Coaque existió una relación entre el ritual de la cabeza-trofeo y el culto de un ser mítico con características felinas, del cual este guerrero, como su secuaz, llevaría la insignia en sus orejeras. Esto guardaría estricta afinidad con el tema del grupo del felino mítico de La Tolita (Il. 4) aplastando la cabeza-trofeo y confirmaría la observación de Estrada (1959, Fig. 51) que, analizando un sello encontrado en Manabí, muy similar en dibujo, según nosotros, al de las orejeras antes descritas, lo juzgó una degeneración del motivo de otro sello de La Tolita, cuyo desarrollo está publicado por D'Harcourt (1942-47: 95: 1). Opinamos que estas similitudes de forma y de idea pueden valer como un testimonio más de la relación estrecha entre la cultura Jama-Coaque y la de La Tolita.

Regresando a la descripción de esta pieza excepcional, se aprecia un ancho collar con colgante a placa por encima de un poncho trapezoidal. Los tres apéndices cilíndricos del tocado del enemigo decapitado, recuerdan los de los siguientes tocados: (a) el de una cabecita recipiente miniatura J-C (M. B. CdE. J. C'. 6-55-72) con tres pequeños conos (Il. N° 29); (b) el de una cabeza-trofeo Jama-Coaque que es con un sólo cono puntiagudo; ésta integra un fragmento interesante (Col: d. C.) que consiste de un brazo extendido, sosteniendo en la mano una cabeza-trofeo (N. N° 30); (c) el de una pieza de La Tolita (M. B. CdE. I-T. 17-15 69). Quizás este tipo de tocado pertenezca al del traje de una tribu, contra la cual se solía enfrentar la gente de Jama. Difícil es substraerse a la tentación de imaginar una historia de rivalidades y batallas rituales entre jefes temibles, cuando se mira la compleja escultura que acabamos de analizar. Esta pieza, única en su género, es un incontestable documento arqueológico para comprobar el rasgo cultural de la cabeza-trofeo y de la reducción de la misma entre las gentes de la cultura Jama-Coaque. Además de las estatuillas de San Isidro (Cultura Ja-

ma-Coaque) del tipo “pensador”, arriba mencionado (Il. N° 27), hay otras en las cuales una o dos cabezas-trofeo son el colgante central de un collar con mullos esféricos (Il. N° 31). El mismo en otros casos toma forma de colmillo antropomorfo; otras estatuas de personajes sentados sostienen, como cetro, un bastón encorvado, rematado por una cabecita humana. Estos dos últimos casos difieren mucho en tipología de las cabezas objeto de este estudio.

Hay en el M.B.CdE. un figurín cuyo adorno colgante a placa redonda representa a bajo relieve a una figura humana boquiabierta enseñando dientes alternados con colmillos entrecruzados. Muchos autores consideran ésta como representación de personaje divinizado (Rowe, 1967: 80). Pudiera reproducir en cerámica el conocido *tincullpa* de que en el Manteño hay ejemplares en cobre y de los cuales hablaremos más adelante.

De lo expuesto anteriormente, se pudiera reiterar que en la cultura Jama existiera, como en La Tolita, una jerarquía entre los cultores del ritual de la cabeza-trofeo y que ésta se expresaba por la diversidad de traje, de tocado y adornos. (El corpus cerámico de Jama-Coaque demuestra por calidad y estilo una cierta uniformidad, pero dadas las variaciones antedichas sobre el mismo tema, pudiera darse el caso que ellas correspondan a variaciones cronológicas o topográficas de un rasgo cultural que sabemos fue de larga duración en la zona: sólo un extenso trabajo de excavación estratigráfica y relativas fechas de radiocarbono pudieran aclarar estos puntos).

Ninguno de los recipientes miniatura antropomorfos Jama-Coaque (escasos en el M.B.C.dE. y col. priv.) que hemos revisado presenta rasgos de individuos muertos o moribundos. En los numerosos sellos de esta misma cultura, no encontramos diseños que se conectaran con la idea de la cabeza-trofeo, afuera del motivo del felino, arriba mencionado.

Podemos entonces concluir que el rasgo de la cabeza-trofeo existió tanto en la cultura La Tolita como en la cultura Jama-Coaque; en esta última, con la peculiaridad de la reducción, sobrevivió hasta la llegada de los españoles que registraron este mismo rasgo. En La Tolita fue posible encontrar sólo un cerámico que sugiere la reducción de las cabezas, por lo tanto faltan elementos suficientes para afirmar la observación de la reducción en aquella cultura. A su vez, en Jama-Coaque, falta el elemento “placas” y escasas son las cabezas-sonajas. A pesar de

las variaciones antedichas, que consideramos de carácter regional, creemos que los elementos culturales registrados en La Tolita y en Jama-Coaque sean comparables (Alcina Franch 1974: 35).

VIII. Posibles indicios del rasgo cultural de la cabeza-trofeo en las culturas del formativo temprano y tardío, y en los periodos posteriores

La documentación disponible hasta ahora sobre el Formativo de Valdivia en la Costa, no ofrece indicios que existiera un culto específico de la cabeza-trofeo. En Real Alto (península de Santa Elena), excavada una plataforma ceremonial, donde se encontraron rastros de sacrificios humanos allí perpetrados en una fecha de 3100 a.C. Los esqueletos desmembrados de ocho jóvenes, junto a siete puntas de horsteno, detectan el repetirse de un mismo acto ceremonial que se dedicó a una mujer de alto rango, sepultada ceremonialmente en el mismo recinto. Pero en nuestra opinión, esto no puede ser considerado como prueba específica del culto de la cabeza-trofeo (Lathrap, Marcos y Zeidler 1977: 9).

Por lo que a Chorrera (1500-300 a.C) se refiere, cultura que por sus creaciones cerámicas se puede ya definir clásica, disponemos de un fragmento de figurín (Casa de la Cultura del Guayas), que presenta el siguiente detalle: alrededor del cuello de la figurilla corre un doble relieve simulando un collar de cuyo centro cuelga una placa redonda con tres perforaciones ciegas a modo de ojos y boca en un rostro, lo que nos parece recordar los colgantes antropomorfos de *spondylus* tan comunes en la cultura Chorrera. También ellos, como el colgante antedicho, hubieran podido tener algún nexo con un posible culto de la cabeza-trofeo. Aunque falte la mención del sitio del antecitado fragmento, por sus esenciales características, es atribuible a la cultura Chorrera de la zona norte de Manabí.

De lo antedicho, se puede deducir que entre los hallazgos de la cultura Chorrera no se han registrado, hasta la fecha, manifestaciones plásticas que aparezcan claramente motivadas por la observancia del culto de la cabeza-trofeo.

Sin embargo, en una de sus campañas de excavaciones en la costa ecuatoriana, C. Zevallos M. hizo un singular hallazgo: un cráneo humano resguardado adentro de una vasija de forma y acabado típica-

mente Chorrera (Il. N° 32). Es posible la hipótesis que esta ofrenda tenga carácter ritual y que ella pueda ser una prueba, aunque aislada, de que en la cultura Chorrera se practicara el culto de la cabeza-trofeo. (nota N° 5).

Probablemente la tradición de la ofrenda de la cabeza-trofeo adentro de una vasija estuvo todavía viva en la cultura Jama-Coaque, durante el desarrollo Regional, como podría deducirse de una vasija globular de esta cultura (M.B.CdQ.—reciente adquisición). Contra el fondo interior de dicha vasija, se adhiere una cabecita de cerámica de muy buena hechura que, por su tamaño, mayor del diámetro de la boca de la vasija, fue sin duda colocada adentro de la olla antes que su confección se acabara, todavía estando fresca la arcilla. Esto dejaría pensar que se siguió imitando en cerámica lo que en realidad se había ejecutado siglos atrás, en Chorrera, o que se quiso representar el primer paso en el proceso de la reducción, el cocimiento de la cabeza cercenada adentro de una olla.

Por lo demás, en la cultura Chorrera la representación cerámica de los personajes en bulto es frontal y bastante hierática; las vasijas, cuando antropomorfas, representan personajes en poses pacíficas, como la de cargar pesas o la de estar sosteniendo una copa. Los motivos de Chorrera son inspirados más por la naturaleza y menos por el hombre. (Lathrap, 1975).

En la cultura Guangala (340 a.C.-360 d.C; Meggers 19B6, 27) que floreció en la costa norte de la actual provincia del Guayas, no hemos localizado representaciones plásticas que puedan referirse al culto de la cabeza-trofeo. Sin embargo, es preciso hacer mención aquí del cementerio de La Libertad. En los entierros segundo y tercero que Bushnell (1951: 27) diagnostica como secundarios se encontraron solo calaveras; las del segundo acompañadas por una concha contenedor de cal y las del tercero asociadas a un tazón roto. En el sexto diagnosticado como el ejemplo mejor de entierro secundario, la calavera estaba sobre un paquete compacto de huesos y acompañada por una aguja de cobre, un pendiente no perforado de concha y un probable taladro de piedra, muy tosco. Según nuestra opinión, la naturaleza de estos objetos no tiene relación con una práctica de canibalismo. En otro grupo, Bushnell (id.-31) encontró hacinamientos de un sólo tipo de hueso (uno de calaveras, otro de piernas, etc.); el autor cita un caso similar encontrado por Jijón y Caamaño en Manabí. El arqueólogo ecuatoriano lo in-

terpretó como probable testigo de sacrificio, al contrario de Bushnell que juzga ésta una manera peculiar de tratar los entierros secundarios. No nos atrevemos a opinar. Sirvan estos datos tan solo para completar la información al respecto.

Con referencia a la cultura Bahía florecida en Manabí central (400 a.C.-280 d.C; Meggers 1966, 27) como ulterior desarrollo de la cultura Chorrera, es digna de ser tomada en cuenta la ausencia total de representaciones plásticas interpretables como una referencia al culto de la cabeza-trofeo. En la abundantísima documentación cerámica del sitio Esteros, entre los más de dos mil ídolos domina en el tocado el motivo de la serpiente. En el sitio Salaite, de la misma cultura, se han hallado unas grandes vasijas en que descuellan alto y bajo-relieves en forma de mascarones, prevalentemente humanos, del mismo tipo de los que adornan la botella silbato de la misma cultura (Meggers, 93, Fig. 31). Creemos que no tienen relación con el culto de la cabeza-trofeo.

IX. El formativo temprano y tardío en la sierra

La comisión encargada de las investigaciones de campo del Departamento de Arqueología del Museo del Banco Central del Ecuador en Quito, bajo la supervisión del Sr. Emil Peterson (Universidad de Washington, Seattle), ha localizado algunos sitios en las afueras de la capital. Se conoce la fecha de algunos de ellos. El sitio de Toctiuco (Tejar) ha sido fechado con radiocarbono; es de 1000 a.C. No sólo esta fecha, sino el tipo de cerámica de dicho sitio está en relación con lo concerniente a Chorrera.

Para nuestra investigación es interesante lo siguiente: en octubre de 1976 se descubrió en Cotocollao un platón de piedra (IL N9 33) trabajado muy finamente, de perfil compuesto, cuyo sobresalido central está decorado a muescas, con un cierto parecido con la cerámica de la cultura Valdivia (Costa, Formativo Temprano). El platón mide 27.3 cm. de diámetro; alto externo 9.1 cm.; alto interno 4.75 cm.; el platón tiene una ruptura a 'V', cuyos rebordes fueron los primeros en asomar durante la excavación. Hay otra ruptura a 'V' diametralmente opuesta a la anteriormente mencionada (ruptura ritual?). El platón estaba de costado y cubierto de piedras de derrumbe (¿ocasional, intencional?). Hacia arriba, en el labio (cuyo grosor se ensancha desde 0.7 a 1 cm.) se encontró incrustado un cráneo humano, en el punto de los cóndilos. No se

halló la parte anterior del cráneo. Esta cabeza estaba aislada de cualquier otra asociación esquelética, lo que deja suponer un sacrificio humano posiblemente relacionado con el culto de la cabeza-trofeo. Ya disponemos de la fecha de radiocarbono del nivel de este hallazgo. Es de 500 a.C, fecha que corresponde a la de la cultura Chorrera. Sin embargo, el platón de piedra arriba descrito y sus similares que se han encontrado en el mismo sitio, al mismo nivel, tienen caracteres estilísticos propios de la cultura Valdivia, lo que dejaría suponer que el ritual de la cabeza-trofeo con que el platón se halla asociado, en fecha 500 a.C, pudiera tener raíces mucho más profundas en el tiempo y que pudiera remontar a una tradición del Formativo Temprano en la Sierra. En el mismo sitio, a poca distancia del primero, se encontró un cráneo con una perforación de corte bastante regular, en la entreceja, cuya naturaleza no ha sido todavía investigada, y esqueletos completos acompañados por una calavera extra. Estas evidencias arqueológicas que ya se están estudiando, parecen revelar que en la sierra ecuatoriana existió el culto de la cabeza-trofeo, seguramente en el periodo Chorrera y quizás más antes.

Cabe aquí volver a mencionar el hallazgo del cráneo contenido en una vasija, que fue excavado por Zevallos en el cementerio Chorrera, de "Los Cerritos" (Península. de Santa Elena), ya que en nuestra opinión, éste es otro de los elementos comunes entre la cultura Chorrera de la Costa y la de la Sierra.

X. El desarrollo regional (300 a.C-500 d.C) y el periodo de integración en la sierra (500-1500 d.C)

Es consabida la falta de un trabajo comprensivo de todas las culturas de la Sierra según los dictámenes modernos de investigación. Los concienzudos trabajos de campo de J. Jijón y Caamaño no registraron datos importantes al respecto de nuestro tema. Por lo que al Negativo del Carchi se refiere, nos limitamos a una observación del corpus cerámico que se encuentra en colecciones anticuarias, sin poder precisar fechas por falta de datos.

Al revisar dicha cultura, no encontramos en los famosos masticadores de coca ni en la decoración de los platos ningún detalle que sugiera aun lejanamente la idea de un vencedor con cabeza-trofeo. Esta idea pudiera, sin embargo, haber inspirado los relieves de unos col-

gantes de oro a placa redonda repujada (M.B.CdE., Carchi 2-3-4-5-6-14: 17-70). Tres de los seis analizados tienen una figuración zoomorfa repujada, similar a la de los “tincullpas” del Manteño.

Los otros tres presentan una figura humana precisamente repujada aunque no personalizada. Esta pudiera ser una representación de cabeza-trofeo en forma de colgante.

En la Tola de Cochasquí (zona Norte de la provincia de Pichincha), Max Uhle (1939, 7) constató, a pesar de no haber practicado allí excavaciones científicas, que había un gran número de “cráneos trofeo”.

M. Uhle encontró “setenta cráneos humanos distribuidos en la gruesa capa de tierra extendida encima de la plataforma y... quinientos cráneos más con que había sido pavimentada la entrada del edificio incaico”. A. Pérez (1900: 223) al citar M. Uhle, refuta la opinión del arqueólogo alemán de que Cochasquí fue un complejo inca y nosotros convenimos con el Prof. Pérez. Max Uhle, además, interpreta la presencia de tantos cráneos como testigo de una sola acción bélica. Pero también se puede avanzar la hipótesis que esto fuera el rastro de una masiva o periódica decapitación en observancia del ritual de la cabeza-trofeo, ejecutado en el asiento de Cochasquí, diagnosticado como Cayapa por A. Pérez.

A su vez, la misión de la U. de Bonn con su director, Dr. Udo Oberem, encontró sepultados junto a esqueletos completos, grupos de cráneos humanos.

En el M.B.CdE. se exhibe un fragmento de vasija Panzaleo representando una cabeza con los ojos cerrados y la boca cercada por agujeros evidentemente funcionales, para cerrarla con costura como solía acontecer en las tzantzas de los Jíbaros, hasta que interviniera la ley que prohibió esta costumbre (Il. N° 34).

En nuestra colección hay una vasija Panzaleo hallada en Latacunga. En posición diametralmente opuesta al rostro modelado en el cuello de la vasija hay la figuración de una cabecita casi globular. La pupila en los ojos abiertos está hecha por una astilla de cerámica, por debajo del marco de las pestañas; dos brochazos rojos verticales decoran ambos rostros, probable figuración de tatuaje. La boca de la cabecita que está en la espalda de la vasija se encuentra abierta y atravesada por cinco cordoncitos internos que son más alargados de los que figuran los dientes, también en la boca de la cabecita modelada en el cuello. Hay dos alternativas para la interpretación de esta pieza: o representa

una madre cargando a un niño que ya tiene sus dientes, o es la figura de un personaje cargando una cabeza-trofeo. Se necesitaría analizar otros ejemplares para establecer un juicio más seguro.

En el Museo Arqueológico del Instituto Smithsonian se guarda un cántaro de la zona de Ambato de la cultura Panzaleo, figurando un jefe, con tocado a corona y orejeras a anillo móvil, que sostiene con la mano derecha una cabeza humana reducida (Meggers, 1966. Fig. 69; Il. N° 35). A lo menos dos, de los tres ejemplares Panzaleo examinados, atestiguan sin duda alguna el rasgo cultural de la cabeza trofeo. Creemos oportuno hacer hincapié sobre lo siguiente: la presencia de este rasgo entre los Panzaleos (en los períodos Panzaleo I, II y III), asentados en los valles cuyos ríos son tributarios del Pastaza, invita a vislumbrar un nexo antropológico y cultural del callejón interandino con el Oriente ya en tiempos precolombinos los Jíbaros, habitantes hasta hoy en el valle del Upano fueron reductores de cabezas humanas (Harner, 1972). “Ellos fueron los últimos venidos al Ecuador y probablemente invadieron la provincia del Cotopaxi” (Jijón y Caamaño, 1952: 92).

Por lo que a la Costa se refiere, sea M. de Estete (Biblioteca Mínima Ecuatoriana, 1960: 355), sea Zárate (1706: 17) mencionan con maravilla la costumbre de los Coaques de reducir cabezas humanas; pero, Cieza de León relatando lo de la Sierra en el Cap. XLII de su Crónica del Perú, describe el paisaje y la feracidad de las tierras de Mulahallo, Tacunga, Pillaro y Muliambato; y menciona única y solamente los rasgos de aculturación Inca, como el tipo de construcción, las mujeres vestidas al uso del Cuzco, la organización de las *mamaconas* y la existencia de los *mitimaes*. La presencia de los *mitimaes* es una prueba evidente de que mucho antes de la llegada de los españoles, los Incas habían impuesto también en la región que hoy corresponde a las provincias de Cotopaxi y Tungurahua la rígida estructura de su imperio, dejándole de lado a los grupos autóctonos y con ellos sus costumbres, eliminando también el elemento insidioso y perturbador del culto de la cabeza-trofeo.

Una placa de cobre de la cultura Cañari (M.B.C.dG.), de forma ovalada con agujeros apareados en los lados más alargados, tiene repujadas: en el centro tres cabezas humanas y difiere de los conocidos “Tincullpas”, por la forma de los agujeros apareados (Il. N° 36). Pudiera ser una pieza ritual en conexión con el culto de la cabeza-trofeo vigente posiblemente también entre los Cañaris.

El periodo de integración en la costa: el Manteño (560—1500 d.C)

“Porque desde el Cabo de Passaos y río de San Jacobo hasta el Puerto de Zalango son los hombres trabajados en el rostro y empieza el trabajo desde el nacimiento de la oreja superior, descende a la borda del anchor que cada uno quiere y otros menos”.

Es admirable la exactitud con que estas líneas de la Crónica del Perú, de Cieza de León (1555, Cap. 46, 239 y siguiente) delimitan la región Sur de Manabí y de ella describen la correspondiente población. Por cierto la ilustración más precisa de estas palabras son los conocidos incasarios del Manteño con sus figuras de cerámica negra y brillante y cuya cara por lo común está labrada a modo de tatuaje. La mayor parte de estos Idolos ha sido encontrada en los sitios de Los Barros y de Salaite, entre otros, situados en la cercanía de Puerto López, región que se encuentra precisamente dentro de los límites fijados por Cieza.

El milanés Gerolamo Benzoni, antes de referirse a las mismas características arriba citadas, relata con suma vivacidad el siguiente episodio: “Llegué un día a un caserío llamado Charapotó... encontré a los Indios en el templo haciendo sacrificios... apenas los sacerdotes me vieron, con mucha ira casi escupiéndome en la cara, me echaron afuera. Allí vi a un ídolo de creta en forma de tigre” (Benzoni G., 1572, Lib. III: 163).

Hasta aquí, las fuentes históricas sobre la cultura del Manteño. El hecho que el cronista español y el viajero italiano registren, respectivamente, los siguientes elementos: la parte inferior de la cara labrada y el culto de un tigre, pero que no hagan mención alguna de un culto identificable como el de la cabeza-trofeo, parece ser un indicio bastante autoritario como para comprobar bibliográficamente lo que analíticamente ya hemos observado en el corpus cerámico del Manteño, al no encontrar ninguna representación plástica relacionada con el culto objeto de nuestro estudio.

Los muchos recipientes, grandes y pequeños, en cuyas panzas sobresalen rostros arrugados, representan a un viejo o a un Dios Viejo, imagen muy común en toda la cerámica de América precolombina. Esto no nos parece conectado con la idea de la cabeza-trofeo. Hay piezas de gran efecto monumental, que seguramente glorifican la valentía de un jefe figurándolo victoriosamente sobre el lomo de un tigre, al que se le consideraba como un dios, como lo observó el viajero Benzoni. Co-

mo ya tuvimos ocasión de anotar, los “tincullpas” (Il. N° 37) de cobre que abundan en el Manteño están repujados con relieves de rostros de apariencia prevalentemente felina. Estos pudieran representar a un trofeo de caza o, a lo mejor, a un símbolo religioso-jerárquico, pero no precisamente a una cabeza-trofeo.

XII. El rasgo cultural de la cabeza-trofeo en el marco de las culturas limítrofes a Ecuador precolombino

Los testimonios más antiguos del rasgo cultural de la cabeza-trofeo en Perú, con fecha 2000 a.C, fueron encontrados por Engel, en el sitio precerámico Asia, en la costa central del Perú (Proulx, 1971: 16-21). Las representaciones de cabeza-trofeo en Chavín (1300-370 a.C) tienen una función seglar, es decir no parecen estar conectadas con la religión de esta cultura. Probablemente se puede decir lo mismo de la cultura Sechín (500 a.C). Hacia el final del “Horizonte Temprano” (370 a.C), el motivo cabeza-trofeo aparece conectado con personajes míticos con atributos de felino, en los textiles de la cultura Paracas, en la costa sur del Perú. La asociación de la figura mítica con el tema cabeza-trofeo atestigua que este rasgo, ha entrado a ser parte de un culto específico. El clima particular de la región ha preservado cabezas-trofeo humanas auténticas que presentan las siguientes características: (a) deformación craneal; (b) agrandamiento artificial del *foramen magnum* hacia la protuberancia occipital que servía para vaciar la materia cerebral; (c) una perforación central en el hueso frontal a través del cual se hacía pasar el cordel para la suspensión. Según Proulx (1971: 18) las órbitas eran dejadas vacías o llenadas con una sustancia resinosa negra. Más precisamente, la antropóloga física del Museo de la Cultura Peruana de Lima, Dra. Hilda Vidal, aseguró tener pruebas que se preservaban los párpados para volverlos a cerrar sobre las órbitas vaciadas.

La tradición de la cabeza-trofeo continúa desarrollándose en la cultura Nazca (370 a.C—540 d.C). En las conocidas manifestaciones pictóricas de su cerámica perdura el personaje mítico felino de los textiles Paracas asociado con la representación de la cabeza-trofeo. Conectado con las cabeza-trofeo aparecen también cuatro variedades más de monstruos míticos lo que, según Proulx (1971, 21) permitiría atribuir a las cabeza-trofeo de la cultura Nazca, la función de ofrenda dirigida a seres mitológicos, además de conferir poderío al guerrero que las ha-

bía cazado y al mismo tiempo poder sobre el vencido, evitando que el espíritu de la víctima hiciera daño al vencedor. Esto se ha podido comprender gracias al estudio antropológico hecho por Harner (1972:144) sobre la cultura de los Jíbaros (época actual), donde la reducción de las cabezas, el cerramiento de los ojos y el cocido de la boca tienen el específico propósito de encerrar el *muisak* o espíritu vengador del derrotado, previniendo todo daño que pueda operarse contra el ganador (Harner:144). Con el expandirse de la cultura Huari se difunde, en todo el Perú precolombino, el ritual de la cabeza-trofeo. Hemos localizado dos vasijas de asa de estribo (370 a.C - 540 d.C) Mochica, que representan esculturalmente el tema del felino antropomorfo que enseña victorioso la cabeza-trofeo. La primera, del Museo del Indio Americano (Dockstader, 1967. Fig. 114), representa un felino erguido sobre las patas traseras, apoyado con las delanteras sobre una cabeza-trofeo. La segunda, del Museo de América de Madrid (Lathrop 1964:173), es una jarra rectangular sobre la cual un animal mítico (cabeza de tigre, cola en forma de serpiente) se abalanza, montando con sus patas delanteras sobre una cabeza-trofeo. Estas dos imágenes son una interpretación escultórica con estilo propiamente Mochica, del tema “personaje mítico felino con cabeza-trofeo”, propio de las anteriores culturas Paracas y Nazca; las consideramos especialmente significativas porque parecen tener una incontestable relación de idea aunque no precisamente de forma, con el felino aplastando la cabeza-trofeo, de la cultura de La Tolita de la Fig. 4; las tres piezas pertenecen al periodo del Desarrollo Regional (0 a 500 d.C aprox.). Aunque su fecha sea tentativa (las tres son hallazgos de Huaqueros), sin embargo, el incontestable nexo ideológico que las liga, añade más peso a la relación La Tolita-Mochica sospechada por nosotros a propósito de las orejeras Mochica, que representan al guerrero con maracas en forma de cabeza-trofeo.

Una relación análoga (entre Mochica y Jama-Coaque) fue expuesta por Estrada (1962:45) al analizar una pieza de oro de un sitio Jama-Coaque figurando un personaje con cabellera de serpientes. (Una pieza análoga del sitio La Tolita se conserva en el M.B.CdE.) “En todo caso, todos estos ejemplos demuestran que en la época o fechas correspondientes, habían corrientes estilísticas tecnológicas o comerciales que cubrían un amplio territorio. El Desarrollo Regional en Ecuador parece corresponder a una época expansiva de comercio”. (Estrada, 1962: 49).

No podemos concluir este breve informe sobre los caracteres del culto de la cabeza-trofeo en Perú precolombino, sin anotar lo siguiente: dado y concedido que la calavera, aislada del tronco, encontrada en La Tolita sea una cabeza-trofeo, ésta presenta dos perforaciones *post-mortem* en la bóveda craneal, perforaciones que se encuentran también en todas las cabecitas esferoidales objeto de este estudio. Por número y posición, estas perforaciones difieren de la única y sola que se encuentra en el hueso frontal de las cabezas-trofeo halladas en Paracas. Un ejemplo esporádico no es suficiente para interpretar esta diferencia de tratamiento de los cráneos de dos regiones bastante lejanas. Sin embargo, considerando la réplica de dichas perforaciones en las cabecitas esferoidales, creemos encontrar en esto una variación regional respecto a la preparación de las cabezas-trofeo, en el periodo del Desarrollo Regional. A su vez, es digno de observarse que en la cultura Chorrera (Ecuador) y en la cultura Chavín (Perú) (1300-370 a.C), el culto de la cabeza-trofeo no está relacionado con figuras míticas; es decir, esta todavía desligado de una estructura religiosa.

Para la región Colombiana hemos localizado solamente en la cultura pétreo de San Agustín, la representación de cabezas-trofeo asociadas con imágenes de jefes (Preuss, 1975, foto 25). Esta es la única evidencia plástica que nos fue posible encontrar en la arqueología de Colombia, limítrofe con Ecuador. En su lugar hay muchos documentos históricos dejados por los primeros cronistas españoles que describen con abundancia de detalles la antropofagia y los sacrificios humanos, registradas en el Valle del Cauca, río que corre de sur a norte de Colombia, entre dos altas cordilleras. No cabe aquí registrar todas las espeluznantes peculiaridades de estas costumbres, pero estimamos imprescindible enfatizar lo siguiente: en el mapa N° 44 que Trimborn (1949: 385) dedica a la distribución de las etnias del Valle, entregadas a la antropofagia sobresalen entre ellas dos excepciones; la etnia no caníbal de los Catio, al extremo norte; y la otra, igualmente no caníbal de los Coconuco, al extremo sur. No debemos olvidar, por cierto, que Cieza en los capítulos dedicados a la zona ecuatorial no tuvo ocasión de registrar tan crueles costumbres. En el Valle del Cauca las prácticas antropofagas están por lo común asociadas con el prelevo de las cabezas-trofeos que se conservaban bajo diferente tratamiento en las casas o en las empalizadas. Según lo que refiere Cieza (1555, Cap. XXII, 113) en la provincia de Picara se guardaban las cabezas de los enemigos colgadas

a unas gruesas canas a las que hacían unos huecos por “donde el aire puede respirar cuando se levanta algún viento y emiten un gran sonido que parece música de diablos”. Oviedo (1:218) hace mención de tambores de piel humana, encontrados por Benalcázar en la población de Lile (extremo sur de Colombia). Otro cronista vio las bocinas hechas de las canillas, brazos y piernas de los enemigos a quien habían dado muerte los Hevejijo, habitantes de una región bastante norteña del Valle del Cauca (Trimborn, 1949: 320).

Cráneos conectados con canas huecas, tambores de piel humana, flautas de canillas de hombre, y conservación del cráneo, todo está relacionado con las ideas mágicas y con las de la fuerza vital. Bien puede ser que el sacar sonido de tan bárbaros instrumentos, tuviera como fin el prolongar el tormento del muerto y a su vez ser útil al vencedor. Sin embargo, todas estas peculiaridades están restringidas a la zona del Valle del Cauca. Por lo tanto, es dudoso que pueda haber habido una interrelación apreciable entre esta región y la del Ecuador, aunque el rasgo de la cabeza-trofeo quede como peculiaridad constante y común al norte y al sur de la línea ecuatorial en las regiones que ahora son Colombia, Ecuador y Perú.

A propósito del sitio Tumaco, epónimo en la nomenclatura de la arqueología colombiana, de una cultura idéntica a la de La Tolita (ref. Introducción), es imprescindible aclarar lo siguiente. Saville fue el primero, en 1921, en relacionar estos dos yacimientos en términos científicos. En 1947, J. Rowe hizo un reconocimiento de Tumaco. En el título de su corta relación *The Potter's Art of Atacames*, el autor lícitamente acepta la ubicación cultural de este yacimiento con la denominación geográfica de un lugar ecuatoriano (así como le dio un cronista. Cubillos (1955) que excavó en Tumaco confirmó dicha relación a pesar que fue escasa la cantidad de fragmentos de figurines encontrados en las trincheras que abrió. Atribuimos a esta exiguidad de evidencias plásticas, el no estar tampoco registrados en su obra, ejemplares del mismo tipo de los que examinamos en nuestros estudios o fragmentos de ellos. Posiblemente éstos existan en alguna desconocida colección anticuaría; las piezas que describe Reichel Dolmatoff (1965:112) pudieran referirse al culto de la cabeza-trofeo. Además consideramos importante, en cuanto a Cubillos (1955: 134) se refiere, que en su campaña halló un enterramiento de cráneos aislados, que carecían de mandíbula inferior y de cualesquiera otro elemento asociado (óseo o cerámico). Sin em-

bargo, este autor no menciona haber notado las perforaciones en la bóveda craneal que existen en la calavera de La Tolita (ref. Cap. II). En el campo antropológico, esto confirmaría la existencia en el sitio, de la tradición cabeza-trofeo ya en época precolombina.

No obstante, dado que nos estamos ocupando especialmente de las manifestaciones plásticas al respecto de este tema, no consideramos necesario ahondar este tópico. Encontramos algo imprecisa la ubicación cronológica del sitio, propuesta por Cubillos; por lo tanto, opinamos que para las piezas que hemos examinado en los Cap. I, III y IV, son más atendibles las fechas citadas por nosotros en la introducción de este trabajo.

En el resto del material arqueológico de las regiones colombianas, cercanas al Ecuador que hemos podido revisar, no hemos registrado manifestaciones plásticas relacionadas con la idea de la cabeza-trofeo. Por lo tanto, también desde el punto de vista figurativo, no hay datos de referencia entre las dos regiones. A conclusión de cuanto hemos tratado hasta ahora, si consideramos que los cronistas no han registrado casos de antropofagia en las regiones de Ecuador, y que los esqueletos desmembrados encontrados por las recientes investigaciones arqueológicas en la costa ecuatoriana, pertenecen como fecha al Formativo Temprano, podríamos deducir que en el Ecuador precolombino, desde el Desarrollo Regional para adelante (época a que pertenecen las piezas, objeto de este estudio), no existió antropofagia y que el rasgo de la cabeza-trofeo en sí, como manifestación antropológica, es el único punto que acomuna nuestras culturas con las inmediatamente contiguas de Colombia.

Perú, Ecuador y Colombia marcarían las etapas del propagarse de un rasgo cultural, cuyo desplazamiento Sur-Norte ya ha sido sugerido por Stone: “Este culto (de la cabeza-trofeo) se fue propagando desde el sur de América Central hacia el Norte, quizás a través de mercaderes guerreros que comerciaban en jade” (1972: 83-84). Ciñéndonos al concepto de intercambio comercial, mencionado por Stone, se pudiera deducir que el *mullo* o *spondylus* ecuatoriano, presente en las culturas precolombinas del Perú y en el Formativo del Oriente y viceversa, la presencia de la turquesa peruana en Narrío Antiguo y en La Tolita, pueden haber sido los vectores de este rasgo cultural en una de las etapas intermedias de su desplazamiento hacia el Norte, quedando todavía por investigarse a cabalidad, en cual región geográfica de Suda-

mérica fue o fueron los sitios génesis del culto de la cabeza-trofeo. Para esto se tendrá que tomar en mucha consideración la excepcional importancia del reciente descubrimiento hecho por la comisión de excavaciones del Museo del Banco Central del Ecuador en Cotacollao (cantón Quito), donde dicho rasgo cultural se revela con caracteres rituales bien definidos en la época del Formativo Tardío, 500 a.C.

Características generales de manufacturación en las piezas estudiadas

Cultura la Tolita

Tenemos dos tipos de manufacturación: (A) Placas sólidas = placas rituales; y (B) Cabezas de patrón hueco.

A) Su técnica es moldeada a base de molde simple; en su reverso presentan unas, un simple alisamiento y otras, incisiones profundas, cuadrículadas, hechas a mano libre; se ha perforado con un instrumento punzante el ápice de la parte superior (cabeza del guerrero) desde el reverso al anverso. El desgrasante más frecuente es rico en mica, feldespatos y sustancias calcáreas, todo bien tamizado, lo que nos indica que se utilizó con frecuencia la arena de la playa.

Cocción: es regular, de horno oxidante. El grosor mayor o menor de la pieza produce una cocción completa o incompleta. Por lo general, todas las piezas se encuentran muy erosionadas, de lo que se deriva su superficie áspera. Después de haberlas estudiado, creemos que tuvieron un engobe espatulado sobre el cual en algunos casos se han pintado ciertas zonas a manera de decoración.

B) Utilizan doble molde; después de su secado al sol, las piezas se retocan para conseguir características individuales en los rostros, por medio de: (1) incisiones; (2) perforaciones; (3) sobreposiciones, notándose en las pertenecientes al segundo grupo un remodelado a mano. En los costados se han efectuado perforaciones (agujeros) similares a las descritas en el grupo (A), con objetivo funcional. En cuanto al desgrasante, cocción y acabado de sus superficies, se utilizan los mismos procedimientos ya descritos en el acápite (A), notándose la siguiente constante: a menor espesor, mayor calidad plástica en los retoques.

Cultura Jama-Coaque

Tenemos dos tipos de técnicas: (A) Estatuillas sólidas; (B) Estatuillas de doble molde.

A) Es a base de molde simple al cual se le aplican los retoques faciales y las decoraciones sobrepuestas. Pasta compacta, alta cocción, horno oxidante, desgrasante de arena calcárea tamizada; la decoración sobrepuesta por lo general lleva pintura post-cocción y además esta decoración se alterna con incisiones precisas. Los rasgos generales de técnica son superiores a los encontrados en La Tolita.

B) Se utiliza el doble molde para la base general de la estatuilla, retocándose posteriormente las facciones de la cara a base de incisiones y decorándosela con sobreposiciones. El tipo de cerámica es similar al del acápite. (A). Sin embargo, el acabado de la superficie muestra un espatulado irregular que le da mayor belleza a la pieza. En algunos casos aparece pintura post-cocción de diferentes colores. Todas las estatuillas presentan ojos almendrados en forma de “D” horizontal.

Agradecimientos

La autora deja constancia de su agradecimiento a:

- La Dra. Karen Bruhns.—(Profesor Asociado del Departamento de Antropología—San Francisco State University), por haberle brindado su amistoso apoyo, rico en valiosos consejos.
- Al Prof J. Rowe.—(Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Berkeley), por sus sugerencias.
- La Dra. M. A. Carlucci de Santiana. De la Universidad de Quito, por el generoso préstamo de su exhaustiva investigación bibliográfica sobre los Jíbaros y Shuaras.
- La Antropóloga Física Hilda Vidal.—Del Museo de la Cultura Peruana en Lima.
- Al Arq. Hernán Crespo Toral.—Director del Museo y Galerías de Arte del Banco Central del Ecuador, por haberme puesto a disposición las colecciones anticuarias del Museo.
- Don Olaf Holm.—Dispuesto siempre conmigo, así como con los demás, en apoyar todo esfuerzo en pro de la ciencia del pasado ecuatoriano.
- Kathy Bastidas y Mariella de Brownstein.—Por su juvenil y amistosa ayuda.

- Alberto. Mi maestro y esposo, y a nuestros pacientes hijos que siempre se entusiasmaron con mi estudio, estimulándome constantemente a concretar este proyecto mío.
- Un agradecimiento especial a Iñigo Salvador Crespo, joven estudiante, que con rara destreza, ilustró profesionalmente esta obra. Interpretando con su pluma el mensaje plástico de los aborígenes ecuatorianos.
- Gracias también a Pilar Jaramillo, a Carmen Molestina y a Emil Peterson por su invaluable ayuda en la revisión final de este trabajo.

Notas

- 1 Cabe acotar aquí que, en la pag. 5 del trabajo: *Tarqui, an early site in Manabi Province, Ecuador*, los autores Matthew W. y Marion Sterling, mencionan lo siguiente:

“At La Tolita we excavated one of the so-called pottery tube burials of the Atacames period. This Contained a typical Atacames figurine (pl 18, b) and charcoal which gave a date of 1690 +/-200 (AD 267 +/-200)”. (Laboratorio de la Universidad de Michigan. M—735).

Lo que sorprende, es una fecha tan temprana para la tumba tipo “chimenea”. “Sin embargo, empleando el máximo sigma-corrección estaría de todos modos en unos 500 d.C., principios de la Integración, en la cual consideramos que pertenecen esas tumbas”. Hasta aquí, el comentario crítico del Sr. Olaf Holm a la datación antes mencionada. Nos permitimos añadir que, dado el hecho que las demás fechas mencionadas en este trabajo corresponden con un margen de 100 años de diferencia al periodo 200 d.C propio del Desarrollo Regional y que el estilo de las piezas va de acuerdo con dicho periodo, creemos no estar lejos de la verdad atribuyendo a la época de Desarrollo Regional las piezas cerámicas objeto de este estudio.

- 2 Al momento de entregar este trabajo a la imprenta, pudimos leer también los siguientes trabajos de la Dra. Sánchez Montañés, publicados en el Vol. II de los trabajos preparatorios del proyecto: “Arqueología de Esmeraldas”.
 - I. Notas sobre el significado artístico de las figurillas cerámicas de la Costa de Esmeraldas (Ecuador) —1972.
 - II. Las figuritas prehispánicas de la Costa del Ecuador: reimpresión del Boletín de la Academia Nacional de Historia. Quito (1973), trabajo que ya habíamos leído; y,
 - III. *Registro Arqueológico y Expresión estética: Costa Norte del Ecuador*; Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada (1973).

Indudablemente, la Dra. Sánchez es la que en la actualidad más profundamente se está ocupando de las figuritas o figurillas arqueológicas ecuatorianas. Sin embargo, no pudimos encontrar en sus trabajos una mención específica, con respecto a las cabecitas esferoidales, objeto de nuestro estudio; la proveniencia de ellas desde La Tolita es indudable.

Por lo tanto, estamos aun más convencidos de la excepcionalidad en número y en calidad plástica de nuestros ejemplares y de lo poco conocidos que son.

Esperamos entonces que este estudio pueda satisfacer, en parte mínima, el problema que la Dra. Sánchez plantea en la pág. 22 del II Volumen de los trabajos del *Proyecto Esmeraldas*:

Un problema de enorme interés que plantean las figurillas es el de su posible función y finalidad, el cual nos lleva directamente al tema de sus rituales o creencias.

- 3 El surco que se encuentra en tres de las cabecitas de este tipo, pudiera también interpretarse como una exagerada representación del hundimiento causado por la banda en que se deformaba el cráneo, dejándolo en una forma alargada y biglobal. Este tipo de deformación aparece en el cráneo humano de La Tolita, del cual tratamos en el Capítulo II.

- 4 El tocado con apéndices cilíndricos (correspondiente al número de las características particulares del primer grupo), se encuentra también en la figuración del Dios Xipe-Totec o Nuestro Señor El Desollado (Emmerich 1965), en las conocidísimas versiones en oro de la cultura Mixteca. Era considerado como el Dios de los orfebres Mixtecos, que lo consideraban como su protector y que lo representaron con ojos cerrados, boquiabierto, con grandes colgantes, llevando la piel de una víctima propiciadora y figurando sobre la nariz y mejillas de su áurea imagen, un tatuaje escalonado. Esta es la única posible similitud que hemos encontrado entre nuestras cabecitas y el material arqueológico que ha sido también publicado en los trabajos que tratan las conexiones precolombinas entre Meso-América y Ecuador.

Al saber que culturalmente la técnica del trabajo en oro nació en las regiones norteñas de la América del Sur y era floreciente en La Tolita, en un periodo posiblemente anterior al de la orfebrería Mixteca, nos permitimos mencionar estas similitudes de forma como una conjetura de contacto, desde el sur hacia el norte, mas bien que desde el norte hacia el sur. Esto queda como una suposición hasta ser comprobada o refutada por investigaciones futuras.

- 5 La excavación fue llevada, a cabo en julio de 1964, por el Sr. Carlos Zevallos M., asistido por la Srta. Resfa Parducci, en la zona de Los Cerritos, en la antigua Bahía de Santa Elena (al sur del pueblo de San Pablo, Prov. del Guayas).

El informe preliminar sobre este cementerio CHORRERA, fue comunicado a Lima y publicado en el Tomo XXXIV, págs. 20-27, de la Revista del Museo Nacional de Lima, Lima—1965. Allí está comunicada la siguiente fecha de radio carbono: 840-90 a.C. En esta publicación no se menciona el hallazgo, durante la excavación, de la cabeza-trofeo hallada en el mismo sitio, adentro de un tiesto perteneciente sin duda alguna al mismo periodo Chorrera, ubicado en la misma fecha antedicha. El Sr. C. Zevallos M. nos autoriza a publicar dicho dato, que también está confirmado por la Srta. Resfa Parducci que participó en la excavación (fecha de la comunicación al autor: septiembre 1977).

- 6 Las flautas de Guangala, que figuran a un personaje que sostiene a otro pequeño, parado, sobre su pecho, posiblemente representan individuos exhibiendo a su vez una flauta. (Zeller-s/f.)



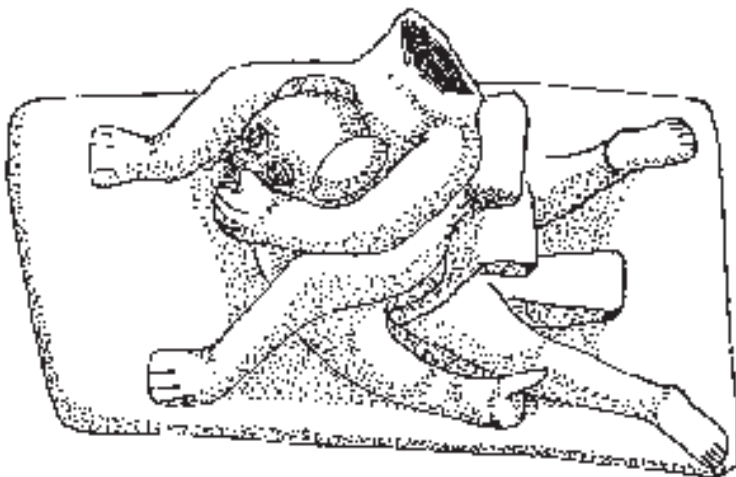


Fig. 1. Cultura La Tolita—Grupo de luchadores, uno cortando la cabeza del otro. Conservación deficiente; faltan el brazo y la cabeza del vencedor. Técnica mixta a base de moldeado y modelado. La cabeza y la mano del vencido son moldeadas con traza de: pintura blanca en los ojos. El resto es modelado. Características cerámicas son similares a las aclaraciones previas. Med. placa: 10,6 cm. x 6,77 cm; alto Esc. 6,77 cm. Col. D.C.

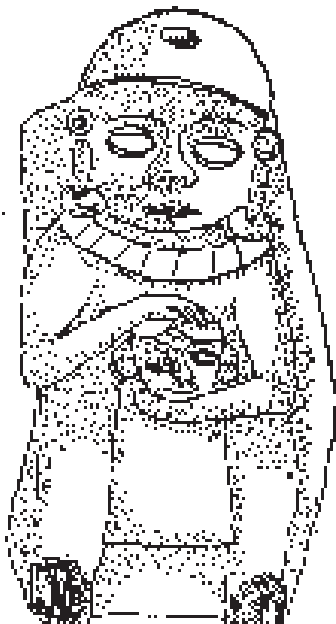
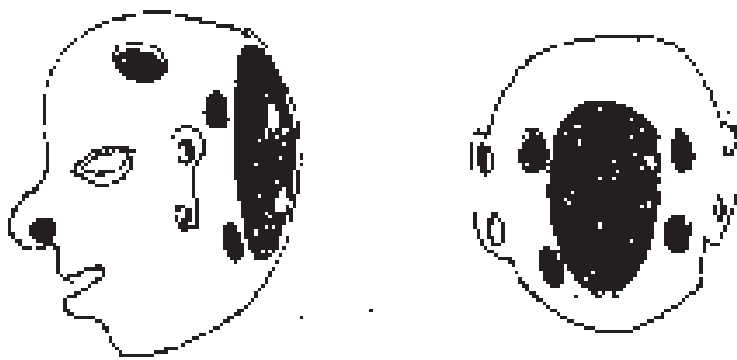
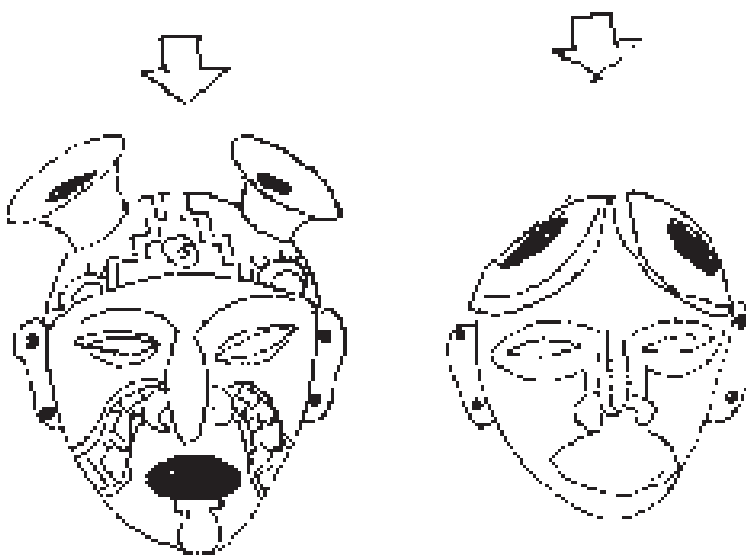


Fig. 2. Cultura La Tolita—Placa ritual, Guerrero con cabeza-trofeo; bordes quebrados; alto: 7,45 cm., ancho: 4,55 cm. M.B. CdE.Q. Inv. L.T. 6-2-69.

Caracteres generales



Caracteres particulares



1er. grupo

2do. grupo

Fig. 3. Dibujo idealizado para definir las características generales y las particulares del I y II Grupo de las cabecitas huecas y la construcción de ellas.

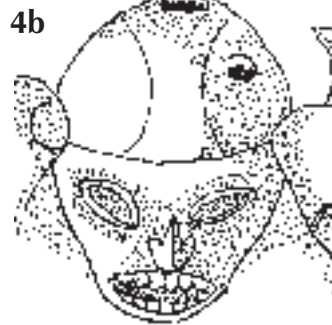


Fig. 4. Cultura La Tolita—Figura de felino mítico aplastando bajo la garra derecha una cabeza-trofeo. Técnica mixta; el felino es moldeado con doble molde, a excepción de la lengua y de las orejas que son modeladas y sobrepuestas. La cabeza-trofeo también es moldeada y altamente retocada (comp. detalle). La base es modelada. Para las características cerámicas ver aclaraciones previas. Med.: alto: 20,6 cm.; largo: 17cm. M.B.CdE.Q. Inv. L.T. 3-15-72.

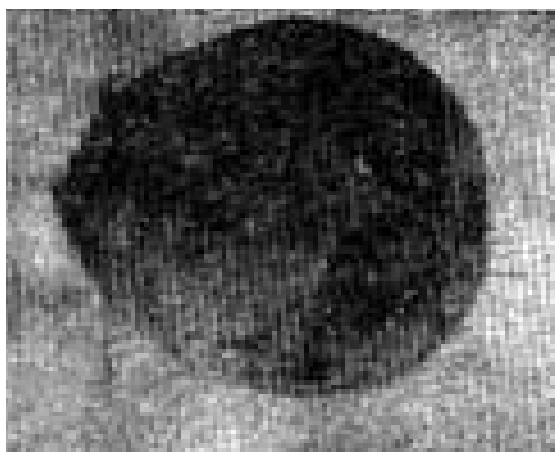


Fig. 5. Cráneo precolombino del sitio La Tolita que presenta dos orificios en la bóveda craneal y una banda hundida en la parte superior del cráneo. Medidas: antero-posteriores: 17,2cm.; transversales: 14,7 cm. M.B.CdE.G. L.T. sin núm.

70 Las cabezas trofeo

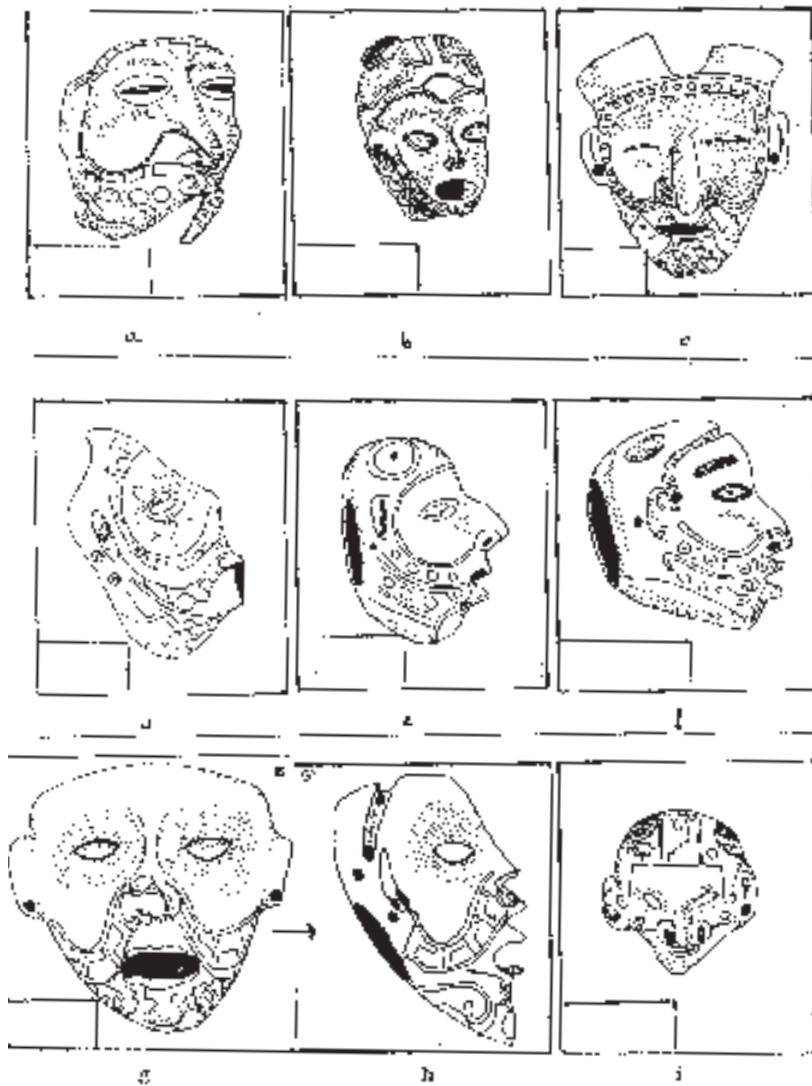


Fig. 6. Cultura La Tolita. Nueve ejemplares de cabezitas huecas que fueron incluidas en el I Grupo. a. alto: 6,70 cm.; ancho: 6,50 cm. C.D.C. - Cat. M.M.B.2; b. alto: 6,50 cm.; ancho: 5,10 cm. C.D.C. - Cat. M.JLB.2; c. alto: 6,55 cm.; ancho: 5,95 cm. M.B.CdE.Q. -Inv. L.T. 16-53-69; d. alto: 7,5 cm.; ancho: 6,8 cm. M.B.CdE.Q. -Inv. L.T.5-38-70; e. Alto: 7 cm.; ancho: 5,05 cm. M.B.CdE.Q.-Inv. L.T. 11-95-2-60; f. alto: 7 cm.; ancho: 6,4 cm. M.B.CdE.Q. - Inv. L.T. 35-72-70; g. alto: 8 cm.; ancho: 7,8 cm. M.B.CdE.Q. - Inv. L.T.37-1-71; h. alto: 4,1 cm.; ancho: 3,6 cm. M.B.CdE.Q. -Inv. L.T.44-55-69

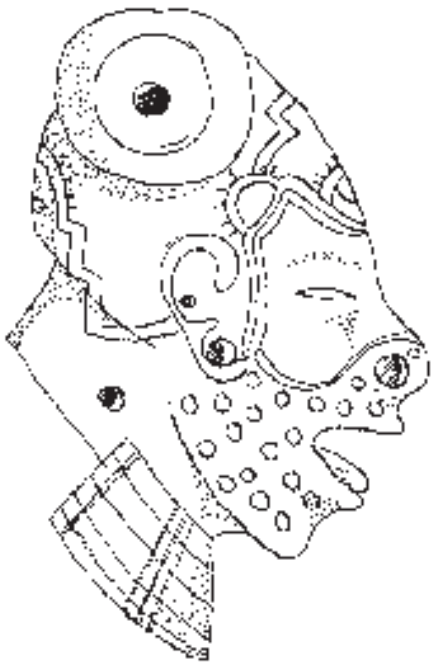


Fig. 7. Cultura La Tolita - Cabecita similar a las ilustradas en el numero anterior; representa individuo sufrido, de boca abierta con lengua gruesa, colgando hacia afuera. Técnica mixta, modelada en los detalles de la lengua, el collar, el tocado y las apéndices a embudo alrededor de las perforaciones en la bóveda craneal. Alto: 7 cm.; ancho: 11 cm. M.B.C.de.Q. LT. 38-112-70.

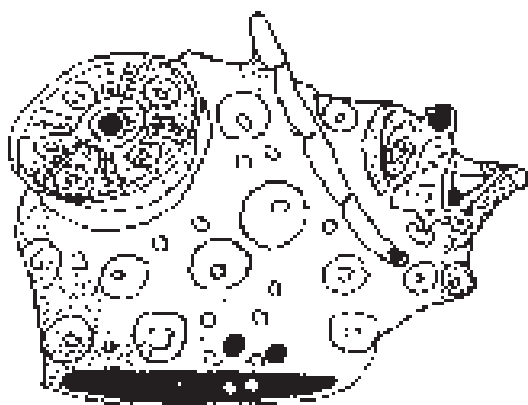


Fig. 8. Cultura La Tolita-Cabecita hueca similar a las anteriores. Representa felino antropomorfo. Técnica mixta con apreciables retoques en la visera a ceja y en las grandes ventosas que bordean las perforaciones craneales. Cerámica muy delgada. Alto: 7,1 cm.; ancho: 5,15 cm. M.B.CdE.Q. Inv. L.T. 31-3-70.

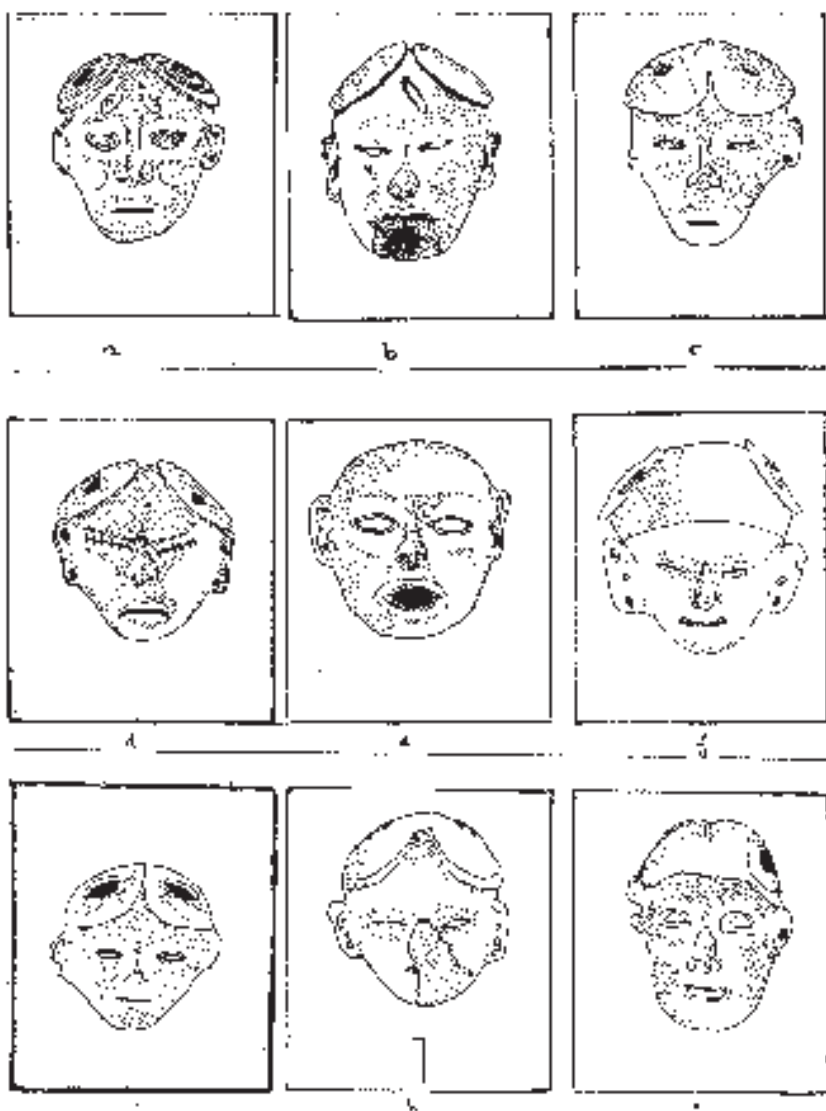


Fig. 9. Cultura La Tolita —Nueve ejemplares de cabecitas huecas que fueron incluidas en el II Grupo. a. alto: 5,10 cm.; ancho: 4,80 cm. C.D.C. - Cat. M.M.a. 5; b. alto: 7,70 cm.; ancho: 5,30 cm. C.D.C. - Cat. M.M.a. 6; c. alto: 5,60 cm.; ancho: 4,70 cm. C.D.C. - Cat. M.,M.a. 3; d. alto: 5,60 cm.; ancho: 5,40 cm. C.D.C. - Cat. M.M.a. 4; e. alto: 6,30 cm.; ancho: 6,10 cm. C.D.. - Cat. M.M.b. 4; f. alto: 5,85 cm.; ancho: 5,~05 cm. M.B.CdE.Q. -Inv. L.T. 19-19-70; g. alto: 4,70 cm.; ancho: 4,30 cm. C.D.C. - Cat. M.M.a. 2; h. alto: 5,80 cm.; ancho: 4,85 cm. MB.CdE.Q. - Inv. L.T.31-16-69; i. alto: 6,25 cm.; ancho: 5,15 cm. M.B.CdE.Q. - Inv. L.T. 26-3-70



Fig. 10. Cultura La Tolita - Tres ejemplares con peculiaridad somáticas de grande prognatismo. a. alto: 6,80 cm.; ancho: 5,80 cm. C.D.C. - Cat. M.M.G. 1; b. alto: 7,6 cm.; ancho: 9,30 cm. M.B.CdE.Q. - Inv. L.T. 21-45-46-66; c. Sitio: desconocido. Difiere de (a) y (b) por ser su arcilla impermeable y por asemejarse a la de la cultura Jama-Coaque. La perforación frontal es post-cocción, con instrumento punzante de afuera hacia adentro, lo que pudiera indicar una reutilización posterior, como colgante. Las líneas de tatuaje y los abultamientos sobrepuestos están pintados post-cocción con pintura roja, amarilla y negra. alto: 6,75 cm.; 9,40 cm. C.D.C. -Cat. M.M.G. 1

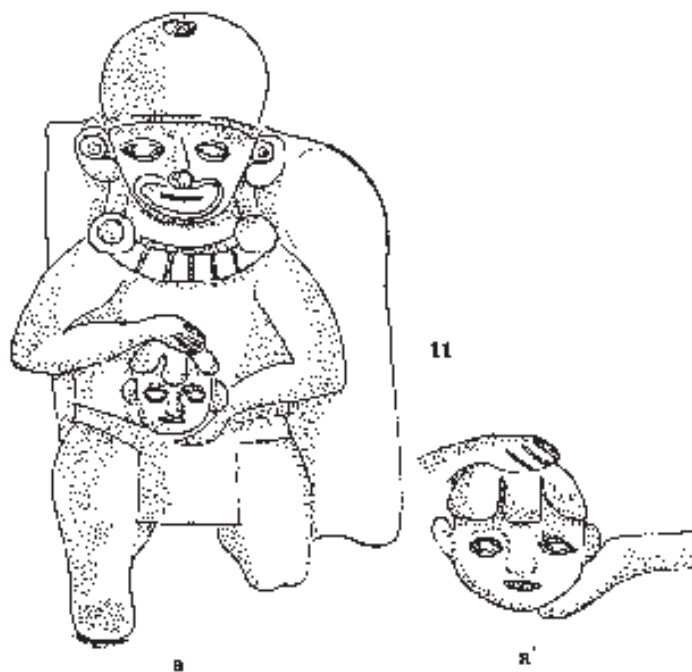


Fig. 11. a y a' Cultura La Tolita - Placa ritual; guerrero con cabeza-trofeo es el detalle de a. Alto: 9,5 cm.; ancho: 5,55 cm. M.B.,CdE.Q. - Inv. L.T. 959-2-0.

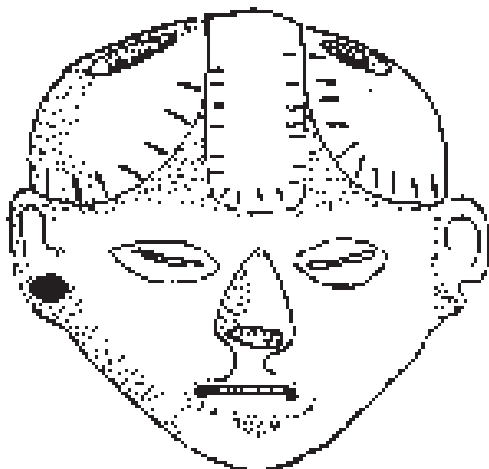


Fig. 12. Cultura la Tolita - Cabecita esferoidal de tipología propia del II Grupo. Nótese el paralelismo entre el tocado de ella con el de la cabecita-trofeo en la placa de la il. N° 11.; Alto: 5,75 cm.; ancho: 5,50 cm.3!~.B.CdE.Q. -Inv. L.T. 32-1-71, donación.

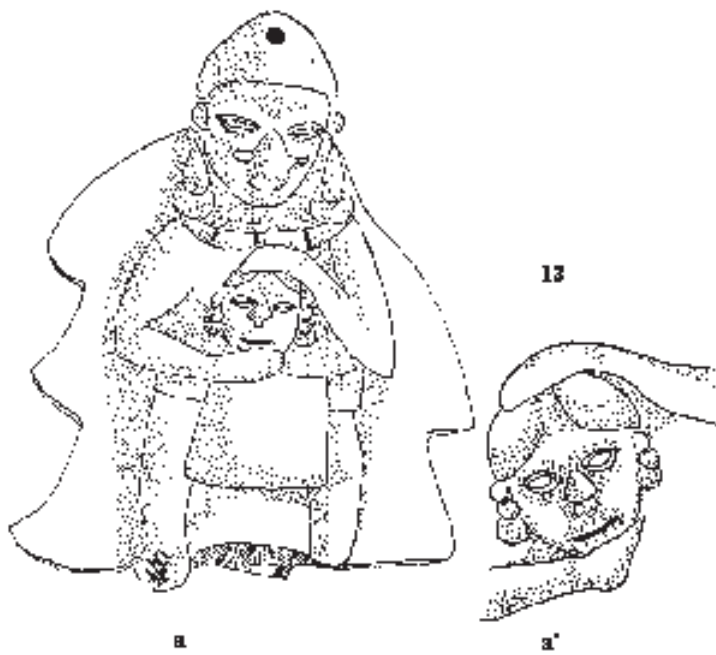


Fig. 13a y a' Cultura La Tolita - Placa ritual de guerrero con cabeza-trofeo; a' es el detalle de a. Alto: 8,6 cm.; ancho: 5,5 cm. M.B CdE.Q. Inv. L.T. 958-2-60.



Fig. 14. Cultura La Tolita cabecita esférica de tipología propia del II Grupo. Nótese el paralelismo entre el tocado de ella y el de la cabecita-trofeo en la placa de la il. Nº 13. Alto: 6,70 cm.; ancho: 5,95 cm. 3. M.B.CdE.Q. -Inv. L.T. 20-89-70.

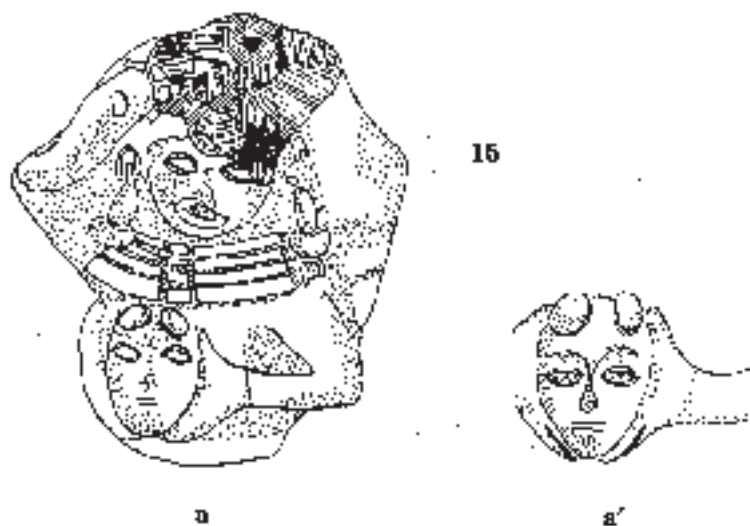


Fig. 15a y a' Cultura La Tolita—Placa ritual de guerrero con cabeza-trofeo; a' es el detalle de a. Pieza muy deteriorada. Alto: 4,85 cm.; ancho: 3,65 cm. M.B..CdE.Q. - Inv. L.T. 961-2-60.

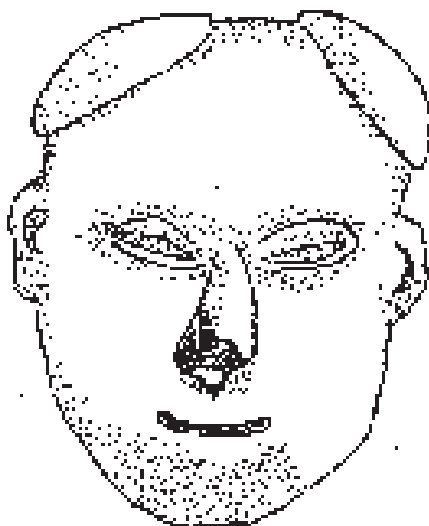


Fig. 16. Cultura La Tolita- Esta pieza, muy malograda, presenta sin embargo las huellas de las perforaciones en correspondencia de las placas del tocado, que se iniciaron desde adentro hacia afuera y quedaron elegias. Nótese el paralelismo entre el tocado de ella y el de la placa cabeza-trofeo de la placa de la il. N° 15. Alto: 5,95 cm.; ancho: 5,15 cm. M.B.CdE.Q. - Inv. L.T. 11-97-2-60.



▲
Fig. 17a y a' Cultura La Tolita—fragmento de placa con guerrero enseñando una cabeza-trofeo. El figurín del guerrero esta tratado casi en bulto sólido. Se aprecian muchos detalles del retoque, en los adornos de las dos cabezas. En a' se aprecia la moldura del tocado. Alto: 8,24 cm.; ancho 6,7. C.D.C.—Cat. M.L. F.2.

▶
Fig. 18. Cultura La Tolita—Visión frontal de la cabecita ya presentada en la il. N° 7. Nótese el paralelismo entre el tocado de ella y el de la cabeza trofeo de la placa de la il. NQ 17. Alto: 7.7 cm.; ancho: 11 cm. M.B.CdE.Q.—Inv. L.T. 38-112-70.





Fig. 19. Cultura La Tolita—Placa ritual de personaje, con collar y colgante; este se pudiera interpretar como tincullpa. El tocado es alargado, cónico. Alto: 7,65 cm.; ancho: 5,7 cm. M.B.CdE. Q. Inv. L.T. 10-17-68.

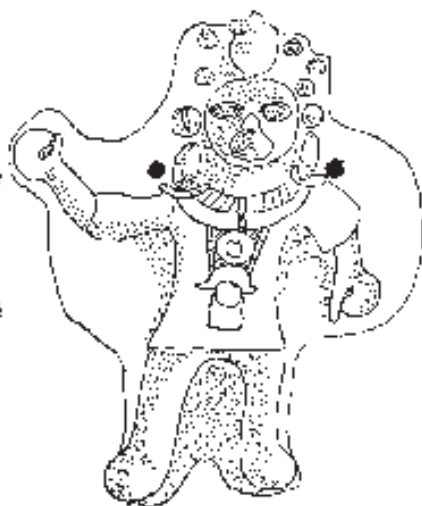


Fig. 20. Cultura La Tolita—Placa representando un danzante en cuyo tocado consta un relieve a esfera que pudiera representar una cabeza-trofeo reducida (tzantza). Alto: 12,6 cm.; ancho 9,7 cm. C.D.C.—Cat. D.C.I.

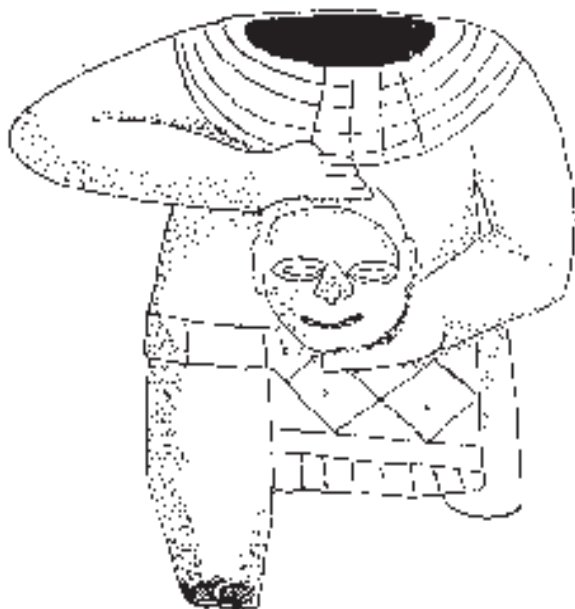


Fig. 21. Cultura La Tolita—Escultura representando sujeto similar al de las placas. Técnica mixta (moldeado y modelado); faltan la cabeza y parte inferior de las piernas. Alto: 10,5 cm.; ancho: 8,75 cm. la C.D.C.—Cat. M.D.F.I.



Fig. 22. Cultura La Tolita—Contenedor miniatura que representa individuo muerto; en el entrecejo hay dos pequeñas perforaciones u tocado se asemeja al de cabezas esferoidales del II Grupo. Alto: 6,85 cm.; ancho: 5.75cm. M.B.CdE.Q. —Inv. L.T. 37-112-70.



Fig. 23. Cultura La Tolita—Contenedor miniatura representando calavera de felino antropomorfo; manufactura tipo B; técnica mixta Alto: 6,85 cm.; ancho: 5,75 cm. M.B.CdF.Q.—Inv. L.T. 24-58-70.



Fig. 24. Cultura Jama-Coaque—guerrero danzante, llevando con la derecha un atlatl y la izquierda una vara de doble caña. Se le halló junto careta (a') que adhiere perfectamente a su rostro. Manufactura tipo B. Técnica mixta. Alto: 18 cm. ap. ancho: 16 cm. ap. M.P.CdE.Q.—Inv. J.C. 1-70-72-A.



Fig. 25. Cultura Mochica—dibujo de las orejeras Mochica. Museo de Oro del Perú, Lima. Vitrina 12, N° 2031-32. Perú Antiguo. Representan un guerrero danzante con atlatl en una mano y en la otra una vara de doble cana a la cual esta aplicada una cabeza humana (de tamaño menor que la del guerrero). Técnica: mosaico en lapislázuli, crisocola, concha roja (spondylus) concha blanca y amarilla, enmarcado en 4 cercos de oro, de distinto dibujo.

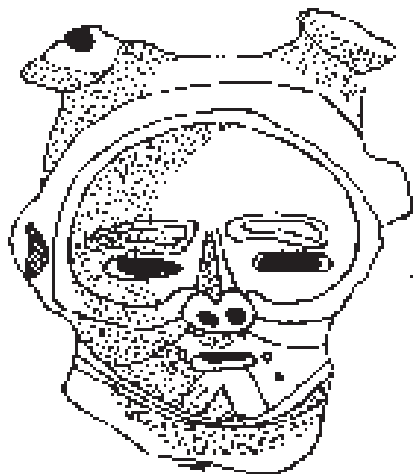


Fig. 26. Cultura Jama-Coaque—cabecita de cerámica construida de acuerdo al mismo modulo de las cabecitas esferoidales de La Tolita. Para las características se consulte apartados A y B características generales de Jama-Coaque. Observaciones: perforaciones horizontales en lugar de los ojos; acabado ordinario y conservación defectuosa. Alto: 6,95 cm.; ancho: 5,70cm. M.B.CdE.Q.—Inv. J.C. 11-94-2-60.



Fig. 27. Cultura Jama-Coaque—figurín sólido que representa personaje sentado, cubierto por poncho a flecos; en el tocado de la cabeza figura una diminuta cabeza de cuya boca cuelga un bezote a colgante; figura probablemente una cabeza-trofeo reducida. De los hombros del personaje arrancan unas extensiones, tipo ala, rotas. Técnica de tipo A. Alto: 15,90cm.; ancho: 8,90 cm. M.B.CdE.Q.—Inv. J.C. 4-53-73.

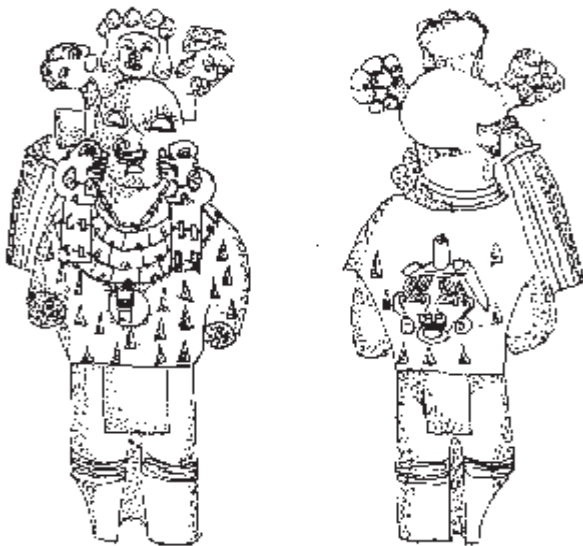


Fig. 28. Cultura Jama-Coaque—Figurilla sólida representando un guerrero con traje elaborado; lleva en su hombro la cabeza decapitada y aun no reducida de un enemigo. En el tocado descuelan tres cabezas-trofeo reducidas; en el tocado central de ellas resaltan cinco protuberancias redondeadas que son, posiblemente, una representación de cabezas reducidas. Cerámica muy compacta, alta cocción; pintura post-cocción ocre en la cabeza-trofeo, en las orejeras, pectoral y apéndice lateral del tocado (la otra se desprendió). Manufactura: ref. Ap. A. Alto: 13 cm.; ancho: 6,60 cm. M.B.CdE.Q.—Inv. S.J. 2-32-73.



Fig. 29. Cultura Jama-Coaque—Contenedor antropomorfo representando personaje con tocado a protuberancias como el tocado de la cabeza-trofeo de las ils. 28 y 30. Técnica mixta. Alto: 6,85 cm.; ancho: 5,25 cm. M.B.CdE.Q. Inv. J.C. 6-55-7.



Fig. 30. Cultura Jama-Coaque—Brazo y mano (fragmento de figurín) con una cabezatrofeo en el puño. Trazas de pintura ocre en el rostro de la cabeza-trofeo. Técnica mixta. Alto cabecita: 3,60 cm.; ancho: 2,75 cm. C.D.C.-Cat. J.D. N. 18.

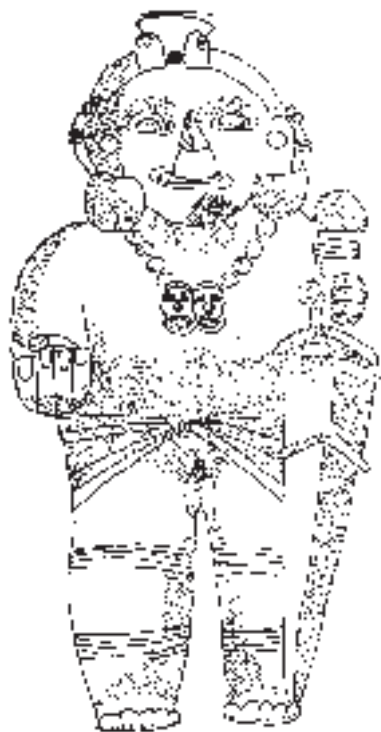


Fig. 31. Cultura Jama-Coaque—Figurín hueco representando personaje parado apoyándose sobre alta vara puntiaguda. Del centro del collar cuelgan dos diminutas cabezas humanas. Técnica mixta. M.B.CdeE.Q.—Inv. J.C. 1-173-72.



Fig. 32. Cultura Chorrera—Sitio: Los Cerritos (Pen. de Santa Elena). Ofrenda de cabeza adentro de vasija encontrada por Cevallos y Parducci en las excavaciones de julio 1984. La vasija consta de dos casquetes esféricos, unidos en la sección de la carena; borde evertido y sobrepuesto. A juzgar por la fotografía de que disponemos, parece ser una vasija del tipo de cerámica ordinaria; en el casquete superior se divisan rastros de decoración geométrica, posiblemente vegetal. No tuvimos a disposición las medidas. Casa de la Cultura del Guayas.

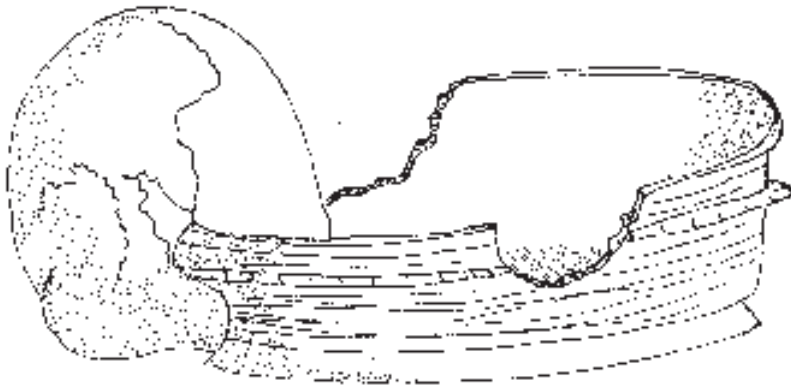


Fig. 33. Cultura Chorrera—Sitio: Cotocollao (Quito). Excavaciones de la Comisión de Investigación del M.B.CdE.Q. Director: Emil Peterson. Cráneo (incompleto) incrustado en el borde de un platón de piedra. El platón está trabajando con profundas líneas incisas paralelas arriba y abajo de un sobresalido a muescas; en el mismo sitio se encontraron platonos de piedra similares y entierros de esqueletos completos, con calaveras extras. Diámetro: 27,3 cm.; alto externo: 9,1 cm.; alto interno: 4,75cm. M.B.CdE.Q.

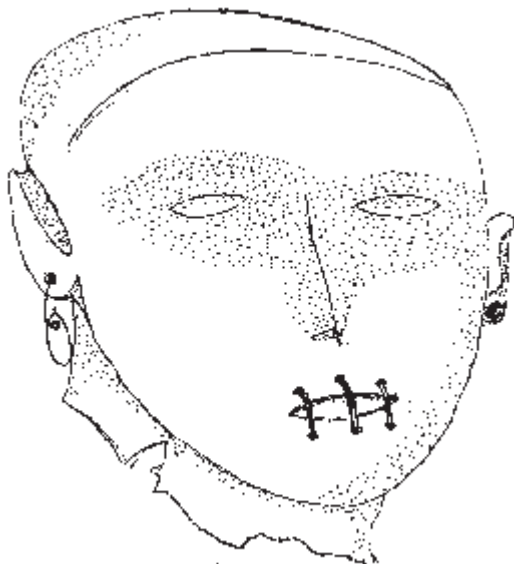


Fig. 34. Cultura Panzaleo—Sitio: desconocido. Fragmento de gran vasija; representa cabeza trofeo. La boca está cerrada; perforaciones a su alrededor para la costura, característica también en las tzantzas de los Jíbaros. Ojos abiertos y pintados, con descripción de pupila (?). Pintura negativa 2 bandas negras en el rostro imitando tatuaje y blanca positiva en la frente. Orejas perforadas; la rodela de concha de la orejera derecha cuelga de un cordel; no disponemos de datos respecto a la autenticidad de este ni del otro, en la costura de la boca.

Construcción acordelada, en la sección del cuello se aprecian dos capas concéntricas, en la zona de desprendimiento del cuerpo de la vasija (perdida) de que la cabeza hacía parte. Alto: 13i,3 cm.; ancho 12,45 cm. M.B.C.d. E.Q. Inv. 1509-2-60.



Fig. 35. Cultura Panzaleo—Origen desconocido. Copia de una ilustración publicada por Meggers (1966). Vasija antropomorfa pintada en rojo y amarillo. La mano derecha sostiene una pequeña cabeza-trofeo. Los abultamientos en las mejillas del rostro de la vasija representan, quizás, una bola de coca, así como en las de la cabeza-trofeo. Probablemente formada a base de dos casquetes esféricos: cabeza sobrepuesta y modelada, al igual que las piernas y la cabeza-trofeo. La decoración tanto de la cabeza como del cuello es sobrepuesta; pintura roja y blanca como decoración. El texto de Meggers no especifica ni medidas ni técnicas. Museo Nacional de los Estados Unidos, Washington, D.C.

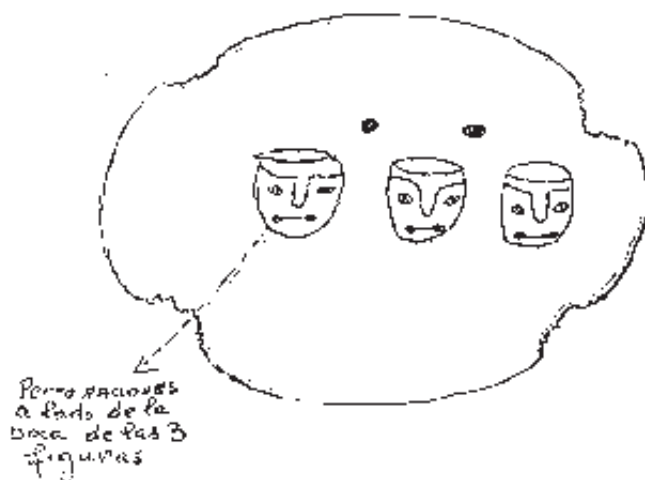


Fig. 36. Cultura (?). Sitio: Cañar. Colgante de cobre ovalado con tres cabezas idénticas repujadas. Sondas perforaciones de adentro hacia afuera, cerca de las comisuras de las bocas de las cabezitas. Probablemente para colgar un adorno. Dos perforaciones en el centro del colgante y roturas que interrumpen al borde del óvalo en cuatro puntos simétricos, haciendo suponer que allá se encontrarán otras perforaciones. Tamaño aprox. 23 cm. x 17 cm. Museo de la Casa de la Cultura del Guayas.

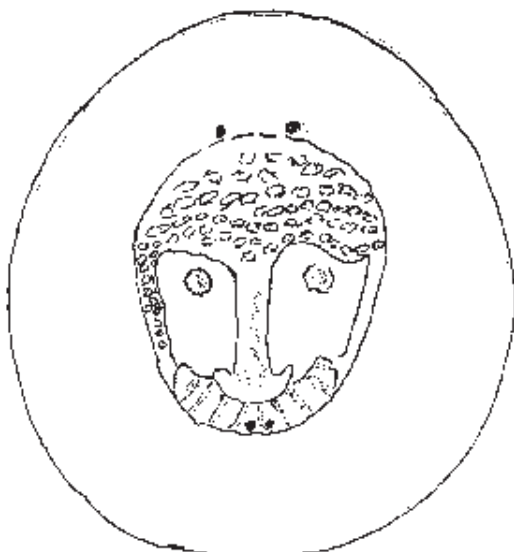


Fig. 37. Cultura Manteño-Sitio: camino de Portoviejo a Quevedo (Manabí). Tincullpa de cobre con figura de felino, repujada en el centro. Diámetro 14,5 cm. C.D.C.

Abreviaciones

M.B.C. d.E.Q.: Museo del Banco Central del Ecuador, Quito.—M.B.C.d.E.G.: Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil.—M.C.C. Museo de la Casa de la Cultura del Guayas.—C.D.C.: Colección Di Capua.

Aclaración

Las ilustraciones fueron dibujadas por Iñigo Salvador C. exceptuadas las siguientes; N° 25 por Bolívar Mena F.; Nos. 35, 36 y 37: por Costanza Di Capua; Nos.: 5 y 32: Fotos cortesía de Olaf Holm; N° 4: y el N° 18 foto Cortesía del M.B.C.d.E.Q.

Bibliografía

ALCINA FRANCH, José

1965 *Manual de Arqueología Americana*. Ed. Aguilar, Madrid.

ALCINA FRANCH, José y Colaboradores

1974 “Arqueología de Esmeraldas (Ecuador)”. Proy. En: *Trabajos Preparatorios*, vol. I, Madrid. Departamento de Antropología y Etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, Madrid.

1974 “La Vasija Trípode como Rasgo Diagnóstico para la Determinación de Influencias Meso-Americanas en el Area Andina”. En: *Trabajos Preparatorios*, vol. I. Departamento de Antropología y Etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, Madrid.

ALCINA FRANCH, SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Jose y Emma

1974-76 Proyecto: “Arqueología de Esmeraldas (Ecuador)” Proy. En: *Trabajos Preparatorios*. vol. II, trabajos 10-17. Departamento de Antropología y Etnología de América, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid.

ARAUZ, Julio

1946 *La Tolita*, Monografía. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

1947 *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*, vols. I y II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

1948 *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*, vol. II N° 10, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

BECKER-DONNER, Etta

1964 *Algunos Nuevos Hallazgos Arqueológicos de las Culturas Costeras del Ecuador y sus Posibles Paralelos en México y América Central*. Actas

- y Memorias del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. vol. I. Sevilla.
- BENSON, E.
1973 "Death-Associated Figures on Mochica Pottery". En; *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America* (Elizabeth Benson, ed.). Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington. D.C.
- BENZONI, Girolamo Milanese
1962 *La Historia del Mundo Nuevo*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, Austria.
- BORHEGYI, Stephan F. de
1955 "Pottery Mask Tradition in Meso America". En: *South Western Journal of Anthropology*. vol. II, no. 3, pags. 205-212. University of New Mexico, Albuquerque.
1959 "Pre-Columbian Connections between Meso-America and Ecuador". En: *Middle American Research Records*. vol. II, N° 6.
1959 "Pre-Columbian Connections between Meso-America and Ecuador", Addenda. En: *Middle American Research Records*, vol. II, N° 7.
- BROWN, James A.
1973 "Spiro Art and Its Mortuary Context" En: *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*. A Conference at Dumbarton Oaks (Elizabeth P. Benson, ed.), p. 22. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington. D.C.
- BRUHNS, O. Karen
1974 "Animal Guardian or Animal Soul"—En: *Themes in the Mortuary Sculpture of the Northern Andes*. Congreso Internacional de Americanistas. pags. 5-7. México. (Comunicación personal).
- BUSHNELL, G.H.
1951 *The Archaeology of the Santa Elena Peninsula in South West Ecuador*. Harvard University Press, Cambridge.
- CIEZA DE LEON, Pedro
1555 *Crónica del Perú*. Caps. XXVI, XXVIII y XLVI (Ed. Dorici Fratelli), Roma.
- COE, Michael D.
1960 "Archeological Linkages with North and South America". En: *American Anthropologist*, vol. 62.
1973 "Death and the Ancient Maya". En: *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*. A Conference at Dumbarton Oaks (Elizabeth P. Benson, ed.), Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington. D. C.

- CORBETT, M. John
1953 "Some Unusual Ceramics from Esmeraldas, Ecuador". En: *American Antiquity*, vol. XIX, págs. 145- 153.
- CUBILLOS, Julio César
1955 *Tumaco - Notas Arqueológicas*. Editorial Minerva Ltda.; Bogotá.
- DRIVER, Harold
1950 "Hoof Rattles and Puberty Rites in North and South America". En: *Anthropology and Linguistic Memoirs*. Waverly Press Inc., Baltimore.
- DOCKSTAEDER, Frederick I.
1967 *South American Indian Art, 'A Survey of Arts and Crafts from the Pre-Columbian Period to the Present Day'*. Studio Vista Limited, London.
- DRUCKER, Philip
1943 "Ceramic Sequences at Tres Zapotes-Veracruz, Mexico" En: *Smithsonian Institution, Bulletin* 140. Bureau of American Ethnology, Washington. D. C.
1948 "Preliminary Notes on an Archaeological Survey of the Chiapas Coast". En: *Middle American Research Institute*, vol. I no. 11. Tulane University of Louisiana, New Orleans.
- EMMERICH, André
1965 *Sweat of the Sun and Tears of the Moon*. University of Washington Press, Seattle.
- ESTETE, Miguel de
s/f "Noticias del Perú". En: *Papeles del Arca de Santa Cruz*, Biblioteca Mínima Ecuatoriana. Poesía Popular, alcances y apéndice. pág. 355.
- ESTRADA, Emilio
1957 "Prehistoria de Manabí". Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada.
1959 *Arte Aborigen del Ecuador: Sellos o Pintaderas* (Separata de Humanitas 1-2-1959, Fig. 51) Editorial Universitaria, Quito.
1962 *Correlaciones entre la Arqueología de la Costa del Ecuador y Perú* (Separata de Humanitas II:2. págs. 31-61). Obra póstuma.
- EVANS, Clifford & Meggers Betty I.
1966 "Relationship between Meso-America and Ecuador". En: *Handbook of Middle American Indians*. vol. 4. pags. 243-64. Austin, Texas.
- FERDON, Edwin N. y Corbett, John M.
1941 "Depósitos Arqueológicos de la Tolita". Boletín de la Academia Nacional de Historia. vol. 21-57: 5-15, Quito.

- 1940-41 *Reconnaissance in Esmeraldas*. El Palacio, vol. 47, págs. 257-74; vol. 48, págs. 7-15. Santa Fe.
- 1945 *Characteristic Figurines from Esmeraldas*, El Palacio. vol. 52, págs. 221-28, 245.
- 1950 "The Climates of Ecuador". School of America. Research Monograph 15, Santa Fe.
- Fundación M. Mujica Gallo
- 1968 Museo de Oro del Perú. Catálogo. Lima.
- HARCOURT, R. D'
- 1942 "Archeologie de la Province de Esmeraldas: Equateur" En: *Journal de la Société des Americanistes*, ns. vol. 34, págs. 61-200. vol. 35, pág. 95. París.
- 1948 "Archeologie d' Esmeraldas et Manabi-Equateur, Note: Complementaires. En: *Journal de la Société des Americanistes*, nos. vol. 138, págs. 319-25. París.
- 1949 *L'Influence Maya dans l' Archeologie de l' Equateur*. Idem pág. 183-4.
- HARNER, Michael J.
- 1972 "The Jívaro People of the Sacred Waterfal". Doubleday: Natural History Press pag. 148 y sgs.
- HOLM, O.
- 1953 "El Tatuaje entre los Aborígenes Pre-Pizarreanos de la Costa Ecuatoriana" En: *Cuadernos de Historia y Arqueología*. año III, vol. III, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil.
- HUERTA RENDON, I.
- 1949 "Bibliografía Onomástica sobre la arqueología de Esmeraldas, especialmente de La Tolita". *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*, II-17:58-63. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto
- 1930 "Una Gran Marea Cultural en el Noroeste de Sud-América" En: *Journal de la Société des Americanistes*, n. s. vol. 22, págs. 107-197. París.
- 1941-43 *El Ecuador Interandino y Occidental antes de la Conquista Castellana*. 4 vols. Quito.
- 1945 "Antropología Prehispánica del Ecuador". En: *La Prensa Católica*. pág. 92. Quito. (Resumen por J.J. y Caamaño).
- 1956 *Las Culturas Andinas de Colombia*. (Imp. Colegio Salesiano Don Bosco) págs. 163, 167. Quito.
- LARREA, C. M.
- 1919 "Introducción y Primer Capítulo de la Arqueología de Esmeraldas" En: *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos*. Tomo III, págs. 85-109 Quito.

- 1947 Boletín de la Academia Nacional de Historia. N° 69.
- 1947 Boletín de Informaciones Científicas Nacionales. vol. I. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- 1971 “Notas de Prehistoria e Historia Ecuatoriana”. Notas acerca de la Arqueología de Esmeraldas. (Ed. Corporación y Publicaciones Quito). págs. 22-23. Quito.
- LATHRAP, Donald W.
- 1975 *Ancient Ecuador, Culture, Clay and Creativity 3000-300 BC*. Field Museum of Natural History, Chicago.
- LATHRAP D. W. Marcos, I. G. y J. A. Zeidler
- 1977 “Real Alto: An Ancient Ceremonial Center”. En: *Archaeology*. vol. 30, N° 1. Official publication of the Archaeological Institute of America.
- LOTHROP, S. K.
- 1964 *Les Trésors de l' Amerique Pre-Colombienne*. Editions d' Art Albert Skira.
- MARGAIN, Carlos R.
- 1945 “Informe sobre la Expedición Arqueológica a Esmeraldas”. Copias Xérox. Biblioteca del Museo del Banco Central, Quito.
- MEGGERS, Betty I.
- 1966 *Ecuador. Ancient Peoples and Places*. (Glyn Daniel, ed.) il. 69, p. 212. Thames and Hudson, London.
- NICHOLSON, H. B.
- 1953 “On a Supposed Meso American “Thin Orange” Vessel from Ecuador” En: *American Antiquity*, vol. 19, N° 2, ~gs. 164-66.
- OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo Fernando de
- 1851—55
Historia General y Natural de las Indias. Madrid.
- PADDOCK, John
- 1966 “Cabecitas Colosales”. En: *Oaxaca in Ancient Meso America*. pag. 178-81. Stanford University Press, Stanford-California.
- PEREZ, A.
- 1960 *Llacta - Quitus y Caras*. Talleres Gráficos Nacionales, Quito.
- POWELL DWYER, Edward & Jane
- 1973 “The Paracas cemeteries”, En: *Death and the Afterlife in Pre-Columbian America*. A Conference at Dumbarton Oaks (Elizabeth P. Benson, ed.) fig. 4, pág. 155. Dumbarton Oaks Research Library and Collection Washington, D. C.
- PREUSS, K. Th.
- 1974 *Arte Monumental Prehistórico*. 3ra. ed. española. Lámina no. 29.2 “Deidad de la Meseta B”, Bogotá.

- PROULX, Donald A.
1971 "Headhunting in Ancient Peru". En: *Archaeology*. vol. 24, N° 1, págs. 16-21.
- RAY, Jean Dorothy
1967 *Eskimos Masks-Art and Ceremony*. University of Washington Press, Seattle.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.
1965 *Colombia. Ancient Peoples and Places*. (Glyn Daniel, ed.) Thames and Hudson, London.
1972 "The Feline Motif in prehistoric San Agustin Sculpture", En: *The Cult of the Feline* (Elizabeth P. Benson, ed.) Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington D. C.
- RIVERA DORADO, Miguel
1974 *Hipótesis sobre Relaciones entre Meso-América y el Area Andina Septentrional*. Proyecto: Arqueología de Esmeraldas. Trabajo N° 6, págs. 73-84. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- ROWE, J. H.
1949 *The Potter's Art of Atacames in Archaeology: Spring 1949* (pág. 31-34).
- ROWE, J. H.
1967 "Form and Meaning in Chavin Art". En: *Archaeology Selected Readings*. (Rowe J. H. & Menzel D. eds.) págs. 72-103. Palo Alto, California.
- SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma
1971-73 "Las Figuritas Prehispánicas de la Costa del Ecuador". En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Quito.
1974-76 *Registro Arqueológico y Expresión Estética-Costa Norte del Ecuador*. Proyecto: Arqueología de Esmeraldas. Trabajos Preparatorios. vol. 2, trabajo N° 17. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- SAVILLE, Marshal H.
1910 "Archaeological Researches on the Coast of Esmeraldas". En: *XVI Congreso Internacional de Americanistas*. vol. 2, págs. 33-45.
1925 "Smoking Pipes from La Tolita". En: *Indian Notes and Monographs*. vol. I-II. Museum of the American Indian Foundation, New York.
- STERLING, Matthew
1963 *Tarqui, an Early Site in Manabi Province, Ecuador*.
1963 "A new Culture in Ecuador". En: *Archaeology*. vol. 1S, N° 3, págs. 170-175.
- STONE, Doris
1972 *Pre-Columbian Man finds Central America, The Archaeological Bridge*. págs. 83-4, 174-76. A Peabody Museum Press Book. Harvard University, Cambridge, Massachussets.

TESORI DEL ECUADOR

- 1973 Mostra organizzata dal Istituto Italo—Latino Americano e dal Museo del Banco Central de la República del Ecuador. Quito.

TRIMBORN, Hermann

- 1949 *Señorío y Barbarie en el Valle del Cauca*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid.

TUSHINGHAM, D. D.

- s/f “The Many Faces of Man”. Una exhibición de Arte y Arqueología del Royal Ontario Museum. Ontario, Canada.

UHLE, Max

- 1923 “Civilizaciones Mayoides de la Costa Pacífica de Sud-América”. En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. vol. 6, págs. 87-92. Quito.
- 1927 “Las Antiguas Civilizaciones Esmeraldeñas”. *Anales de la Universidad Central*. vol. 38, pág. 119; fig. 11-12, lám. 9. Quito.
- “Estudios Esmeraldeños”. *Anales de la Universidad Central*. Vol. S9, no. 262. Quito.
- 1939 “Las Ruinas de Cochasquí”. En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. vol. XVIII, págs. 5-14. Quito.

VIDAL, Hilda

- 1976 *Cabezas Trofeo en el Antiguo Perú*. Trabajo inédito. (comunicación personal). Departamento de Antropología Física del Museo de la Cultura y de Arqueología del Perú. Lima.

ZÁRATE, Agustín

- 1706 *Historia del Descubrimiento y Conquista del Perú*. Cap. IV, pág. 17. Traducción francesa (1706). París.

ZELLER, Adolfo

- S/f *Instrumentos y Música de la Cultura Guangala*. Huancavilca 3.

CONSIDERACIONES sobre una exposición de sellos arqueológicos*

Costanza Di Capua

Hace meses se llevó a cabo, primero en Guayaquil y más tarde en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, una exposición muy original. Estuvo promovida por el Museo del Banco del Pacífico que ofreció la oportunidad, al público interesado, de admirar parte de su colección arqueológica y particularmente un conjunto de sesenta sellos o pintaderas de culturas y sitios arqueológicos diversos; además, la exhibición se completó con una actualización, si así se puede decir, de los motivos de los sellos, cuyas improntas ampliadas han sido estampadas, sobre blancos pendones, con sumo gusto por un artista muy sensible, Peter Mussfeld.

Las pintaderas exhibidas, todas en perfecto estado, son piezas únicas por su manufactura y técnica. En cuanto al sujeto figurado representan lo mejor; desde un punto de vista plástico, de una variedad de motivos ya conocidos por quien se ocupa de este tema. La exposición tuvo gran éxito, los pendones, ilustrados por Mussfeld, lograron un efecto muy llamativo especialmente en aquellos casos en que el artista repitió el motivo de un sello alternando colores a contraste y, creando así una nueva composición, demostró al público qué mina inagotable de inspiración constituye el Corpus de las pintaderas. Pero más importante fue lo siguiente: el revelado de los sellos, ejecutado con el contraste de un color contra el blanco de los pendones, permitía dos maneras distintas de observación. Por un lado, dejó visualizar cada uno de los motivos sin esfuerzo y sin ayuda de lupa, y por otro, hizo captar

* Publicado en 1984, *Antropología Ecuatoriana*, Año Nos. 2-3, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito: 79-103

muchos motivos comparándolos simultáneamente como si el pintor Mussfeld hubiera querido colaborar con una investigación prolija sobre el tema.

Como Mussorsky, en su composición musical “Cuadros de una exposición”, me di yo también un paseo cultural por la Galería de la Casa de la Cultura, pudiendo así confiar a una cinta magnetofónica, mis impresiones y mis deducciones.

Al entregarme la transcripción de la cinta, Vicente Mena, que con amor filial había participado en su grabación, me dijo: “Faltan solo puntos y comas.”

No sabía él que hubieran sobrado las lágrimas de su Máma, por su eterna partida.

Recordando la crisis que experimenté cuando un estudiante me preguntó con cuál canon estético se juzgaban los figurines Valdivia, evitaré juzgar los sellos en base a percepciones subjetivas de índole artística, prefiriendo apoyarme en estilos, temática, pertenencia o posible atribución a una cultura u otra, e informaciones de carácter antropológico en general.

Se ha llegado a comprender que el hombre, al dibujar algo, trata de transmitir un mensaje, y cuanto más profunda es la motivación que empuja al creador plástico para la realización de la figura, tanto más expresiva y comunicativa es la forma que sale de sus manos, por lo tanto respecto a los sellos podemos afirmar que quien los elaboró lo hizo motivado por el afán de transmitir un mensaje. Puede ser, éste, ideográfico: una escritura, como algunos autores lo han postulado. Puede ser el mensaje de un chamán como lo supone Field (1974.- XII, XIII). Pueden ser símbolos de clanes o de tótems para repetirlos gráficamente sobre el cuerpo de las personas a fin de que se puedan distinguir entre sí. No tenemos elementos suficientes que nos permitan apoyar con preferencia la una o la otra hipótesis. En este estudio trataré de ser lo más objetiva posible y circunscribirme a los principios que creo deben ser tomados en cuenta.

Empecemos con el análisis de la bibliografía al respecto. Fue Saviile (1907-1910) el primero que publicó fotografías y otras documentaciones de sellos, casi exclusivamente del Manteño. Max Uhle (1922-1927) publicó otra documentación, manteniéndose firme en su tesis de las influencias “Mayoides” en la América del Sur, pre-pizarriana. Raoul D’Harcourt (1942-1947) analizó un gran número de sellos adheriénd-

dose fundamentalmente a la tesis de Uhle. Jijón y Caamaño, a pesar de algunas ideas preconcebidas, en parte por influencia de Uhle, escribió su magistral trabajo *Una marea cultural en el N. O. de Sud América*, logrando, gracias al estudio de los sellos, definir las características de un animal mítico que el autor denominó “dragón” (1930). Bushnell (1951 : 57) publica cinco sellos Guangala, uno de una cultura no identificada, y en la figura 45 de su obra, encontramos otro sello; en todos los casos recurre un motivo similar, que el autor no comenta. Verneau y Rivet (1912-1922) publican sellos encontrados en Azuay. Estrada (1959, : 7-17) edita un trabajo, el más extenso hasta ahora, a nuestro juicio, en que se encuentran reunidas imágenes de sellos ya conocidos y de otros inéditos, lo que permite al investigador que lo quiera, hacer un cotejo con sellos de diversas colecciones. Según Estrada, los modelos de las pintaderas pudieran haber constituido un mensaje ideográfico, es decir una forma de escritura. No creemos que sea el caso de apoyar o refutar esta hipótesis, ya que no disponemos hasta la fecha de elementos suficientes que nos permitan pronunciarnos al respecto. Estrada, en los trabajos de mayor envergadura, (marzo, 1957: 42 y 75); (octubre, 1957: 106); (1962 —póstumo: 108, 184 y 188) publica otros ejemplares de sellos que nos proponemos analizar en un próximo estudio, con una prospección diversa. Parducci (1961-1965: 231-42) analiza los sellos triangulares, postulando la hipótesis de que se hubieran podido inspirar en techos de ascendencia asiática, apoyándose así a la tesis enunciada por Estrada sobre un contacto transpacífico con Indochina, alrededor del inicio del Desarrollo Regional. La misma autora (1966, 123-35) edita otro estudio sobre los sellos zoomorfos, y (1968) dedica una pequeña monografía a un sello con dos concavidades adyacentes que ella diagnostica como destinado a decorar con pintura nalgas humanas. Observándolo bien, creemos haber identificado en los signos que constan en dicha pintadera, los símbolos análogos de la serpiente y del jaguar; además, dada la medida del sello permitimos emitir hipótesis de que éste hubiera podido emplearse para impresiones pectorales. Este caso específico pudiera apoyar la tesis que los sellos hubieran sido utilizados para tatuaje o por lo menos que sea ésta una de las funciones cumplidas por los sellos. Holm (1953, : 56-92) publica una investigación sobre las escarificaciones; más que todo el autor aduce como testigos de estas costumbres entre los manteños, las fuentes de los primeros cronistas y de diarios de viajes. No podemos cerrar esta reseña bi-

bliográfica sin mencionar otros trabajos que aunque no se refieran directamente a los sellos, son de interés para quien emprenda un análisis de este tipo. En las obras de Estrada, citadas anteriormente, hay partes dedicadas a las incisiones que se encuentran en torteros y pesas de huso de la Costa Ecuatoriana. Más específicamente se ocuparon de este tópico, Warren Felter J. (1970), Johannes Wilbert (1970) y Philippe Barros (1971).

En cuanto a los sellos mexicanos Alcina F. (1958) recolectó y comentó los motivos de las pintaderas mexicanas, tratando de interpretarlas con la simbología de los códices aztecas. El ya mencionado Field (1967; 1974) publicó una extensa documentación ilustrada de sellos de todas las culturas que subsiguieron en la vasta región mexicana. Sus comentarios son muy sobrios y cortos; vale aquí mencionar que el autor, apoyándose sobre argumentos bastante convincentes, expresa sus dudas que los sellos hayan podido servir para tatuaje corporal.

Antes de adentrarnos al análisis específico de los sellos de la exposición del Banco del Pacífico, creemos oportuno mencionar la existencia de otras piezas arqueológicas que pueden desviar, hacia otra orientación, la diagnosis de que los sellos hubieran servido de tatuaje. En el Museo del Banco Central, se guarda un platón-rallo (Jama-Coaque) en cuyo centro está ejecutado, a manera de sello, un motivo: la presencia de éste en un objeto utilitario, el aparato para rallar, dejaría conjeturar que la parte central pueda haber servido para crear un relieve sobre la galleta amasada con el almidón extraído de la yuca por medio del rallo. La figura bien puede haber sido un adorno, pero nosotros nos inclinamos hacia otra hipótesis, la que el dibujo expresara un símbolo para algún ritual, apoyándonos sobre el postulado de que el comportamiento de los aborígenes tuvo que responder y sigue respondiendo a motivaciones que son parte de su cultura y no a manifestaciones de carácter estético. Es oportuno señalar un figurín de la cultura Jama Coaque (Nº Inv. 4-26-79) que exhibe en su mano derecha un sello circular. En la misma cultura se notan otros figurines que sostienen, en una de sus manos, *lliptas* cuyos dibujos se pudieran referir a los de los sellos. Todos estos figurines tienen el aspecto de personajes importantes y ostentan gran profusión de adornos.

Existen contados ejemplos de trozos de cerámica en que se encuentra la impronta de un sello (Ortiz 1981 fig. 209; M.B.C.Q. Nº Inv. J. C. 5-36-82; Col Bodenhorst: s/n). Los elementos que acabamos de

mencionar nos desvían notablemente de la interpretación que tradicionalmente se ha dado al uso de los sellos. Pero no hay que descartar la posibilidad de que algunos sellos hayan sido destinados a aplicaciones sobre la piel humana ya que existen figurines que ostentan en el cuerpo dibujos, ejecutados con técnicas diversas, según los casos, pero es difícil comparar estos motivos con los que constan en los sellos y aún más difícil encontrar sellos que correspondan exactamente a las decoraciones gráficas de los figurines. Además, sea en el ámbito de las culturas, sea en el de la cronología, la función del sello puede también haber variado (Field, 1974).

Es muy interesante notar que los sellos de que disponen las diversas colecciones pertenecen sólo y únicamente a culturas de la costa. En cuanto al callejón interandino, si las hubo, seguramente fueron de madera ya que no se ha encontrado ningún ejemplar de ellos. Los figurines y las vasijas antropomorfas del período Tuncahuán, exhiben tatuajes, pero éstos son lineales y no sugieren una ideografía elaborada. Tenemos entonces que ceñirnos exclusivamente a la costa. Esta vasta región está representada por sellos de los sitios comprendidos entre la región de La Tolita y la península de Santa Elena donde hubo la manifestación del Manteño del Sur o Huancavilca.

Es necesaria otra digresión, la de considerar los torteros grabados con imágenes de animales y escenas con personajes. Su función también no ha sido dilucidada hasta hoy. Estas pesas de huso forman un Corpus iconográfico aparte y queda todavía a explicarse el por qué en el período comprendido entre el Formativo y el Desarrollo Regional, tuvieron sólo decoraciones de grabados geométricos, a lo contrario del de Integración, cuando en el Manteño hay una explosión, sea en lo numérico sea en lo figurativo, de pesas de huso, las más importantes de las cuales son las de la isla de Puná (Warren Felter, 1970; Barros, 1971; Wilbert, 1974).

Pero las clasificaciones desde un punto de vista formal y regional tienen a su vez que supeditarse a la división de carácter cronológico, lo que es aún más difícil porque muy raras veces los sellos han llegado a los museos y a las colecciones privadas con información que ofrezcan credibilidad científica sobre el lugar en que fueron encontrados, ni se documenta la asociación que tuvieron con otros tuestos; peor aún, no existen datos sobre material orgánico, encontrado junto a ellos, que permita una datación. Fuera de contados casos, carecemos de ex-

cavaciones ejecutadas científicamente que puedan ofrecernos tan preciada información.

Aunque los elementos hasta aquí analizados sean de naturaleza empírica y por lo tanto no precisos, podemos sin embargo apoyarnos en otros que nos permitan estudiarlos; principalmente las formas, la técnica de ejecución y el estilo del dibujo. Existen sellos aplanados con mangos o agarraderas de diferente configuración, sellos cilíndricos perforados o no y sellos de doble cara. En la ejecución participan tres componentes fundamentales, a saber, pasta, cocción y calidad de incisión. Creemos oportuno subrayar una peculiaridad de la cocción de los sellos, especialmente la de los cilíndricos en los cuales, por lo común, se advierte, hasta en los más gruesos y no perforados, una perfecta cocción del interior y por lo tanto, no hay presencia de la masa negruzca que aparece casi siempre en las partes de mayor grosor en la cerámica de otros artefactos; esto daría a suponer que para los sellos se hubiera empleado una calidad de arcilla y un modo de cocción diferentes de los usados para las vasijas, lo que corroboraría la hipótesis de la existencia de un proceso ritual particular al respecto. Es comprensible que en lo técnico, los sellos vayan refinándose en las diferentes culturas, a lo largo de milenios; aparecen en la cultura Machalilla con formas y signos poco decisivos, hasta llegar al acabado casi caligráfico del Manteño. En

cuanto al estilo iremos analizándolo en sus evoluciones y variaciones en los ejemplares que examinaremos, respetando en lo posible su cronología.

Los sellos de la Cultura Chorrera tienen características fácilmente reconocibles, el sello N° 23 (Fig. 1) presenta una visión ideográfica que sin ser copia, recuerda muy de cerca las concepciones plásticas Chavinoides; las volutas se revuelven en torno a un núcleo central desde el cual vuelven



Fig. 1

a salir de acuerdo a una concepción que probablemente responde a unas normas de comportamiento ritual. Esto, junto con otros elementos formales, nos hace suponer que Chorrera haya tenido una relación bastante estrecha con la cultura más sureña de Chavín. Se debe anotar que la ejecución de algunos sellos Chorrera es un poco rudimentaria; no son cortados con precisión y el fondo de las escisiones no es muy liso.

En la obra de Estrada (1959) están publicados sellos Chorrera (Nº 17 a Nº 22); probablemente el autor conocía cómo y dónde se los había encontrado, y por lo tanto su documentación tiene gran importancia.

Lo mismo se puede decir de los publicados en *Ancient Ecuador*, (1975). En todos estos casos se notan las volutas que ora se desarrollan alrededor de un centro, ora se repiten con insistencia en un mismo sello.

Debemos observar que en la exposición faltan ejemplares de los sellos Guangala, los de composición geométrica. Estas pintaderas son las únicas de la arqueología ecuatoriana en que aparece la reproducción de la que estimamos ser la textura de un tejido (hebras dobles que se cruzan con una sencilla y tipos de textiles donde el alternarse de las combinaciones entre trama y urdimbre crea un efecto diagonal, entre otros más). (Estrada, 1959. de No. 1 a 13). Estrada no los comenta de manera satisfactoria y sería recomendable que un técnico tejedor recoja la documentación plástica que ofrecen estos sellos para elaborar un estudio sobre el arte textil prehispánico, comparando los relieves de los sellos con la impronta de los tejidos que aún han quedado en el interior de los figurines, al momento de la cocción, dado que el clima de la costa no permitió la conservación de las fibras vegetales y peor la de los tejidos de las culturas de Desarrollo Regional.

De los sellos de La Tolita se han exhibido solo dos. Es muy evidente el dibujo del sello cilíndrico Nº 45 (Fig. 2); dos figuras que se alternan en su superficie, están en posición invertida la una respecto a la otra, de tal manera que los pies de la una están en posición diametralmente opuesta a la cabeza de la otra. No es posible explicarnos el por qué de esta inversión, aunque estamos convencidos de que el procedimiento no fue ocasional. Los dos personajes idénticos ostentan un tocado emplumado y bajo la barbilla está reproducido con bastante precisión una cadena que corre de orejera a orejera; ejemplares de este

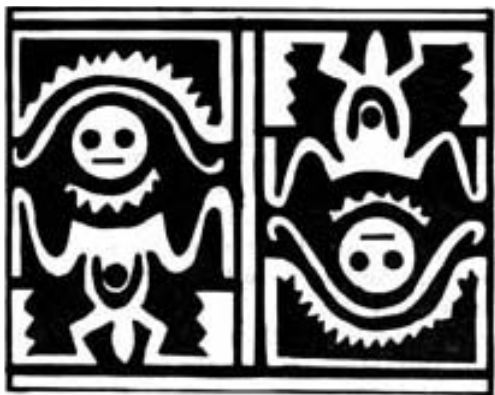


Fig. 2

ser subjetiva y de acuerdo al punto desde donde se empiece a mirar el sello en el cual está a su vez bien definida una cabeza de animal mítico. Es necesario tomar en cuenta que los sellos cilíndricos pueden haber sido concebidos para representar una continuidad ininterrumpida de discurso plástico. Así puede darse el caso de que el alternarse de los motivos vaya creando una variación de imágenes de acuerdo a cómo y dónde se inicia la lectura, alternándose así la combinación de los signos. Un procedimiento parecido ocurre en la poesía moderna donde no hay puntuación.

Una característica de los sellos de La Tolita reside en la calidad de la cerámica que tiene un desgrasante con un alto coeficiente de arena gruesa, lo que impide la ejecución de un dibujo preciso. Lo contrario sucede en los de Jama Coaque, en que se empleó una arcilla más fina y plástica, lo que permitió lograr una gran precisión en la ejecución de los signos ideográficos, los que son además muy complicados. En las pintaderas de esta cultura se encuentra exuberancia de volutas, las líneas se envuelven hacia dentro y hacia afuera. A primera vista el efecto es de completa asimetría. Sin embargo, se observa que estas formas se repiten con ligeras variantes en un gran número de ejemplares, lo que deja suponer que su elaboración obedeciera a un tipo de patrón. Estas constantes ideográficas pudieran haber sido la respuesta a una modalidad de carácter estructural. Se percibe un efecto de Horror Vacui, el miedo al vacío, característica a la que está acostumbrado quien admira

adorno metálico se encuentran también en piezas de la cultura Moche de Perú. El sello N° 4 (Fig. 3) es sumamente interesante porque trasmite un efecto de asimetría que se ha notado también en figuras grandes de La Tolita (Figurín No. Inv. 2-15-72 MBC); se pudiera visualizar en sus signos una cara distorsionada con un ojo cerrado y otro abierto. Esta interpretación puede



Fig. 3

el Arte Colonial Quiteño. Es como si los talladores de la colonia, obraran empujados por una motivación similar a la de sus antepasados precolombinos, descubriendo en el estilo barroco un reflejo de sus vivencias

ancestrales, logrando plásticamente el mismo resultado: el miedo a dejar una superficie sin relieve alguno. Es oportuno hacer hincapié en lo que se mencionó al principio de este trabajo: no creemos que los sellos Jama-Coaque particularmente, y los de otras culturas en general, tuvieran la mera función decorativa. Si así hubiera sido dispondríamos al menos de algunos fragmentos de vasijas en que al repetirse sistemáticamente en positivo lo que aparece en el relieve en negativo y viceversa, ofreciera una respuesta aceptable para esta hipótesis.

En las pintaderas de La Tolita y de Jama Coaque, culturas afines entre sí, recurre una figura de aspecto fantástico como un dragón, un tipo de animal que no coincide con la taxonomía americana y que se pudiera definir como mítico; al emplear este adjetivo “mítico” queremos corroborar una hipótesis: estas figuras tienen posiblemente que ver con una mitología y los sellos pueden haber sido un medio para narrar eventos o recordar visiones mágicas, sirviendo así como una forma de mensaje entre los chamanes y su gente.

Se tendría que analizar muy detenidamente los sellos Jama Coaque dado que en éstos interviene un factor dualístico que lleva a la posibilidad de fijar el ojo, ora sobre el trazo llano, ora sobre el trazo vaciado, lo que en la reproducción sería la parte a color y la parte del fondo, respectivamente. Se engendra un efecto de visiones alternadas, un fenómeno óptico parecido al proceso intelectual de la simultaneidad de dos ideas complementarias. En el sello NQ 49 (Fig. 4), magníficamente reproducido por Mussfeld, visualizamos ora una figura humana, ora la de un pájaro, o la de una serpiente. La perfección del diseño que se mantiene decidido y seguro a lo largo de todos los detalles de esta figura, la regularidad con que se ha guardado las distancias entre las múl-



Fig. 4

tiples volutas que contribuyen a su aspecto fantástico, todo parece haber nacido de un acto de creación, impulsado por la fuerza cohesiva de un proceso psíquico de suprema concentración. Se nos revela en este sello un mundo irreal que sin embargo tiene sus antecedentes en estados anímicos intensos propios del ambiente tropical. Tal vez se habrá querido figurar un danzante, probable antecesor de los danzantes Curiqingue que son los más fantásticos entre los personajes que intervienen en

las fiestas tradicionales de nuestro Ecuador.

Unico en su género y muy interesante es el sello N° 22 (Fig. 5) que en el catálogo consta como perteneciente a la cultura Bahía. Representa cuatro cabezas cortadas, sobrepuestas en sentido vertical; por lo esquemático de su concepción son comparables a las cabecitas que pudiera dibujar un niño. Es imprescindible notar que en el Museo del Banco Central de Quito se guarda un figurín Guangala de sexo masculino (No. Inv. G. 13-55-72) que en el lado derecho presenta, ejecutadas con técnica incisa, ocho cabezas humanas sobrepuestas (seis en el cuerpo y dos en el brazo). El estilo del dibujo de las cabezas es el mismo, tanto en el sello como en el figurín. Con características casi idénticas Estrada publica otra figurilla (1957, fig. 20). Esta coincidencia de motivo y de estilo es muy significativa. No hay discrepancia cronológica entre las dos culturas que pertenecen al período Desarrollo Regional; fueron contemporáneas como lo han probado las excavaciones científicas ejecutadas en las islas de La Plata y Salango (Marcos 1981-147); en ambas culturas no faltan pruebas iconográficas de que se practicó el ritual de la cabeza cortada. Este sello es quizá uno de los pocos, cuyo dibujo se repite también en dos figurines, aunque el sello y el figurín no pertenezcan a la misma cultura y que la técnica de incisión, con que está ejecutado el patrón cabeza en el figurín, dejaría pensar a una escarificación, más bien que en una técnica de pintura.

A pesar de las consideraciones antes expuestas, vale hacer hincapié en un detalle técnico y de estilo que pudiera hacernos llegar a un interrogante conflictivo con lo que se dijo anteriormente. Por la naturaleza de la cerámica (muy bien cocida), por el desgrasante (sumamente molido) y por la técnica empleada para ejecutar los signos (cabezas) a imprimirse, la que consiste en líneas aplanadas, que se destacan sobre la superficie vaciada a su alrededor, la misma que ocupa un área mayor de la de los signos mismos, se pudiera atribuir el sello N° 22 (fig. 5) a la cultura Manteña. Conocemos tres ejemplares que se asemejan al de nuestro examen no por tema sino por estilo y ejecución técnica (relieves de sección muy delgada). El primero (de nuestra colección) fue encontrado en el lecho de un río y por lo tanto no disponemos de información respecto a asociaciones con otras piezas, el segundo está expuesto en una vitrina de la sección “cultura Bahía” del museo del Banco Central (No. Inv. B. 1-53-71) y el tercero está publicado en el “I tesori della terra di Atahualpa” (1982-126) junto a otras piezas de la cultura Manteña. Sólo el hallazgo de una pintadera, similar por la técnica y el sujeto representado, en una excavación controlada y datable cronológicamente, podría dilucidar el interrogante. Si se pudiera probar que el sello con las cabezas cortadas pertenece al Manteño y no a Bahía, esta pintadera aportaría un testigo fehaciente para la existencia del ritual de las cabezas-trofeo también en el Manteño (Di Capua-1978).



Fig. 5

La condición humana es el cambio continuo y así ocurrió en la región propia de Jama Coaque y en las aledañas. Al tratar de clasificar visualmente los sellos que se encontraron allí se advierten señales de un cambio en concepción plástica que probablemente corresponde a un cambio cronológico, expresado por una búsqueda de simetría y de orden que lleva en sí características diferentes de las de los sellos arriba mencionados. Es como si a un cierto momento hubiera intervenido una fuerza reguladora que dictaba una especie de pauta según la cual tenían que desarrollarse las ceremonias. En el sello N° 59 (fig. 6) definido como Jama Coaque se observa un grupo humano tomándose de la



Fig. 6

mano; representa quizá una ceremonia de carácter exogámico (se alternan hombres y mujeres con trajes diferentes o desnudos). Este tema aparece ya en Chorrera (Ancient Ecuador.:1975; 531) pero en el ejemplar del Museo del Banco del Pacífico, la fuerza del bajo relieve y el ordenamiento de las figuras, demuestran una mayor madurez.

Cieza de León (196-66) en el Capítulo XLI de *Las Crónicas del Perú*, Primera parte, al referirse a las costumbres de los naturales, asentados a lo largo del camino entre Latacunga y Tomebamba escribe: “Tienen gran cuidado de hacer sus areitos o cantares ordenadamente, asidos los hombres y mujeres, de las manos y andando a la redonda a son de un tambor, recontando en sus cantares y endechas las cosas pasadas y siempre bebiendo hasta quedar muy embriagados”. Consideramos que esta acotación de Cieza sea un documento importante desde el punto histórico y etnográfico para la época contemporánea a la conquista. El hecho que también registros de ceremonias en la Amazonía y en el Chocó efectuados por antropólogos y etnólogos contemporáneos reporten una documentación similar (Reichel Dolmatoff 1968-123 sgs) da la prueba de una continuidad, en lo cronológico y en lo geográfico, de un ritual que también puede haberse practicado en la costa ecuatoriana, en tiempos precolombinos. No olvidemos que en esta región rige un microclima, muy similar al de la selva húmeda.

Lastimosamente en la costa ecuatoriana se ha perdido todo vestigio etnográfico, ya que en el siglo XVI, mientras se luchó para la erradicación de las idolatrías, las enfermedades endémico-contagiosas, transmitidas por los españoles arrasaron con la población y con sus tradiciones.

Observemos otro sello que es completamente diverso en su concepción de la que es propia de las pintaderas Jama-Coaque, caracterizadas por el trazo curvilíneo de volutas serpentinas. El sello N° 4 (fig. 7) a pesar de haber sido encontrado en la región Jama, está ejecutado según un dibujo muy rígido; representa en esquema la idea de la ser-

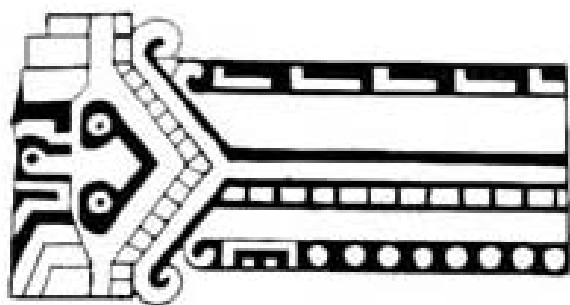


Fig. 7

piente, animal mítico cuya importancia para el ceremonial parece haberse seguido manteniéndose bajo una nueva concepción plástica. Su estilo nos sugiere que nos encontramos frente a una sociedad

organizada, como sabemos que fue la de los manteños que llegaron a dominar toda la costa de lo que es ahora Ecuador. Como en otros casos, es la forma gráfica la que delata la cronología.

En el período de integración ya se han borrado las características culturales que individualizaban cada grupo étnico del período de Desarrollo Regional. Los manteños con su sociedad de mercaderes lo dominaban todo, no solo desde un punto de vista comercial sino desde un punto de vista cultural. En los sellos manteños prevalece la técnica del signo positivo como acontece en los platonos del Carchi de la fase Tusa. Al contrario de las líneas curvas y asimétricas que caracterizan el estilo de La Tolita y de Jama Conque (Desarrollo Regional), en el Manteño prevalecen los signos más rígidos, con predominio de la simetría. Esta concepción estilística es una constante en todas las pintaderas, como lo prueban las imágenes de roedores, figurados en posición especular frente a otro animalito N° 50 (fig. 8). Existen muchísimos ejemplares de este tipo. Es oportuno subrayar el valor en lo plástico y en lo figurativo del sello 55 de la Fig. 9. Por la calidad y el color claro de su cerámica y por los elementos realísticos que en él intervienen (árbol y pajaritos) se le pudiera atribuir a la región de Cojimíes, ya que la cerámica prehispánica de esta región es de tono rosado y en su iconografía predominan motivos de flora y fauna. Pero la rigurosa simetría de la concepción arquitectónica de este sello de forma trapezoidal, hace suponer que fue elaborado durante el florecimiento del poderío Manteño, lo que se puede deducir también por otro detalle de orden técnico cualitativo. La pasta de su cerámica se asemeja a la del Manteño; es muy compacta; el desgrasante es tan molido que se inte-

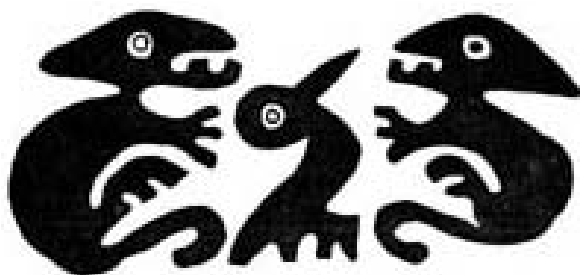


Fig. 8

gra a la arcilla hasta quedar invisible, condición que ha permitido hacer resaltar en esta planchita un relieve delgadísimo con figuras llenas de diminutísimos detalles (como la estilización de las

hojas del árbol). Es la misma técnica empleada para los torteros del Manteño cuyas figuras zoomorfas y antropomorfas son partícipes de una escena bien estructurada en el limitando espacio de la cara conoidal de una pesa de *huso* (Barros Ph. 1971).

Es muy probable que los sellos y los torteros del Manteño compartan un mismo transfondo anímico así como los une la técnica con que fueron perfiladas en ambos, tantas figuras de animales y de seres míticos para que resaltaran, aplanadas y brillosas contra el fondo opaco del consiguiente desbaste en la masa cerámica. En las pintaderas prevalece una composición triangular la que se aprecia más en las reproducciones que de ellas hizo Mussfeld, ya que él pudo repetir varias veces el mismo motivo del sello en una area determinada de un pendón, logrando un notable efecto constructivista. La concepción gráfica del sello Manteño es diametralmente opuesto a la del sello Jama-Coaque sea por lo simétrico que domina en el primero que por el prevalecer allí del espacio vacío sobre el lleno; el dibujo se evidencia con líneas muy nítidas que resaltan sobre un fondo opaco aunque bien alisado. Recurre con insistencia una figura común a los sellos de México precolombino, de la época más tardía, definida en inglés como *hocker* (Field-1971), imagen ambigua N° 29 (fig. 10) que en unos casos parece una rana, en otros un murciélago y hasta pudiera figurar un ser humano (mujer?) descuartizado, las extremidades superiores dobladas en ángulo, hacia arriba y las inferiores especularmente hacia abajo. Nos hemos repetidamente preguntado si representa una mujer, dando a luz. Responde a un esquema que recurre en el Manteño también en el arte lapidario del Cerro de Hojas (sillas y lozas) y repujado en unas piezas de plata laminada.



Fig. 9

Apreciamos en el sello cilíndrico N° 34 (fig. 11) la presencia de un módulo, cuyo tema básico de ángulos agudos sobrepuestos, que guardan entre sí una constante y rigurosa distancia, recurre en muchos ejemplares de sellos, de la misma forma. El efecto de estas figuras ya dinámico de por sí, cobra la fuerza de un “realismo mágico” gracias a la presencia de una incisión circular (como ojo) en el ápice de cada ángulo y la del acabado lateral del mismo, festonado como

alas. El desarrollo ininterrumpido del dibujo, ejecutado desde arriba hacia abajo, engendra así un efecto sorprendente, revelándonos la imagen del vuelo en picada de una bandada de pelícanos. ¿Habrán tenido esta imagen un trasfondo mágico, para lograr una pesca tan exitosa como la de estas aves?

Hay dos temas que no se pueden pasar por alto, el de una mano y el de un pie humano. En la colección del Banco del Pacífico constan los dos motivos figurados, respectivamente en dos sellos cilíndricos. Así la imagen, ya de por sí repetida en la superficie del cilindro, podría seguir multiplicándose al infinito. No es de descartar la posibilidad de un uso ritual para las dos simbologías. Arthur Miller (1974-107) en su trabajo sobre el complejo de Tulún, (Yucatán) trata de dar una interpretación ritual a las improntas de manos, hecha con pintura roja, encontradas sobre las paredes de un edificio de aquel sitio. Según este autor, pudieran representar la manifestación intencional de quien, llegando a aquel lugar, hubiera querido dejar la constancia, así, de su visita. En el Corpus de los sellos de La Tolita, abundan los sellos planos con el motivo de un pie o de una mano y, en muchos casos dentro del espacio de la palma se encuentra figurada una u otra imagen cuya simbología no nos atrevemos a interpretar. Valga esta acotación para aportar un documento más a la hipótesis de que La Tolita hubiera sido un centro ceremonial.



Fig. 10

Es necesario tomar en cuenta otro elemento que aporta una variable en la clasificación que hemos emprendido. Es el tipo de sello doble; en su forma se asemeja a la de las pesas usadas para atletismo: una parte cilíndrica central, que sirve también de agarradera, que acaba en cada una de sus extremidades en un sello plano. Las dos figuras pueden ser idénticas pero en la mayoría de los casos son diferentes; sin embargo

las dos imágenes parecen guardar relación iconográfica entre sí. Este tipo está presente entre las pintaderas de La Tolita donde hay casos en que en una cara se evidencia el símbolo de la Serpiente Emplumada y en la otra el motivo cruciforme, símbolo del jaguar (Rowe 1967). La asociación de las dos imágenes se repite a menudo en piezas de oro repujado y en objetos de cerámica de la misma cultura. Es interesante observar que esta clase de sello no ha sido encontrado hasta hoy en las culturas precolombinas de México (Alcina F. 1958; Field 1967; 1974). En la colección del Museo del Banco del Pacífico hay un sello doble, que es una obra maestra por factura y por concepción plástica. A un detenido examen con la lupa se evidencian, en una cara, cuatro cabezas de aves, (figura 12), cuyos alargados picos puntiagudos convergen hacia el vértice de la superficie triangular, concepción geométrica peculiar del Manteño. En la otra cara del sello aparece una imagen, también de esquema triangular que según Parducci (1961-1965-231, 242) pudiera interpretarse como la cumbre de una casa.

Además de este detalle (discutible) se nota la presencia de tres dibujitos en forma de flores; al interpretarlos como un motivo fitomorfo, se descubre un ligamen con lo que consta en la otra cara, en la cual se visualizan las cuatro cabecitas de aves, calificables como quindes (o colibríes). La coexistencia de estas dos representaciones recurre en muchos sellos, especialmente en los de tipos realísticos de la cultura Guanagala. El colibrí es un picaflor y tiene necesidad de las flores para sobrevivir; en el caso que estamos examinando, las flores que aparecen en una cara, nos ayudan a diagnosticar el significado de las imágenes de la otra, a pesar de lo abstracto de su concepción. Hay diversos datos etno-



Fig. 11

gráficos que atestiguan que el indígena atribuye poderes mágicos al colibrí; el brujo (Donnan; 1978-127) dice que el colibrí chupa y se identifica con este pajarito en sus curaciones, las que consisten en extraer el mal del cuerpo del enfermo. Por lo tanto éste y otros sellos en que recurren ambas ideografías hubieran podido pertenecer al ajuar de un brujo. Los patrones de comportamiento todavía actuales nos permiten postular esta hipótesis por analogía. Sería aconsejable un análisis prolijo de los motivos diversos que coexisten en los sellos múltiples. Quizás la clasificación de este tipo de ejemplares y de los signos apareados entre sí que allí recurren, el estudio de su iconografía y el de las posibles analogías que se pueden descubrir, sean elementos útiles para su interpretación descifrando así en parte el misterio encerrado en estos simbolismos. Entre las posibles analogías que pudieran ligar dos o más signos ideográficos que intervienen en una misma pieza, cabe mencionar los de un sello plano de una colección privada: el dibujo que allí aparece representa un rostro humano y el mango termina en forma de pene. No creemos que este último detalle tenga que ser considerado desde un punto de vista pornográfico; según Reichel Dolmatoff (1968: 31-36) para los pueblos selváticos, la simbología sexual está en directa conexión con la religiosa y con la preocupación por los mecanismos del equilibrio ecológico. El sello plano redondo de La Tolita del Museo del Banco Central de Quito No. Inv. LT 4-90-73 tiene como motivo central el símbolo cruciforme que se atribuye a la idea del jaguar; la agarradera se acaba con una esculturilla en forma de cabeza de serpiente. Al contrario, el sello de La Tolita del mismo Museo No. Inv. LT 23-11-70 exhibe en su parte plana la simbología de la serpiente mientras la agarradera se acaba en una superficie plana donde resalta un pequeño sello en forma cruciforme (relacionado con la simbología del jaguar). Vale recalcar que en ambos casos los signos que corresponden a los dos mencionados animales míticos están unidos en el contexto de una misma pieza.

Ampliando el sujeto agarradera es de notar que los sellos de La Tolita con la simbología de la serpiente de cejas flameantes (flame eye-brow) o serpiente emplumada, tienen una perforación para colgar-



Fig. 12

las; esta perforación no está presente ni en otros sellos planos del mismo sitio que lleven figurados motivos diferentes del que acabamos de mencionar, ni en los de otras culturas. Nos preguntamos si hubieran formado parte del ajuar de algún chamán, para llevarlos como colgantes.

Al terminar esta breve reseña de los sellos y de las variaciones y evoluciones de sus estilos, de acuerdo con la cronología y las culturas, es oportuno anotar que a pesar del número restringido de los ejemplares que fueron analizados, éstos han sido tan representativos por tipología y calidad técnica como para ofrecernos la oportunidad de evidenciar un cierto número de componentes gráficos que recurren, independientemente de las culturas, a lo largo del trayecto cronológico durante el cual fue elaborada esta clase de artefacto cerámico. Es muy probable que estas constantes gráficas puedan algún día ser la llave para interpretar la función de las pintaderas en general y de las ecuatorianas en particular y su mensaje.

Conclusiones

Este trabajo se ha propuesto el análisis de los componentes ideográficos de sesenta sellos arqueológicos hallados en la costa del Ecuador, aprovechando la feliz contingencia que ofreció el Museo del Banco del Pacífico, con una exposición de piezas muy raras por su estado de conservación y su temática la que además estuvo acentuada en su mensaje plástico, por la reproducción ampliada de los motivos más originales y significativos, que ejecutó de ellos el artista Peter Mussfeld. Se evitó subrayar el impacto estético creado por la visualización del trabajo de este artista, para abordar solo el tema arqueológico.

Convencida de que el lenguaje empleado para analizar las manifestaciones artísticas de la cultura europea no es idóneo para la descripción e interpretación de las formas plásticas creadas por el americano precolombino, se trató de no emplear los términos propios de aquel enfoque crítico.

Después de una reseña bibliográfica de los trabajos más importantes publicados sobre el tema: “Sellos y pintaderas”, se analizó el material arqueológico ordenándolo lo más posible según los datos cronológicos de que disponemos y según las características peculiares de las diversas culturas. Este procedimiento tuvo el inevitable riesgo de caer en algunos casos en una superposición de conceptos. Se tomaron en cuenta calidades de cerámica, arcilla y desengrasante, diferencias en el estilo de ejecución y tipo de agarraderas para sellos planos. Se trató también de hacer una clasificación con respecto a formas (cilíndrica, plana y plana a doble o triple cara), con miras a diferenciar en el sistema de imprenta el fin ideográfico que el sello hubiera podido perseguir. Se analizaron los motivos, haciendo referencia también a ejemplares de otras colecciones, para reforzar una u otra hipótesis, como en el caso de los sellos planos de dos diferentes caras, donde la coexistencia de múltiples elementos figurativos, en un mismo implemento, de supuesto fin utilitario, daba la oportunidad de conjeturar relaciones analógicas algo reveladoras, en cuanto al significado del mensaje ideográfico. Se considera que un examen prolijo y comprensivo en lo numérico y sistemático de la apreciación y comparación de las imágenes aparejadas en este tipo de sellos pudiera aportar una importante contribución para la interpretación del lenguaje ideográfico de los sellos en general.

Partiendo del criterio con que los sellos no son elementos aislados y que son parte integrante del mensaje ideográfico transmitido por el complejo de las demás piezas arqueológicas y formulando la hipótesis que los sellos hayan tenido una función ceremonial, aprovechamos, cuando las imágenes así lo permitían, para hacer comparaciones entre iconografías similares que recurren tanto en los sellos como en piezas de cerámica de compleja ideografía, en atuendos de oro o artefactos líticos labrados. Consideramos que será una buena táctica para un posterior y más amplio trabajo extender la casuística de las analogías y coincidencias de signos iguales, similares o afines entre sí, de imágenes que recurren en sellos y en las demás piezas arriba mencionadas. Este procedimiento puede ayudar a correr el velo que se cierne todavía sobre todos estos artefactos. Se tendría que tomar en cuenta los volantes de huso que por sus complejas ideografías pueden aportar una valiosa contribución para una más profunda interpretación de la simbología en general.

En nuestra exposición hemos incurrido sólo dos veces (en el caso de la serpiente emplumada y del *hocker*) en la adopción de la terminología empleada para definir símbolos presentes en los sellos de las diversas culturas de México precolombino; hemos evitado así que el uso demasiado frecuente del vocabulario descriptivo usado para aquellas, pudiera falsear la orientación de nuestro trabajo, manteniéndonos así independientes del enfoque difusionista. En el examen que emprendimos tratamos más bien de enmarcar los signos en el panorama del ecosistema propio del Ecuador. Aprovechamos también de las informaciones de índole etnográfico que pudimos recolectar sobre trabajos llevados a cabo en áreas no muy alejadas de la región ecuatoriana, buscando así otros medios de acercamiento a la comprensión de un sinnúmero de motivos.

Al finalizar nuestro análisis, llegamos al convencimiento que los sellos tuvieron que ver con una modalidad de tradiciones y rituales que pueden y deben haber cambiado a través de siglos y culturas, aun manteniendo intacta la raíz anímica que los motivó. Opinamos que en muchas de las ideografías se entretajan conceptos de origen mitológico que afloran en composiciones cargadas de Realismo Mágico. Sin embargo, el estado actual de las investigaciones etno-arqueológicas y los respectivos conocimientos no permiten todavía emitir juicios definitivos respecto al uso para el cual estaban destinados los sellos o pintaderas.

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, J.
1958 *Las pintaderas mexicanas y sus relaciones*, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid.
- Ancient Ecuador
1975 *Culture. Clay and Creativity.*— Text by Lathrap D. W. Field Museum of Natural History. Chicago.
- BARROS, Philippe
1971 *Láminas*. Alianza Francesa.
- BUSHNELL, G. H.
1951 *The Archaeology of the Santa Elena Peninsula in South West Ecuador*. Cambridge University Press.
- CIEZA DE LEON
1960 *Crónica del Perú*. Primera Parte. Biblioteca Mínima Ecuatoriana. Cronistas Coloniales. Edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

DI CAPUA, Costanza

- 1978 *Las Cabezas-Trofeo, un rasgo cultural en la cerámica de la Tolita y de Jama-Coaque*. Págs. 72-164 *Antropología Ecuatoriana* N° 1. Año I. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

DONNAN, CH. B.

- 1978 *Moche Art of Perú. Precolumbian Symbolic Communication*. Museum of Cultural History. University of California. Los Angeles. California.

ESTRADA, Emilio

- 1957 *Ultimas Civilizaciones Prehistóricas de la Cuenca del Río Guayas*. Publicaciones del Museo Víctor Emilio Estrada N° 2, Guayaquil.
1957 *Prehistoria del Manabí*. Publicaciones del Museo Víctor Emilio Estrada N° 4. Guayaquil.
1959 *Arte aborígen del Ecuador: Sellos o Pintaderas Humanitas*.— *Boletín Ecuatoriano de antropología* 1:2 págs. 7-17. Editorial Universitaria. Quito.
1962 *Arqueología de Manabí Central*. Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada N° 7. Guayaquil.

FIELD, V. F.

- 1967 "Thoughts on the Meaning and use of Prehispanic Mexican Sellos". En: *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* Number three. Durnbarton Oaks. Trustees of Harvard University Washington D. C.
1974 *Pre Hispanic Mexican Stamp Designs*. Dover Publicatios Inc. New York.

HARTCOURT, Raoul D.

- 1942-47 "Archaeologie de la Province d'Esmeraldas (Equateur)" En: *Journal de la Société des Americanistes* n. s. XXXIV. Vol. 34. págs. 61-200. París. France.

HOLM, Olaf

- 1953 "El tatuaje entre los aborígenes Pre-Pizarrianos de la Costa Ecuatoriana". En: *Cuadernos de Historia y Arqueología*. Vol. III N° 7 y 8 págs. 56-92. Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas. Guayaquil.
1982 *I Tesori della terra di Atahualpa* (Ecuador, dalla preistoria agli Inca). (Cátalogo de una expasión en Venecia). Marsilio editori Venezia.

JIJON Y CAAMAÑO, J.

- 1930 *Una Gran Marea Cultural en el Noroeste de Sud América*. Journal de la Société des Americanistes. Vol. 22. págs. 107 – 197 París-France.

116 Consideraciones sobre una exposición de sellos arqueológicos

- MARCOS, J. y Norton, P.
1981 "Interpretación sobre la Arqueología de la Isla de La Plata". *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*. Año 1. Nº 1. págs. 136-154. Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador. Ed. B. C. del E. CROMOS S. A. Guayaquil.
- MILLER, Arthur
1974 *Sea Trade in Yucatan and Tulún. The Sea in the Pre-Columbian World*. A Conference at Dumbarton Oaks. Elizabeth Benson. Ed. Trustees for Harvard University. Washington D. C.
- PARDUCCI, Resfa
1961-65 "Representación de Casa en los Sellos Triangulares en Manabí". *Cuadernos de Historia y Arqueología* Año XI. Vol. X Nº 27. Págs. 231-242. Ed. Casa de la Cultura Núcleo del Guayas. Guayaquil.
1966 "Sellos Zoomorfos de Manabí (Ecuador)". *Cuadernos de Historia y Arqueología* Año XII. XIII. Vol. 11-12. Nº 28 y 29. Págs. 123-135. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas. Guayaquil."
1968 "Un salto Excepcional". *Cuadernos de Historia y Arqueología*. Año XVIII. Nº 34-35. Págs. 75-83. Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas. Guayaquil.
- REICHEL DOLMATOFF, Gerardo
1968 *Desana. Simbolismo de los Indios Tucanos del Vaupés*. Ed. Universidad de los Andes. Bogotá. Colombia. Traducido al Ingles bajo el título Amazonian Cosmos ed the University of Chicago Press. 1971.
- ROWE, John
1967 "Form and Meaning in Chavin Art". En: *Archaeology Selected Readings*. págs. 72-103. J. Rowe and D. Menel e,ditors. Peek Publications cargo Press. 1971. Palo Alto. California.
- SAVILLE, M. H.
1908-09 *Archaeological Researches on the Coast of Esmeraldas*. XVI Congreso Internacional de Americanistas. Wien 1908-1909.
1907-1910 *Costribution To South American Archaeology*. The Antiquities of Manabí. Vol. 1 A. Preliminary Report 1907. Págs. 135. Vol. II Final Report 191. Págs. 1-284.
- UHLE, Max
1922 "Influencias Mayas en el Alto Ecuador". En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. Vol. IV. Nos. 10-11. Quito.
1927 Las Antiguas civilizaciones Esmeraldeñas. Anales de la Universidad Central Quito. Vol. XXXVIII.
- VERNEAU, R. y Rivet, P.
s/f *Etnographie Ancienne de l'Equateur*. Tomo VI. Arc de Meridien Equatorial. Paris.

WARREN, Felter J.

1970 *450 Diseños del 550 D. C.* Publicaciones OCEPA. Artesanías del Ecuador. Quito.

WILBERT, Johannes

1974 *The Thread of Life. Symbolism of Miniature Art from Ecuador.* Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology N° 12. Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University.

EL CHAMÁN Y EL JAGUAR

Iconografía de la cerámica prehistórica de la Costa ecuatoriana

Costanza Di Capua

Introducción

El Chamanismo sudamericano ha sido objeto de numerosos estudios etnográficos que han permitido revelar la naturaleza e importancia de esta actividad en las sociedades indígenas contemporáneas. Muy poco se conoce, sin embargo, del chamanismo prehispánico, y en el caso de Ecuador la situación es particularmente desalentadora por la falta de información etnohistórica y arqueológica. No obstante, creo que esto no debe constituir un óbice para no abordar el tema, tanto más si se considera que la cerámica ecuatoriana precolombina ha dejado formas de extraordinaria plasticidad, en espera de que los ojos escrutadores del investigador descodifiquen su compleja simbología.

Esta ponencia tiene por finalidad dilucidar algunos aspectos de la actividad chamánica de la costa ecuatoriana en la época precolombina. He obviado la escasez de información con un enfoque que sin duda es novedoso en la arqueología ecuatoriana, el del análisis iconográfico de la cerámica. Tengo en preparación un trabajo más amplio sobre el tema; por lo tanto, no es mi intención ser exhaustiva en esta ponencia. Deseo en todo caso llamar la atención de los investigadores sobre la rica fuente de información que constituye la representación iconográfica de los artefactos dejados por los hombres precolombinos.

* Publicado en 1986, *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, No. 6, Museos Banco Central del Ecuador: 157-169.

Con la palabra chamán se define en América al individuo que, por estar dotado de facultades anímicas superiores, ocupa la función de agente coordinador y estabilizador del grupo social al que pertenece. Los especialistas están de acuerdo en considerar el chamanismo como “un sistema sobrenatural de control social” (Holland 1964:304; Furst 1968:169). En efecto, el chamán reúne en su persona cuatro funciones diferentes: las de sacerdote, curandero, protector del grupo, y conjurador de espíritus. Su poder individual se acrecienta con la ingestión de sustancias alucinógenas, gracias a las cuales puede asumir la personalidad de animales peligrosos, especialmente del jaguar. La identificación de chamán con el jaguar es tan profunda, que en algunas lenguas indoamericanas se emplea un solo término para los dos.

1. Fuentes etnohistóricas

La información etnohistórica sobre el chamanismo prehispánico es particularmente vaga y lacónica. Los cronistas a menudo refieren que los indios “hablan” con el demonio en el curso de grandes borracheras, pero rara vez tratan de describirlas. Sin embargo, a la luz de las investigaciones actuales, creo que es procedente relacionarlas con los estados alucinatorios que siguen a la ingestión de zumos o inhalación de polvos de plantas psicotrópicas, lo que caracteriza a los ceremoniales chamánicos. El europeo del siglo XVI nunca llegó a comprender la naturaleza de estas actividades y recurrió a la interpretación simplista del contacto con el demonio.

En la obra de Cieza de León se mencionan solamente tres reuniones ceremoniales de carácter colectivo, observadas en la región ecuatoriana. En los tres casos se advierte la mención reiterada de danzas, uso de tambores y campanillas, narraciones mitificadas de acontecimientos y de proezas de los antepasados. Los jefes son siempre viejos, sabios, y con poder de clarividencia. (Cieza de León 1553 1947: 1: 394; 402); ([1554 1979: 300).

El extirpador de idolatrías, Cristóbal de Albornoz, en su *Instrucciones para los doctrineros* (en Duviols 1977:296ss) aconseja prescindir de los bailes “porque recuerdan a los indígenas de sus antiguos ritos”. Estaba también prohibido el uso de sonajas para las piernas y el vestirse con piel de tigre, atuendo que, incidentalmente, Cieza señaló haber visto en las ceremonias de los habitantes de Colonche.

Esta documentación, ya histórica, enlaza con la iconografía arqueológica de los adornos de oro, cuya función ritual es clara en las figuras repujadas de felinos y serpientes. El uso de sonajas y de máscaras felinas, patente en los vestigios arqueológicos, sigue vigente hoy entre los danzantes andinos.

El cariz condenatorio del documento de Albornoz enfoca en un plano religioso la presencia de elementos accesorios que, según la antropología, están ligados al fenómeno chamanístico. Cieza nos informa que los indios de Colonche “tenían ídolos figurados a manera de león o tigre”, lo que se ajusta a la narración de Benzoni (1967:254), que en Charapotó vió un ídolo de arcilla en forma de tigre y oyó tocar tambores y cantar. Los sacerdotes echaron de aquel lugar al italiano curioso “escupiéndole la cara”. Cabe preguntarse si este acto, tan ofensivo para Benzoni, no hacía parte del conocido comportamiento ritual de “limpiar” a la persona. Por otro lado, en Colonche, el viajero italiano encontró que el poderoso señor del lugar, “viejo de sesenta años”, llevaba puesta en la muñeca de la mano izquierda una piedra brillante parecida a un espejo, aparentemente “para conservar la vista”. Esta última frase se puede comprender sólo asignándola al concepto de clarividencia o capacidad de descubrir los males que acosan a quien recurre al chamán. El espejo habría sido posiblemente de obsidiana, como uno de los tantos encontrados en excavaciones. Era sin duda una “piedra de poder”, similar en función a la esmeralda que el señor de Manta tenía heredada de sus mayores, y que la sacaban a adoración de vez en cuando, recurriendo a ella en caso de enfermedades. (Cieza 1553: 1947: 1: 403).

Por lo que se refiere al Ecuador, ni Cieza ni Benzoni mencionan los nombres de las plantas aprovechadas en las ceremonias. La reticencia tradicional del indígena a revelar sus secretos, aumentada por el terror frente a los extirpadores, creó definitivamente una barrera para los cronistas. En todo caso, Cobo describe la *villca* (*Anadenanthera colubrina*; A. peregrina-Reis Altaschu 1967:307) como purgante; habla de la *achuma* (*Trichocereus pachanoi*) como de un cardón con que el demonio tenía engañados a los indios, y del *chamico* (*Datura stramonium*), usado por los indios para embriagarse (Cobo 1964; 158, 197, 205).

El uso de polvos alucinógenos requiere la presencia de implementos ceremoniales idóneos como tabletas, morteros, e inhaladores. Wassen (1967) describe entre el material arqueológico y etnográfico

del trópico húmedo suramericano, implementos para inhalación con imágenes de jaguar, que recuerdan a los tallados en piedra encontrados en el área de Jama-Coaque. Esta zona, ubicada en las cercanías de la línea equinoccial, ha sido considerada por Estete 1533 (1960: 353) como lugar de cosas notables, y por Cabello Balboa (1945:16), como sede de un adoratorio a la bola del sol. Se han encontrado allí objetos con apariencia de pipa, que llevan representados animales míticos y que no presentan huellas de combustión. Estos hallazgos permiten concluir que la inhalación de polvos alucinógenos era parte de un desarrollado ceremonial chamanístico. Asimismo, la documentación arqueológica, confirmada por la etnohistórica, apoya la tesis de que pudo haber existido una relación entre la ubicación de los centros ceremoniales y la situación astronómica de ellos (Salomon 1984:63).

2. Fuentes etnográficas

En general son escasas; pero se dispone de alguna información etnográfica para el contexto chamanístico de la vertiente occidental andina. En el siglo XVIII estaba todavía en vigencia el poderío de individuos dotados de cualidades especiales. Salomon (1983: 413-428) reporta que en Intag y Nanegal (vertientes occidentales del Cotacachi y del Pichincha) y en la península de Santa Elena existían individuos en torno a cuyo poder mágico se polarizaron opuestos intereses políticos. En ellos, y en sus duelos mágicos, continuaba la función socio-política de los chamanes precolombinos.

Un mito de los Tsáitchila (Colorados, vertiente occidental del Pichincha) nos cuenta que los tigres con poderes mágicos se convertían en hombres para ir a espiar la casa de la gente... tenían unas pieles que los convertían en tigre, permitiéndoles cazar de todo. “Unos tigrillos rebeldes deciden, y lo logran, quemar los ponchos de tigre que los tigres [sic] tenían colgados. Los tigres pierden el poder de cazar. Al perder su fuente alimenticia el grupo se desintegra”. (Vale recordar aquí que en las sociedades primitivas el papel del cazador se sitúa en una esfera mágica similar a la del chamán). También los Kogi (Sierra de Santa Marta, Colombia) se ponen la máscara del jaguar después de haber consumido la “bola azul”, cuyos efectos producen la visión (?) del jaguar (Reichel Dolmatoff 1978:65). Al sur, en la puna boliviana viven los Callaway, cuyos poderes mágico curativos son conocidos (Oblitas

1963:33~7). Allí un grupo aymara suele todavía llevar en sus danzas ponchos de piel de jaguar. Entre estos tres sitios geográficos se puede trazar una línea de unión, a lo largo de la cual se vislumbra una misma vivencia mágica.

Los Chachi (Cayapas), más aislados, y por lo tanto menos aculturados que los Tsátchila, conocen y utilizan todavía 32 variedades de especies botánicas a las cuales atribuyen valor mágico (Lauritz-Holm et al. 1983-84:112). Varios especialistas, como Oberem (1958, 1980), Harner (1972, 1973), Pellizzaro (1978), Whitten (1976), y Robinson (1979), que han investigado las estructuras socio-político-rituales de los grupos étnicos de la Amazonía ecuatoriana (Quijos, Shuar, Canelos, y Cofanes) coinciden en que todos son partícipes de un contexto chamánico muy similar, cuyas pautas son: aprender a tomar *ayahuasca* (Banisteria caapi), saber cazar, conocer las propiedades mágico-curativas de las plantas de la selva, aprender y transmitir las tradiciones míticas del grupo. Al chamán, una vez iniciado, y gracias a la sustancia alucinógena, se le revelan el estado sobrenatural de jaguar, y las saetas, que son las armas con las cuales se enfrenta al chamán adversario. Acontece así un duelo simbólico en que vence el que es anímicamente más poderoso (Whitten 1976:152). Una pareja de jaguares o de *amaru* (serpientes o anacondas) se aparecen a él como espíritus auxiliares (Whitten 1976:156). La fuerza de un chamán ya anciano reside también en su capacidad de curandero para males físicos y psíquicos, siendo su poder el elemento aglutinante del grupo.

3. Fuentes arqueológicas

He llegado a la convicción de que las piezas arqueológicas de la Costa ecuatoriana constituyen una fuente de información muy rica para interpretar el comportamiento chamánico de la época precolombina, ya que sus elementos y detalles iconográficos respondieron a una motivación mágico-religiosa.

A este respecto, presentaré unas pruebas, limitándome al período de Desarrollo Regional, reservándome para tratar en un próximo trabajo lo referente al período Formativo, y al de Integración.

El análisis pondrá en evidencia que el patrón chamánico con sus implicaciones mágico-rituales ya estaba en acto, desde milenios atrás entre los moradores de la Costa ecuatoriana. Los principales elementos son los siguientes:

1. Morteros en forma de felinos (¿tabletas para inhalación?)
2. Figurines antro-po-zoomorfos: materialización del concepto de que el chamán es la personificación del jaguar y asientos en que consta la imagen del jaguar (otras 2 veces) en el pedestal
3. Atuendos de oro en que sobresalen cabezas míticas de jaguar que representan los espíritus auxiliares que acompañan al chamán durante el estado de trance.
4. Figurines en ademán de combate, desatando saetas mágicas en defensa propia y de su grupo.
5. Piezas que representan ceremonias colectivas, durante las cuales el grupo se mantiene unido, bailando bajo influencia de los alucinógenos, y teniéndose todos de la mano
6. El atuendo de piel de jaguar distingue al chamán; éste lo puede llevar como corona, tocado, o poncho.

Conviene mencionar en este punto que las piezas Jama-Coaque denotan un parentesco iconográfico con Teotihuacan por los recursos gráficos utilizados en la representación del mascarón, cabeza de jaguar, y en el tratamiento de la piel en forma reticular romboide (Kubler 1970, figs. 18 y 20).

7. Una representación bifronte sobre el borde de una vasija Bahía, que puede ser interpretada como la materialización escultórica del enajenarse del chamán en la esfera del jaguar bajo la influencia de bebidas alucinógenas. El diminuto rostro humano está dirigido hacia la boca de la vasija, mientras que, tras él un ser sobrenatural felino se expande con su gran pectoral de valvas *spondylus* sobre la panza de la vasija, (Fig.1).
8. Con relación al empleo de vegetales alucinógenos hay una prueba iconográfica en una copa Guangala tricolor, en la que está representado el cactus *trichocereus pachanoi*, que ayer como hoy prolifera en la zona semidesértica de Guangala (Sur de Manabí y Norte de Guayas), (Fig. 2).
9. Reviste excepcional importancia un fragmento de figurín flauta por su grabado (M.B.C.Q. N° inv.1.35-80). El tronco de este fragmento presenta rupturas antiguas; falta la cabeza, los brazos y las piernas. Son características Guangala: el sistema musical de la flauta, el abombado del vientre, el relieve del órgano masculi-

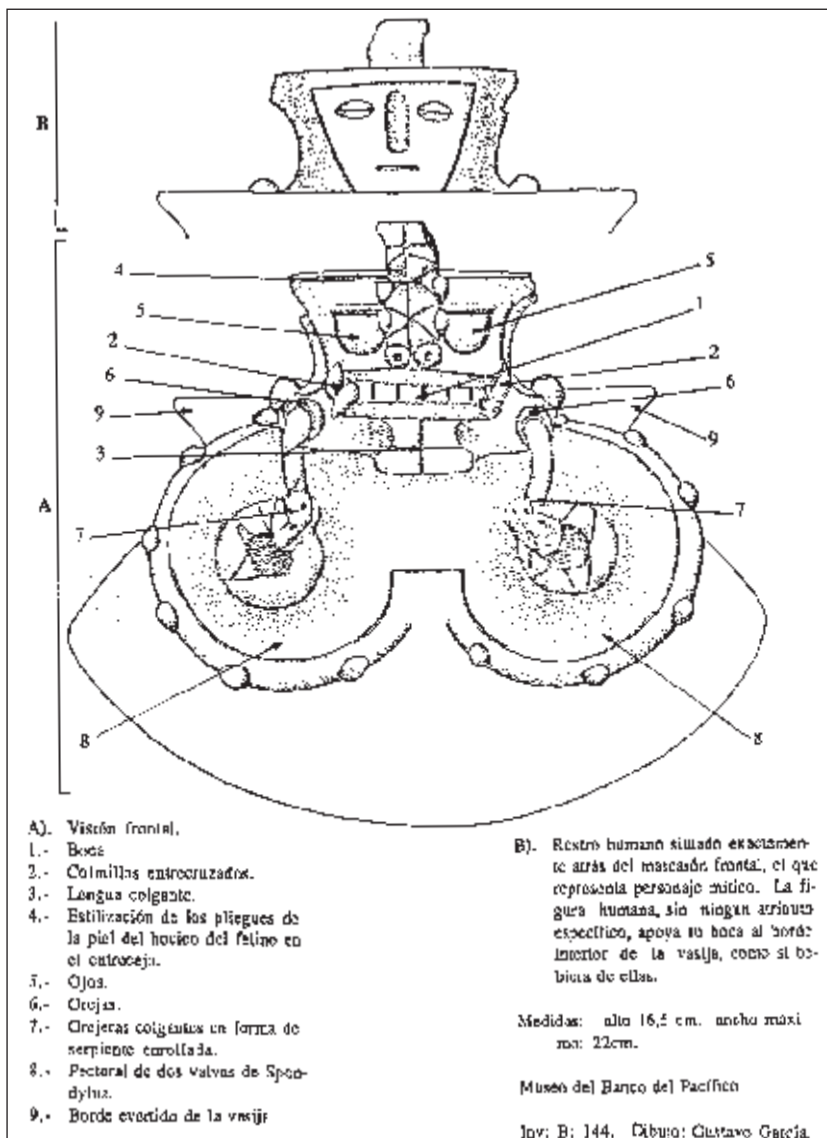


Fig. 1. Vasija Bahía mascarón representando a personaje mítico (chamán - jaguar)

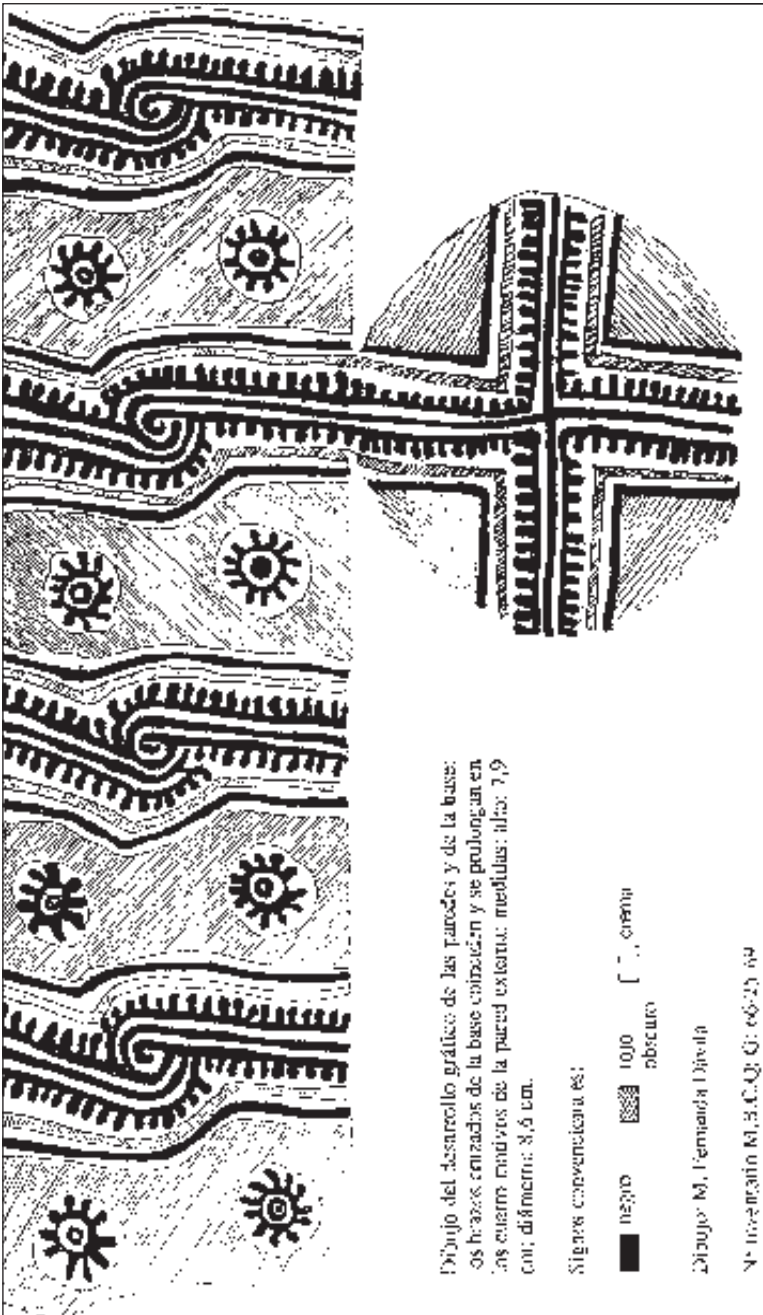


Fig. 2. Vaso Guangala

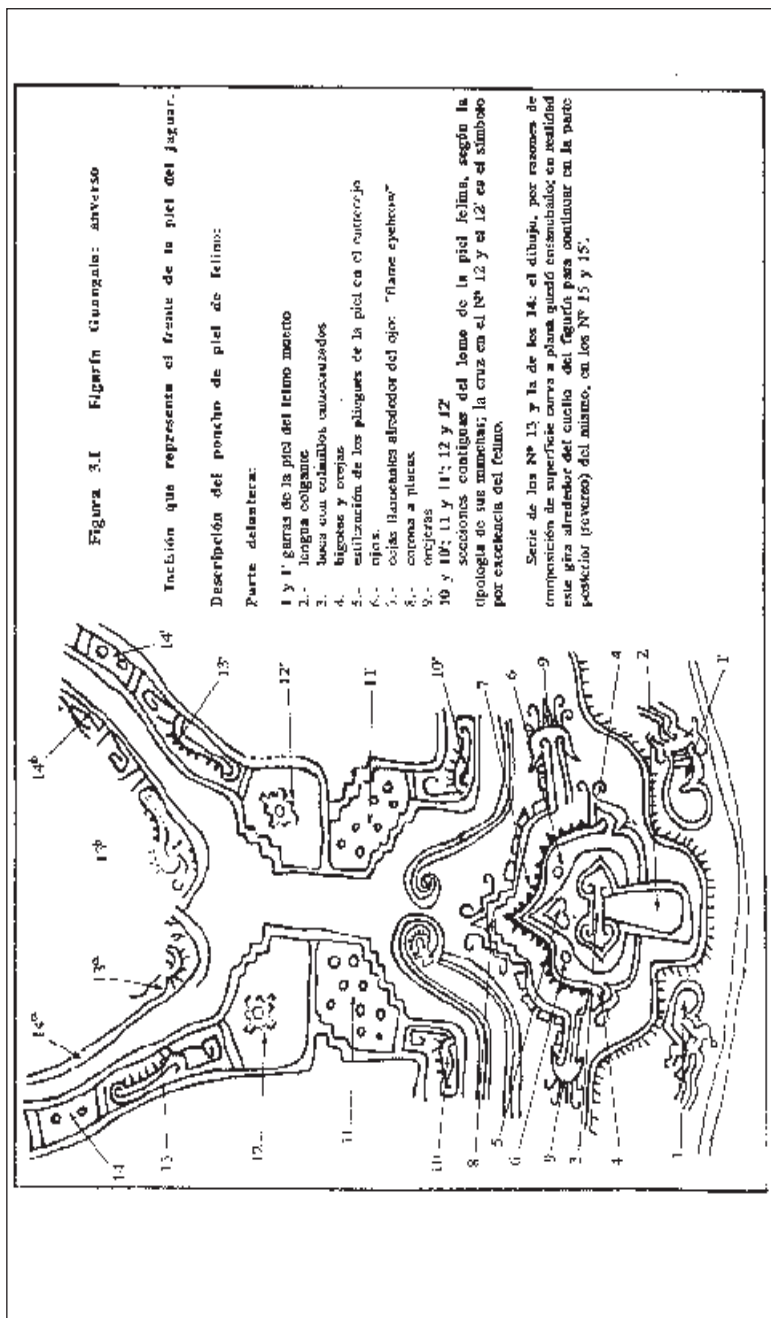


Fig. 3. Figurín Guangala: anverso

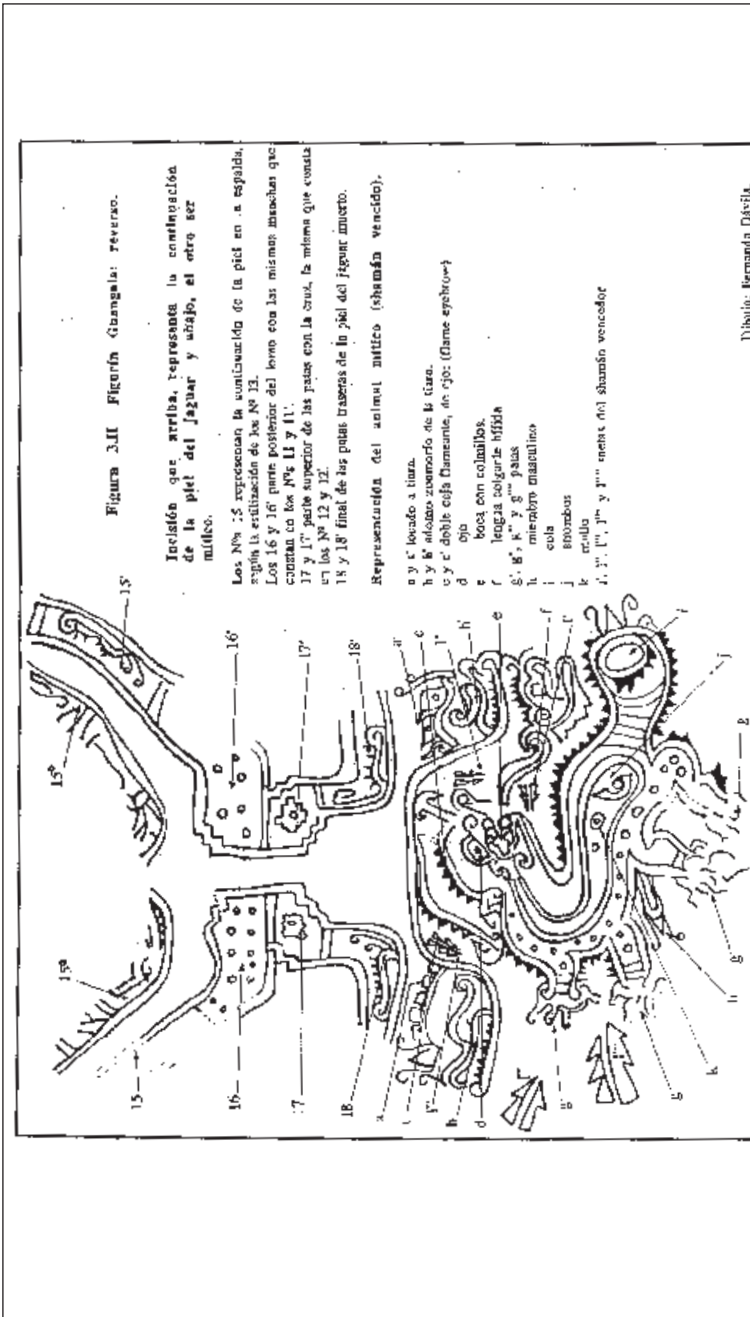


Fig. 3. Figurín Guangala: reverso

no obtenido de un molde y la presencia de grabados delimitados ortogonalmente a peine. Por el contrario, la calidad de la arcilla es peculiar del área Jama-Coaque donde ocurrió el hallazgo. La falta del tradicional engobe Guangala, hace suponer que un artífice Guangala elaboró la pieza fuera de su ambiente, (Fig. 3: I, II).

Con el apoyo de la información etnohistórica y antropológica, el fragmento puede ser interpretado como representación de un chamán que por la piel de jaguar que lo recubre, está detentando el poder. Ha logrado dominar a otro ser, cuya imagen está relegada a la parte inferior del dorso. Estamos frente a la representación de otro chamán jaguar, que se está defendiendo de un ataque. Cinco signos, como proyectiles, son el eslabón de enlace entre el figurín chamán todopoderoso y fortalecido por los despojos del jaguar muerto, y el jaguar todavía vivo que se retuerce bajo el dominio del primero. Dos de los signos arponados están apuntados contra la boca, dos contra las patas delanteras y uno con trayectoria paralela al lomo. Estas saetas, armas de defensa y ofensa del chamán vencedor, están controlando lo más vital del chamán vencido, cuyo poderío pronto acrecentará el del vencedor (Whitten 1976: 153). Estamos frente a un conflicto entre chamanes, cuyo origen está enraizado en una diferencia de ancestro. Esto resulta del análisis de la diferencia de los símbolos representados en cada figura. El poncho felino está diagramado de acuerdo al esquema de un tejido, debido a la repartición simétrica de los elementos significativos en espacios rectanguloides enmarcados por módulos escalonados. Asimismo, las manchas del felino siguen una tradición del Sur. Se trata pues de una transposición estilística de tejido a cerámica que, presente en Chavin, se extiende a Paracas y Nazca (Rowe 1962, 1967:78; Lumbreras 1977:19) y que se advierte también en el estilo geométrico de Guangala tricolor. La relación entre Guangala y Nazca ha sido recientemente evidenciada por el hallazgo en Cahuachi (Ica-Nazca) de un material cerámico tipo Guangala bruñido (Ledergerber 1979:291-330).

Se advierte que la simbología tradicional de Mesoamérica se ha degenerado por la presión de otra corriente estilística que está representada por las demás ideografías que se enlazan con corrientes culturales originarias del Sur.

Un tocado tipo corona a placas enmarca la cabeza mascarón del anverso; sus elementos decorativos son de tipo geométrico. Mientras que el otro, a tiara, situado sobre la cabeza del animal mítico del reverso presenta una decoración zoomorfa. Está presente allí el mismo motivo de la serpiente crestada, que se encuentra en muchos tocados de oro de la Tolita. Este símbolo se repite al final del apéndice, que sale de la boca del jaguar vencido, adquiriendo así el aspecto de lengua bífida, la que junto a la serpiente crestada pertenece a los símbolos mágico-religiosos de Mesoamérica. Se trata de una corriente estilística que se impuso en piezas rituales de la Tolita y se encuentra presente todavía en Jama-Coaque y en algunos ejemplares Bahía.

De las diferencias en la tipología de los símbolos que intervienen en cada figura se desprende que las dos son, respectivamente, representativas de grupos humanos distintos (Cieza 1553 1947:396-399; Acosta 1590 1962:302; Lumbreras 1977:11). Se pudiera lanzar la hipótesis de que en este figurín, el grabador Guangala, cuya etnia estaba afincada en el Sur de Manabí donde con probabilidad hubo un centro de intensa actividad chamánica, quiso celebrar la victoria de un chamán Guangala sobre un chamán perteneciente a otro grupo, ligado a corrientes rituales de Mesoamérica.

A través de este estudio se ha querido comprobar que en la

Epoca Precolombina estuvo muy activo el chamanismo en la Costa ecuatoriana, durante el período de Desarrollo Regional. En el caso específico examinado, el haber discernido el origen diferente de los símbolos gráficos, ha permitido plantear la hipótesis de un conflicto interétnico polarizado en la lucha entre dos chamanes.

Bibliografía

- ACOSTA, P. Joseph de
[1590]1962 *Historia Natural y Moral de las Indias*, Biblioteca Americana, Fondo de Cultura Económica, México.
- BENZONI, Girolamo
[1572]1967 *La Historia del Mundo Nuevo*, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, Caracas.
- CABELLO BALBOA, Miguel
1583 1945 Obras. Vol. 1, (Verdadera descripción y relación de la provincia y tierra de las Esmeraldas contenida desde el Cabo llamado de Pasao hasta la Bahía de la Buenaventura). Editorial Ecuatoriana, Quito.

- CARRASCO, Eulalia
1983 *El pueblo Chachi*, Ediciones Abya-Yala, Quito.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de
[1553]1979 Pedro de Cieza de León e il “Descubrimiento y conquista del Perú”, Cantú Francesca ed., Istituto Storico Italiano per l’ eta moderna e contemporanea, Roma.
- CIEZA de LEÓN, Pedro de
[1553]1947 *Descubrimiento y Conquista del Perú*, I Parte, Historiadores Primitivos de Indias, Volumen 2, Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXVI, Madrid.
- COBO, Bernabé
[1653]1964 *Historia del Nuevo Mundo*. Vol. I, Biblioteca de Autores españoles, Tomo XCI, Madrid.
- DUVIOLS, Pierre
1967 “Un inedit de Cristóbal de Albornoz” En: *Journal de la Société des Americanistes*, tomo LVI-1. pp 7-77, París.
1977 *La destrucción de las religiones andinas* (durante la conquista y la colonia), Universidad Nacional Autónoma de México.
- ELLADE, Mircea
1974 *Shamanism or Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton University Press, Bollingen Series, Princeton, N.J.
- ESTETE, Miguel de
[1553] 1960 *En Poesía Popular*, Alcances y Apéndices, pp 341-407, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Ed. Cajica Jr. S.A. Puebla.
- FURST, Peter
1968 *The Olmec Were-Jaguar Motif in the light of Ethnographic Reality*. Dumbarton Oaks Conference on the Olmec (Elizabeth P. Benson ed.) pp 143-174, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.
- HARNER, Michael J.
1972 *The Jivaro People of the Sacred Waterfalls*, Doubleday Natural History Press, Garden City New York.
1973 *Hallucinogens and Shamanism*, Oxford University Press, New York.
- HOLLAND, W. R.
1964 *Contemporary Tzotzil, Cosmological Concepts as a Basis for Interpreting Prehistoric Maya Civilization*. American Antiquity, Vol. 29 N°3 pp 301-306, Salt Lake City.
- HOLM-NELSEN, Lauritz, et al.
1983 “Las Investigaciones Etnobotánicas entre los Colorados y los Cayapas”. Informe Preliminar, Miscelánea Antropológica Ecuato-

- riana 3:89-116. En: Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador.
- KAN, Michael
1972 "The Feline Motif in Northern Peru" en *The Cult of the Feline, A Conference In Pre-Columbian Iconography*, pp 69-90, (Elizabeth Benson ed.), Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- KOCH-GRUNBERG, Theodor
1909-10 *Zwei Jahre unter den Indianern, Reise in Nordwes Brasilien, 1903/1905*, 2 Vols. Berlín.
1917-28 *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nord Brasilien und Venezuela in den Jahren 1911-19*, 5 vols. Berlin-Stuttgart.
- KUBLER, George
1972 "Jaguars in the Valley of Mexico" En: *The Cult of the Feline, A Conference in Pre-Columbian Iconography*, (Elizabeth Benson ed.), pp 19-49 Dumbarton Oaks, Washington D.C.
- LEDERGERBER, Paulina
1980 "Comparación entre la cerámica bruñida Guangala (del Ecuador) y Nasca (del Perú)", En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, Vol. LXII pp 291-360, Quito.
- LUMBRERAS, Luis Guillermo
1977 *Introducción al Arte Textil en Arte y Tesoros del Perú*, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, I Parte, Arte Textil y Adornos, Lima.
- METRAUX, Alfred
1949 *Religion and Shamanism en Handbook of South American Indians*, Vol. V. pp. 559-599, Washington D.C.
- MIX, Robert L.
1982 "Matu to Cuenta", En: *Cuentos Tradicionales de los Tsáchila, Colorados*, Miscelánea Antropológica Ecuatoriana, 2:56-101. Guayaquil.
- OBEREM, Udo
1958 *Espíritus y Brujos en las Riberas del Napo*, Humanitas I, 1:76-83, Universidad Central del Ecuador, Editorial Universitaria Quito.
- OBEREM, Udo
1980 *Los Quijos, Historia de la transculturación de un grupo indígena en el Oriente Ecuatoriano*. Colección Pendoneros, 16. Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- OBLITAS, Pobleto E.
1963 *Cultura Callawayana*, Editorial Talleres gráficos Bolivianos. La Paz.

- PELLIZARO, Siro
1978 *El Uvishin*, ed. Mundo Shuar, Quito.
- REICHEL, DOLMATOFF, Gerardo
1969 "El contexto cultural de un alucinógeno aborigen", *Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 13 (51) pp 327-345, Bogotá; traducido al inglés en *Flesh of the Gods* (Peter Furst ed.) pp 84-113, Prager Publishers, New York and Washington.
1978 *El chamán y el jaguar*, Siglo XXI, editores, México, Bogotá.
- ROBINSON, Scott
1979 *Toward an Understanding of kofan Shamanism*, Dissertation Series, Cornell University [Ithaca].
1979 *Shamanismo entre los kofanes* 39. Congreso Internacional de Americanistas, Lima 1970, Actas y Memorias 4:89-93, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- ROWE, John
1962 *Chavin Art, an Inquiry into its Form and Meaning*, The Museum of Primitive Art, New York
1967 "Form and Meaning in Chavin Art" En: *Peruvian Archaeology Selected Readings*, J. Rowe and D. Menzel editors, pp 72-103, Peek Publications, Palo Alto, California.
- REIS VON. Altschul
1967 *Villca and its use*, *Anthropological Survey of the Use of South American Snuffs*, en *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs*, Proceeding of a Symposium held, in San Francisco, California January 28-30-1967. Public Health Service Publication, N°1645.
- SALOMON, Frank
s/f *En prensa Los Yumbos, Niguas y Colorados durante la Colonia Española*, Etnohistoria del Occidente de Pichincha, Contribución al Proyecto "Tulipe" Verano 1980, Versión Preliminar. Quito.
1983 *Shamanism and politics in late colonial Ecuador*, *American Ethnologist* 10 (3): 413-428
1984 "Tulipe, un recinto sagrado en la Montaña Ecuatoriana", En: *Antropología Ecuatoriana*, II y III; 57-78 ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- WASSEN, Henry
1967 *Anthropological Survey of the Use South American Snuffs*, en *Ethnopharmacologic Search for Psychoactive Drugs Proceedings of a Symposium held in San Francisco, California, January 28-30* pp 233-289, Public Health Service Publication, N91645.

134 *El Chamán y el jaguar*

WHITTEN, Norman E. Jr.

1976 *SACHARUNA, Ethnicity and Adaptation of Ecuadorean Jungle Quichua*, University of Illinois Press: Urbana, Chicago, London.

LOS FIGURINES DE VALDIVIA

Un ritual de pubertad

Una hipótesis

Costanza Di Capua

Introducción

En toda documentación arqueológica hay expresiones iconográficas que forman parte de una cultura no material, cuyo mensaje es difícilmente recuperable en las excavaciones, máxime, en las del Nuevo Mundo. El corpus cerámico de Valdivia, como el de las demás culturas, lleva la huella de antiguos rituales e ideologías cuyos indicios, a mi juicio, pueden ser descubiertos sólo por un sistema de análisis iconográfico. Se percibe una cierta lógica entre temas gráficos y formas. Al decodificar su mensaje, el iconólogo puede aproximarse a la comprensión de ocultas implicaciones culturales.

La primera cultura cerámica de Ecuador, la de Valdivia (3500 a.C. 2000 a.C.) nació tierra adentro de su costa Pacífica. Se destaca por los artefactos de cerámica que exhiben complejas iconográficas, inicialmente sólo de tipo geométrico luego también de carácter antropozoomorfo. Su creación más peculiar es la de sus figurines; fueron inicialmente de piedra, luego se los plasmó uniendo dos cordeles de arcilla. Se los puede considerar por sus logros plásticos (Di Capua 1973) y otros aspectos de su estilo (Lubensky 1991), por la técnica de su ejecución (Meggers et al. 1965), por su hipotética cronología (Hill 1975) o por el sexo que parecen representar (Marcos y García 1988).

* Primera publicación en inglés en 1994, *Andean Past*, Vol. 4, Cornell University Latin American Studies Program, Ithaca : 229-279. Publicado en 1994, *Memoria*, No. 4, MARKA, Instituto de Historia y Antropología Andinas, Quito: 1- 51

Estudiándolos detenidamente he advertido unas variables precisas de sus elementos iconográficos que me han permitido ordenarlos en categorías, pudiendo así llegar a una aproximada comprensión de algunas de sus implicaciones simbólicas.

El enfoque de este trabajo se dirige a la hipótesis de que ellos puedan ser el reflejo de ciertos rituales y manipulaciones dentro de un contexto cultural relacionado a las sucesivas etapas del desarrollo fisiológico femenino, como se lo puede deducir de los diferentes detalles de aquellos figurines.

Evans, Meggers y Estrada (1959:11 y 68) observaron que la cabeza de algunas figurillas es rasurada o afeitada. Estos adjetivos han suscitado en mí la inquietud de investigar las implicaciones contextuales de aquellas iconografías. Al haber observado que en centenares de ejemplares el detalle iconográfico de la parte afeitada de la cabeza está correlacionado con metodividad con el de cuerpos todavía sin relieve de senos, sin curvas y sin brazos, llegué a formular la hipótesis de que el conjunto de estos rasgos que aparenta responder a una lógica, debió corresponder a un código con un significado específico.

Me ha parecido muy claro que los figurines citados representen esculturalmente a un cuerpo femenino inmaduro, propio del comienzo de la pubertad. Su cabeza en cuya mitad, a nivel más bajo, falta el detalle del pelo, reproduce de forma realista la apariencia del pelo cortado o de una depilación, probable resultado de un acto intencional e hipotéticamente ritual. Muchos pueblos selvícolas de las cuencas de los grandes ríos de Sudamérica celebran el ritual de pubertad femenino, con el arranque del pelo (Holmberg 1948: 455-463; Kirchhoff 1948: 869-881; Levi Strauss 1948: 321-337: 361-369; Lowie 1948: 1-56; Me-traux 1948: 95-133, 64-94: 430-449, 465-506; Nimuendaju 1948: 245-254: 255-269; Steward 1948: 737-762).

He llegado, además, al convencimiento de que el tocado, en figurines de mujeres adultas o embarazadas puede haber tenido también una función simbólica. Con esta sistematización analítica he podido llegar a una aproximada comprensión de las implicaciones simbólicas de la iconografía femenina dentro del contexto existencial y social en que se movió la mujer de Valdivia.

Después de haber analizado la iconografía de los figurines, me propongo hacer una aproximación de su probable contenido simbóli-

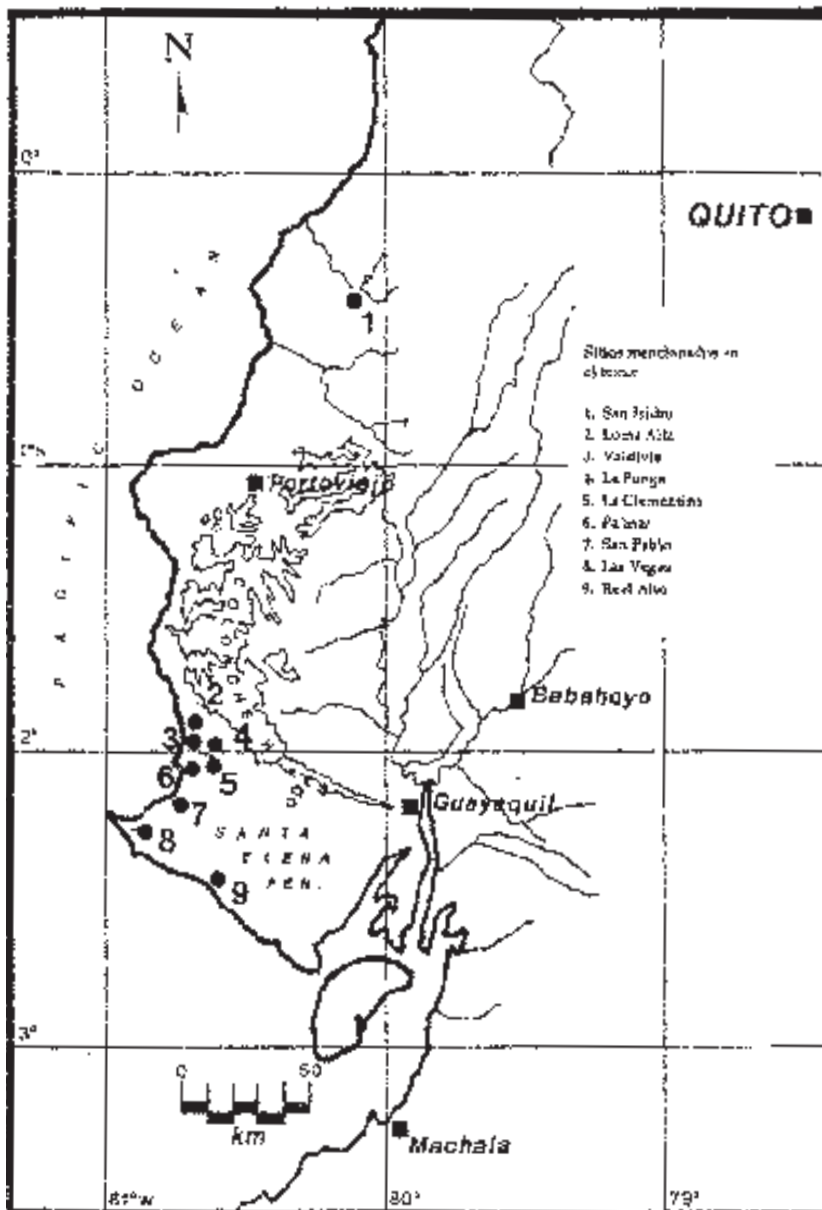


Fig. 1 Mapa de los sitios Valdivia, mencionados en este trabajo

co, para concluir con la exposición de algunos rituales femeninos de pubertad, vigentes todavía en Sudamérica.

El contexto arqueológico

El asentamiento de Loma Alta, tierra adentro, en las estribaciones del complejo montañoso de Colonche (Fig.1) se desarrolló en un ambiente análogo al del bosque húmedo tropical (Lathrap et al. 1975: 43). Esta ocupación antecede por fecha a las más cercanas a la costa comprobándose así que Valdivia, contrariamente a la opinión de Evans, Meggers y Estrada (1959), nació tierra adentro y no a la orilla del Pacífico.

Betsy Hill (1975) estableció ocho fases para el desarrollo de la cerámica Valdivia; su cronología es a la que me refiero en este trabajo, siendo la de uso común; además, excavaciones posteriores a su trabajo han confirmado sus afirmaciones. Se basa en una combinación de información de contextos arqueológicos con datos de frecuencia y una seriación de motivos decorativos de contextos arqueológicos.

Límites cronológicos aproximativos respecto a las 8 fases:

Valdivia 8 2059a.C. 1810.	a.C	(Zeidler 1988:-1993)
Valdivia 7 2286a.C. 2160.	“ “	(Marcos 1988:73)
Valdivia 6 2413 a.C.2287	“ “	(Marcos: ibid)
Valdivia 5 2539 a. C. 2414	“ “	(Marcos: Ibid)
Valdivia 4 2667a. C. 2540	“ “	(Marcos: ibid)
Valdivia 3 2793 a.C.2668	“ “	(Marcos: ibid)
Valdivia 2 3047a.C.2794	“ “	(Marcos: ibid)
Valdivia 1 3500 a.C. 3048	“ “	aprox. (Marcos: ibid)

(fechas C14 no corregidas).

Fechas de investigaciones más recientes indican una contemporaneidad de las últimas dos fases (7 y 8) de Valdivia.

Los patrones culturales de los asentamientos Valdivia fueron los que están todavía actuales entre los habitantes de la selva al este de los Andes (Lathrap 1975: 43). El proyecto de excavación del sitio de Real Alto (ver mapa) (Lathrap, Marcos y Zeidler 1977) ha revelado las múltiples características de esta cultura horticultora y alfarera y sobre todo el grado de ceremonialismo de la población que allí vivió.

Esta excavación nos proporciona, hasta el momento, los datos más detallados sobre las costumbres de enterramiento en Valdivia, como por ejemplo, de un infante cubierto su cadáver por una olla boca abajo, (Marcos 1988 I: 68-9) de un familiar sepultado bajo un poste de la vivienda como centinela [sic] guardián o curandero” (íbid, 3940 y 162). Tiene viso ritual el entierro de un personaje femenino de rango, al interior de una celda forrada por metates partidos por la mitad sobre un piso cubierto por manos de moler, (íbid, 164). En Real Alto se descubrió una plaza a cuyo costado occidental se elevó el montículo de los entierros, posteriormente; a lo largo del costado oriental se elevó la “casa de los hombres o de fiestas donde, a ciertos intervalos, ocurrieron sendas refacciones (íbid: 41, 163, 176 y 192). La cerámica que allí se encontró revela la complejidad de los dibujos de las franjas incisas o excisas recurrentes en las paredes externas de los cuencos ceremoniales (Di Capua inédito).

Hay además otros testimonios que comprueban la intensidad de cultivos y el cuidado para conservar los sobrantes de las cosechas, haciendo frente a períodos de escasez de alimentos. Todos estos datos convergen para comprobar lo complejo de la organización socio-ritual de la cultura Valdivia.

Los figurines femeninos de Valdivia

Conceptos generales: las interpretaciones de las supuestas funciones rituales de los figurines Valdivia han sido hasta ahora tentativas. Lo limitado en lo numérico y en lo informativo de la evidencia arqueológica de los once figurines del Osario asociados con entierros y juzgados como ofrenda (Marcos 1988 I: 103) no permite extender este juicio a todos los demás. De la parte excavada hasta ahora, del Montículo de las reuniones (fase 3 y posteriores) Marcos (íbid, 101-3) publica solo dos fragmentos de figurines (cabezas; no se encontraron figurines en la depresión de la plaza; uno estaba al pie de la rampa que conduce al “osario” (íbid.: 89- 104). Damp (1988: 68) subraya que en el sitio Valdivia 1 estudiado por él, en Real Alto, “todas los figurines, obras de piedra sencilla, en las que frecuentemente se hicieron muescas... se encontraban dentro de una estructura de vivienda”¹. En otras estructuras domésticas de las fases 1 y 2 se recolectaron, entre rotos y sanos, figu-

140 *Los figurines de Valdivia*

	Sitio V 1	Sitio V 1	Sitio V 2	Sitio V 2
Figurines	La Clem. (Ma)	Real Alto (Lu) Loma Alta (Ma)	La Clem. (Ma)	Real Alto (?) Loma Alta Los Tres (Lu) CONCEPCION (Ma)
apilados	muchos	pocos	pocos	--
apilados	pocos	algunos	pinchados con arena	pinchados con arena (Lu:5)
Figurines	uno	--	--	--

	Sitio V 2	Sitio V 3	Sitio V 4y5	Sitio V E
Lit. sílice	La Clem. Real Alto algunos (Ma; Lu)	Real Alto algunos (Lu)	Real Alto algunos (Lu)	San Pablo; Real Alto algunos (ZaHo; Lm20)
cerámica				
capucha cuerpo apilado	muchos (Ma, Lu 5)	algunos (Lu:5)	--	algunos (ZaHo; Lm2)
capucha cuerpo apilado	--	algunos	algunos	--
adulta perforado elaborado	Real Alto (Ma, a: 81)	ibid. 83 85, 07	--	real Alto
ojos alargados y cabeza (diferente?)	--	--	(Ma 104)	(ZaHo 88sum) (Ma, a: 103)
perforado	(Ma a: 82)	--	--	--
perforado	--	(Ma, a: 94)	--	--
perforado	--	(Ma, c: 43)	--	(ZaHo Lm17 y 18)
perforado	--	--	--	proyecto

	Sitio V 7	Sitio V 8
Adulta	Real Alto (Lu 7)	--
Perforado	--	San Isidro, Pre (ZaHo sum)
Embarazo y incapacitada no visible sin labiales	--	Pre (ZaHo sum)

Montoya '82; S.T. Camp. '82; Mércos: 88 a 92; Nurlan. '82; Zavalos y Hulm '60; Lundberg; Ma; Me; Ma; ZaHo; Lu; Ca

Payment: Imp. por May 95!

Ra

Fig. 2 Cronología de los figurines Valdivia de acuerdo a sus temas iconográficos

rines. En otra, de la fase 3 (Stahl y Zeidler 1990, 156) se hallaron quinientos (Lundberg s.f.).

Where early phase structural features have been delineated... Loma Alta (Stahl 1984, 162-6) and Phase 3 context at *Real Alto* (Zeidler 1904, 43543, 487), figurines appear to be associated with domestic refuse. (Stahl 1986, 141). The *Valdivia* occupation at *Loma Alta* (ver mapa) is predominantly 1 and 2... With respect to the context of figurines, they are almost without exception found in the middens together with other household refuse. They occur in very high frequency (Raymond, May 1993, inf. pers.)²

Considerando que la vida ritual de Valdivia en el montículo del osario estuvo limitada entre la fase dos y la fase 4b (Marcos 1988 I, 89-101) lo complejo de las variables iconográficas de los once figurines rescatados en aquel lugar prueba que en la fase tres estuvieron establecidas ya las motivaciones que condicionaron sus diferentes iconografías (Fig.2).

A su vez, la concentración masiva de las esculturillas en el recinto habitacional es una prueba contundente de que su hipotética función se cumplió en el escenario doméstico, donde se realizaron los actos rituales de los cuales supuestamente ellas formaron parte, siendo esto el indicador más significativo para orientarnos hacia su interpretación. Los figurines, una vez desechados, se despedazaron entre los demás desperdicios por el pisoteo en el área de tráfico o por rodar cuesta abajo de lo alto de la plataforma de la vivienda, comprometiéndose su integridad física y la de su estratigrafía. Nótese que los figurines pequeños, de piernas cortas, sin cuello ni talle, suelen encontrarse enteros, siendo menos frágiles que los grandes y finos.

Los figurines Valdivia y un ritual de pubertad

La hipótesis de que los figurines hubiesen servido para curaciones, (Evans, Meggers y Estrada 1959:10 y Meggers 1966: 41) realizadas por un chamán, y desechados luego de cumplir su propósito es difícilmente sostenible ya que no se reproducen nunca defectos físicos. El hecho de no habérselos encontrado en lugares cercanos y no habitados, destinados supuestamente al cultivo de las plantas domesticadas, desvirtúa la tesis de una relación simbólica con un culto de naturaleza

agrícola (Holm 1987:11). Stahl (1986:141) tomando en cuenta la función de figurinas en el contexto narcótico del chamanismo vigente hasta hoy en el trópico húmedo de América, sugiere para los figurines de Valdivia “their analogous function as repositories for spirits contacted by the shaman during ecstatic visits to hidden domain” dentro del ámbito doméstico. Seguramente esta ubicación es la que puede orientarnos hacia su interpretación. Sin embargo, sobre todo, la iconografía misma de los figurines es la que puede guiarnos hacia una interpretación de su función ritual, tanto más que no deben ser estudiados individualmente si no como integrantes de un contexto cultural unitario.

Patricia Rice (1981: 402-412) por haber analizado muchísimos ejemplares de Venus del Paleolítico Superior, ha logrado establecer que éstas representan al entero espectro fisiológico de la vida de una mujer, llegando a la conclusión de que ellas responden a la motivación de expresar globalmente a lo femenino en todas las etapas de vida, desde la pre-pubertad hasta la vejez, contestando así la opinión generalizada de que aquellos figurines fueron el símbolo exclusivo de la fertilidad femenina. Análogamente, respecto a los figurines Valdivia, por el examen que llevé a cabo, llegué a la misma deducción, habiendo observado que los figurines Valdivia no representan exclusivamente al embarazo o a la maternidad (ejemplares raros) sino que muy frecuentemente, figuran a cuerpos femeninos todavía inmaduros o a los dotados de los atributos más vistosos del sexo.

La hipótesis de que los figurines con cabeza mitad afeitada sean relacionados con un ritual de pubertad femenina, se respalda en la evidencia iconográfica de la cabeza depilada asociada con imágenes de cuerpos femeninos todavía sin curvas sinuosas ni senos o poca evidencia de ellos y sin brazos. Sorprendentemente entre los pueblos del trópico húmedo de América la depilación de la cabeza es un acto muy común, con ocasión del ritual de pubertad femenina. Sin embargo, para apoyar mi tesis me voy a valer de técnicas de análisis iconográfico, dejando a un lado argumentos analógicos.

Al estudiar los figurines Valdivia he tenido el problema de que, en su mayoría, los que pude analizar son de proveniencia indocumentada (huaqueo). Por otra parte la tesis de Mariella García sobre los figurines de Real Alto no ha sido publicada ni he podido tener acceso al material excavado en Real Alto que ella estudió, por estar en custodia de la Escuela Politécnica del Litoral (ESPOL). No pude conocer las ilus-

traciones del trabajo de Lundberg (s.f.); el de Norton (1982) no lleva ilustraciones. El de Lubensky (1991) analiza material indocumentado. Sin embargo, las características de los quince figurines de Real Alto, publicados por Marcos (1988 I, 91-104) iconográficamente diversificados y análogos por sus rasgos a los estudiados por mí, respaldan la autenticidad de éstos y refuerzan el argumento con la metódica recurrencia en ellos de los rasgos esenciales que sirven para definirlos.

Aquellos que exhiben en su cabeza la depilación corresponden a las etapas fisiológicas del cuerpo femenino: pre-pubertad (A=Fig. 3), pubertad (B= Fig. 4) y adolescencia (C= Fig. 5); en la primera y en la segunda etapa el alisado (depilación) es más extenso, y en la tercera etapa es menor y más sutil. La recurrencia de esta iconografía en aquellas fases consecutivas no corresponde ni a un estilo ni a un adorno, sino es el indicador indiscutible de un acto ritual, que tenía lugar en Valdivia.

Más luego analizaré también los figurines que representan a la mujer en la edad adulta (D= Fig. 6) y a la embarazada (E= Fig. 7).

Figurines femeninos de piedra

Inicialmente, en Valdivia, se tallaron las figurillas en piedra. Por lo esquemático de su diseño no se advierten todavía todas las características antes mencionadas; sin embargo, es indiscutible que representan a seres femeninos; por su cronología debemos examinarlos aquí.

Los primeros figurines fueron aplanados, recortados rectangularmente de guijarros chatos; en uno de sus lados menores tres incisio-

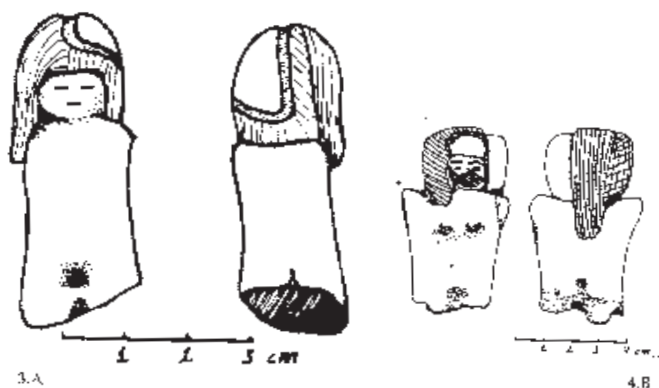


Fig. 3 A. Pre-pubertad, figurina; frente y espalda. B. Pubertad, frente y espalda.

nes están para ojos y boca; en el lado opuesto, una corta mella, similar al signo: / \ reproduce la abertura genital e inicio de piernas (Fig.8) (foto). Aparece así, en la fase uno de Valdivia, clara y sintéticamente, el simbolismo asociado con lo femenino.

Tierra adentro de la ensenada del Palmar (ver Mapa) (al norte de la península de Santa Elena) en los cortes estratigráficos de La Clementina (ver Mapa) (Moncayo inf. pers. Feb.1992), junto a los figurines aplanados (Fig.8 - foto) se recobraron, a igual profundidad, los trabajados en guijarros elipsoidales; así la motivación de representar realísticamente al cuerpo humano urgió a evadir las limitaciones plásticas de las lajas, encontrando en aquel bulto cilindroide, más ancho al centro y afilado en sus ápices, una mejor alternativa para representar realísticamente a la redondez del cuerpo humano femenino.(Fig.9:A,B,C,E,F.).

En el un extremo del guijarro está la cabeza con incisos los ojos y la boca. Los brazos, con un relieve a media caña, bajan lateralmente hacia el vientre, en la parte más ancha del bulto. El perfil de los senos se integra a lo femenino de estas estatuillas, a cuyo extremo opuesto persiste inmutada la muesca central / \, imagen de la vulva. Se rescató en el nivel 0.80-1.00 la cabecita que se observa en la foto (fig. 9 F) y cuyos rasgos significativos para mi tesis, analizaré más adelante. A diferencia del modelo llano y liso, el otro persiste hasta la fase seis (Zevallos y Holm 1960, lám., 20), atestiguando que su simbología o su especial función seguía válida después de un milenio de su prototipo. Estimo que el corte en / \ de los ejemplares rectangulares y de los cilindroides es únicamente el símbolo del sexo femenino, refutando a los que atribuyen un valor sexualmente ambivalente a algunos de estos figurines (Lathrap et al. 1975, 39 y Marcos 1988 II: 318).

Otro tipo de figurín lítico es el definido como Palmar Inciso (ver mapa) (Meggers et al. 1965, lám., 118). Por la constante ausencia del detalle del seno y del pelo, por las grandes manos en bajo relieve (Fig. 9 D-foto) se distinguen de los demás femeninos. Representarían, a mi juicio, a individuos masculinos, por lo que se los debe estudiar aparte.⁵

Figurines femeninos de cerámica

Ya en la fase dos se elaboran estatuillas femeninas de cerámica (Fig. 12) (Marcos 1988 I, 91) logrando plasmar realísticamente en la arcilla las formas de un cuerpo femenino. La cabeza, el cuello y el torso, donde resaltan los senos, se derivan de la unión de dos cordeles. El

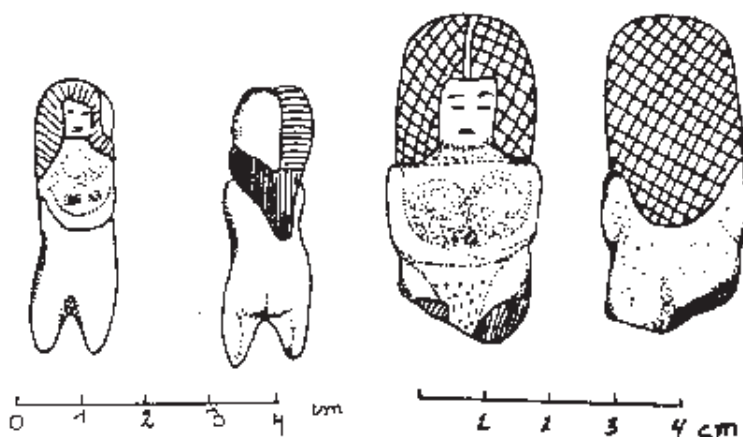


Fig. 5 C. Adolescencia; frente y espalda

Fig. 6 D. Edad adulta; frente y espalda

cuerpo se afina en el talle y luego se ensancha a la altura de la región púbica. De las nalgas, bien redondeadas, los cordales vuelven a separarse como piernas, engrosados arriba y afinados a su extremo, sin figuración de pies. Una capa de arcilla se adhiere al núcleo de la cabeza, para la cabellera. Por lo común un engobe rojizo cubre todo el cuerpo.

La fase tres marca el auge de los figurines Valdivia; se los siguió elaborando hasta el final de la fase seis. Al compás de la expansión del horizonte geográfico de Valdivia ellos adquieren ciertas características propias de uno u otro sitio, cuya toponimia sirve para distinguirlos, quedando constantes los rasgos, definibles como simbólico funcionales. En las fases siete-ocho los figurines son pocos y sin las características de los anteriores. Son de consistencia ordinaria y modelados sin gracia, representan casi siempre a embarazadas sentadas, la cabeza tapada por un gorro. La disminución en número y en variables (ver Fig. 2) es el claro indicador de un cambio de comportamiento que se advierte también en la iconografía de las vasijas Valdivia en San Isidro.

Los figurines y sus variables iconográficas

Las evidencias arqueológicas, ya citadas, no han deparado datos suficientes, para poder emitir un juicio preciso sobre cual fue la función de los figurines femeninos. El análisis de su iconografía es el úni-



Fig. 7 B Embarazo; Museo del Banco Central del Ecuador, Quito, No. inv. V2-35-82
Fig. 8 Figurines líticos aplanados (foto cortesía Moncayo)



Fig. 9. Figurines líticos elipsoidales (A, B, C, E, F) y "Palmar inciso" D. [masculino] (D); nivel 0,80-1,00 m (foto cortesía Moncayo)

co sistema para interpretarlos, tratando de comprender la finalidad para la cual fueron hechos.

En un mismo figurín intervienen dos elementos de índole diferente: uno concierne al estilo y otro corresponde al mensaje que expresan y a su simbología. Entiendo por estilo, la manera de representar los detalles de los ojos, de la nariz o de cierta parte del cuerpo, usando relieve o incisión; o la manera con que se da forma al bulto de la cabeza o se modela el cuerpo. Es propio del estilo el repetirse de cierta morfología. La iconografía que expresa un mensaje puede variar según un estilo pero no todos los elementos estilísticos tienen valor simbólico. Tanto el simbolismo iconográfico como el estilo obedecen a una lógica interna que liga entre sí los elementos pertenecientes a cada categoría.

Analizando centenares de ejemplares, he llegado a la conclusión de que las variables iconográficas de los brazos, de los senos y de la región púbica están ligados entre sí e indisolublemente unidos con las de la cabellera. Además he constatado que, iconográficamente, dichas variables obedecen a reglas que, por reiterarse sistemáticamente en tantos ejemplares, aparentan haber respondido a intenciones precisas. Entonces el análisis de los detalles iconográficos y el de su interdependencia pueden ayudar a la comprensión del significado y, eventualmente, de la motivación de estas esculturillas. En su mayoría los figurines que analicé no deparaban, por su deficiente conservación, todos los elementos necesarios y suficientes para validar mi tesis. Sin embargo la integración de sus detalles dentro del conjunto ha servido para reforzarla.

Existe una interdependencia obvia de las variables relacionadas a los brazos y los senos con las iconográficas del peinado y de la región púbica. La recurrencia de estas combinaciones reveló ser condicionada a una lógica que podía guiarme hacia el significado de las imágenes y a su interpretación. Al comprobarlas, la reiteración y la interrelación de estos rasgos en figurines de museos, fueron útiles, decisivas, y reveladoras para ordenar cada conjunto en cinco categorías semánticamente consecutivas, siendo los figurines de la última categoría parte y conclusión lógica del discurso iconológico de los anteriores. Estas concomitancias no son casuales sino que están subordinadas a un significado. En estas categorías no he incluido los figurines cilíndricos cuya función pudo haber sido diferente.



Fig. 10 Figurín cerámico de adulta (frente y perfil), fase 2, (Marcos 1988 I,91)

Tema dominante es el de la mujer en las etapas de su desarrollo fisiológico, desde el estado de “pre-nubilidad” (Holm 1987, 11) hasta el de preñez. Son casos rarísimos los que representan a la mujer dando a luz y los que figuran a la mujer cargando a su niño.

Etapa de la pre-pubertad - Bajo la definición de pre-pubertad he ordenado a los figurines (Figs. 11,12,13) que representan a la muchacha al inicio de la pubertad. Los detalles son: el tronco recto, no entallado en la cintura, se continua con el inicio de las piernas; faltan los senos y la representación de brazos; la mitad de la cabeza está depilada; es notoria una protuberancia en la región púbica. Son las mismas características de las del figurín (Fig. 12) definido por Marcos (1988 II, :327) como masculino. Sin embargo, se trata de un cuerpo femenino, en la etapa de la pre-pubertad por aquel detalle que, según mi opinión, figuraría al pubis femenino (monte de Venus) más evidente en el cuerpo todavía aplanado y delgado de las chiquillas impúberes. Lubensky (1991, 27) ha reunido argumentos decisivos en contra de la interpretación del abultamiento como sexo masculino, constituyendo una contribución positiva para mi tesis.

Respecto al detalle de la mitad lisa de la cabeza a nivel más bajo, presente en este ejemplar y en muchos más, el mismo autor Marcos (1988 I, 96-7) publica el figurín, rescatado en el sitio del Osario en el cual la depilación está representada realísticamente por minúsculas huellas de punzón, similares a las dejadas en el cuero cabelludo por el arranque del bulbo piloso o al salpicado en la piel cuando se corta raso el cabello (Fig. 13), iconografía que con-

Cuadro sinóptico de las etapas de desarrollo fisiológico y su Iconografía

	Pre Pubertad Fig. 3	Pubertad Fig. 4	Adolescencia Fig. 5	Madurez Fig. 6	Embarazo Fig. 7
Senos	Faltan	Pocos	Desarrollados	Exuberantes	Borrados por vientre
Brazos	Faltan	Muñones	Rodean senos	Rodean senos	Sostienen vientre
Cabellera	Depilada a mitad	Depilada a mitad o tapada con capucha	Parcialmente depilada según diferentes patrones	Tupida o descrita según patrones geométricos	Escondida por gorro con patrones felinos
Senos	Protuberancia	Protuberancia	Pubis descrito	Pubis descrito	Sin descripción de pubis

trasta con la de la otra mitad donde el pelo está descrito por incisiones alargadas.

Etapas de la pubertad. Bajo la definición de pubertad' he clasificado a los figurines que representan a la muchacha en la etapa de desarrollo, señalada por la presencia de pequeños senos; una saliente corta, recta y puntiaguda reemplaza los brazos (Figs. 4 y 14). Persisten la iconografía de la protuberancia en el pubis y la de la depilación parcial de la cabeza. Este alisado puede estar a la izquierda o a la derecha sin que sea patente la razón. En el ejemplar de la fase 4b (Marcos 1988 I, 101) se perfila tímidamente la saliente de los senos; se aprecia la depilación que está relacionada con esta etapa fisiológica. Se mantiene entonces la reciprocidad entre la iconografía de los brazos como pitones informes, despuntando de los hombros, y la de los senos cuyo relieve más perceptible al tacto que a la vista, sirve para marcar un hito sucesivo de la trayectoria fisiológica de aquella mujercita en capullo.

El cuerpo de los figurines cuyo tocado es un casco redondeado, hood (Hill 1975) tiene las mismas características del grupo asignado a pubertad. Los senos son muy pequeños y dos moncones están por brazos (Fig. 15). Aunque no se represente la depilación, la laminilla convexa, similar a una capucha, proyecta con su saliente frontal una sombra

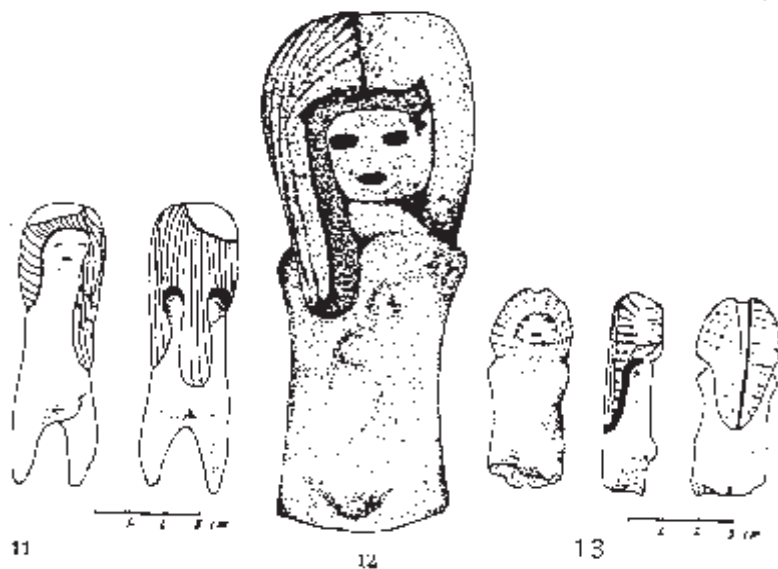


Fig. 11 Pre-pubertad, mitad de la cabeza depilada, frente y espalda.

Fig. 12 Pre-pubertad, femenina, mitad de la cabeza depilada; Marcos 1988 II, 327

Fig. 13 Pre-pubertad; media cabeza depilada; Marcos 1988 I, 97

sobre la frente y parece transmitirnos la sensación angustiosa de quien tiene la vista tapada. Por su aspecto liso y el engobe rojizo pudiera representar una manera de negar la presencia del pelo, en sustitución del depilado. Esta iconografía que se reitera en ejemplares de sitios diferentes, corresponde a un significado ligado a la pubertad.

Etapa de la adolescencia. Bajo la definición de adolescencia (Figs. 5 y 16) he reunido los figurines femeninos con cuerpos ya desarrollados; los senos son muy evidentes, así como los brazos cuyo relieve los rodea. Ya no hay la protuberancia inferior. Subsiste la depilación de la cabeza, ya no completa, sino limitada a tramos cuya forma, por repetirse en muchos ejemplares, parece haber seguido patrones preestablecidos como surcos hundidos, estrechos o anchos, horizontales o verticales, a meandros o áreas anchas, ribeteadas de pelo. En los figurines agrupados respectivamente de acuerdo a las definiciones pre-pubertad, pubertad y adolescencia se refleja el aspecto del cuerpo femenino en las



Fig. 14 Pubertad; corte irregular de cabello

etapas de desarrollo definidas “prenubilidad” por Holm (1987: 11).

Al haberlas identificado en su secuencia iconográfica creo haber llegado a descubrir que estas imágenes pudieron haber tenido un nexo con la observancia de un ritual de que la depilación fue la explícita modalidad. El largo del pelo, que había vuelto a crecer, hubiera servido entonces de marcador para calificar a la joven adolescente como sexualmente madura. En esta etapa conclusiva de aquel ritual se habría vuelto a cortar o depilar parte del pelo, expresando así un nuevo concepto.

Tres categorías de figurines, tres hitos de un proceso fisiológico, tres etapas de un supuesto ritual de pubertad dedicado inicialmente a la protección y luego a la integración del ser femenino en el contexto social de su grupo.

Etapas de edad adulta. La inclusión de un breve análisis de figurines representando a la edad adulta y al estado de embarazo no es tanto una digresión en la tesis de este trabajo dedicado al análisis de figurines Valdivia relacionables con un ritual de pubertad, como algo indispensable para subrayar que la iconografía del pelo, del tocado como la de los brazos está siempre en función de un significado respecto a la imagen de la mujer, desde su pre-pubertad hasta la edad adulta.

He asignado a la etapa edad adulta los figurines de senos muy desarrollados y brazos modelados en arco hacia delante; el sexo femenino está descrito hasta en los vellos púbicos; la cabeza luce una espesa cabellera

(Figs. 6,10,18,19), sin rastro de depilación. Las incisiones pueden describir los filamentos del pelo suelto. Pero en muchos casos más, las in-

cisiones siguen patrones precisos de los que el más común es el a empalmado en la parte delantera y posterior (ver Fig 17.) En otros ejemplares se repite un patrón a franjas de líneas quebradas y paralelas (ver Fig.10). El más complicado es el arreglo de la melena en cuadrángulos que, en unos casos están copados por diagonales incisas en paralelo y en sentido opuesto con las del adyacente (Fig.18). Esos figurines son la imagen de la mujer en la flor de la juventud, idónea para la procreación.

Los figurines de la categoría edad adulta exhiben escultóricamente lo que falta en las anteriores (senos, brazos, región púbica y cabellera) diferenciándose de esos también porque en algunos casos se presenta una perforación que atraviesa horizontalmente la región entre el cuello y el bulto posterior de la melena, particularidad que no se encuentra nunca en las categorías de pre-pubertad y pubertad. La finalidad del orificio fue de colgante y puede haber sido asociada con la de amuleto tal vez para mediar en actos de magia simpática. (Fig 19).

Etapa del embarazo. He asignado a la etapa embarazo los figurines de mujeres encinta. En estos la saliente de los senos se funde con la del vientre hinchado; el gesto de los brazos, extendidos hacia abajo, expresa el propósito de sostener al peso del feto. Así, aquí como en los ejemplares de las demás categorías, los brazos tienen una función protagónica y significativa. La cabeza de estas imágenes está tapada por un bonete liso o, a veces, labrado. La iconografía del pelo escondido, en asociación constante con la de los brazos, es propia de los figurines de embarazadas, rasgo particular que se prolonga en los figurines análogos de Valdivia 8, del sitio San Isidro. Pienso que implica un significado, condicionado por la proximidad del parto. (Figs. 7 y 20)

En los gorros de los ejemplares completos (Fig. 20 y figurín GA-5-2356 82 del Museo del Banco Central de Guayaquil) se aprecian incisiones profundas y alargadas, distribuidas simétricamente alrededor de la cara, a lo largo de la toca y en el reverso, patrón que se repite también en el tocado de una cabeza de figurín, (Marcos y García 1988: 51) hallada en Real Alto (Fig. 22). La parte superior y central del tocado de los dos ejemplares completos y la de la cabeza, sin cuerpo (Fig. 22) está hundida, creándose un minúsculo recipiente. Concuerdo con Marcos y García (1988: 43), que publican y comentan el fragmento, en que la forma de las incisiones en la superficie de la capucha es análoga a la de las manchas de la piel del tigrillo, cuyo valor simbólico, en rela-

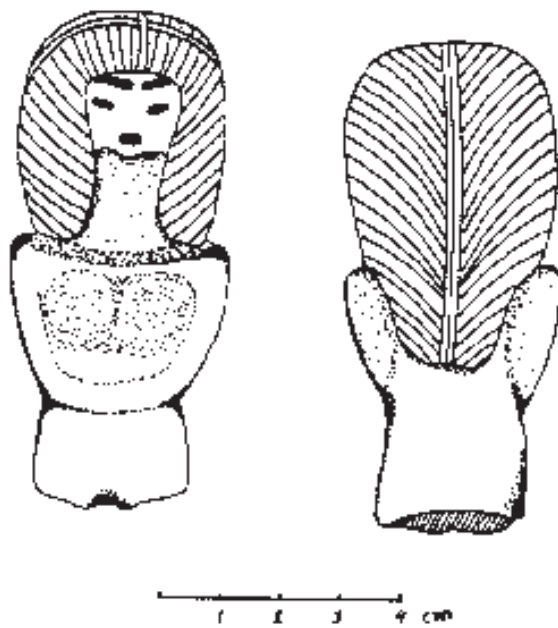
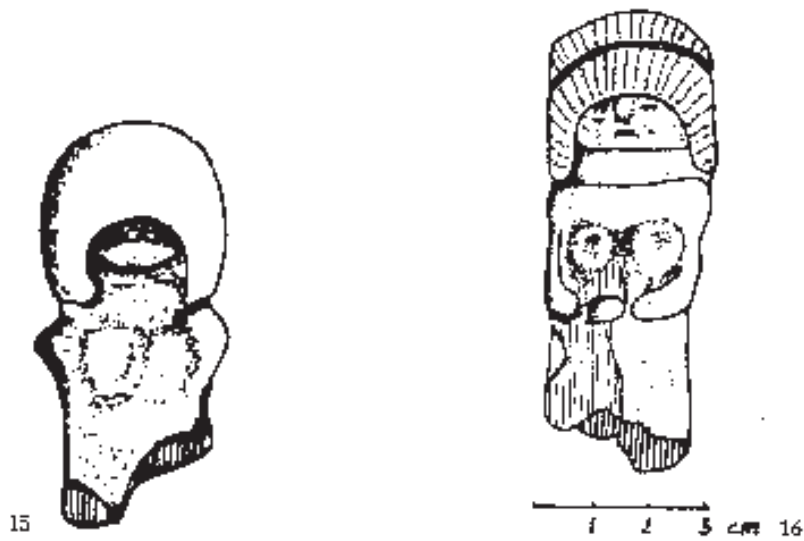


Fig. 15 Pubertad, figurín con capucha.
Fig. 16 Adolescente, parcialmente depilada; frente y espalda
Fig. 17 Adulta; frente y espalda

ción con los demás elementos iconográficos queda, sin embargo, en lo especulativo. Según ellos, la cabeza es parte de un figurín masculino de chamán (ibid. 43), avatar del jaguar.

La similitud de la tipología del tocado de aquel fragmento con la de los dos figurines completos, inequívocas imágenes de embarazadas, es un argumento válido para objetar la afirmación de que aquel fragmento pertenezca a un figurín masculino de chamán. Además de su función de tableta, algunos figurines de encinta son colgantes y sonajas (Lathrap, Collier y Chandra 1975, fig. 64).

Los ejemplares de embarazadas pertenecientes a museos o a material excavado son muy raros (Evans, Meggers y Estrada 1959, 10 y Lundberg, s.f.) presumiéndose que se los elaboró raramente. Pudieron haber tenido una función pragmática para casos excepcionales y específicos; no hicieron parte de rituales rutinarios, como los demás figurines.

Un figurín muy pequeño de mujer embarazada, arrodillada, con los brazos levantados, los puños cerrados (Fig 23), como sujetándose a algo, pudiera considerarse como una variante de aquella tipología. La parte superior de la cabeza es achatada como en algunos ejemplares de embarazada, particularidad que por su reducido tamaño parece no haber tenido una meta funcional. Su iconografía se injerta en la secuencia lógica de los figurines analizados. La esculturilla es valiosa por reproducir una de las posturas para dar a luz, tradicional en las regiones del trópico húmedo americano.

Los figurines y su cronología

Los datos iconográficos, según los cuales fue posible diferenciar a los figurines y asignarlos a las cinco categorías (pre-pubertad, pubertad, adolescencia, edad adulta y embarazo) tienen que ser complementados con lo referente a la cronología comprobada por excavaciones controladas.

Las fechas de los figurines, incluidos en el análisis anterior y cuyas variables hacen parte de la progresión iconográfica relativa al desarrollo de la sexualidad femenina, pertenecen a un mismo lapso de tiempo, comprendido entre Valdivia 1 y Valdivia 6, con una incidencia mayor en la fase tres, lo que apoya mayormente la tesis de que todos estos estuvieron englobados dentro de un mismo concepto de naturaleza ritual.

Los datos cronológicos (Tabla Fig. 2) sirven para establecer la trayectoria de los figurines a lo largo de las ocho fases. Los líticos, con atributos femeninos, esculpidos en guijarros elipsoidales, perdurarían según Lundberg (s.f.) desde Valdivia 1 a 5, o probablemente hasta Valdivia 6 (Zevallos y Holm 1960, lám. 20).

En su mayoría, los figurines de cerámica pertenecen a la fase tres, siendo el sitio de su mayor incidencia el recinto doméstico. La presencia en el "osario" de figurines con diferentes características (incluyendo la de la depilación) comprueba que entre la fase dos y cuatro estuvieron establecidas ya las modalidades propias de cada grupo. En un figurín lítico de Valdivia 1 (Moncayo inf. pers. 1993), se advierte el detalle de la depilación (Fig. 9 F), lo que demostraría lo temprano de esa tradición que se prolonga hasta Valdivia 6 (San Pablo). Los figurines de adulta de la fase dos exhiben el peinado a empalmado, rasgo de supuesto valor ritual.

Se deduce entonces que en Valdivia, aproximadamente por doce siglos, se sancionaron ritualmente las etapas de pre-pubertad, pubertad y adolescencia con una depilación, más o menos extensa, y la de la edad adulta con arreglos especiales del pelo. Se representó raramente a las embarazadas, tapada su cabeza por un gorro. Suponiendo que la cabeza (fase 4a) con tocado felino y con función de tableta, hubiera sido parte de un figurín de embarazada, se deduciría que la relación entre esta iconografía y el tocado felino estuvo afirmada en ese entonces, continuándose hasta la fase seis de San Pablo (Zevallos y Holm 1960, lám. 18 N° 2). En varias



18



19

Fig. 18 Adulta; patrón de peinado; frente y espalda; (Evans et al. abril 1959, 118)

Fig. 19 Figurín, adulta, pendiente; perfil

colecciones se encuentran algunas cabezas sin cuerpo, en cuyo tocado felino, similar al de los dos figurines enteros de encinta, aparece el pozuelo central, característica de la mencionada iconografía.

Es escasa la información de figurines asignables a las fases siete y ocho. En la fase ocho no se halla la iconografía de la depilación; prevalecen las imágenes de encintas con bonete, pero sin el símbolo felino ni la cavidad para tableta. Estas constataciones hacen suponer que tanto la simbología felina del bonete como el comportamiento ritual de la depilación de la cabeza de los cuales, las iconografías de los figurines son una réplica, habrían estado ya obsoletos antes de la fase final de Valdivia. En los figurines de la cultura siguiente, la de Machalilla (3100 a 2700 antes de nuestros días (Lippi, 1983: 354) ya no se observa el rasgo de la depilación de la cabeza; en esta cultura, se evidencia el de la perforación múltiple de los pabellones auriculares, particularidad que persiste en estatuillas de las culturas sucesivas. Esta manipulación corporal, en substitución de la depilación, pudo haber señalado la pubertad u otra transición de estatus. Recordemos que hasta ahora, entre los pueblos amazónicos, se perforan los pabellones auriculares o el tabique nasal, para solemnizar la pubertad. Los Tsáchila o Colorados injertaban

un clavo de madera en una aleta de la nariz de los adolescentes y uno de plata en la de los novios. (Rivet 1905:189).

De los datos cronológicos anteriores se deduciría que el rasgo cultural de la depilación nació, creció y se extinguió antes que aconteciera el cambio cultural de Valdivia siete-ocho.

En el transcurso de este análisis he definido cuáles son los caracteres que, siendo inherentes a una dada categoría de figurines, los distinguen de los de otra, cuyos respectivos detalles son también exclusivos. El ser femenino, en las su-



Fig. 20 *Figurín, adulta embarazada, pozuelo en la cabeza (tableta), (foto)*

cesivas fases de sus vivencias fisiológicas desde lo transitorio y amorfo de la primera pubertad hasta la deformidad del embarazo, fue el paradigma de todos ellos.

El tema dominante de la cabellera en todos los figurines y la negación de la misma en los figurines de embarazadas hace resaltar el valor que tuvo, en los primeros, la iconografía del pelo. El método de las cinco categorías, ha revelado que el arreglo del pelo o de la cabeza fue el marcador significativo de las etapas de la vida de la mujer en aquella sociedad. Consecuentemente, supongo que estos figurines hayan tenido funciones específicas en la vida ritual de Valdivia.

No se podrá nunca saber cual fue, para el valdiviano, el significado preciso de la rara iconografía del bulto en lo alto de la región púbica. Es indiscutible que los figurines con depilación y caracterizados por esta iconografía, asignados a la primera y a la segunda categoría, se relacionan entre sí, con la única variante de que los senos que faltan en la primera, se perfilan incipientes en la segunda; los de la primera y segunda categoría a su vez, se enlazan con las imágenes de cuerpos femeninos ya desarrollados (tercera categoría), por el elemento iconográfico de la depilación, menos evidente, en este caso, que en las imágenes de cuerpos todavía impúberes. Estando el tamaño de la depilación en razón inversa con el de los senos y de los brazos, con el reducirse de aquella desaparece la rara protuberancia en el pubis. En las tres primeras categorías se mantiene firme la variable de la depilación, como el rasgo significativo más destacado; este eslabón entre los figurines de las tres categorías consecutivas es el que califica como femeninos también a los de las dos primeras. Considero que aquella presencia ininterrumpida es un válido argumento lógico en contra de la tesis de que los figurines donde aparece el bulto en el pubis, representen a individuos de sexo masculino.

Lo congruente y metódico de la incidencia y la coincidencia de estas variables me ha permitido ver claro en estas manifestaciones iconológicas. Separándolas según un esquema y agrupándolas en categorías, se me ha revelado la lógica que las une y su posible significado dentro del contexto social valdiviano.

La interpretación de los mensajes simbólicos celados en las iconográficas de todo artefacto precolombino puede ser sólo intuitiva y tentativa. Millares de años nos separan de las vivencias de esas culturas siendo imposible llenar el vacío de informaciones y de documentación

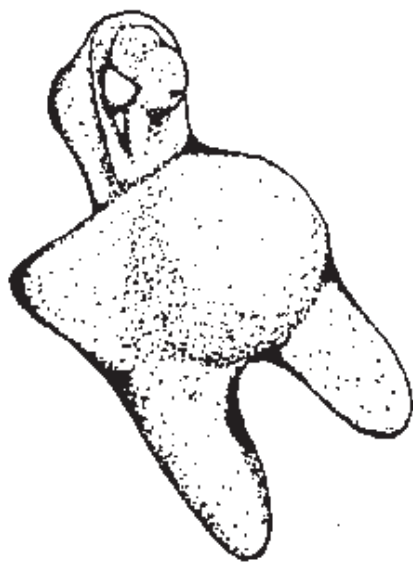


Fig. 21 Valdivia, (sitio San Isidro), figurín, adulta embarazada, Museo del Banco Central del Ecuador Quito, No inv. 2-1-83

de primera mano. En el curso de esta exposición he presentado exclusivamente evidencias iconográficas, observables en estatuillas Valdivia, para comprobar que gran parte de ellas sirvieron de alguna manera, o por alguna razón, para representar a las etapas del desarrollo fisiológico-sexual femenino figurando a cuerpos inmaduros, sin figuración de brazos donde se evidencia el pelo rasurado. Considero entonces necesario intentar un análisis de índole simbólico para pasar luego a comparaciones etnográficas.

Los figurines Valdivia y su simbolismo

Los datos arqueológicos no son suficientes para revelarnos lo que aconteció en la sociedad valdiviana o lo que inspiró estas iconografías. Tengo entonces que intentar otros caminos para comprobar mi hipótesis de que se observó el ritual de pubertad en Valdivia y de su relación con los figurines, justificando así mi interpretación.

Aunque sea posible que las ideas que voy a exponer sean objeto de críticas, por ser carentes de base, pueden ser de todos modos una guía para aquellos arqueólogos del futuro que podrán disponer de medios de investigación más sofisticados para hurgar más hondo en culturas tan antiguas como la de Valdivia.

Los argumentos anteriores y los que voy a usar son de índole muy diferente; los primeros, más objetivos, se apoyan en datos tangibles como los iconográficos; los demás, con referencia a lo simbólico o a la documentación etnográfica invaden el campo de lo especulativo, donde la comprobación es difícil. Estos temas, por más insidiosos, no

dejan de ser sugestivos y dignos de ser meditados; pero no quisiera que el abordarlos implique el derrumbe de las fuertes evidencias que se han perfilado tras el meticuloso proceso de análisis iconográficos al haber examinado tantos y diferentes figurines Valdivia.

Es un comportamiento universal y propio de todo ser humano el de sancionar las etapas del desarrollo fisiológico del ser humano con rituales para los cuales, en la mayoría de los casos, se utiliza una parte del cuerpo, manipulándola simbólicamente. Esta clase de código simbólico corporal se evidencia revisando muchos otros documentos de las culturas selváticas de América tropical, cuyos habitantes usan su propio cuerpo como una matriz, cortando el pelo, perforando los pabellones auriculares o el tabique nasal para señalar las etapas vitales del ser humano.

Aunque paradójico, es cierto que “the body is capable of furnishing a natural system of symbols, but our problem is to identify the elements in the social dimension which are reflected in one view and in an other of how the body should function... (Douglas 1970: 12) According to one... system of natural symbols, the body will tend to be conceived as an organ of communication (ibid.,16)”.⁶ Nuestro cuerpo y gestos forman parte de un sistema tradicional de comunicación no-verbal que sirve para enviar mensajes con el fin de comunicarse, hay múltiples canales que tienden a la coherencia. En este tipo de discurso participan también la pintura corporal, la ropa, las plumas y hasta el cómo se arregla o se corta el pelo. El hecho de cortarlo no está considerado como un arquetipo, aunque sí responde a la necesidad de obrar una transformación, manipulando de alguna manera al cuerpo para señalar un cambio fisiológico o crisis vital (*rite of passage*) o de estatus y diferenciar así, entre los demás, a quien vive aquella etapa. La manipulación específica cuenta por el significado que implica, siendo su valor simbólico diferente según el grupo y su cultura.

En la sección anterior logré demostrar que los íconos de las culturas Valdivia responden a una intención precisa, la de representar las etapas consecutivas del desarrollo fisiológico femenino. Dirigiéndome hacia lo universal de vivencias relacionadas con estas crisis de crecimiento y enfocando con una lente diferente las mismas iconografías, intentaré dilucidar un significado que va más allá de las formas, a pesar de lindar con lo especulativo.

Las jovencitas suelen vivir estas etapas, dentro de las paredes domésticas bajo los ojos de madres, abuelas y tías que las espían y las contemplan, sancionándolas; esto cobra un viso ritual, independientemente de su manifestación material y del grupo humano donde acontece. Aquella en la que se presenta la primera menstruación ya no es niña pero tampoco mujer.

“Danger lies in transitional states, simply because transition is neither one state nor the next, it is undefinable. The person who must pass from one to another is himself in danger and emanates danger to others. The danger is controlled by ritual which precisely separates him from his old status, segregates him for a time and then publicly declares his entry to his new status. Not only is transition itself dangerous, but also the rituals of segregation are the most dangerous phase of the rites... But we can be sure that the trumped up dangers express something important about marginality” (Douglas 1978:96).⁷

Las palabras de Mary Douglas son las apropiadas para definir al estado de transición de la muchacha, al momento de la primera menstruación, durante la pre-pubertad y la pubertad, estado que la convierte en un ser frágil, dentro de una esfera acosada por peligros, los que se ciernen sobre ella y de ella emanan.

La depilación, los senos y los brazos - Lo acertado de las teorías de Douglas parece confirmado por los figurines depilados, exclusivos de Valdivia. Quien los observe, percibe el impacto, directo e inmediato, de una advertencia, de una limitación.

“It seems that if a person has no place in the social system as a marginal being, therefore all precaution against danger must come from others” (Douglas 1978: 97).⁸

El raro aspecto de aquellas cabezas actúa como una señal que impone la diferenciación. El concepto teórico de marginalidad está hecho aquí escultura, con un mensaje claro más allá de la barrera del tiempo.

La anomalía de la falta de brazos en las imágenes de impúberes, (figs. 3, 4, 11, 12, 13, 14, 15) por repetirse en tantos ejemplares, se define como un canon iconográfico en relación semántica con la casi ausencia de senos y el aspecto inmaduro de estos cuerpos humanos. Se prescindió de la exactitud realística de los brazos, para expresar simbólicamente

mente la inmadurez física y anímica de la muchacha; ella, durante su pubertad, está en una situación fisiológica, temperamentalmente ambigua y marginal que le impide de usar sus brazos y de trabajar eficientemente. Esculturalmente se ha logrado así una gran coherencia de significados.

El simbolismo de los figurines con capucha asignables a la categoría pubertad, por la poca dimensión de los senos y la falta de brazos, exhiben, en vez de depilación, una capucha hemisférica lisa, cuya sombra obscurece el rostro retraído hacia atrás (ver Fig. 15). Esta laminita de cerámica lisa podría haber imitado el aspecto del pelo endurecido por achiote molido, en reemplazo de la depilación o el de una gasa que cubre la cabeza. Vemos aquí a un ser que no puede ni debe mirar a su alrededor, un símbolo más de “condición marginal” (Douglas 1978:97) en analogía con las peculiaridades de los demás figurines del mismo grupo.

En las imágenes de adolescentes, ocurre un cambio iconográfico radical. El relieve de los brazos se perfila debajo de los senos ya muy evidentes (Figs. 5 y 16). Las formas, también en este caso, transmiten el mensaje de que la condición marginal ha sido superada: el cuerpo femenino ha adquirido los caracteres distintivos de su sexo. Los brazos están aquí como símbolo de la capacidad de trabajar de la joven. Las áreas depiladas y hundidas, a diferencia de las anteriores, decoran más bien la cabeza, como si sancionaran la culminación de un proceso fisiológico.

Las graduales transformaciones de los senos, de los brazos y la diferencia de forma y tamaño de la depilación que se observa entre las tres categorías de figurines revelan, a mi juicio, lo diacrónico de una secuencia, dejando suponer el cómo y el cuándo se cumplieron las modalidades de la depilación en el ritual de pubertad de Valdivia.

Ciertos datos etnográficos podrían corroborar esta opinión

Los senos, los brazos y el peinado de las adultas. Contrastando con las iconografías relacionadas por mí con las etapas de pre-pubertad, pubertad y adolescencia, las figurinas de busto lleno, de brazos bien modelados y de cabellera larga y tupida (Figs 6,17,18,19) son imágenes de una mujer adulta; el gesto de los brazos alrededor de los senos expresa el orgullo de un ser, consciente de haber alcanzado su madurez física y psíquica. En estos cuerpos femeninos perfectos no intervienen alteraciones intencionales. A veces, la melena larga y abultada, propia



Fig. 22 Fragmento de figurín tableta, frente y espalda; (Marcos y García 1988,51)

de una adulta, está arreglada según patrones geométricos (Fig. 18) (Meggers, Evans y Estrada 1965, lám. 120, c-d.) los que, por encontrarse repetidos tienen, a mi criterio, viso de una señal para un status particular. Es un comportamiento casi universal el de modificar la apariencia de las y los jóvenes con peinados, coronas, collares, brazaletes y pinturas, cuando forman una nueva familia. La iconografía de contados figurines de adolescente, de senos ya evidentes, en que la asimétrica posición de los brazos expresa simbólicamente (Fig. 24) silencio (mano llevada hacia el mentón) o (Fig. 25) pudor: un brazo hacia el seno y el otro hacia el sexo, confirman la regla de que, por su ausencia o presencia o posición, los brazos expresan mensajes simbólicos.

Los brazos y la toca en la cabeza de las embarazadas. En los figurines de encintas donde el seno casi se funde con la hinchazón del embarazo, el gesto de los brazos, al extenderse hacia el límite del vientre para sostener su peso, simboliza protección. La toca que esconde el pelo de las embarazadas, en muchos casos (ver sección anterior) lleva múltiples incisiones, de simbolismo felino, prenda que, quizás, pudo haber sido parte de procesos de curaciones mágicas, coadyuvadas por la triple función como tableta, colgante y sonaja, de muchos de estos figurines.⁹ En las creencias del selvícola el jaguar, identificado con el poder mágico del chamán, está ligado a conceptos de fertilidad (Reichel-Dolmatoff 1968,74 y *passim*).

Los figurines de embarazada con su cabeza tapada por un gorro

perduran hasta Valdivia 7-8, dejando suponer que el valor simbólico y mágico de esta indumentaria estuvo todavía vigente en la época final de Valdivia.

El pubis y su simbolismo. En todo continente, en toda época y en toda latitud, la imagen de la vulva fue el símbolo de los procesos primarios y funcionales femeninos. El símbolo universal del sexo, una hendidura recta o como cuña, aparece en uno de los lados cortos de los figurines líticos aplanados de Valdivia, una fórmula que persiste a la extremidad del bulto de los líticos elipsoidales. Sin las limitaciones de la piedra que inducen a la abstracción, la cerámica facilita la representación de detalles reales que quedan fieles a lo que había motivado la elaboración de los líticos, involucrando a todas las facetas del tema de la fisiología sexual femenina tanto en lo realístico como en lo simbólico.

En las imágenes referibles a estados de pre-pubertad y pubertad, aquella protuberancia a la base del vientre, desligada de todo realismo deja perplejo al que intente su interpretación. Por impreciso, no es referible a un detalle anatómico. Quizás se refiera al abombado del triángulo púbico más evidente en las jovencitas de aspecto todavía inmaduro. Como acontece en lo irreal de la falta de brazos de los mismos figurines, pudo haber simbolizado el novísimo flujo menstrual o el potencial reproductivo de la adolescente, preconizado por la primera menstruación.

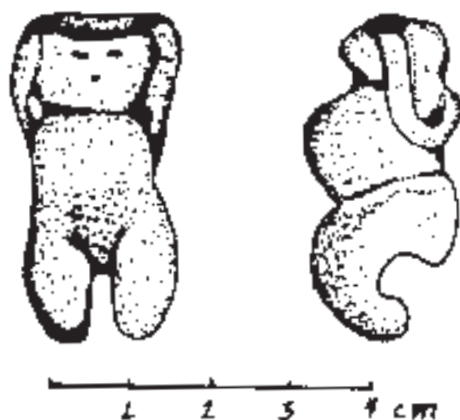


Fig. 23 Figurín genufleco, adulta embarazada, (dando a luz?).

La descripción del sexo, en las figurillas de adolescentes y de adultas es precisa; a veces múltiples agujeritos simulan el vello púbico, subordinándose así cada detalle a la lógica en relación simbólica con aquel progresivo desarrollo fisiológico.

La falta de descripción de la vulva en los figurines de embarazadas no parece tener valor simbólico; pudiera imputarse, a la imposibilidad de figurarla

en la convexidad del vientre, hueco, en la mayoría de los casos. El embarazo es el símbolo principal de esta iconografía.

El simbolismo del color rojo. El detalle del engobe rojo y liso del tocado de los figurines de Valdivia, requiere un comentario. El particular del “lado rasurado de la cabeza” y de su color rojo fue ya notado por Evans, Meggers y Estrada (1959, 11). Zevallos y Holm (1960, 70) refieren que algunos de los figurines [femeninos] del sitio San Pablo estaban “pintados de rojo y otros estaban ‘frotados con pigmentos minerales’”.¹⁰ Necesito reparar que el engobe rojo vivo no siempre aparece en los figurines ordinarios o pequeños de Valdivia.

“Cantos rodados, bien pulidos, de piedra roja de 7 a 9 mm de diámetro [estaban] colocados sobre las juntas, del lado derecho del cuerpo, hombro, codo, pelvis y rodilla del esqueleto femenino del personaje de rango sepultado ritualmente en el Osario” (Marcos 1988 I, 164).

Stoother (1988, 139-42) refiere que en entierros del Pre-cerámico de Las Vegas, en la península de Santa Elena-Guayas, hubo “vestigios de pintura roja” asociados con osamenta de sexo femenino y que “un trozo de ocre rojo estaba dentro de la cavidad bucal de un esqueleto femenino”. Aunque 1500 años aproximadamente separan las dos culturas asentadas en la misma área, las dos, según Stoother (ibid: 259) se subsiguieron sin solución de continuidad. Es probable que el vínculo ideológico del rojo con el sexo femenino en entierros del Pre-cerámico de Las Vegas hubiera seguido vigente todavía en Valdivia, en las piedras rojas asociadas con el esqueleto de la mujer del sepulcro del Osario de Real Alto; un nexo análogo hubiera existido, también, entre lo femenino de los figurines y el color rojo de la parte depilada de su cabeza, el de los surcos que interceptan su pelo, el de la capucha, o el de engobe que cubre el cuerpo de los figurines de mejor acabado. Por todos estos argumentos, me parece entonces aceptable la hipótesis de que el color rojo hubiera sido uno de los factores significantes de lo femenino en los figurines de Valdivia. En documentos etnográficos del continente americano consta que el pintar de rojo al cuerpo de la chica es un acto significativo dentro de los respectivos rituales de pubertad. Pero estas documentaciones, desligadas del pasado de Valdivia, pueden solamente confirmar que es propio de la naturaleza humana atribuir valores simbólicos a los colores de su entorno natural; casi universalmente, el ser humano asimila el color rojo a la vida. Entonces en Valdivia se le pudo



Fig. 24 Figurín, insinuando silencio (foto)

haber atribuido propiedades mágicas, como dejan suponer los testimonios arqueológicos que mencioné.

La interpretación tentativa del simbolismo de los figurines, dentro de su propia categoría y en función también de las demás, ha respaldado mi hipótesis de que gran parte de estas escultrillas son el reflejo iconográfico de comportamientos rituales, con que se sancionaron, dentro del ámbito doméstico, las etapas de crecimiento del cuerpo femenino, hasta la edad adulta. Aunque no se podrá saber nunca cuáles fueron entonces las reales implicaciones simbólicas de la depilación de la cabeza, he justificado la depilación

como una señal para separar así, durante la pubertad, a las niñas que están temporalmente marginadas dentro de su sociedad. He buscado una explicación, en clave simbólica, de las variables iconográficas de los brazos y de la región púbica. Se ha demostrado también que los figurines de mujeres adultas expresan conceptos desligados con el ritual de pubertad y que la rara iconografía de las embarazadas, en que el gesto de los brazos expresa simbólicamente protección, es conceptualmente independiente de los demás figurines.

Aunque el trabajo de Tibon Gutiérrez (197:3, 137:46) sobre figurines Tlatilco hubiera sido para mí un factor de motivación, y la consulta con documentos etnográficos de rituales de pubertad en la América tropical hubiera servido al inicio para orientarme hacia la com-

prensión de las modalidades de lo arqueológico, me he abstenido de usar todo aquello como cimiento lógico para defender mi hipótesis, por sentirme suficientemente apoyada con los elementos iconográficos de que disponía. Sin embargo, será útil referirme al tema de los rituales de pubertad femenina vigentes en América tropical; la analogía de sus modalidades con las iconografías de Valdivia no está en contradicción con mi hipótesis.

Rituales de pubertad en lo etnohistórico y en lo etnográfico; comparación de documentos etnográficos con los iconográficos de la ritualidad de Valdivia

Algunas informaciones etnográficas de Sudamérica pueden ser de ulterior ayuda para penetrar en las vivencias de sociedades selvícolas ya desaparecidas como la de Valdivia (ver sección 1). El haber descubierto cierta correlación de las peculiaridades de los figurines de las categorías de pre-pubertad, pubertad, adolescencia y edad adulta con la realidad de lo etnográfico me ha orientado hacia la lectura de un lenguaje únicamente iconográfico. Sin embargo, las posibles analogías no son comprobables con datos materiales o científicos, ni sirven de base para teorías difusionistas o determinismos ecológicos, siendo inaceptable la tesis de contactos transculturales entre épocas muy antiguas y el presente. Es sólo válida la premisa de que el ser humano, por su propia naturaleza, reacciona en manera análoga a situaciones similares.

Los habitantes de las cuencas de los grandes ríos de Sudamérica suelen marcar las etapas fundamentales de la vida de los individuos y las de su comunidad con rituales; entre éstos está el de pubertad femenina. Este, aunque en pueblos distantes entre sí, obedece a normas similares por su conducción y coordinación. Es común a todos el creer que la impureza de la menstruante es una amenaza

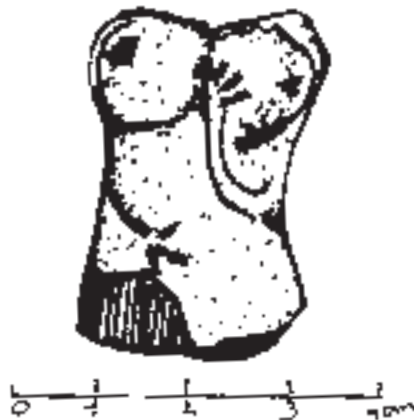


Fig. 25 Figurín en actitud pudorosa; fragmento

para el equilibrio de su sociedad, al estar acosada por graves amenazas, la jovencilla debe llevar la seña y el símbolo de su estado precario, alterando su aspecto con el corte del pelo o el depilado de la cabeza.

En toda población amazónica, la vida de las niñas se desenvuelve en el ámbito materno y la de los niños en el paterno, lejos de la maloca, en la selva. La segregación de la joven dentro del espacio doméstico, la prohibición de hablar, de mirar a su alrededor, la de ser mirada, los tabúes de la dieta, son reglamentos observados en la gran mayoría de estos grupos selvícolas. La interpretación simbólica de la “impureza” (Douglas 1978) en que está sumida la muchacha al inicio de su pubertad aclara el significado de estos tabúes. La chica tiene que sujetarse a la obligación de cumplir trabajos manuales pesados y propios de las mujeres, para temprar su cuerpo y su espíritu y prepararse a conllevar sus futuras tareas de esposa y de madre.

Me extendería innecesariamente al referirme a cada uno de los rituales de pubertad de tantos pueblos del trópico húmedo de Sudamérica (ver Introducción); muchas informaciones no fueron registradas en forma exhaustiva ni bajo criterios homogéneos. Voy a referirme, entonces, solamente al ritual Cuna (Holmer y Wassen 1963), al Desana (Reichel-Dolmatoff 1968) y al Tucuna (Nimuendaju 1952), por ser estas documentaciones integradas dentro de la cosmología propia de los pueblos respectivos.

El ritual de pubertad de los Cuna

Un ritual de pubertad femenina de los Cuna, asentados en la isla de San Blas y en la faja costanera caribe al sur del istmo de Panamá fue presenciado allí en 1637 por el Padre Adrián de Santo Tomás ([1640] 1908: op. at.131 citado en Holmer y Wassen 1963: 71). Este relato es valioso tanto por sus detalles como por su fecha, casi contemporánea a la Conquista. Padre Adrián refiere que cuando a la “niña viene su costumbre [menstruación] la madrina le quita el cabello a navaja”.

La chica no aparece en público hasta que le ha crecido el cabello, mientras el grupo festeja el acontecimiento. Cuando el pelo “llegue a la cintura” la muchacha, objeto de mimos y galanteos por su adquirida hermosura, tiene la oportunidad de encontrarse con jóvenes casaderos y con las primeras escaramuzas amorosas. Luego la madrina y el padrino la desnudan, la lavan, le cortan el cabello delantero y la pintan con

“vija colorada” (Bixa orellana?) de la cintura para arriba; se acomoda el pelo cortado “en parte decente”... “Comienza (entonces) el cuidado de los padres a procurarle marido”.

El lapso de tiempo entre la primera y cabal cortada del pelo y la otra del cerquillo del pelo ya crecido hasta la cintura, correspondió al necesario para la transformación de la muchacha en mujer, estableciéndose así los límites, pragmáticos y simbólicos, de un compás de espera hasta que la joven hubiere sido fisiológicamente apta para la vida conyugal.

A fines del mismo siglo, otra fuente (Lionel Wafer op. cit. en Holmer y Wassen 1963, 71) refería “que las jóvenes se cubren la cara con una pieza de algodón a guisa de velo si por si acaso alguien llega al lugar donde están confinadas, prohibiéndole así de mirar y ser mirada”.

Con el pasar del tiempo, estas modalidades se alteraron, cortándose el pelo solamente de la mitad de la superficie de la cabeza en la primera etapa del ritual y totalmente en la otra (Nordenskiöld 1938: 57 y Reina Torres 1956: 290 op.cit. en Holmer y Wassen: 70-73). Estando la chica ya en condición de casarse, mujeres, especialmente designadas, le cortan el pelo, esta vez al rape, ocasión en que el padre, para evidenciar su posición social, ofrece una gran fiesta, dirigida por el Kantule, una especie de chamán. Los instrumentos musicales que intervienen deben ser nuevos. Se recita el tradicional Canto de las tijeras, Tisla-Ikala (Holmer y Wassen 1963, 116-147). Recurre allí con insistencia (vv. 332- 576) el tema de la mujer que estira el cabello, de las que (lo) trenzan (lo) rizan y cortan el cabello y su contacto con (los insectos y pájaros); estas repetidas invocaciones parecen llevar en sí el vestigio de remotas tradiciones.

El ritual, por lo épico-mitológico del canto que le acompaña, parece tener antiquísimas raíces. Al dibujar una tijera, un informante explicó a Holmer y Wassen (ibid, 83) la nomenclatura simbólica, de carácter sexual, de las partes de este utensilio.

A pesar de ciertas variables como la del instrumento cortante, (navaja, hace cuatro siglos y tijera en la actualidad), las normas del ritual de pubertad Cuna y el canto tradicional persistían hasta la mitad del siglo XX, confirmando que, en la colectividad Cuna, el desarrollo fisiológico de la joven ha sido muy importante, con miras a la formación de un nuevo núcleo familiar.

El repetirse de la acción del cortado, de acuerdo al crecimiento de la joven, encuentra una sorprendente correspondencia iconográfica en los figurines Valdivia depilados y en el gradual formarse de aquellas curvas femeninas. La insistencia con que se mencionan las manipulaciones del pelo (estirado, trenzado, rizado y cortado) revela la sacralidad de estos actos, dejando pensar que los peinados de aquellos figurines hubieran podido tener un significado análogo, desconocido por nosotros.

El ritual de pubertad de los Desana

“Al tener una muchacha la primera menstruación, el sib prepara una ceremonia importante, por la cual la joven se incorpora al grupo como mujer casadera. Cuando comienza la menstruación, se construye en el interior de la maloca al lado izquierdo de la puerta principal, un pequeño cubículo formado por esteras. El suelo se cubre de cenizas simbolizando el estado del mundo después del Incendio Mundial, promulgándose así la ley de la exogamia. Durante estos días con sus noches, la joven puede comer solamente pequeños pescados atrapados en las quebradas, es decir comida ritualmente pura y no toma ninguna bebida. Unas tres veces al día viene el payé y sopla sobre ella humo de tabaco mientras que ella tuerce cuerdas de una madeja de fibras de cumare. El payé le corta el cabello y lo bota al río; el payé pinta el cuerpo y la cara de la muchacha de rojo y negro lo que simboliza la energía positiva y negativa.

Al terminar la menstruación, la muchacha sale del cubículo y va al río donde se baña y a su regreso el payé comienza con sus invocaciones. Hay un pequeño fogón y con las brazas va ahumando el trayecto entre la maloca y el puerto. En el puerto, las invocaciones son parecidas a las que hace el payé con ocasión de la iniciación de los jóvenes y pide ahora para la muchacha la protección de las divinidades. De regreso se repite el ritual del saludo, la recitación de los mitos y genealogías y la exhortación a mantener las normas culturales. Pero ahora es el padre de la muchacha quien contesta y reafirma el parentesco. La muchacha ofrece la primera bebida de chicha al payé después de lo cual su padre reparte chicha a los demás presentes. Sigue luego el baile y muchas veces este es ya la ocasión para que algún joven visitante muestre interés en la muchacha y entonces los padres de ambos ya inician negociacio-

nes acerca de la cantidad de rallos, canoas, canastos o peces que recibirán los padres de la joven” (Reichel Dolmatoff 1968: 110-111).

De esta documentación resulta claro que el ritual de pubertad femenina no es un fin en sí mismo. Con sus modalidades se proyecta hacia una finalidad social, la de cuidar el orden de las uniones.

En ambos casos la participación de un personaje con atributos religiosos, el *kantule* Cuna y el *payé* Desana, confiere solemnidad a estas ceremonias.

El ritual de pubertad de los Tucuna

Asentados a cuatro grados de latitud sur y siempre en la misma cuenca amazónica, los Tucuna preservaban hasta la mitad de este siglo (Nimuendajú 1952: 68-99), rituales de pubertad femenina complejos, en que el corte del pelo desempeña funciones simbólicas.

“Children submit... nowadays at four years to a ceremony called... pluck the children’s hair... the ceremony lasts two or three days” (Nimuendajú 1952: 71)... As soon as a girl senses her first menstruation she removes all her ornaments and, if her mother is absent, hangs them in the house so that they will be seen immediately; she hides in a thicket near the house. When the mother arrives she realizes from the ornaments what has happened and goes out to seek her daughter, who responds to the maternal call by striking one piece of dry wood against another. Round the bed of the girl... the mother then promptly erects a partition made of mats... to which she conducts the girl as soon as night falls.” (ibid: 73)¹¹.

“*Seclusion*: From then on, the adolescent is treated as a “varëki” remaining in seclusion, completely invisible and inaudible to all except her mother and paternal aunt... The Tucuna girl considers seclusion a measure demanded by her delicate condition and promptly submits to it for fear of the evil consequences of some oversight. This cautious behaviour is because the individual of either sex is believed subject above all at the time of puberty, to extraordinary and supernatural experiences and to contact with immortals The varëki is surrounded by invisible demons” (ibid :73-4)¹².

La observancia de estos tabúes protege también a los demás contra las fuerzas negativas que emanan de este ser que, al momento de su

primera menstruación, es marginal e impuro. Por esto se cumplen los rituales referidos por Nimuendajú, confirmando con los documentos etnográficos lo acertado de los postulados de Douglas. Es el ritual que controla los peligros que se ciernen sobre el ser marginal que tiene que mantenerse segregado hasta que se lo integre dentro del nuevo estatus.

Los preparativos de la fiesta y los posteriores actos tradicionales, reglamentados de acuerdo al ritual de iniciación, duran casi dos meses. Donde los Cunas, el padre de la chica ofrece la fiesta, muy importante para su posición social. Con la participación de los invitados, se lavan los instrumentos musicales, se elaboran “trajes que representan a demonios” (ibid: 80) y se recitan “cantos de las mascaradas”. (ibid: 84)

“...[The girl] had made... threads of [tucum fibers] during the period of her seclusion, to prove that she would be a hard-working girl and in gratitude to her uncle for all his care of her”(ibid: 80).

“The enclosure is full of women. One of them arranges the “varëki” hair... The shaman arrives and grasps the hair of the girl’s forehead making gestures as if he were wrenching it... he calls all the relatives so that each of them... may cut off a lock of hair, which they bear off with a shout of ~dye~. [The girl’s] completely naked body is painted with [genipapo]. She returns to the seclusion room... It is now eight o’clock in the morning.. (ibid: 87)...In addition to the black which she has already received, she is now painted with urucu [red] on which hawk plumage is glued (ibid, 88) [On her head] is placed a crown with bright plumage and snails rattles with bone slappers... [Then... some of the relatives] pull the feathers crown down over her eyes... and dance [carefully] with her (ibid: 87-89)’¹³ [Nótese que así como entre los Desana, el cuerpo de la muchacha se pinta de negro y de rojo.]

The depilation. Interrupting the dance, the paternal uncle pulls out a lock of hair from the “varëki”, then she is led to the center of the house, where she is seated on a tapir hide... a jar full of paianaru [un brebaje] and a small pot containing a brew of this drink are placed before her... Three to six women sit in a circle round the “varëki” and immediately begin to pluck her hair by rapid, vigorous tugs The plucked hair is piled together on a mat at the end is left only a small lock on top of the head which is anointed with red urucú and twisted, finally being jerked out by the uncle and raised into the air accompanied by shouts of dye’... The uncle [is] preaching the “varëki” an energetic sermon on her future duties (ibid: 89-90).¹⁴

La sucesión de todos estos actos acontece al compás de la misma exclamación *dye* que confiere una modalidad casi litúrgica a ellos.

“Supplementary ceremony _ After six or eight months, when the “varë-ki’s” hair has grown again, a supplementary ceremony is celebrated, like the one after the first depilation and, like it, called *dyepa’kde* (to cut the hair across the forehead). The owner of the house says...”I shall burn the fleas..., since they believe that, unless this is done, fleas will increase in a disagreeable way” (ibid: 92).¹⁵

Los actos introductorios, los que involucran el rito de la depilación y los conclusivos, importantes para las relaciones sociales de quien ofrece la fiesta, el lavar los instrumentos musicales para las danzas, la preparación de la comida y de los brebajes, los disfraces, que deben destruirse al término de la fiesta, los cuentos míticos, todo hace parte de un contexto unitario, codificado según patrones de origen ancestral y legendario. Las palabras del tío al instruir a la muchacha en los que serán sus deberes de hija y de esposa, confirman la finalidad del ritual, la de asegurar el orden en el comportamiento de los futuros núcleos familiares.

Los tres rituales de pubertad femenina, el Cuna, (costa caribe del Darien e isla de San Blas) el Desana y el Tucuna (norte de la cuenca amazónica) revelan características vivenciales y contextuales análogas, interpretables en la clave del análisis socio-antropológico de Douglas. La doncella que menstrúa por la primera vez no es todavía un ser adulto ni es más una niña. Vale recordar que el peligro reside en las fases de transición, simplemente porque la transición no es ni un estatus ni el que le sigue (Douglas 1978:96) Para defenderse de estas fuerzas malignas inherentes a una situación de marginalidad el hombre levanta las barreras de los tabúes.

Para diferenciar, simbólicamente, a la jovencuela dentro de su grupo, se recurre a una señal que, por los documentos consultados, resulta ser la misma, la depilación. Las demás reglas de conducta son similares en los tres casos descritos y en gran parte de los demás, desde el Norte al Sur Oriente de los Andes (incluidos los Sirionó, [Meggers:1973:83]), hasta las bocas del Orinoco y del Amazonas. Tanta analogía es muy sorprendente aunque no sea imputable a procesos de transculturación.

La secuencia de reglas similares, para el cumplimiento del ritual, obedece al orden biológico del gradual desarrollo fisiológico del cuerpo femenino, desde su pubertad hasta cuando saldrá lista y templada para iniciar el ciclo de la reproducción. Así, lo fisiológico transformado en simbólico y mítico imparte preceptos para que se respete el orden de la naturaleza. El cuerpo femenino podrá llegar a su función reproductiva solo y cuando se perfeccione la madurez de los órganos esenciales para una madre potencial.

El contenido mitológico del Canto de las Tijeras de los Cuna, el de los cuentos dramáticos que recitan los Tucuna, el ritual de pubertad Desana, inseparable de la cosmología de este pueblo, y los demás rituales similares, a lo largo y a lo ancho de las cuencas de los grandes ríos de América tropical, me parecen comprobar que la esencia del ritual de pubertad femenino, solemnizado por el corte del pelo de las doncellas, tuvo sus raíces en la historia remota del hombre americano, una página de la cual fue escrita iconográficamente por la cultura Valdivia.

Discusión

De la descripción de los rituales de pubertad Cuna, Desana y Tucuna resulta claro que éstos se desarrollan en la órbita doméstica. Allí se relega a la menstruante, dentro de un espacio angosto. También los figurines femeninos Valdivia se han encontrado, en su mayoría, en el recinto doméstico, haciendo suponer que el acto ritual de que hicieron parte se cumplió en aquel ambiente.

El acto ritual depilatorio y su reiteración, cuando es ya completo el desarrollo fisiológico de la muchacha selvícola, se refleja visualmente en las diferentes formas de depilación, desde la más extensa en figurillas de cuerpo sin curvas, hasta la menos vistosa en cuerpos de adolescentes ya formadas. Las diferentes manipulaciones del pelo, secundadas por el canto Cuna, parecen reflejarse en ciertos complicados patrones de algunos peinados Valdivia.

¿No expresan quizás obediencia a la consigna de la invisibilidad los figurines cuya mirada se esconde bajo la sombra de la capucha? ¿Y no insinúa guardar silencio la mano apoyada al mentón de otros? Me parece que la falta de brazos en los figurines con poco seno hubiera sido un modo de expresar simbólicamente el estado anímico y físico de la muchacha, incapacitándola así para la realización de trabajos pesados. Es para rescatar a la joven de esta inercia psíquica que los Desana

y los Tucuna le imponen duras y tediosas tareas, como parte del ritual de pubertad. El engobe rojo en la parte “afeitada” de los figurines de la I, II y III categoría, los “frotados con pigmentos minerales” del sitio de San Pablo (Zevallos y Holm 1960, 70) estarían en analogía con la pintura roja aplicada al cuerpo desnudo de la joven Cuna y la usada en los rituales Desana y Tucuna. Tantos paralelos entre la documentación de lo etnográfico y lo iconográfico de lo arqueológico reforzarían, en mi opinión, la base de mi hipótesis de que el ritual de pubertad femenina fue un factor importante de la estructura ceremonial, dentro del contexto social de la cultura Valdivia.

Conclusiones

Los figurines de Valdivia que exhiben un evidente alisado en la mitad de su cabeza apoyan la hipótesis de que en la sociedad de Valdivia se hubiera cumplido un ritual de pubertad femenino, señalando con el rasurado de la mitad del pelo de la jovencita, el estado precario en que ella se encuentra durante el lapso de tiempo que media entre el aparecer en ella de la primera menstruación y su completa madurez fisiológica.

La misma iconografía de estos artefactos ha permitido afirmar que estas figurinas son la representación de cuerpos femeninos sexualmente inmaduros. Gracias a un enfoque antropológico se ha podido llegar así a una aproximación interpretativa de las implicaciones en lo plástico de la constante falta de figuración completa o imprecisa de los brazos, de la presencia del abultamiento informe por encima del pubis en concomitancia con la señal de la depilación.

La documentación arqueológica ha comprobado que la máxima concentración de estos figurines estaba ubicada en los recintos domésticos; esto refuerza la hipótesis que estos sean exclusivamente imágenes femeninas, ya que el ámbito del hogar es el microcosmo en que se desenvuelve la vida de las mujeres en las sociedades selvícolas como la de Valdivia. La consulta con documentos etnográficos ha apoyado lo acertado de mi hipótesis. Sin embargo, considerando que, salvo los quince figurines recuperados del contexto arqueológico controlado de Real Alto y publicados por Marcos (1988 I y II) y los provenientes de La Clementina (Moncayo inf. pers. feb. 1992), los demás ejemplares que pude analizar provienen de contextos dudosos o sin contexto alguno; será necesario reforzar en un futuro mi tesis con ulteriores referencias de material científicamente documentado.

Agradecimiento

A Alberto, mi esposo, por su abnegada comprensión; a mi nieto Eduardo Kohn quien, al compartir conmigo el placer del descubrimiento, me encauzó hacia la justa organización del trabajo; a Patricia Netherly, por haber hecho críticas constructivas a la primera y a esta segunda versión; a Ernesto Salazar por su apoyo; a Karen Bruhns por su cooperación a lo largo de años y últimamente editando mi trabajo con la ayuda de sus fotografías; a Gogo Anhalzer y a Betty Wappenstein por haberme hecho estudiar sus colecciones, permitiéndome reproducir los figurines significativos para mi tesis; a Patricio Moncayo, poniendo a mi disposición los figurines líticos recuperados en su trabajo de campo en La Clementina, y a James Zeidler y Scott Raymond por su colaboración; a Erna Reinoso, Patricia Wattel y Magdalena Gallegos por su eficientísima ayuda en editar el texto original español y las traducciones de los textos en inglés; a Monica Barnes por traducir el texto al inglés y por editarlo para Andean Past.

Addenda

James Zeidler revisó las fechas para Valdivia, ver pág. 4. En la nota N°1 de Andean Past (pág. 230) consta lo siguiente: las fechas para las fases dos a ocho son extraídas de Marcos (1988:73, 78-79) con las enmiendas sugeridas por James Zeidler (comunicación personal Agosto 1993). Ellas fueron calibradas por Marcos usando las curvas sugeridas por Damon et. (1974). Las fechas de la Fase 1 se derivan de Damp (1988) no calibradas. La secuencia ha sido modificada para eliminar la laguna de veintiseis años que parecería existir entre las fase siete y ocho. Este vacío parece ser la consecuencia del hecho que hay muy pocas fechas de radio-carbono para la fase siete de Valdivia y que las desviaciones standard no se superponen con las de que disponemos para la fase 8. Las fechas para las fase dos a siete han sido obtenidas del material rescatado en las excavaciones de los sitios de Real Alto (Liu, Riley and Coleman 1986:106.106-107). Las fechas de la fase ocho han sido extrapoladas del trabajo en los sitios de Ayalán (Guayas) y de San isidro (Manabí). En su conjunto, se tiene que reevaluar la secuencia cronológica de Valdivia.

Notas

1. Damp (1988:68-69) añade que la forma de uno de los figurines de piedra (fig. 85 en su texto) es significativamente más grande (6 cms de largo y 2.2 de ancho; su forma y tamaño están conformes a los Shebenantai de los grupos Shipibo-Conibo de la montaña peruana (Raymond, De Boer y Roe 1975: 51, citado por Damp 1988, 68). Los Shebenantais son usados en ceremonias para celebrar la pubertad femenina de niñas adolescentes.
2. “Ahí donde las características estructurales de la fase temprana han sido delineadas [Loma Alta] (Stahl 1984: 162-6) y el contexto de la fase 3 de Real Alto (Zeidler 1984: 435-43, 487), los figurines parecen estar asociados con desperdicios domésticos (Stahl 1986: 141)” “La ocupación Valdivia en Loma Alta pertenece predominantemente a las fases uno y dos... Con respecto al contexto al que estuvieron asociados los figurines, se los encuentra casi sin excepción entre los desperdicios domésticos. Esto sucede con mucha frecuencia” (Raymond: mayo 1993, Inf. Pers.).
3. Según Zeidler (1984: 443), en Marcos (1988, II: 322) la dispersión de los datos que se refieren a figurillas, demuestra su co-ocurrencia con marcadores de actividades primordialmente femeninas...La importancia de la figurina, en este sentido, reside en su clara asociación ‘genérica’ [sic] con las mujeres y en su independencia con otros indicadores diferentes (super-estructural) de la realidad social”
4. Una función análoga a la de un depositario de espíritus contactados por los chamanes durante sus viajes extáticos a mundos secretos.
5. La información detallada de la excavación de Moncayo es la siguiente. En cuatro pozos de exploración a 1,00-1,20 mts. de profundidad hubo 8 figurines aplanados y ninguno elipsoidal. A igual profundidad, en otros dos se rescataron cuatro aplanados y cinco elipsoidales. A 1,00 mt. se rescataron 1 aplanado y 1 elipsoidal. Disminuyendo la profundidad, desaparecieron los aplanados siendo diecinueve los elipsoidales. Desde la profundidad 1,00 -0,80, en cinco cortes se hallaron cinco figurines Palmar Inciso. Esto da un total de trece aplanados, veinte y ocho elipsoidales y cinco Palmar Inciso.
6. Aunque paradójico, es cierto que el cuerpo mismo puede proporcionar un sistema natural de símbolos; pero nuestro problema es el de identificar los elementos en su dimensión social, los cuales se encuentran reflejados desde una perspectiva u otra sobre como el cuerpo debe funcionar... (Douglas 1970:12). De acuerdo a un sistema de símbolos naturales, el cuerpo tenderá a ser concebido como un órgano de comunicación (Ibid :16).
7. El peligro está en los estados transicionales, simplemente porque la transición no es ni un estado ni otro, mas es indefinible. La persona que debe pasar de un estado a otro está en una situación peligrosa y emana peligro hacia los demás. El peligro es controlado a través de un ritual, el cual separa a la persona de su anterior “status”, la segrega temporalmente y luego públicamente declara su entrada a la nueva categoría. No sólo es la transición peligrosa de por sí, sino también lo son los ritos de segregación, por ser su fase más peligrosa... Podemos estar seguros que

los peligros preconizados expresan algo importante sobre la marginalidad (Douglas 1978:96).

8. Parecería que si una persona no tiene lugar en el sistema social como ser marginal, entonces todas las precauciones en contra del peligro deben venir de otros (Douglas *ibid.*, 97).
9. El ruido de la sonaja, símbolo de vida y la oscilación del colgante, en sintonía con las contracciones del útero hubieran coadyuvado simbólicamente en prácticas de magia simpática para el buen éxito del parto, interpretaciones éstas que se sitúan en el campo de lo especulativo.
10. El figurín que publica Marcos (19881: 95) y cuyo tocado este autor define como capucha es diferente de los que se asignan al grupo pubertad por lo siguiente: en aquel ejemplar son evidentes los senos (rasgo de mujer adulta); la forma del tocado es rectanguloide y no esférica (compárese con el número 15), su acabado es con estrías, “rugoso al tacto” (*ibid.*), de lo que se deduce que falta el engobe rojo, detalles en contradicción con lo propio de los figurines con capucha.
11. Los niños hoy en día se someten a la edad de cuatro años a una ceremonia llamada... arrancan los pelos de los niños... la ceremonia dura dos a tres días (Nimuendejú 1952: 70-1)... Apenas la niña se da cuenta de su primera menstruación, se despoja de todos sus adornos y, si su madre esta ausente, los cuelga dentro de la casa, para que queden a la vista; luego se esconde en una espesura cercana. Cuando la madre llega y encuentra los ornamentos, comprende la situación y se pone a buscar a su hija, quien responde a su llamada golpeando dos palitos secos entre sí... Alrededor de la hamaca de la niña... la madre levanta rápidamente una mampara de esterillas... donde la conduce tan pronto cae la noche.
12. Reclusión: A partir de ese entonces, la adolescente es tratada como una “varëki” permaneciendo recluida, completamente invisible e inaudible para todos, con la excepción de su madre y su tía paterna... La niña tucuna... considera la reclusión como una medida necesaria por su condición delicada y prontamente se somete a ella por miedo a consecuencias malignas de alguna mirada indiscreta. Este comportamiento cauto se debe a la creencia de que el individuo de sexo femenino o masculino está sujeto, en la época de la pubertad, a experiencias extraordinarias y sobrenaturales y a contactos con los inmortales. La *varëki* está rodeada de demonios invisibles..“(Ibid 734)
13. [La niña] ha hilado [fibras de tucúm] durante su período de reclusión, para probar que será trabajadora y como muestra de gratitud hacia su tío por todos sus cuidados hacia ella. El recinto está lleno de mujeres. Una de ellas arregla el pelo de la *varëki*... El chamán llega y toma el pelo de la frente de la niña, simulando arrancarlo el llama a todos los parientes de la niña para que cada uno pueda cortar una mecha y entregarla inmediatamente al tío gritando *dye*... El cuerpo desnudo de la niña se lo pinta [de negro] con genipapo. Ella regresa al cuarto de reclusión... Son ahora las ocho de la mañana... Además del colorante negro con que fue untada, se le pinta asimismo con urucú [rojo] sobre el cual se hace adherir un plumaje de halcón. [Sobre su cabeza] lleva una corona de plumas llamativas [entre otros adornos ella recibe uno de] sonajas de caracol y de hueso. [Luego algunos de los parientes] le bajan la corona de plumas sobre sus ojos... y danzan [cuidadosamente] con ella” (Ibid, 87-9).

14. La depilación. Interrumpiendo la danza, el tío paterno arranca una mecha de la cabellera de la *varëki*, quien luego es llevada al centro de la casa donde la sientan sobre una piel de tapir... una jarra llena de paianarú y una pequeña olla que contiene esta misma preparación son depositadas frente a ella; entre tres hasta seis mujeres se sientan en círculo alrededor de la *varëki* e inmediatamente comienzan a arrancarle el cabello con tirones rápidos y vigorosos. El pelo es amontonado sobre la esterilla... sobre el cuero cabelludo no queda más que una pequeña mecha a la que se le unta con urucú rojo; luego se la tuerce. Una vez que el tío la haya arrancado, este la levanta en el aire acompañándola con la exclamación de *dye*... El tío pronuncia un sermón a la *varëki* sobre cuales serán sus obligaciones futuras...
15. Ceremonia suplementaria. Después de seis u ocho meses, cuando el pelo de la *varëki* ha vuelto a crecer, una ceremonia suplementaria tiene lugar, como aquella que se celebra después de la primera depilación, igualmente llamada *dye -pakee* (o cortar el pelo a lo largo de la frente). El dueño de casa dice.. quemaré las pulgas... ya que es una creencia que de no hacerlo las pulgas se multiplicarán en una forma desagradable (ibid: 92).

Referencia de ilustraciones

Col. Anhalzer 3, 5, 11, 14, 20, 23, 24.
Col. Di Capua: 4, 6, 15, 16, 17, 19, 25.
Fotografía: Cortesía de Karen Olsen Bruhns.

Bibliografía

- ARMSTRONG, John and Alfred Metraux,
1948 *The Goajiro en, Handbook of South American Indians*. vol. 4 edited by Julian Steward. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. Bulletin 143. Washington D.C.: 369-83
- DAMON, P.E., C.W, Ferguson, A. Long and E.I Wallick
1974 *Dendrochronologic Calibration of the Radiocarbon Time Scale American Antiquity* 39 (2), 350-66.
- DAMP, Jonathan E.
1982 *Ceramic Art and Symbolism in the Early Valdivia Community*. Journal of Latin American Lore. 8:2,155-78.
1988 *La primera ocupación Valdivia de Real Alto: Patrones económicos, arquitectónicos, e ideológicos*. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología, Corporación Editora Nacional. Quito.
- DI CAPUA, Costanza
1973 "Análisis morfológico y estético de algunos fragmentos de la cultura Valdivia". En: *Boletín de la Academia Ecuatoriana de Historia* 121,102-15. Quito.

- s/f *El chamán y el jaguar en la arqueología ecuatoriana*. Manuscrito inédito en posesión de la autora.
- DOUGLAS, Mary
1967-1978 *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge & Keegan Paul, London and Henley. (1978 paperback).
1970 *Natural Symbols*. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex.
- ESTRADA, Emilio
1956 *Valdivia: Un sitio arqueológico formativo en la Costa de la Provincia del Guayas*. Museo Víctor Emilio Estrada, Pub. 1, Guayaquil.
1958 *Las culturas preclásicas, formativas o arcaicas del Ecuador*. Museo Víctor Emilio Estrada, Pub. 5, Guayaquil.
- EVANS, CLIFFORD, Betty J. Meggers y Emilio Estrada
1959 *Cultura Valdivia*. Editorial Vida, Guayaquil.
- HILL, Betsy D.
1975 *A New Chronology of the Valdivia Ceramic Complex from the Coastal Zone of Guayas Province, Ecuador*.
- HOLM, Olaf
1987 *Valdivia: Una cultura formativa del Ecuador, 3500-1500 a.c.* Cromos, S.A., Guayaquil.
- HOLMBERG, Allan
1948 *The Sirionó*. Handbook of South American Indians 3,455-463. Bureau of American Ethnology Bulletin 143, Julian Steward, editor, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- HOLMER, Nils M. y S. Henry Wassen
1963 *Dos cantos shamanísticos de los Indios Cuna*. Etnologiska Studier 27,45-65 y 67-151. Goteborg.
- KIRCHOFF, Paul
1948 *The Warao*. Handbook of South American Indians 3,869-881. Bureau of American Ethnology Bulletin 143, Julian Steward, editor, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- LATHRAP, Donald W., Donald Collier, y Helen Chandra
1975 *Ancient Ecuador: Culture, Clay and Creativity 3000-300 B.C.* Field Museum of Natural History, Chicago.
- LATHRAP, Donald W., Jorge G. Marcos y James A. Zeidler
1977 *Real Alto: An Ancient Ceremonial Center*. Archaeology 30:2-13.
- LEVI-STRAUSS, Claude
1948 *The Xingu*. Handbook of South American Indians 3,321-337. The Nambicuara. *ibid.* 3,361-369.

LIPKIND, William

- 1948 *The Caraja*. Handbook of South American Indians 3, 179-191, Bureau of American Ethnology Bulletin 143, Julian Steward, editor, Smithsonian Institution, Washington D.C.

LIPPI, Ronald

- 1983 *La Ponga and the Machalilla Phase of Coastal Ecuador*. University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan USA 3058.

LIU-CHAO LI, Kerry M Riley y Dennis D Coleman

- 1986 Illinois State Geological Survey Radiocarbon Dates VIII Radiocarbon 28 (1) :78-133

LOWIE, Robert

- 1948 *The Arawak; The Siusi; The Tupinamba; The Taulipang* 3, 1-56, Handbook of South American Indians. Bureau of American Ethnology Bulletin 143, Julian Steward, editor, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

LUBENSKY, Earl H.

- 1991 *Valdivia Figurines. The New World Figurine Project I*, 21-36. Terry Stocker, editor, Research Press, Provo, Utah.

LUNDBERG, Emily

- 1977 *Reappraisal of Valdivia Figurines Based on Controlled Feature Contexts: A Preliminary Report*. Paper presented at the 42nd Annual Meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans, April 28.

MARCOS, Jorge G.

- 1988 *Real Alto. La historia de un centro ceremonial Valdivia*, Tomos I y II. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología, ESPOL, Corporación Editora Nacional, Quito.

MARCOS, Jorge G. y Mariella García

- 1988 *De la dualidad fertilidad-virilidad a lo explícitamente femenino o masculino: la relación de las figurinas con los cambios en la organización social Valdivia de Real Alto, Ecuador*. The Role of Gender in Precolumbian Art and Architecture, pp. 35-51. Virginia E. Miller, editor. University Press of America. 1988.

MEGGERS, Betty

- 1966 *Ecuador. Ancient Peoples and Places*. Thames and Hudson, General Editor: Dr. Glynn Daniel.

- 1973 *Amazonía: A Counterfeit Paradise*.

EVANS, Clifford y Víctor Emilio Estrada

- 1965 *The Early Formative Period of Coastal Ecuador: The Valdivia and Machalilla Phases*. Smithsonian Contributions to Anthropology No. 1, Smithsonian Institution, Washington D.C.

- NORDENSKIOLD, Erland y Wassen, Henry
1938 *An Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians, in Collaboration with the Cuna Indian*. Ruben Perez Kantule vol.10 de los Comp. Etnogr. Studies por Nordenskiold. Obra postuma, Gotemburgo.
- NIMUENDAJÚ, Curt
1948 *The Maue*. 3, 245-254. *The Mura* 255-269, Handbook of South American Indians Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, en Julian Steward, editor, Smithsonian Institution, Washington D.C.
1952 *The Tucuna*. Editado por Robert H. Lowie y traducido por William D. Hohenthal. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- NORTON, Presley
1982 *Preliminary Observations on Loma Alta, an Early Valdivia Midden in Guayas Province, Ecuador*. 101-120. Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano, Jorge G. Marcos y Presley Norton, editores, ESPOL, Guayaquil.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo
1961 *Anthropomorphic Figurines from Colombia, Their Magic and Art*, 230-269. En Samuel K. Lothrop et al., *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, Harvard University Press, Cambridge.
1968 *Desana: Simbolismo de los Indios Tucano del Vaupés* Edición Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia.
- RICE, Patricia
1981 *Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood*. *Journal of Anthropological Research* 37, 402-414.
- RIVET, Paul
1905 *Les Indiens Colorados. Recit de voyage et etude*. *Journal de la Société des Americanistes de Paris* vol. 2, 177-208.
- SANTO THOMAS, Fr. Adrian de
1908 [1640], Reducción del Guaymi y El Darien y Sus Yndios. En Juan Requejo Salcedo, editor, *Relación histórica y geográfica de la Provincia de Panamá*. Colección de libros y documentos referentes a la historia de América, Relaciones históricas y geográficas de América Central, VIII: 86-136. Madrid.
- STAHL, Peter
1986 *Hallucinatory Imagery and the Origin of Early South American Figurines*. *World Archaeology* 18,134-150.
- STAHL, Peter y James A. Zeidler
1990 *Differential Bone Refuse Accumulation in Food Preparation and Traffic Areas on an Early Ecuadorian House Floor*. *Latin American Antiquity* 1,150-169.

STOTHERT, Karen E.

- 1988 *La prehistoria temprana de la Península de Santa Elena, Ecuador: Cultura Las Vegas*. Miscelánea Antropológica Ecuatoriana, Serie Monográfica 10. Quito y Guayaquil.

TIBÓN, Guitierrez

- 1972-73 *La festa della pubertá femminile nella archeologia mesoamericana*. Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanisti I, 137-145. Genova.

TORRES, Reina C.

- 1956 *La Mujer Cuna*. América Indígena. Vol. XVI 4, 277-301, México, D.F.
1958 *Aspectos culturales de los Indios Cunas*. Anuario de los Estudios Americanos, tomo XV, 515-547. Sevilla.

ZEIDLER, James A.

- 1968 *Feline Imagery, Stone Mortars, and Formative Period Interaction Spheres in the North Andean Area*. Journal of Latin American Lore 14, 243-283.

ZEEVALLOS, Carlos y Olaf Holm

- 1960 *Excavaciones arqueológicas en San Pablo*. Ciencia y naturaleza. Revista Oficial del Instituto de Ciencias Naturales de la Universidad Central III, 62-95. Quito.

UNA INTERPRETACIÓN TENTATIVA para los figurines Palmar Inciso de Valdivia

Costanza Di Capua

En este ensayo me propongo analizar los figurines líticos de Valdivia que se identificaron con el nombre de Palmar Inciso y planteo una hipótesis para su interpretación.

Con las palabras Palmar Inciso, los primeros investigadores de la Cultura Valdivia Meggers, Evans y Estrada (1965: 95 - 96), los separaban, desde un principio, de otros líticos, los rectangulares muy simples, los de sección ovalada y de los de cerámica, denominados Venus.

Adoptaron el adjetivo Inciso para definir la característica de la técnica (incisiones) con que se habían marcado en la superficie de la laja, tanto las facciones del rostro como los detalles del torso y el corte recto que separa unas piernas muy largas (fig. 1). Usando la denominación Palmar, se referían al lugar geográfico (una pequeña ensenada al sur del pueblo epónimo de Valdivia) donde se había encontrado una cantidad apreciable de figurines con esta tipología.

Espero en mi estudio demostrar que los figurines Palmar Inciso, representan a personajes masculinos, relacionados con rituales mágicos, lo que implicaría que en la Cultura Valdivia, ya hace 4500 años (aproximadamente), hubiera existido una tradición chamánica.

Los trabajos de campo de Norton (1982), Stahl (1984), y Raymond (1993), que excavaron sistemáticamente en Loma Alta, han comprobado que la Cultura Valdivia nació en la ceja de montaña (cadena Chongón -Colonche) que se levanta a espaldas de los pueblos de Valdivia y de Palmar; son estos autores los que proponen la tesis de que el chamanismo relacionado con el consumo de los alucinógenos, esta-

* Editado por primera vez en el 2002 en este volumen.

ba ya vigente hace 4500 o 5000 a.p, en la costa del actual Ecuador. Es de tomar en cuenta que la ecología de esta región goza de un clima húmedo tropical, favorable para el crecimiento de plantas con poderes psicotrópicos, y que en la franja costera respectiva crecen variedades del *Trichocereus pachanoi*, un cactus conocido como San Pedro.

1. A Modo de premisa

Cuando tratamos de comprender e interpretar representaciones antropomorfas o zoomorfas de artefactos del pasado precolombino, tenemos que partir del axioma que la elaboración de ellos no obedeció a la mera intención de imitar las formas humanas o animales. La habilidad del hombre para plasmar una imagen, sea que ésta reproduzca la realidad, sea que con una forma algo esquemática se relacione con una idea, responde al impulso intelectual del pensamiento asociativo, o quizás a la intención de que una cosa cumpla el papel de otra, o que aquella forma simbolice algo. Los figurines de Valdivia también respondieron al proceso intelectual de la asociación.

2. El ceremonialismo y los Figurines en Valdivia:

Características Generales

Ya desde las primeras fases (1 y 2) del desarrollo de la Cultura Valdivia, el ceremonialismo fue bien desarrollado y definido, como lo prueban los centros ceremoniales de los ocho sitios Valdivia estudiados hasta ahora (en Loma Alta y Real Alto) por Lathrap (1977) y otros: Stahl (1984), Marcos (1988), Raymond (1993) y Damp (1988), durante los trabajos de campo de la década del setenta. En dichos recintos se reitera el patrón topográfico de un perímetro en U, delimitando un espacio central semi - hundido, sin rastros de ocupación humana. En este perímetro, frente a frente, estaban dos montículos, el del Osario y otro, el Ceremonial (Marcos, 1988 *passim*). Los fragmentos de los cuencos ceremoniales, hacinados junto a restos de comida exótica, que se encontraron en el perímetro externo del centro ceremonial, exhiben iconografías peculiares (fig 2), propias de los artefactos que se usaron allí. En este sitio, según los informes, parece no haberse encontrado una significativa incidencia de figurines de cerámica, y en el Osario fueron contados los ejemplares asociados a contextos funerarios.

Contrasta con lo anterior la cantidad masiva de figurines, algunos enteros y los demás en fragmentos, hallados en los basureros domésticos de las que fueron las viviendas, ubicadas a lo largo del perímetro en “U”, antes mencionado (Di Capua, 1994:5).

Parece incontrovertible, pues, la propuesta que los figurines de cerámica fueron parte integrante de un ceremonialismo de carácter doméstico, aunque sea difícil encontrar un término preciso y una propuesta única y convincente que responda a todos los interrogantes planteados por las múltiples variantes de ellos.

Al considerar el factor cronológico de un milenio y medio de la vida de Valdivia, se advierten en su iconografía de tipo antropomorfo cambios sucesivos, desde lo esquemático de los trabajados en piedra de Valdivia 1, continuando con los figurines en cerámica, hasta las figuras burdas del tipo “embarazada” de la fase 7-8, que se han encontrado en la zona de San Isidro (Manabí norte).

Es de preguntarse, por lo tanto, si siempre se mantuvieron constantes y ubicuas las mismas motivaciones mágico-rituales para las cuales fueron plasmadas y si el factor formal fue condicionado únicamente por el cronológico o por el geográfico.

Las variantes de los figurines, dentro de un mismo sitio o los figurines propios de sitios Valdivia lejanos entre sí, pueden haber intervenido en variaciones de un mismo acto ritual o servido para diversas finalidades.

Además los figurines pueden clasificarse por características de posición (de pie, sentados, arrodillados), o por las que precisan detalles anatómicos como la presencia o ausencia de manos, brazos o senos, muslos prominentes o forma de piernas y en el caso de los figurines de cerámica, también, de acuerdo al tratamiento del pelo, en correspondencia a la representación de etapas sucesivas del desarrollo fisiológico femenino (Di Capua, 1994) o por las características funcionales: la de colgante, de tableta o de sonaja.

En conclusión, para analizar y clasificar los figurines Valdivia debemos tomar en cuenta, además de lo cronológico y lo geográfico, los siguientes factores: el de la naturaleza de su material, el formal, el funcional, y cuando se dispone de ella, la asociación de hallazgo. El estado de preservación del artefacto hallado durante el trabajo de campo, puede ser un instrumento útil para su interpretación.

3. Figurines Líticos

3.1. Antecedentes

En las excavaciones de los asentamientos primigenios de Valdivia, en la ceja de montaña frente al mar (cadena Chongón-Colonche), se encontraron pequeños figurines que son los primeros intentos de representar a un cuerpo humano. El material en que se labraron fue el de los guijarros recojidos en el lecho de los ríos, cuya forma podía ya de por sí sugerir una imagen; éstos fueron de tres tipos: inicialmente se prefirieron lajas delgadas, aplanadas, rectanguloides y alargadas (fig 3). Tres burdas incisiones horizontales definen un rostro humano, algunas veces se partió el extremo inferior de la pieza, para dar forma a las piernas; hay consenso en considerar que ellos son cronológicamente los primeros. No es posible definir cual sexo se quiso representar, ni compete a este estudio adelantar una hipótesis sobre el uso ritual que pudieron haber tenido.

La diferenciación entre las otras dos tipologías (II y III) está implícita en la forma del guijarro que se escogió para representar un cuerpo humano (fig.4a). El bulto del guijarro que corresponde a la primera es de forma abombada, elipsoidal, afinada en sus extremos como la de un cigarro. Para la segunda (fig 4b) se prefirió un guijarro alargado y de espesor uniforme. Fue esta clase de guijarro grueso y aplanado la que sirvió para elaborar los figurines Palmar Inciso, objeto de este estudio.

De todas maneras, considero oportuno una rápida descripción de los figurines en forma de cigarro para que su imagen situada en contra luz, evidencie aún más las peculiaridades de la tipología Palmar Inciso.

Los elipsoidales tienen las siguientes características: el bulto del guijarro es apto para representar un cuerpo que aparenta, ya de por sí, ser femenino. Se dio forma redonda al ápice superior en el intento de esbozar una cabeza. También se definió con tres incisiones lo esencial de un rostro (ojos y boca). Al ensancharse el bulto del guijarro se resaltó el relieve de los senos. La parte más gruesa, en el centro, parece responder a la curvatura del abdomen. El ápice inferior está partido con un corte en V invertida, que define la región vulvar, así como separa el bulto en dos apéndices figurando así dos cortas y gruesas piernas, cuyo acabado inferior es redondeado y no aplanado (fig 4a). Dado el propó-

sito de este trabajo, no cabe tratar de responder aquí al interrogante de cuál pudo haber sido el ritual en el que intervinieron estos figurines; sería oportuno un estudio dedicado sólo a ellos.

4. Figurines Palmar Inciso

Para los figurines de piedra Palmar Inciso, objeto de este ensayo, se escogieron guijarros gruesos y aplanados de espesor uniforme. La oportuna selección de la materia prima parece haber obedecido a una intencionalidad bien definida para satisfacer a ciertas exigencias dentro de la sociedad valdiviana. Se manifiesta así una tipología completamente diferente de la de los elipsoidales (anteriormente descritos). Los datos estratigráficos atestiguarían que las dos tipologías en cuestión coexistieron, respondiendo probablemente a finalidades diferentes para la comunidad de los primeros asentamientos valdivianos, de la ceja de montaña.

4.1. Características iconográficas de los figurines Palmar Inciso

Como se ha dicho inicialmente, éstos se destacan de los otros por lo siguiente: la cabeza rectangular es muy grande y aplanada en su extremo. Las incisiones profundas en el rostro definen grandes ojos, una nariz ancha y una boca de corte rectangular exageradamente extendido (fig 5a) o a media luna (fig 5b). Así el rostro cobra una expresión amenazadora o despectiva. El segundo estilo es menos popular que el primero, lo que se aprecia tanto en la documentación gráfica publicada como en la de la colección Alnhalzer.

Es importante insistir sobre la figuración de manos grandes con gruesos dedos, dobladas horizontalmente o verticalmente sobre el esternón, detalle ausente en los figurines de tipo cigarro. Se debe puntualizar que no se figuró en ellos el relieve de senos, ni sobresalen, abajo, las nalgas; las piernas son muy largas, rectas y separadas por un corte vertical, al contrario de la separación divergente y trunca de las piernas en la otra tipología. Por lo tanto está claro que ellos representan a individuos de sexo masculino.

Es digna de notar la peculiar constancia con respecto a cómo se recuperaron los figurines Palmar Inciso durante las excavaciones: decapitados, mutilados o con facciones borradas. Stahl (Tesis Ph,D 1984:196 y láms. 31,33,34,35,36) (Fig 6) sugiere que la decapitación en

un caso y la eliminación de rasgos en el otro hubieren respondido a actos ceremoniales de carácter mágico. También pudiera haber sido un acto mágico-ritual la aplicación de pigmento rojo (Stahl *ibidem*) o de brea a figurines (Lundberg 1977), peculiaridad esta última que he encontrado en algunos de los ejemplares líticos elipsoidales recuperados en la Clementina, por Moncayo. En los textos de los autores citados no se evidencian suficientemente la clasificación que consta en este estudio; además tampoco constan adecuados elementos analíticos que permitan colegir si las alteraciones aplicadas a los figurines obedecieron a un proceso selectivo con respecto a su morfología.

4. 2 Analogía entre los rasgos faciales de los figurines Palmar Inciso y las decoraciones tipo mascarones de los cuencos ceremoniales de Valdivia 3-4

Entre los fragmentos recuperados en el montículo ceremonial de Real Alto en correspondencia a la fase tres-cuatro (Marcos 1988), se han encontrado unos muy peculiares. Exhiben unos rasgos excepcionales. Son, además, análogos a los publicados por Meggers, Evans y Estrada (1965, láms 41,42). Hill (1975:38, fig 30,31,32) reproduce algunos de ellos en el intento de definir una secuencia cronológica de acuerdo a los patrones iconográficos y a referencias de excavaciones; Hill adjudica esta iconografía a la fase tres-cuatro.

Estas iconografías que resaltan en artefactos de cerámica, son definidas por los arqueólogos como mascarones. No se ha resaltado, lo suficiente, que éstos tienen una evidente analogía o parentesco ideográfico con la representación de los rostros, de los figurines Palmar Inciso (fig 7a,b).

Hay que enfatizar lo siguiente: la tipología lítica Palmar Inciso es peculiar de Valdivia en la ceja de montaña; no se la encontró en los sitios costaneros de Valdivia, lo que parece atestiguar la relativa corta vida de los rituales de que hicieron parte. Sin embargo, el cotejo antes mencionado lleva a plantear el interrogante del cómo y por qué esta ideografía sobrevive en cuencos de cerámica que han sido encontrados en contextos ceremoniales de la costa y que, por tanto, comparten tal adjudicación. Por ende, es necesario encontrar un camino lógico que nos lleve a identificar un nexo ideológico, el que puede quedar implícito en el planteamiento de la existencia de un contexto chamánico que nació en Valdivia 1 y 2, en la ceja de montaña y continúa expresado, diferentemente, en las fases sucesivas.

4.3 Las decoraciones de los enseres ceremoniales y los fosfenos

Ha sido Stahl inspirado, como la que escribe (inédito), por los trabajos pioneros de Reichel-Dolmatoff (1968,1969,1971,1978), el primero en señalar la correspondencia entre las decoraciones que resaltan en los cuencos ceremoniales de Valdivia y las pautas de los “fosfenos” percibidos durante las visiones ocasionadas por la implementación de los alucinógenos en el ceremonialismo valdiviano.

Se definen como fosfenos las visiones entópticas (originadas en el órgano de la vista, sin la excitación de agentes externos), ocurridas por el efecto de la ingestión de brebajes psicotrópicos. En el trance el sujeto ve imágenes de tipo simple (puntos, paralelas, ondas o rejas) o de carácter geométrico (triángulos aislados o en bandas, rombos, trapecios) y además estallidos de luz; el sujeto se siente acosado por animales selváticos y feroces (Villavicencio, 1858: 371-2-3- y Naranjo Claudio, 1973:181). El selvícola reproduce sus visiones en sus enseres.

El ceremonialismo de los pueblos selváticos de Suramérica se implementa sobre el empleo de estos brebajes derivados de plantas con poder alucinógeno, consumidos durante sesiones de tipo comunitario. En estas reuniones, al percibir las visiones ya mencionadas el indígena las interpreta de acuerdo a patrones que corresponden a su herencia cultural; todo esto obedece a reglas bien establecidas bajo la guía de ciertos personajes que al haber superado, alguna vez, el ataque de un felino, reciben como un bautizo o como una investidura volviéndose así los líderes de su comunidad; éstos son los chamanes (*yachaj* en quichua). Hay consenso en atribuir esta misma estructura socio-ritual a la de los pueblos precolombinos y en particular a los de la Cultura Valdivia.

La iconografía de los cuencos ceremoniales de Valdivia sería una confirmación de estas premisas, ya que ellos exhiben unas decoraciones sorprendentemente análogas a las visiones, prevalentemente, de carácter geométrico experimentadas durante el trance (fig 2).

Las facciones de los mascarones, con su expresión amenazadora también pudieran referirse al recuerdo de un encuentro perturbador, percibido durante el trance (fig 8a,b).

El seguimiento lógico de los elementos aquí expuestos pudiera justificar y por ende confirmar el postulado de Damp (1988:88-89), que interpreta como imágenes de felinos la iconografía de los mascarones.

Análogamente a las figuras geométricas percibidas y transferidas luego en la arcilla, también los mascarones serían el recuerdo de una visión estremecedora, experimentada durante el trance (fig 9,10).

El resultado del proceso deducivo de mi razonamiento coincide entonces con el de carácter asociativo de Damp; este autor ha sido inspirado por una imagen incisa de carácter realista, la que corresponde a la figura “g” de la lámina 41 de Meggers et. al. (1965). Este estilo realista se vuelve más abstracto y por lo tanto más impresionante en los cuencos refinados, donde nos impacta lo exagerado de la boca alargada y lo dilatado de la región ocular, de los mascarones (fig 8b).

Son éstas las mismas características de las facciones de los figurines Palmar Inciso; al resaltar este parentesco se pudiera llegar a deducir por la propiedad transitiva, que también las facciones de los figurines Palmar Inciso no corresponden a un rostro humano, sino a la imagen amenazadora de un felino. Considerando que los figurines Palmar Inciso son cronológicamente anteriores a la iconografía de los mascarones, se puede concluir, por lo tanto, que ya en las facciones de los figurines Palmar Inciso estaba implícita una imagen de felino.

Se llegaría así a diagnosticar a los figurines Palmar Inciso como la representación de un chamán transfigurado, por una “máscara felina”, en jaguar.

Tan importante fue la ideología ligada a esta iconografía, que está presente en un fragmento de cuenco cerámico (tipo mascarón) depositado como almohada para la cabeza del esqueleto del importantísimo entierro femenino encontrado en el Osario de Real Alto, en Valdivia 3-4 (Marcos, 1988) (fig 11).

¿Fue ésta una ofrenda? ¿Representó un emblema? Su específica colocación no hace sino enfatizar el presunto valor de carácter mágico que tuvo para el ritual valdiviano la simbología de la imagen presente en este fragmento.

Esta iconografía aparece, también, a una distancia no sólo geográfica sino cronológica, (aproximadamente de más de un milenio) preservada en los calabacines pirografiados (fig 12) en el contexto del entierro femenino de Huaca Prieta (Valle de Chicama en el Perú) (Bird, J 1963: 29-31 y en Hislop 1985: 72). Queda todavía sin respuesta el interrogante del cómo y el por qué una ideología tan marcada pudo haber sobrevivido después de tanto tiempo y tan lejos del foco de difusión.

5. Un Fragmento Excepcional de Figurín

Quisiera aquí señalar los detalles de un fragmento de figurín, recuperado en las excavaciones de Loma Alta, que está dibujado a la extrema izquierda de la última fila de la lámina # 31 “DD” (Stahl, 1984:189) (fig 13). El fragmento corresponde a las piernas y al abdomen de un cuerpo; el tratamiento de la superficie es muy raro; consiste en tiras sobrepuestas en paralelo, recortadas en lengüetas. Este tratamiento parece imitar el pelaje de un animal y es muy similar al de las estatuillas del Desarrollo Regional, por ejemplo La Tolita; éstas, por consenso, han sido diagnosticadas como representaciones del *sacha runa*

El *sacha- runa* es una figura o comparsa que participa, hasta ahora, en las fiestas de los pueblos de nuestro altiplano; revestido de hojas y musgos el disfrazado atemoriza a los asistentes emitiendo aullidos. Corresponde a una figura mítica, ubicua en todas las tradiciones de las etnias selváticas de Suramérica, variando el nombre que la define.

¿Sería entonces este pequeño fragmento un precioso testigo iconográfico de un prototipo del mitológico devorador de hombres y animales el *sacha runa* que representa el espíritu de la selva y de los parajes inhóspitos?

Se confirmaría así que el disfraz era parte integrante de la experiencia vivencial del hombre valdiviano; entonces también en el caso de los figurines Palmar Inciso, se pudiera suponer que ellos representan a unos enmascarados.

6. Los Figurines Palmar Inciso y sus implicaciones Mágico-Religiosas: Una Interpretación

Por su reiteración, las peculiaridades de los figurines Palmar Inciso denotan una precisa intencionalidad que puede haber estado vinculada a una simbología o a un significado específico. Una especial categoría de individuos estaría representada en estos figurines que fueron empleados para actos rituales, supuestamente durante un breve período, considerando que su tradición iconográfica no continúa en las figuras de cerámica. En Real Alto se encontraron sólo cuatro o cinco figurines Palmar Inciso (Mariela García 1995 inf personal), ni éstos fue-

ron encontrados por Zevallos y Holm (1960) en las excavaciones de San Pablo.

En resumen, disponemos de los siguientes elementos de juicio que pudieran ayudar para una aproximación a la interpretación de los figurines Palmar Inciso:

1. por la falta del relieve de los senos, éstos son los únicos figurines de la Cultura Valdivia explícitamente masculinos;
2. ellos son una manifestación específica de los asentamientos Valdivia de tierra adentro (Loma Alta y La Clementina, entre otros), ocurrida durante un período de tiempo limitado (primera y segunda fase);
3. no se conocen ejemplares (figurines) en cerámica en que se reitera la misma iconografía;
4. la única manifestación cerámica con una iconografía análoga, es la de los rostros que se advierten en el borde de los cuencos ceremoniales de Valdivia 3-4 arriba descritos; el patrón de los rostros de Palmar Inciso resalta a menudo en estos cuencos, con el tratamiento peculiar de la técnica del exciso (fig 8a,b), creando así un efecto de bajo relieve;
5. la presencia y la ubicación del fragmento con mascarón en el entierro XXIV del Osario (ver arriba), pudiera ser un indicador de la importancia de las probables implicaciones mágico-rituales que esta simbología conllevó en la cosmovisión valdiviana de la fase 3-4 aprox 2793 a.C. 2668 a.C (Marcos, 1988: 73 y a 65);
6. la influencia de esta tradición iconográfica y de su probable importancia simbólica se advierte en el grabado de las calabazas de Huaca Prieta en el Perú (fig 12), halladas por Bird.

Con respecto a los figurines: Palmar Inciso surgen entonces algunas preguntas:

¿Dada la diversificación iconográfica de los figurines líticos, dentro de un mismo período, se relacionó cada tipología a correspondientes contextos en hitos ceremoniales?

¿En el caso específico de los figurines Palmar Inciso quizás pudo la piedra haber tenido un valor simbólico o sagrado?

¿Por qué estas características iconográficas desaparecen cuando se plasmaron, ya, los figurines de cerámica? ¿Representarían éstos a enmascarados que así ataviados intervinieron en alguna ceremonia?

Existe, entonces, una relación semántica entre las facciones de los figurines Palmar Inciso y el ícono del felino, dada la analogía que he encontrado entre las facciones de los figurines Palmar Inciso y la iconografía de los mascarones de los cuencos y al aceptar, además, que estos últimos simbolicen a felinos, como lo propone Damp (1988).

Los estudios etnográficos, (Furst 1968 y otros), comprueban que el chamán se identifica vivencialmente con el felino o jaguar y que al vestirse con la piel del jaguar potencializa esta identificación (ver Di Capua 1986 y en este volumen).

¿Representarían, entonces, estos disfrazados a un chamán? ¿Serían entonces estos figurines un escueto testimonio de un muy temprano prototipo de la imagen de un chamán? ¿Cuál es el significado o mensaje de las grandes manos?

Las manos del *yachaj* transmiten su poder al que recurre a él en pos de ayuda.

¿Y por qué esta iconografía se manifestó exclusivamente en los asentamientos del interior de la Costa? ¿Dado y concedido que representen a una determinada clase de individuos, pudo su actuación haber sido condicionada por la ecología húmeda tropical de aquellos sitios?

Vale recordar que en el trópico húmedo crecen plantas que contienen sustancias psicotrópicas cuyo manejo es prerrogativa de los *yachaj* y que Stahl (1984), Damp (1988) como Di Capua (1985 inédito) hemos encontrado sorprendentes paralelismos entre los patrones de las decoraciones de las vasijas ceremoniales valdivianas y los signos o pautas de fosfenos (Knoll, Kugler, Hofer, Lawder, 1963: 203-4) percibidos bajo la influencia de la ingestión de los brebajes narcóticos. Además hay otra planta que crece tanto en la sierra como en la costa; es el cactus *Trichocereus pachanoi*, cuyo zumo tiene un gran poder alucinógeno.

Los brebajes narcóticos son parte integrante de los rituales comunitarios en que el chamán es el elemento humano aglutinante. También la vida ritual de los valdivianos pudo haber girado alrededor de estos individuos privilegiados.

Pienso oportuno recalcar al final de este trabajo que la larga duración de la Cultura Valdivia, pudo haber experimentado cambios en el desarrollo de su potencial social y de su vida ritual.

El simbolismo del jaguar implicado en las manchas que caracterizan su pelaje estaría bien vivo y actual en Valdivia 3-4. Esto lo comprueban los figurines de embarazadas (fig 14 a,b) que llevan una capucha donde resaltan incisiones que simulan las manchas de la piel de un jaguar; además estos figurines tienen un pozuelo en la cabeza para contener algún polvo narcótico; se pudiera deducir entonces que la inhalación del polvo allí contenido, hubiera servido como nexo material e ideológico y como coadyuvante en el momento de la crisis vivencial de un alumbramiento difícil (ver Di Capua 1994) y en este volumen. Los estudios etnográficos comprueban que el jaguar está simbólicamente relacionado, también, con la fertilidad (Reichel-Dolmatoff, 1971: 77-79, 98, 100, 106-108, 129, 132, -133, 175, 212, 250-251, 265).

En San Isidro (25 kilómetros tierra adentro de Manabí Norte), en una estratigrafía con fecha 1627 a.C. + o - 35 años a.C, que corresponde a 3577 a.p (Zeidler, 1988:262), a distancia de más de un milenio de la fecha en que se elaboraron los figurines Palmar Inciso, se hallaron los fragmentos de 5 morteros de piedra con iconografía felina, probablemente usados como tabletas para la inhalación de narcóticos. Esta iconografía puede tener un nexo analógico con los banquitos zoomorfos (Meggers et. al. 1965: 103; Latrhap et. al. 1975;) diagnosticados como banco o asiento de chamán; *bancu* es sinónimo de chamán entre los Canelos. El chamán es el líder de las sociedades selváticas del trópico húmedo americano.

Los morteros Valdivia 7-8 encontrados por Zeidler, son el prototipo de los morteros Chorrera (fig 15) y los de las épocas sucesivas, en la costa ecuatoriana. De nuevo, entonces, se evidencia una analogía entre iconografías y una vivencia chamánica.

Así, en testimonios iconográficos, completamente diferentes en apariencia y función, se continuaría inmutada la relación simbólica y vivencial entre la imagen del chamán y la del jaguar, su doble identidad.

Todo esto pudiera comprobar la hipótesis que en las estribaciones de la cadena Chongón-Colonche, con los primeros hitos de la cultura Valdivia, se cristalizó por primera vez en una esquemática figura de piedra, la imagen del chamán, pivote esencial de la vida ritual de las poblaciones precolombinas de la costa ecuatoriana.



Fig. 1 Tres figurines "Palmar Inciso": de Meggers et. al. 1965, lám: 118. figs: b, g,j. Dib. M. Fernanda Dávila

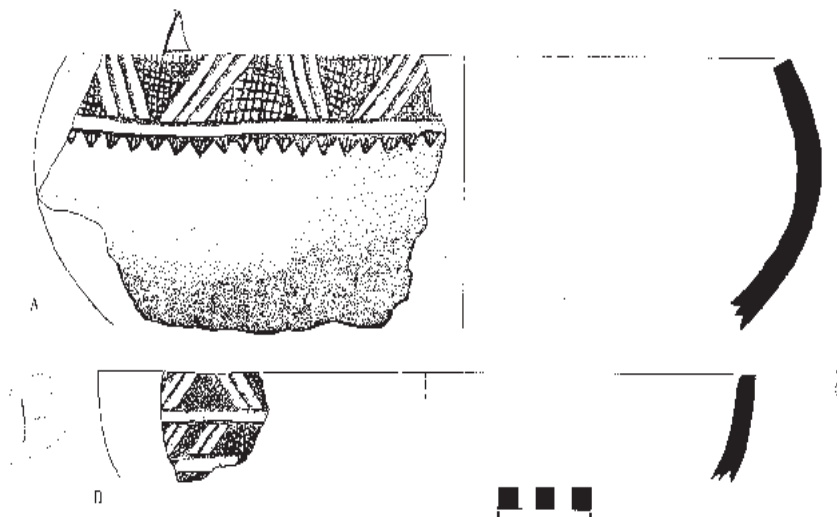


Fig. 2 Fragmento de cuenco ceremonial: de Stahl 1984, pág. 213, fig. 3.



Fig.3 Figurines líticos simples (La Clementina) foto, cortesía de K. O. Bruhms



Fig.4 a) figurín femenino de piedra (La Clementina) : b) figurín "Palmar Inciso" (Col.Anhalzer): Foto cortesía de K. O. Bruhms

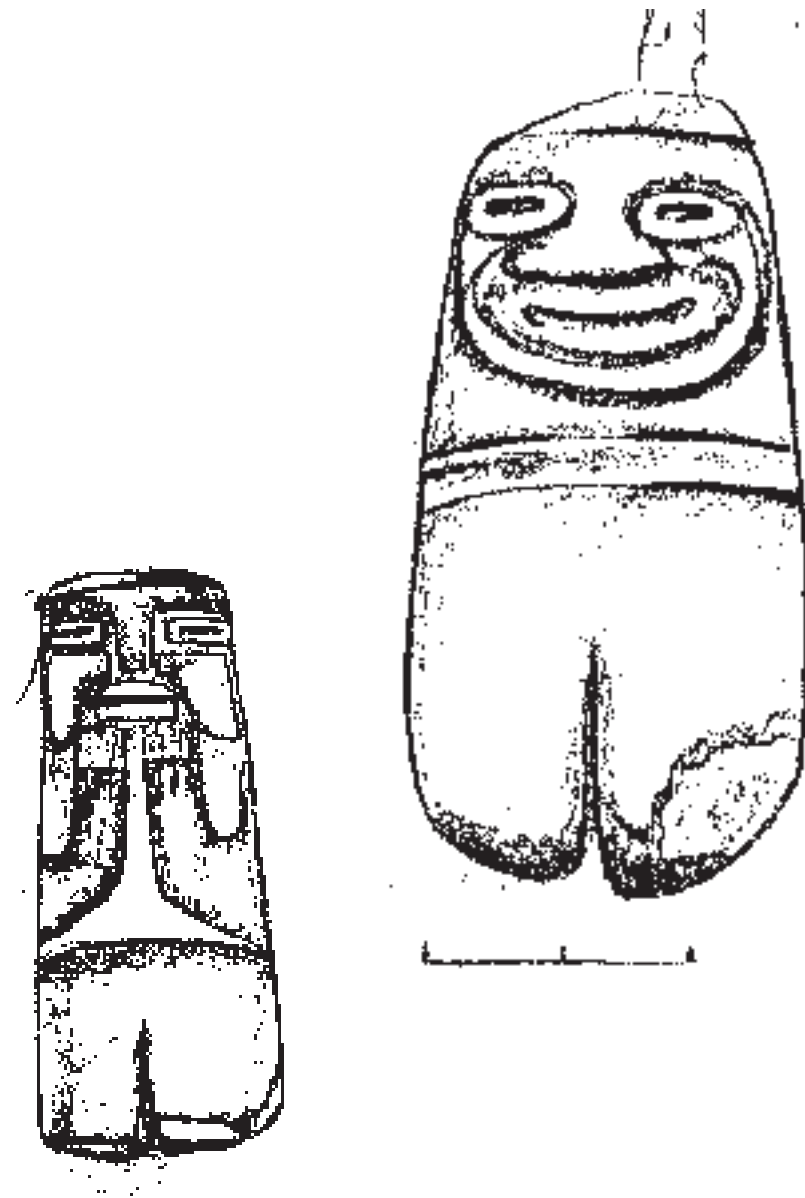


Fig.5 a) Fragmentos de figurines "Palmar Inciso" (amenazando) de Meggers et al. 1965 b) (despectivo) (La Clementina); Dib. M. Fernanda Dávila

198 Una interpretación tentativa para los figurines Palmar Inciso de Valdivia

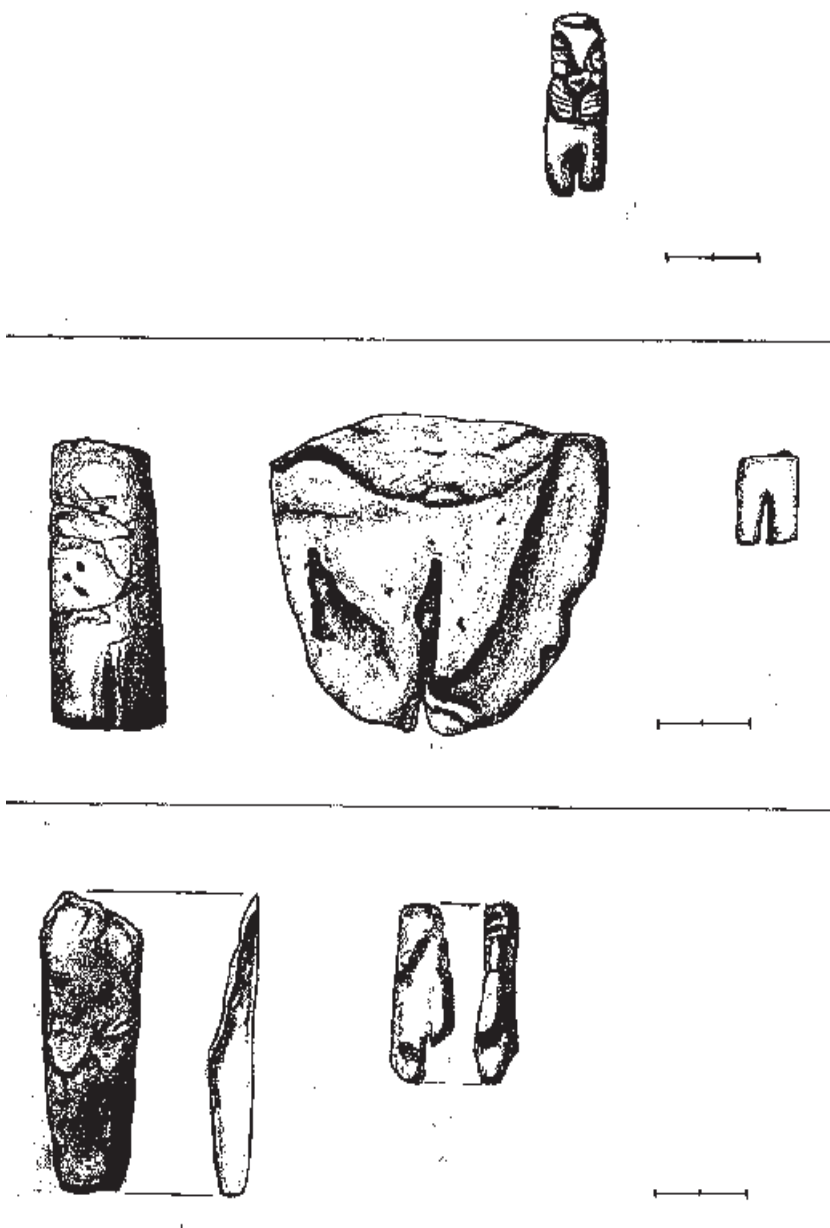


Fig.6 Figurines amputados o intervenidos: de Stahl 1984: Dib. M. Fernanda Dávila



Fig.7 a) Fragmento de cuenco con "mascarón" (Col. Di Capua); b) Fragmento de figurín "Palmar Inciso" (Col. Anhalzer): Foto cortesía de K.O. Bruhms.

200 Una interpretación tentativa para los figurines Palmar Inciso de Valdivia

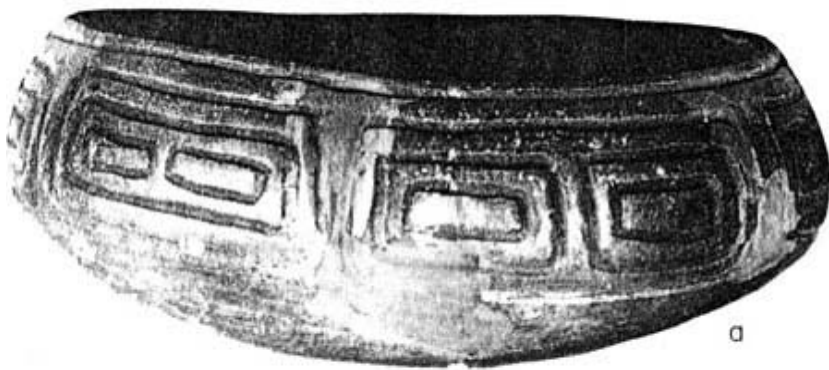


Fig.8 a) Cuenco con "mascarón": de Meggers et al. 1965 lám. 42 b) Cuenco con "mascarón": de Latrhap et al 1975. pg.28 fig. 24



Fig.9 Fragmento de cuenco con "mascarón": de Meggers et. al. 1965 lám 41: g: dib. M. Fernanda Dávila



Fig.10 Figurín "Palmar Inciso": corte arqueado de la boca, ver fig: 9: foto cortesía de K.O. Bruhms.

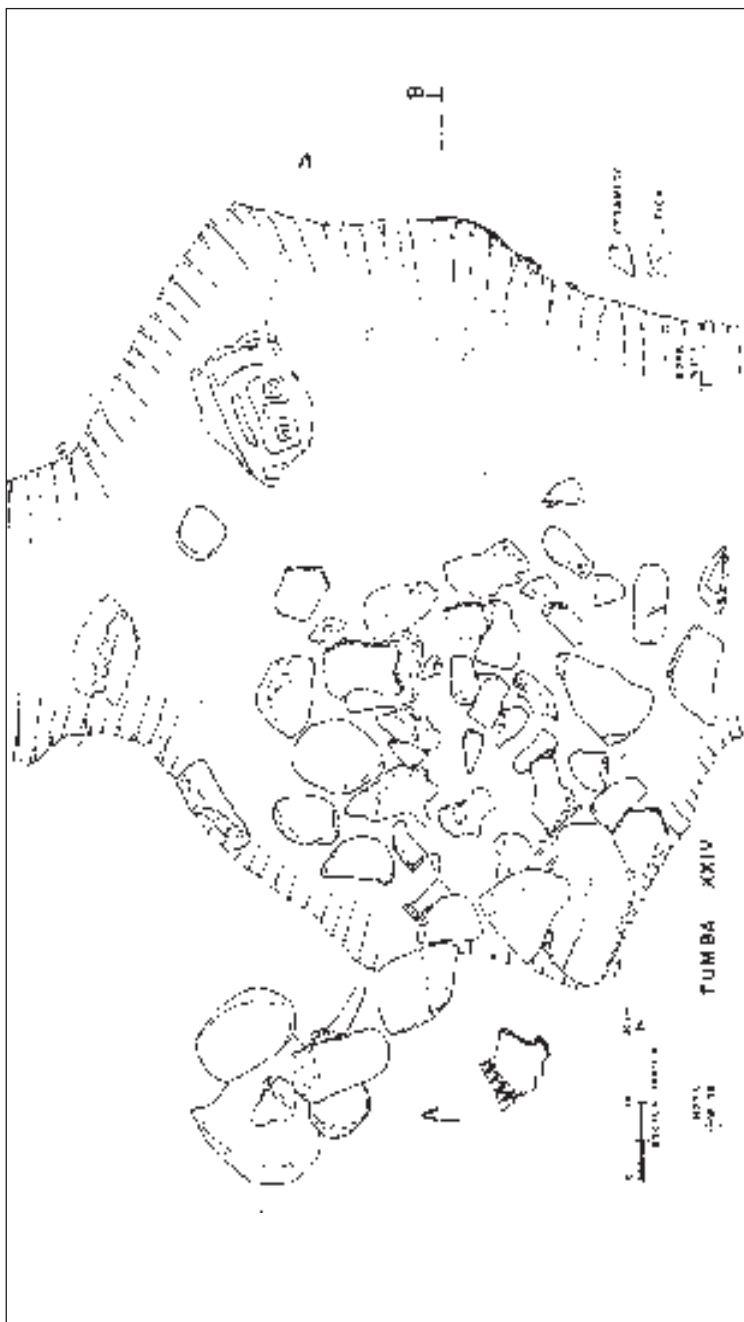


Fig.11 Maquetas del contexto funerario (entierro 24) del "Osario" en Real Alto: de Marcos 1988: 167

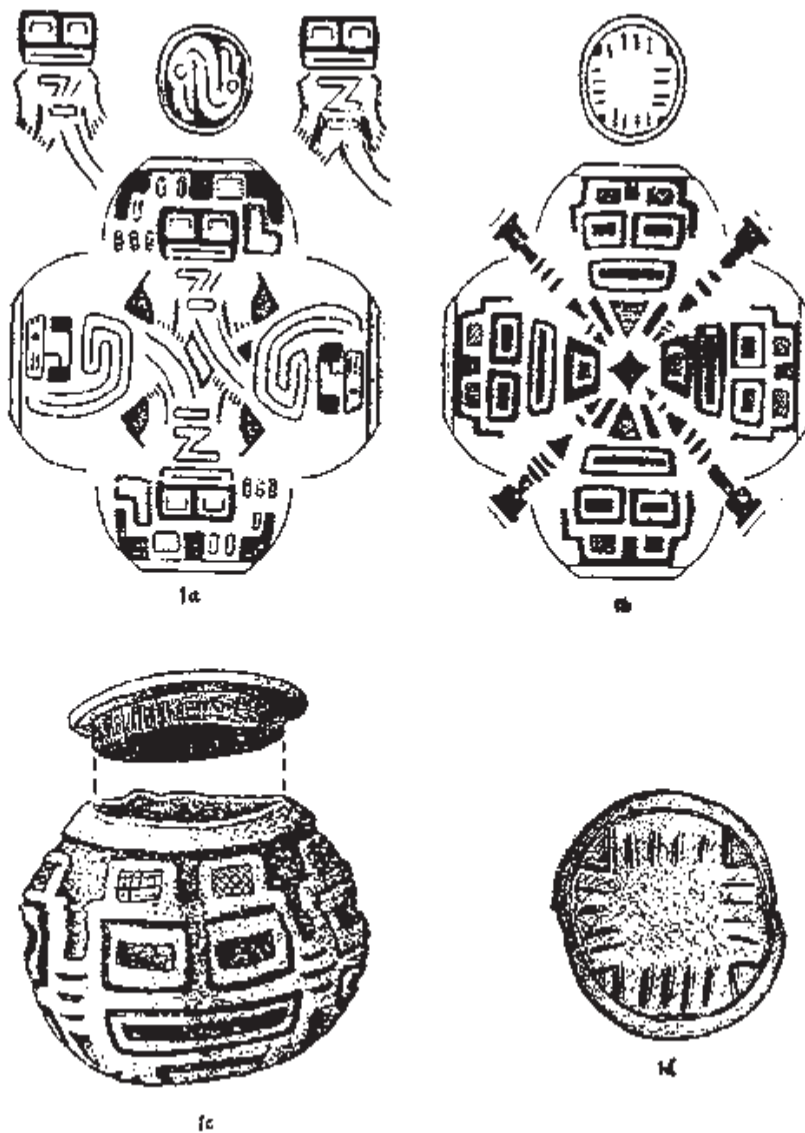


Fig.12 Dibujo de la iconografía de los calabacines del entierro de Huaca Prieta: de Bird. J 1963, en Nawpa Pacha N1: 29-34

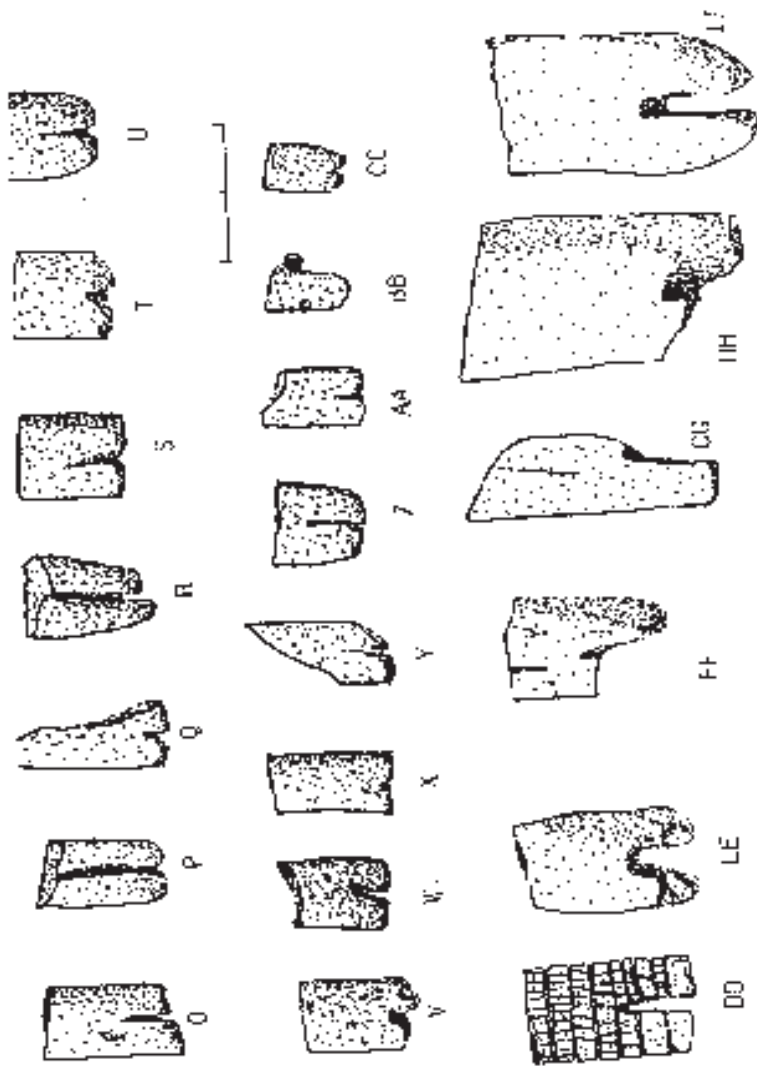
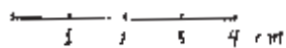
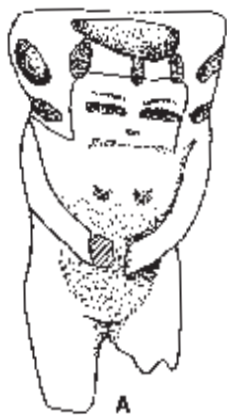


Fig.13 Fragmento de figurín revestido de hojas, posible "sacha runa": tomado de Stahl 1984: lám.. 31, "D.D"



Fig.14 a) Figurín Valdivia de embarazada con pozuelo central, (col Anhalzer): Foto cortesía de K.O. Bruhns. b) dibujo de la misma pieza (frente, reverso y perfil): Dib. Guillermo Carvajal.



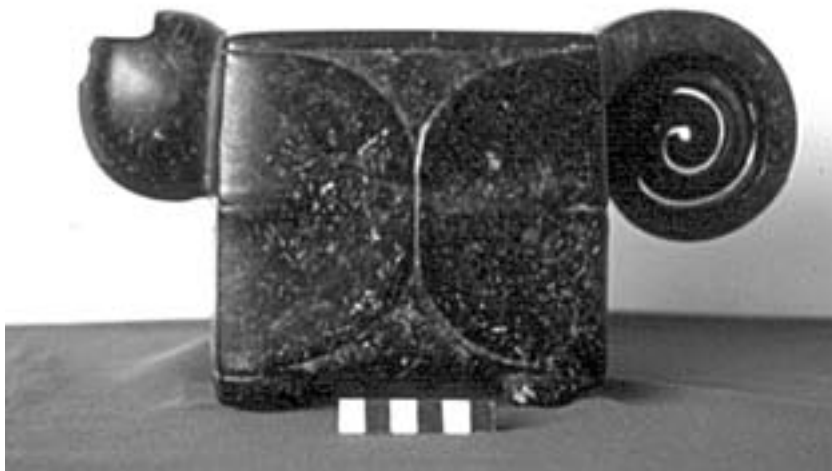


Fig.15 Mortero Chorrera, inventario N° Ch: 9-29-79: Museo Banco Central Quito. Foto cortesía E. Salazar.

Bibliografía

BIRD, Junius

1963 "Pre-Ceramic Art from Huaca Prieta, Chicama Valley". En *Nawpa Pacha* N 1 Institute of Andean Studies pgs: 29-39 Berkeley.

1985 *The ceramic excavations at the Huaca Prieta Chicama Valley, Perú.* Edited by Hyslop, John. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History Vol 62 par 1 pags: 1-294 Issued.

DAMP, Jonathan

1988 *La primera ocupación Valdivia de Real Alto. Patrones Económicos, Arquitectónicos e Ideológicos.* Corporación Editora Nacional. Quito.

DI CAPUA, Costanza

1986 Y en este volumen "Chamán y Jaguar. Iconografía de la cerámica prehistórica de la Costa Ecuatoriana". en *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*. pgs:156-169. Banco Central Quito.

1994 Y en este volumen "Los figurines Valdivia y un ritual de pubertad. Una hipótesis" en Memoria N° 4 pgs: 1-51 MARKA Instituto de Historia y Antropología Andina (publicado por primera vez en *Andean Past* N° 4 1994 Cornell University)

- s/f *El Chamán, el Jaguar y el Contexto Narcótico*. (Inédito).
- FURST, Peter T
1968 *The Olmer Were-Jaguar Motif in the light of Ethnographic Reality, Dumbarton Oaks Conference on the Olmec* (Elizabeth P. Benson ed) ppl 143-174, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.
- GARCÍA, Mariela
s/f *Relación dialéctica entre la figurina y la Sociedad Real Alto*. Tesis de Licenciatura en la Facultad de Arqueología de la ESPOL. Escuela Politécnica del Litoral Guayaquil.
- HILL, Betsy D.
1975 *A new chronology of the Valdivia Ceramic Complex from the Coastal Zone of Guayas Province, Ecuador*. *Nawpa Pacha* 10-12-1,- 32. California.
- KNOLL M, Kugler J, Hofer, and Lawder S.D
1963 *Effects of Chemical Stimulation of Electrically "Induced Phosphenes on their Bandwidth, Shape, Number and Intensity in Cofinia Neurologica*, 23:201-226.
- LATHRAP, Collier and Chandra
1975 *Ancient Ecuador: Culture, Clay and Creativity 3000- 300 BC*. Field Museum of Natural History, Chicago.
- LATHRAP, Marcos and Zeidler
1977 *Reappraisal of Valdivia Figurines Based on Controlled Feature Contexts*. A preliminary Report Paper presented at the 42th Annual Meeting of the Society for American Archeology. New Orleans. MS.
- MEGGERS, Evans and Estrada
1965 *Early Formative period in Coastal Ecuador*. Smithsonian Institution Washington.
- MARCOS, Jorge
1988 *Real Alto La Historia de un Centro Ceremonial Valdivia*. Ed. Corporación Editora Nacional. Quito.
- NARANJO, Claudio
1973 "Yagé in an Experimental setting". En Harner (ed) *Hallucinogens and Shamanism*. Oxford University Press. Halluanogens and shamanism: the Questions of a transcultural experience.
- NORTON, Presley
1972-1982 "Preliminary Observations on Loma Alto, an Early Valdivia Midden in Guayas Province, Ecuador. 101-102. *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericana*, Jorge G. Marcos y Presley Norton, editores, ESPOL, Guayaquil.

RAYMOND, Scott

- 1993 "Ceremonialism in the Early Formative of Ecuador" en *Senry Ethnological Studies* 37 pgs: 25-43 ed Luis Millones y Yoshi Onuki Museo Nacional de Etnología. Osaka.

REICHEL, DOLMATOFF, Gerardo

- 1968 *DESANA, simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés*. Ed. Universidad de los Andes. Bogotá.
- 1968 "El contexto cultural de un alucinógeno aborigen", *Rev de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 13 núm. 51, 327-45 Bogotá.
- 1971 *Amazonian Cosmos: The sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*, University of Chicago Press. Chaicago.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo

- 1978 *El Chamán y el Jaguar: estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. Ed. Siglo Veintiuno. México.

STAHL, Peter

- 1984 *Tropic Forest Cosmology. The cultural Context of the early Valdivia phase occupations in Loma Alta*; Ph Disseratation Thesis, University of Illinois Champaign-Urbana.
- 1985 "The allucinogenic Basis of early Valdivia phase ceramic bowl iconography", in *Journal of Phychoactive Drugs*, Vol 17.
- 1986 Hallucinatory imagery and the origin of early South American figurine art, in *World Archeology* Vol 18 N 1.

VILLAVICENCIO, Manuel

- 1858 *Geografía de la República del Ecuador*. New York.

ZEIDLER, James

- 1988 "Feline Imagery, Stone Mortars, and Formative Period Interaction Spheres in the Northern Andean Area" in *Journal of Latin American Lore* 14:2, 243-283 Printes in U.S.A.

ZEVALLLOS, Carlos y Holm Olaf

- 1960 "Excavaciones Arqueológicas en San Pablo, informe preliminar" en *Ciencia y Naturaleza* Boletín de la Universidad Central Quito.

LA LUNA Y EL ISLAM, LA SERPIENTE Y EL INCA

la semántica de la Inmaculada en España y su
mensaje ulterior en la Virgen de Quito

Costanza Di Capua

Sinopsis

En este trabajo se intenta plantear una hipótesis sobre la potencialidad polisémica de los dos esenciales atributos en la iconografía de la Inmaculada apocalíptica: la luna y la serpiente. No se abordará ni su aspecto teológico-dogmático ni las cualidades estéticas de las obras de arte pertinentes. Lo que en España puede haber cumplido una función simbólica de confrontación y de victoria frente a la supremacía árabe representada por el emblema de la media luna, en América, aquel segundo atributo de la Inmaculada puede haber adquirido una intencionalidad de conjuro defensivo contra una posible insurrección de los colonizados bajo el emblema andino del *amaru* (serpiente). En este segundo caso se focalizara la ambivalencia y contraposición de la imagen del reptil en el proceso de creación de la escultura conocida como Virgen de Quito.

Introducción

En mi inquieto deambular por iglesias y museos del Viejo y Nuevo Mundo siempre me ha intrigado la diversidad temática religiosa en-

* Publicado en 1997, *Memoria*, No. 7, MARKA, Instituto de Historia y Antropología Andinas, Quito: 95- 119

tre la iconografía italiana y la española; particularmente, me he preguntado si habría alguna razón subyacente a la preponderancia de la iconografía de la Inmaculada en el mundo ibérico a diferencia de lo ocurrido en las demás regiones europeas. En el Ecuador, lugar donde Alberto y yo nos arraigamos hace sesenta años, esta iconografía fue trasladada a finales del siglo XVI.

Dada mi tendencia innata a buscar mensajes simbólicos en la expresión plástica del hombre de toda época, me ha inquietado develar las posibles motivaciones subyacentes de los atributos que acompañan a la Virgen Inmaculada¹ de Legarda. El trabajo que se presenta a consideración del lector tiene por objeto la interpretación del símbolo cristiano del pecado representado por la serpiente o dragón, en esta tierra americana. Trataré de demostrar cómo este símbolo cristiano puede haber adquirido, por una contingencia histórica en el norte del mundo andino colonial, un ulterior significado: el del *amaru* inca.

Ha sido, por lo tanto, necesario investigar primeramente el desarrollo y la difusión del culto a la Inmaculada en España. Como corolario se mencionará a Santiago, otra figura religiosa exclusivamente española también trasladada al mundo andino.

Se lee en los estudios sobre la iconografía de la Inmaculada que los elementos que aparecen en ella provienen de la visión apocalíptica, haciendo caso omiso de los demás detalles sorprendentemente dramáticos del mencionado texto. Aunque no estoy en la posición ni en la capacidad de explicar el por qué de esta selección excluyente, trataré de justificar cuáles creo que históricamente son los antecedentes semánticos que pueden haber influido en dicha selección y además, proponer que las ya mencionadas figuras cumplen funciones político-religiosas en el ámbito de España, las cuales adquieren ulteriores significados al implantarse en las colonias hispanoamericanas.

Considero entonces lógico ordenar las etapas de mi exposición atendiendo a la primaria evolución iconográfica y simbólica de la Inmaculada en España y al posterior enriquecimiento alegórico que puede haberse integrado en la creación escultórica de la Virgen de Legarda en Quito. En este desarrollo es importante también considerar el papel de la comunidad franciscana en la difusión del culto a la Inmaculada en ambos continentes.

1.1. El símbolo lunar en la Península Ibérica

La iconografía lunar y por ende lo sobrenatural de su simbología ya existían para los pueblos celto-ibéricos como lo comprueba el hallazgo de diversas estelas con el signo de este astro, las que son cronológicamente anteriores a la difusión de la cultura grecorromana (Blazquez 1977: 433). En la Península Ibérica ya cristianizada, los árabes, en el 711, arrasaron victoriosos bajo el emblema de la luna creciente con toda resistencia hasta, luego, replegarse y arraigarse en el centro meridional de la Península. A su vez, en la región restante surgió y se extendió el culto a la Inmaculada caracterizada por dos de los símbolos apocalípticos, la luna creciente y la serpiente.

Es de preguntarse si en la preponderancia del culto a la Inmaculada en España (imagen de la virgen erguida sobre la luna y dominando a la serpiente) puede haber influido un proceso de inculturación del primitivo culto celtíbero arraigado en el pueblo, sobre el cual se superpuso un proceso de confrontación frente al símbolo lunar de los árabes.

La importancia de la luna en la religión musulmana está sintetizada con orgullo profético en los siguientes versos del Corán (cap. 84):

- (16) But nay, I call to witness the sunset redness,
- (17) And the night and that which it drives on,
- (18) And the moon when it grows full,
- (19) That you shall certainly ascend to one state after another
(1963:1159).
- (16) Oh no!, llamo como testigo al encendido atardecer
- (17) Y a la noche y a eso a que impulsa
- (18) Y a la luna cuando va creciendo (hasta el plenilunio)
- (19) Que tú seguramente ascenderás de un estado a otro

Según la nota correspondiente al texto consultado, el “atardecer rojizo” representa la noche de la adversidad para el Islam, la cual no es permanente pues la luna, símbolo del santo Profeta, aparece y resplandecerá hasta el plenilunio cuando la nación árabe marche a conquistar el mundo. En estos versos radica implícita la importancia heráldica y simbólica de la luna creciente para el mundo árabe (cfr. 1963 :1159).

Es también característica de España no sólo la figura de la Inmaculada sino también la de Santiago, santo que no tiene relación alguna con el homónimo del Santuario de Compostela.

1.2. Santiago y la Inmaculada en España

La historia socio-política de la Península Ibérica al final del primer milenio y en su continuación en el segundo estuvo caracterizada por una confrontación de carácter político-religioso entre lo cristiano y lo islámico. Mientras en el resto de la Europa cristiana se emprendían las cruzadas hacia ultramar para recobrar la Tierra Santa en poder de los sarracenos o moros, el reino de Aragón emprendía su propia y larga cruzada en contra de los invasores árabes. Misión basada en la ideología de liberación y la de purificación que en la iconografía cristiana de España erigen simbólicamente como pilares de culto a Santiago y a la Inmaculada (*sine macula*), esta última según la descripción dada en el Génesis 3:14-15 y parafraseada en el Apocalipsis 12:1-14.

Entre los siglos XII y XV tres Órdenes de carácter religioso-militar se fundaron en España, la más importante de las cuales fue la de Santiago, cuyo símbolo polarizó la acometida para expulsar del territorio ibérico a los árabes. A Santiago, conocido también como «hijo del trueno» según el evangelio de San Marcos (Mc. 3:16-17), con su espada desenvainada y arremetiendo sobre un caballo blanco erguido sobre sus patas posteriores, se le atribuye el apodo de Matamoros (Castro 1955:123). Sin embargo, por el tema pertinente a este trabajo no se profundizará en el análisis funcional de la iconografía de este santo guerrero.

El tema de la Inmaculada nació en la Iglesia Oriental y sólo en el siglo XI aparece en la Iglesia de Occidente. En el siglo XIII, influenciados por el teólogo mallorquino Ramón Lull, la casa de Aragón y los franciscanos abrazaron la doctrina immaculista. Entre los siglos XIII y XV tal doctrina se difundió ampliamente en España hasta cristalizarse en la iconografía pertinente (Stratton 1989 :4-13).

Lastimosamente es escasa la información artístico-iconográfica con anterioridad al siglo XV² sobre la Inmaculada con los antedichos detalles de la versión apocalíptica. Me pregunto si la extensa difusión, durante los posteriores siglos (XVI y XVII), de la iconografía de la Inmaculada aplastando con su(s) pie(s) la luna creciente o entera (fig. 1)



Fig. 1: Martín de Vos, *La Inmaculada*, Museo de Arte de Dresden, tomado de Stratton (1989, 64)



Fig. 2: B. E. Murillo, La Inmaculada Concepción llamada La Niña, Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, tomado de Historia de Arte, tomo 7, Salvat Editores, Barcelona (1975, 82)



Fig. 3: B.E. Murillo, *La Inmaculada Concepción llamada Concepción Grande*, Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, tomado de *Historia de Arte*, tomo 7, Salvat Editores, Barcelona (1975, 82)

haya querido afianzar simbólicamente en esta Península la victoria político-religiosa definitiva de lo cristiano sobre lo islámico, representado en el similar pero semánticamente antagónico símbolo lunar. Esto explicaría la presencia a finales del siglo XVI de la imagen de la Inmaculada³ con dichos atributos en el retablo de San Gerónimo de Granada (Gómez- Moreno 1964: 48) y otras en Sevilla en el siglo XVII (fig. 2, fig. 3), ciudades que fueron otrora principales baluartes del poder árabe en España. Esta iconografía será además propia del pincel de Murillo.

La Orden de los franciscanos dio un decidido apoyo religioso al culto de la Inmaculada en España, respaldando así a la causa depuradora que había abrazado la Casa de Aragón. Situación que hizo aun más profunda la interrelación de esta Orden con aquella Casa reinante.

Ya en 1219, el visionario Francisco de Asís, se embarcó hacia el sureste del Mediterráneo consciente del peligro islámico para el mundo cristiano y trató inútilmente de convertir al sultán Malek al Kamel (Alighieri 1921, Paraíso, canto XI verso 100ss. Nota p. 754). Existen tres fuentes de referencia de esta gesta, una pictórica y dos literarias.⁴

Al final del siglo XIII, entre las escenas (frescos) que se deben al pincel de Giotto referentes a los episodios sobresalientes de la vida del Santo en la Basílica Superior del Convento de San Francisco en Asís (Salvini 1965, 4), hay una donde se presenta al Santo predicando, con expresión humilde, ante varios personajes que por su atuendo se caracterizan como autoridades islámicas (túnicas y turbantes) (Ibid, 14-15). Como referencias literarias se tiene el canto XI del Paraíso del Dante y el capítulo XXIV de *I Fioretti di S. Francesco*, traducción al italiano vulgar de un texto anónimo en latín (Ibid: 86-88).

Los seguidores del santo italiano, immaculistas también, desde el siglo XIV han sido custodios de los santuarios de Tierra Santa (Lara 1997, 6). El Papa Sixto IV, formado en la misma Orden, en 1480 trató en vano de declarar este culto como dogma,⁵ (Stratton 1989: 23). Franciscanos también fueron los religiosos que asistieron desde el inicio a los conquistadores en sus gestas en el Nuevo Mundo.

2. El mundo andino prehispánico y el mito del retorno de Atahualpa, bajo el aspecto de serpiente (amaru), “al Quito”.

Por lo pertinente a mi tesis, trataré de focalizar la coyuntura histórica entre los últimos acontecimientos prehispánicos en la región

septentrional andina y los inicios de la cristianización de la misma delegada a los franciscanos quienes constituyen, además, un nexo tanto de carácter espacial como ideológico entre lo inca y lo hispánico en esta región.

El Inca que había llegado a subyugar la mayor parte del mundo andino estuvo personificado bajo tres atributos: el guamán o cóndor, el puma o jaguar y el *amaru* o serpiente. Mientras la connotación del comportamiento del cóndor y del puma en el ataque es violenta y de frente, la de la serpiente es taimada y traicionera. Simbólicamente la imagen de este reptil suele suscitar una idea de traición y de repulsión anímica. Es el *amaru* o serpiente que protagoniza uno de los últimos acontecimientos del imperio incaico inmediatamente anterior a la conquista.

Huaynacayac, Inca que abarca con su personalidad el auge máximo del Tawantinsuyu, entregó en herencia a Huáscar la parte meridional y a su otro hijo, Atahualpa, la parte septentrional de su vasto dominio, echando así la semilla de la rivalidad entre estos dos hermanos por línea paterna. El conflicto entre Huáscar y Atahualpa había dividido este imperio en focos étnicos de discordia, condición que luego sería favorable para la penetración hispánica.

Se debe a Cieza de León, testigo ocular hasta su regreso a España entre 1550 y 1551 (Cantu 1989, XVI) de la Conquista de Pizarro y sus acólitos, el haber recogido la siguiente tradición de tinte mítico:

A raíz de un enfrentamiento en Tomebamba, Huáscar había tomado prisionero a su medio hermano Atahualpa, este último logró escapar de la prisión horadando la base del muro con una barra que le proporcionara una señora noble. A su regreso a Quito, relata a sus súbditos haberse fugado de la prisión deslizándose por un pequeño agujero gracias a haber sido transformado en serpiente (*amaru*) por su padre el Sol, quien también le había prometido la victoria sobre Huáscar (Cieza de León 1557, II parte, cap CXVI: 174).

Esta leyenda deja colegir que de las tres personificaciones zoomorfas del inca: *guamán*, puma y *amaru*, Atahualpa se homologa a la tercera (Burgos 1995, 127-156). En la derrota, captura y muerte de Atahualpa en Cajamarca se localizaría luego la definitiva victoria de los españoles sobre el incario.

La leyenda del retorno de Atahualpa transformado en serpiente al Quito perduraría, hasta el siglo XVIII, tanto entre la población au-

tóctona como entre los franciscanos. Se la recoge en cronistas e historiadores, hasta el jesuita Juan de Velasco en 1789 (Burgos 1995: 132-137; Velasco 1841, tomo 11, parte II: 70-71).

Los aposentos reales de Atahualpa se ubicaban en la parte Hanan del Quito, sector inca privilegiado de acuerdo a los principios ordenadores del mundo andino (Zuidema 1989). Según la tradición, los franciscanos, quienes acompañaron a los españoles en la conquista de la región de Quito, fueron favorecidos recibiendo como solar la misma parte residencial del Inca⁷ (Salomon 1980, 261; Klumpp 1974, Oberem 1976). En este mismo espacio funcionó también el Colegio de San Andrés, un centro de formación cristiana y artesanal para la joven nobleza inca y nativa. Entre la numerosa progenie de Atahualpa hubo uno de apodo principesco de Auqui, bautizado con el nombre de Francisco Atahualpa cuyo testamento (AHBC/Q FJJC, Protocolos: 00194) reposa en el Fondo Jijón y Caamaño del Banco Central de Quito. Entre los legados allí contenidos consta la petición de ser enterrado en el templo de San Francisco (Estupiñan 1988: 19). De modo que, desde un comienzo se evidencia una relación topográfica y político-religiosa entre el pasado gentil y el presente cristiano.

Antes de la expansión del Tawantinsuyu hacia el norte, esta región era cultural y políticamente independiente de lo incaico. La unificación que los incas no tuvieron tiempo de consolidar la hicieron los españoles a través de la catequización y de la implantación del quichua como *lingua franca*.

Mientras en esta región norteña la mayor parte de etnias autóctonas se volvieron colaboradoras de los españoles (Salomon 1980, 215), en la parte que corresponde ahora a Perú y Bolivia, siguió la memoria y añoranza de lo inca, así por ejemplo, tenemos el movimiento del Taqui-Onkoy del siglo XVI, la sublevación de Tupac Amaru I en 1572 y su decapitación e identificación con Atahualpa que devendría en el mito del Incarri (Gisbert 1980: 201; Flores Galindo: 1988, 48).

Es de notar que en la Real Audiencia de Quito hubo focos esporádicos de resistencia contra los españoles. Obregón relata la rebelión en 1578 de los pendes, personajes en Avila y Archidona (cuenca superior del Napo) sobresalientes por su sabiduría (Oberem, 1976: 161-162). A juzgar por la información de Moreno (1985) en la región interandina septentrional hubo más rebeldías contra opresiones económicas que manifestaciones políticas, salvo el siguiente episodio estu-

diado por Klumpp (1974): en 1666 el Corregidor de Ibarra, Don Alonso de Arenas y Florencia Inga, jactándose de ser descendiente por línea materna de la familia imperial inca,⁸ trató de polarizar la simpatía nativa a su favor. Este personaje fue trasladado, como medida preventiva, a la región peruana. En realidad, no hubo una sublevación en ciernes sino una lectura sesgada de las autoridades competentes por lo que seguía aconteciendo en el Perú. Finalmente, después de dos siglos esto desembocaría en la rebelión de Tupac Amaru II en 1780.

Como Amaru, Atahualpa regresó al Quito para preparar la arremetida victoriosa contra su contendiente. Amaru fue el nombre de los dos líderes de las insurrecciones más notables contra el poder colonial en 1572 y 1780, respectivamente. Por lo tanto, respaldándose en esta triple homonimia, se podría vislumbrar la existencia de un nexo metafórico entre la época inca soberana y los posteriores grupos subyugados pero aun rebeldes. Entonces, durante la colonia, la serpiente (*amaru*) por su movimiento subrepticio se prestaría a ser el símbolo de la amenaza de potenciales movimientos subversivos clandestinos contra el dominio español.

2.1 Las figuras de Santiago y de la Inmaculada en América

Los escudos de contención contra tales rebeldías habrían de condensarse alrededor de los dos símbolos iconográficos españoles, el de Santiago y el de la Inmaculada, adaptándose los a mitos precolombinos en América.

Acaece entonces una recíproca aculturación que genera nuevos significados, con la preponderancia en el Virreinato del Perú de la imagen simbólica de Santiago. El atributo de este santo, al galope sobre un caballo blanco, se convierte así, de Matamoros a Mataindios (Gisbert 1980: 28-29 : 195-198). Santiago es identificado también con Illapa⁹ que significa rayo, concretamente: “en aquel entonces (1664) era público que Santiago (hijo del Trueno cfr. Mc.3:16-17) era venerado como Illapa (dios del rayo)” (Gisbert 1980,197). Illapa es un símbolo que podríamos relacionar con las poderosas saetas del chamán de América toda, individuo privilegiado por ser canalizador y dominador de las fuerzas sobrenaturales. Nótese que la iconografía de Santiago es escasa en la Real Audiencia de Quito, así como la de la Inmaculada de tipología legardiana, pertinente a este trabajo, lo es en el Perú.

En lo que se refiere a la iconografía mariana en Quito, existen dos imágenes de piedra de la Virgen, que en opinión de algunos autores, entre ellos Segundo Moreno (1994, comun. person.), estarían relacionadas con un proceso de sincretismo entre el culto precolombino de las huacas y esta devoción. Ellas son: la Virgen de la Merced considerada en la época colonial como la protectora contra los terremotos, y la Virgen del Volcán (copia pequeña de la anterior) que fue trasladada desde la pendiente oriental del Pichincha (Cordillera Occidental) a una pequeña bóveda en la Iglesia de San Diego. De la relación topo-geográfica de estas dos imágenes se desprendería una común función de amparo contra las fuerzas geológicas¹⁰ que amenazan a Quito. Una función análoga se le atribuye a la Virgen del Cinto; su imagen está dibujada sobre una piedra, esta devoción se la asocia también con la maternidad de las devotas y sus inherentes expectativas. Este Santuario está situado al sur occidente de la hoya de Quito (Lloa), donde una boca de montaña¹¹ permite el acceso a la costa. Los yumbos estaban dedicados al intercambio de productos tropicales y andinos (Salomon 1980,109-110). Este grupo étnico, arraigado en la ceja de montaña occidental del volcán Pichincha, estaba considerado infiel tanto que este término se extendería hasta hoy como un apodo de carácter despectivo referido a cualquier etnia tropical o selvática (Salomon 1980,111)

Cabe destacar que en la parte oriental de la Real Audiencia de Quito tampoco ninguno de los santuarios de mayor devoción a la Virgen está dedicado a la Inmaculada. Ellos están ubicados en correspondencia con las bocas de montaña que dan acceso a la Amazonía. Los de mayor peregrinación son, de norte a sur: el santuario inicialmente situado en Oyacachi,¹² cabecera del valle que se comunica con los asentamientos cofanes, transferido luego al Quinche; el de la Virgen de Guadalupe de Guápulo (imagen quemada y sustituida por una moderna) situado también al pie occidental del acceso a la selva amazónica (Baeza vía Papallacta); el de la Virgen del Rosario de Agua Santa de Baños en el valle del Pastaza hacia la región canelo-quichua intercomunicante con los asentamientos Shuar y Záparo; el de la Virgen del Cisne ubicado en la región oriental de Loja, donde se accede al área cultural shuar y achuar. Es de preguntarse si también en estos casos la ubicación de los santuarios hubiera obedecido a una estrategia político-religiosa de protección para crear barreras entre la Sierra colonizada y catequizada y la Amazonia entonces considerada indómita e infiel.

Con lo tratado hasta ahora considero concluido los elementos políticos, históricos y religiosos que pueden haber sido el telón de fondo para la cristalización de la iconografía de la Inmaculada, exclusiva creación del arte religioso quiteño.

3. La evolución iconográfica de la Inmaculada de Legarda, alias “Virgen de Quito”

Siempre nos ha intrigado el hecho que en la Iglesia de San Francisco la Virgen de Legarda, ubicada en el centro superior del presbiterio, no sea un objeto de culto y devoción popular. Esto podría explicarse por haber sido inspirada en un proceso de síntesis entre lo religioso y lo político-histórico que la convertiría luego en una alegoría estética de Quito (Vargas 1956: 49;1963,139). Se reiteraría, entonces, para el mensaje de la Virgen de Quito el mismo proceso de aglutinación entre lo hispánico y lo andino que Gisbert (1980) ha señalado para la imagen de Santiago. En tierra americana, los roles de Santiago y de la Inmaculada transforman su originaria función simbólica de barrera represiva contra el Islam en una función análoga con respecto a la potencial insurrección nativa local.

En Quito, la tradicional iconografía apocalíptica española de la Inmaculada era aún desconocida hacia 1590, fecha que corresponde al cuadro mariano de autor anónimo colgado en el convento de San Francisco (1.31 x 1.71): una Virgen sin alas, con una corona de 12 estrellas, con las manos juntas en acto de oración, en actitud estática, no dinámica; a los pies de ella están los atributos tradicionales: la luna creciente y la serpiente vencida con las fauces abiertas (cfr. Ilustrac. Navarro 1991, 25). Es una iconografía que sigue un patrón propio del viejo mundo medioeval (fig. 4). Es la *donna angelicata* exaltada por Dante Alighieri como símbolo de pureza y sabiduría que domina la tentación del mal (serpiente).

La Relación de 1647 de la Orden franciscana menciona un lienzo de la Inmaculada ubicado en el altar mayor del templo (Vargas 1967: 16), es de preguntarse si este lienzo haya sido el arriba mencionado.

En la Sala Capitular del convento de San Agustín resalta una imagen de la Inmaculada de Miguel de Santiago, evidentemente influenciada por las homólogas de Murillo en España (Troya 1985: 11) (fig. 5). Predomina en ella la concepción artística del Barroco cuyo di-



Fig. 4: Anónimo, *Políptico de la Inmaculada*, Convento de San Francisco, tomado de Navarro (1991, 25)



Fig. 5: M. de Santiago, La Inmaculada, Convento de San Agustín, tomado de Troya (1985, 11)

namismo será una característica que se acentuará hasta el Rococó en el arte quiteño del siglo XVIII.

La escultura de la Virgen Inmaculada de Legarda, alias Virgen de Quito (fig. 6), que ha reemplazado al lienzo mencionado en la Relación antedicha, corresponde a la tercera década del siglo XVIII; en ella consta el año de 1734 y el nombre de Legarda (Vargas 1954: 27). Según los críticos de arte existe una relación conceptual iconográfica entre esta escultura y la pintura, cronológicamente anterior, de Miguel de Santiago en San Agustín¹³ (fig.7) (Palmer 1987: 79); el estilo de estas dos obras contrasta con el del lienzo de 1590. A esta información quisiera añadir que se percibe además, un parentesco entre la concepción ideológica e iconográfica construida sobre un eje dinámico diagonal de la Virgen de Quito y la del Arcángel Miguel de la Escuela Quiteña (autor anónimo), ambas figuras pisan a la serpiente.

En el área conventual franciscana se guardan numerosas réplicas en diverso tamaño de este peculiar módulo escultórico legardiano. Esta secuencia atestigua que la comunidad franciscana siguió cumpliendo con su misión de mantener vivo el culto a la Inmaculada en el Quito colonial.

Esta escultura es tan peculiar que en la historia del arte americano se la conoce como la Virgen de Quito. Se caracteriza por su dinamismo percibido de arriba a abajo y de la izquierda a la derecha del observador que conecta el levantar de sus alas,¹⁴ el movimiento de sus brazos y de sus pies en actitud victoriosa al apuntar sobre la cabeza de la serpiente para dominarla y sujetarla con una cadena, en algunos ejemplares, o herirla con una lanza, en otros (cfr. Vargas 1954: 28). Cabe, además, destacar que en Legarda la cabeza del reptil posee características de un dragón, imagen que universalmente está asociada a un ser temido y antagónico. La iconografía legardiana, según Kennedy, podría tener alguna influencia oriental (1993: 95-96).

Existe un siglo y medio de distancia entre la imagen pictórica de autor anónimo colgada en el claustro y la escultórica de Legarda. Cómo pudo haberles afectado a los religiosos y al escultor, a nivel subconsciente, la superposición topográfica de la Iglesia y demás establecimientos franciscanos en los que otrora tradicionalmente pudieron haber sido los aposentos del Inca o haber sido su fortaleza o pucará (Molestina, M del Carmen, información personal 1999), al conocer, ade-



Fig. 6: B. de Legarda, Nuestra Señora de Quito (1734), Iglesia de San Francisco, tomado de Troya (1985, 56)



Fig. 7: J. de Jáuregui, La mujer del Apocalipsis, foto Madrid, Biblioteca Nacional, tomado de Stratton (1989, fig. 68)

más, que los descendientes directos del Inca Atahualpa habían sido enterrados en San Francisco hasta el año de 1667 (Estupiñán 1988: 35)

Sabemos que el franciscano Fr. Mariano Legarda era sobrino del escultor cuyo taller estaba frente a este convento, lugar donde también descansan sus restos mortales. A través de esta relación de parentesco, qué papel pueden haber tenido los frailes de esta orden sobre la creación artística y alegórica de Legarda, si además se acepta la tesis de Navarro, que los franciscanos “sobre todo, buscaban más que teología, símbolos” (1991, 12) En la convivencia con sus feligreses, ellos pueden haber percibido el ahondarse de la brecha entre la ineptitud despilfarradora del poder colonial y el creciente malestar de los dominados (Palmer 1993, 3-4; Juan J. Ulloa A. 1953: 258-273).

El mensaje iconográfico de la Virgen de Legarda está situado en una disyuntiva. Si de un lado se la podría considerar como una manifestación de devoción de los franciscanos comprometidos en defender el culto de la Inmaculada como vencedora del pecado (serpiente) y promover su aceptación como dogma, por otro, esta escultura se la podría releer en una clave política: establecer una barrera simbólica de advertencia y conjuro para evitar el reiterarse del retorno legendario del soberano Inca Atahualpa con su poder, personificado por la serpiente o amaru, al dominio que antes fuera el suyo. Se hubiera querido entonces insinuar indirectamente una contraposición semántica entre el *amaru* inca y la serpiente del pecado, de modo análogo a lo planteado al inicio de este trabajo con respecto a la luna creciente del Corán y la del Apocalipsis.

Entonces, gracias al poder creativo y evocativo de la escultura legardiana se podría develar la superposición de dos factores opuestos y ambivalentes. Uno sería de carácter topográfico: la previa presencia del Inca en la parte Hanan del Quito con respecto a la posterior ocupación franciscana. Otro, de carácter mítico-histórico: la metamorfosis de Atahualpa en amaru para reconquistar su imperio usurpado versus la asociación simbólica de la serpiente con el pecado original y el enemigo pagano. Por lo tanto, es posible sugerir la hipótesis de que los franciscanos pudieran haber querido aprovechar intencionalmente esta doble y opuesta lectura del símbolo de la serpiente de cara a la situación conflictiva que enfrentaba un debilitado poder colonial, dada la potencialidad del creciente descontento de los diferentes componentes sociales locales: criollos, mestizos e indígenas.

Notas

- * Con la colaboración de Ma. F. Dávila, M. Gallegos y T. Silva. Como autora asumo la responsabilidad de las ideas y comentarios vertidos en este trabajo.
- 1 En el Convento de San Francisco existen alrededor de trece réplicas de esta iconografía que corresponden al culto de la Virgen que según la fe cristiana fue concebida sin pecado original, es decir, *sine macula* por sus padres San Joaquín y Santa Ana.
 - 2 Esta limitación puede haber sido consecuencia de la influencia cultural hebrea y árabe y de la exclusión de Iconos en sus cultos. Hasta el siglo XV en la península ibérica primó una lucha filosófico-teológica dentro de una relativamente pacífica convivencia con los mozárabes y los judíos. Pero una vez vencidos los árabes y expulsados los no-cristianos a finales del siglo XV se daría rienda suelta al desarrollo de la creación iconográfica local. La imagen apocalíptica de la Virgen pisando la luna creciente o completa proliferó en la España del siglo XVI y luego al norte y al sur de Italia cuando la Corona española afianzaba allí su supremacía (Stratton 1989: 46).
 - 3 En el Museo de Sevilla constan dos imágenes de la Inmaculada donde se constata la presencia de la luna y la ausencia de la serpiente (Pijoan 1975: 82).
 - 4 Italia al final del siglo XIII estuvo marcada por referencias históricas mitificadas por el arte acerca de los acontecimientos sobresalientes de la vida de este Santo y de la religiosidad de la época. A pesar que estas fuentes no puedan ser académicamente aceptadas, considero que las obras de arte, sean pictóricas o literarias, son la destilación del medio sociocultural contemporáneo o inmediatamente anterior.
 - 5 Este dogma fue tardíamente confirmado por Pío IX en 1854 con la Bula *Ineffabilis Deus* (Trecani Vol. XI, 1933: 47-48). La columna conmemorativa pertinente se encuentra en Roma frente a la Embajada de España.
 - 6 González Holguín en su Vocabulario traduce la palabra amaro como serpiente o dragón (1989: 24).
 - 7 Durante los últimos trabajos de restauración del Convento se encontraron restos de una pared inca en correspondencia con la nave izquierda del templo de San Francisco (INPC 1999, comunicación personal).
 - 8 En este mismo testamento consta que Don Francisco, alias Auqui, estuvo casado con una indígena noble de Otavalo. Se insinúa con esto un posible lazo histórico entre este personaje y el acontecimiento de 1666 referido a continuación.
 - 9 Actualmente el término *illapa* se refiere a la escopeta, dado que al dispararla se produce una chispa (González Holguín 1989: 367).
 - 10 Sobre los terremotos acaecidos en Quito existe información más precisa en los trabajos de Teodoro Wolf (1975) y Benjamin Gento Sanz (1942).
 - 11 De la información dada por un anciano morador del sector se recogió la siguiente noticia: el recordaba haber oído que los transeúntes, al culminar la cuesta por esta boca de montaña, acostumbraban a ofrendar con devoción una piedra en un particular montículo. Se sabe que este ritual es de origen prehispánico, correspondiente al culto de las apachitas. Además, este santuario data de la época colonial lo cual podría confirmar la tradición universal paleocristiana de implantar un lugar

de devoción cristiana sobre lo que había sido sagrado para los infieles (Silva 1993, monografía inédita).

- 12 Todavía en la colonia existía en Oyacachi un culto pagano a la cabeza de un oso lo cual desató un conflicto de carácter religioso con el culto mariano (Kohn 1999 en prensa).
- 13 Los expertos en iconografía señalan que el módulo murillesco llegó a México y luego a la Real Audiencia por medio de un grabado del artista español Juan de Jáuregui cuyo patrón corresponde a los elementos esenciales de la descripción apocalíptica. (Gallegos, Magdalena en comunicación personal; Stratton 1989: fig. 68).
- 14 En la visión apocalíptica la virgen posee alas, elemento también presente en la iconografía legardiana. En la Escuela Quiteña la figura del Arcángel Miguel tiene alas y pisa a la serpiente con un movimiento análogo al de la Virgen de Legarda. La imagen de San Francisco, atribuida a Caspicara, tiene también alas, probablemente por la tradicional analogía entre este santo y los serafines. Este elemento argénteo por no ser exclusivo de la virgen de Quito, dada su reiteración en tres imágenes religiosas conceptualmente diferentes, no será objeto de consideración en mi trabajo.

Agradecimientos

Expreso mi reconocimiento por la información proporcionada a Patricia Butler, a Blanca Crespo de Díaz, a Alexandra Kennedy, a Rosa Acosta de Chacón y al Embajador Bernardino Osio. Agradezco las críticas constructivas de mi hijo Marco Di Capua y de mi nieto Eduardo Kohn.

Bibliografía

ANÓNIMO

1925 I Fioretti di S. Francesco, Società Editrice Internazionale, Milano.

ALIGHIERI, Dante

1921 *Divina Comedia*, con Comentario de G. A. Scartazzini, Ulrico Hoepli, Milano.

BLAZQUEZ, José María

1977 *Imagen y Mito, Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Ediciones Cristianas, Madrid.

BURGOS, Hugo

1995 *El Guamán, El Puma y El Amaru. Formación estructural del Gobierno Indígena en Ecuador*, Abya-Yala, Quito.

CANTU, Francesca

1989 "Prólogo" en Cieza de León, Pedro, En: *Crónica del Perú*. Tercera Parte, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

- CASTRO, Américo
1955 *La Spagna nella sua Realtá Storica*, Sansoni, Florencia.
- CIEZA de LEÓN, Pedro
1557 *La Seconda Parte delle Historie Generali dell'India*, Giordano Ziletti all' Insegna della Stella, Venezia.
- ESTUPIÑÁN, Tamara
1988 "Testamento de Don Francisco Atahualpa", En: *Revista Miscelánea Histórica Ecuatoriana N° 1*, Banco Central del Ecuador, Quito.
- FLORES GALINDO, Alberto
1988 *Buscando un Inca*. Editorial Horizonte, Lima,
- GALLEGOS, Magdalena
1984ss *La Iconografía Mariana y sus advocaciones en Quito*, inédito.
- GENTO SANZ, Benjamín
1942 *Historia de la Obra Constructiva de San Francisco, desde su fundación hasta nuestros días*, Imprenta Municipal, Quito.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y Mitos indígenas en el Arte*, Gisbert y Cia. S.A. Libreros Editores; La Paz (Bolivia).
- GÓMEZ-MORENO, Manuel
1964 *La gran época de la escultura española*, Ed. Noguer, Barcelona.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego [1608]
1989 *Vocabulario de la Lengua General de todo Perú llamada Lengua Quichua o del Inca*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tercera Edición, Lima.
- JUAN, Jorge; ULLOA Antonio de,
1953 *Noticias Secretas de América*, Ediciones Mar Océano.
- KENNEDY T., Alexandra
1996 "La fiesta Barroca en Quito", *Anales del Museo de América*, Cuenca, pp. 137- 152.
- KENNEDY T., Alexandra
1993 "La esquivada presencia indígena en el Arte Colonial Quiteño", en *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia, No.4, Corporación Editora Nacional, Quito, pp. 87-101.
- KLUMPP, Kathleen
1974 "El Retorno del Inga: una expresión ecuatoriana de la ideología mesiánica andina" (separata de *Cuadernos de Historia y Arqueología*, Año XXIV, No. 41, 1974), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil.
- KOHN, Eduardo
s/f "Infidels Virgin and the Black-robed priest: backwoods history of Ecuador's Montaña Region" (en preparación).

LA BIBLIA

1951 Antiguo y Nuevo Testamento, Sociedades Bíblicas Unidas, Londres.

LARA, Jaime

1997 "Un arte para un Nuevo Mundo que es fin de mundo: las postrimerías visuales en el principio de América", *Revista Hispanoamericana*, N° 22, octubre, pp. 3-8.

MAULANA MUHAMMAD, Ali

1963 *The Holy Qur'an*, The Ahmadiyyah Anjuman Isha'at Islam, Lahore, Pakistan, 5a. Ed.

MORENO, Agustín, [et. al.]

1975 *Quito Eterno. Iglesias y Conventos*, Ediciones Paralelo Cero; Quito.

MORENO, Segundo

1985 *Sublevaciones indígenas en la Audiencia de Quito. Desde comienzos del siglo XVIII hasta finales de la Colonia*, Tercera Edición; Ed. Pontificia UCE, Quito.

NAVARRO, José Gabriel

1929 *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

NAVARRO, José Gabriel

1991 *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*, (póstumo) Dinediciones, Quito.

OBEREM, Udo; MORENO, S.

1995 *Contribución a la etnohistoria ecuatoriana*, Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito.

PALMER, Gabrielle

1987 *Sculpture in the Kingdom of Quito*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

PALMER, Gabrielle

1993 *La escultura en la Audiencia de Quito*, I. Municipio de Quito. Dirección de Educación y Cultura, Quito.

PIJOAN, J.

1975 *Historia del Arte*, Tomo 7, Salvat Editores, Barcelona.

SALOMON, Frank

1980 *Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas*. Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo (Ecuador).

SALVINI, Roberto

1965 *Forma e Colore. Giotto: gli affreschi di Assisi*, Sandea/Sansoni Editori, Milano.

SILVA, Teresa

- 1994 "Santuario de la Virgen del Cinto", monografía de Antropología Religiosa Andina, inédito.

STRATTON, Suzanne

- 1988 *La Inmaculada Concepción en el arte Español*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

TRECCANI, Giovanni

- 1933 *Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed arti*, Roma.

TROYA, Alfonso (et. al.)

- 1985 *Arte Colonial de Ecuador. Siglos XVI-XVII*, Salvat, Quito.

VARGAS, José María

- 1956 *Arte Religioso Ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

VARGAS, José María

- 1963 *El Arte Ecuatoriano*, Editorial Santo Domingo, Quito.

VELASCO, Juan de

- 1841 *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, Imprenta del Gobierno, Quito.

WOLF, Teodoro

- 1975 *Geografía y Geología del Ecuador*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

ZUIDEMA, Tom

- 1989 *Reyes y guerreros, ensayos de Cultura Andina*, Fomciencias, Lima.

LA ICONOGRAFÍA DE LA INMACULADA

Nuevos aportes a su potencialidad semántica
en Europa y en América Andina

Costanza Di Capua

Sinopsis

En momentos históricos de crisis político-religiosas, los símbolos que integran la imagen de la Mujer apocalíptica adoptarían, en España y en sus colonias, una función semántica de escudo contra la amenaza de ideologías ajenas o subversivas frente al *establishment* dominante. Además, la potencialidad semántica de la luna y de la serpiente se hubieran prestado para una lectura alternativa desde los marcos culturales andinos.

Introducción

Mi artículo previo (Di Capua 1999) estuvo enfocado principalmente sobre la potencialidad polisémica de la iconografía de la luna en España, agobiada durante siglos por la presencia de los musulmanes. El símbolo aglutinante de los invasores, la media luna, está ligado al texto profético del Corán que relaciona el surgir y crecer hasta la plenitud del astro lunar en el cielo, con la expansión en el mundo de la doctrina de Mahoma y de la potencia islámica. La periódica repetición de este fenómeno astronómico en el cielo seguía animando al pueblo árabe en su acometida. El pie victorioso de la Virgen apocalíptica, a su vez,

* Editado; por primera vez en el 2002

adquiriría, en la alta Edad Media, el rol de defensa y protección para los fieles frente a la amenaza islámica. Además, se dio por entendido que en Europa, el símbolo de la serpiente estaba homologado al del pecado en general. En América, el altar de la Iglesia de S. Francisco, situada donde otrora residió el Inca, pudo, según mi trabajo anterior, haber tenido un nuevo y ulterior viso político en Quito: la amenaza del retorno del Inca como *amaru*, según la leyenda recogida por Cieza de León, podía ser detenida por el impulso de la Virgen combatiente de Legarda.

Al concluir mi ensayo anterior quedaron varios puntos no suficientemente desarrollados, así como algunas afirmaciones no sustentadas apropiadamente. Es, entonces, mi deseo integrar en este trabajo ulteriores razonamientos y valiosas informaciones. Gracias a ellas, podré entonces, ampliar y sustentar una lectura más global de la Virgen de Quito de Legarda y el púlpito, los que engalanan la Iglesia de San Francisco de Quito.

Trataré, en el debido orden, de aportar más sustento a los siguientes ítems. Estos son:

- La potencialidad de los símbolos, el de la luna y el de la serpiente, en la iconografía de la Inmaculada en España como mensaje antagónico al del Islam desde la Edad Media.
- El temprano compromiso de la Orden Franciscana, en una acción conjunta con la Casa de Aragón, para propugnar el culto de la Inmaculada.
- El Renacimiento vs. el Barroco: el contraste entre lo inicialmente estático y luego narrativo de la pintura mariana en Italia en el contexto histórico de las comunas y los señoríos, con lo devocional del tema mariano al tiempo de la dominación española en Italia. Como conclusión de estos nuevos aportes analíticos, los elementos escultóricos (la Virgen de la Inmaculada de Legarda y el púlpito del templo de S. Francisco) pueden adquirir una ulterior lectura.
- La peculiar actitud combativa de la Virgen de Legarda en contraste con la estática de las Inmaculadas de la Escuela Cuzqueña, en cuyo contexto se evidencia la potencialidad de una doble lectura del signo lunar en el mundo andino.

Semántica de la luna y la serpiente en España, antes y después de la Reconquista.

El versículo del Corán citado por mí (Di Capua 1999), puede no haber sido conocido por los religiosos y los defensores de la fe cristiana, sin embargo, en los trabajos pertinentes a la imagen de la Inmaculada constan diversas alusiones más o menos explícitas a la potencialidad simbólica de contraste del elemento lunar bajo los pies de la Virgen.

En el arte plástico europeo, la primera manifestación iconográfica de la luna vencida, hasta ahora conocida, es una medalla de 1402 de la Colección Numismática del Museum of Fine Arts, Boston, señalada por Irving Lavin y descrita por Ostrow (1996: 234). Aunque falte en el trabajo de Ostrow las oportunas referencias históricas sobre el comitente de esta medalla, es interesante notar que en los albores del siglo XV, en una región europea (Burgundy?) se seguía cultivando en la memoria colectiva la victoria del cristiano emperador bizantino Heraclio sobre Cosroe, un líder de huestes persas consideradas infieles, y a los cuales se los asociaba con la luna creciente como símbolo. Cabe notar que este acontecimiento data de la primera mitad del s. VII, época anterior, por escasos decenios, a la propagación de la doctrina de Mahoma y del surgimiento del Islam, ocurrido en Medio Oriente a finales del mismo siglo. Por ende, en una época de reducida dialéctica histórica, el evento victorioso sobre un persa se podía homologar fácilmente con un triunfo del cristianismo sobre lo que posteriormente sería el Islam. Sin embargo, es evidente que la representación de la luna creciente sintetizó semánticamente para los poderes cristianos, políticos y religiosos, la infidelidad en acecho desde el Medio Oriente.

No está por demás señalar que la primera imagen de la Inmaculada en España se manifiesta en pleno siglo XVI (1557) en la Capilla de los Benavente en Medina de Ríoseco, con la escultura de Juan de Juni (fig. 1). Surgen unas inquietudes respecto a esta Capilla, la una, el topónimo Medina¹ haría suponer la presencia de un enclave musulmán en el pasado (comunicación Redondo, 22 agosto 2001/20 junio 2001). La otra, el nombre Ben-avente (el guión es mío) sugiere una etimología semita por el prefijo Ben = "hijo de". En este caso, el que donó la Capilla, por su probable ascendencia morisca hubiera querido reconocer su sujeción al simbolismo triunfante asociado a la Inmaculada dominando a la luna, emblema de su pasado.

Sin embargo, analizando esta obra resulta evidente que en la concepción artística de Juni se percibe una profunda influencia del ar-

te italiano, de acuerdo a cuyos patrones tiene más peso el volumen ascendente del ropaje de la imagen sugiriendo una ascensión más bien que una actitud combatiente de inspiración apocalíptica. Esto puede explicar el por qué esta imagen no se haya convertido en un modelo para la iconografía española.

Ni la victoria del Rey Católico en 1487, ni la conquista de Granada extinguieron completamente el foco de aquella resistencia,² que perduró por más de un siglo. Vale puntualizar que en una iconografía de la Virgen perteneciente a la Escuela Cuzqueña cuya advocación es Nuestra Señora de la Victoria de Málaga (Damian 1995, 64, fig. 31), se destaca el emblema de la luna creciente. El puerto de Málaga fue un importantísimo enclave morisco contra el cual arremetió la Corona Española. Por lo tanto, en ambos casos, el emblema lunar asociado y en posición subordinada a la imagen de la Virgen parece ser una afirmación del cristianismo hispano sobre un pasado islámico.

Se lee en Duviol que el fervor y la devoción a la imagen de la Inmaculada apocalíptica se justificaría por sus atributos iconográficos de dominio sobre la media luna, cuya forma es análoga al emblema islámico (1977: 213). En una comunicación personal de junio de 2001, la Dra. Ma. José Redondo asegura que se pudiera plantear que ya en la época Medioeval de la expansión árabe en España, el culto de la Inmaculada apocalíptica, erguida sobre la luna, pudo haber significado para el pueblo cristiano de la Península Ibérica un símbolo de protección contra la inmanente presencia de la cultura islámica en Andalucía.

En cuanto a la potencial polisemia del símbolo de la serpiente en la iconografía apocalíptica mariana en España hay que considerar una ulterior lectura a la bíblica. En los siglos XII y XIII, en España penetró una amenaza de carácter filosófico, liderada por Avicenas antes y por Averroes después. Estos filósofos árabes habían asimilado y difundido el pensamiento aristotélico que por su propia estructura al privilegiar la fuerza del empirismo frente a lo metafísico socavaba lo monolítico de los dogmas monoteístas: el hebreo, el cristiano y el islámico. En Córdoba, el gran rabino, pensador y médico Maimónides, aunque influenciado por lo dialéctico del pensamiento de su amigo Averroes, al percibir esta amenaza para la creencia del pueblo judío compuso su obra maestra *La Guía de los Perplejos*; en ella, Maimónides trata con argumentos sólidos de salvar a su grey de la infiltración de una tentadora serpiente ideológica, análoga a la que trepa en el árbol del Bien y del

Mal del Génesis. Análogamente, las doctrinas averroísticas tuvieron profunda influencia sobre el filósofo monje franciscano Duns Scoto [127-1308], nacido en la isla británica y luego doctor de filosofía en París, quien como Maimónides trató de conciliar la fe y la razón.³ Por lo tanto, en la iconografía de la Inmaculada la presencia, junto a la luna, de la serpiente como símbolo del pecado derrotado por la Iglesia, puede haberse homologado, ya en la Edad Media, con estas corrientes ideológicamente subversivas.⁴ En esta lucha, la Iglesia cristiana coincidía con la misma reacción represiva de los árabes que persiguieron a Averroes.

Ya desde el Medioevo la imagen apocalíptica de la Virgen ha prevalecido en España, no sólo por su triunfo sobre la luna sino por la dualidad antagónica implícita en los demás atributos: lo atractivo *vs.* lo repulsivo; lo luminoso *vs.* lo tenebroso; lo femenino *vs.* lo ofídico. En suma, la superioridad de la Iglesia sobre la herejía.

Los Franciscanos y la Inmaculada en España y en América

Considero necesario integrar lo expuesto en mi trabajo anterior con nuevos argumentos para enfatizar el compromiso de la Orden Franciscana con el culto a la Inmaculada. Los episodios de la vida del santo de Asís están cargados de simbolismo cuyas lecturas pueden homologarse a las de la iconografía de la Inmaculada; la lucha contra la opulencia y relajación moral, la defensa de la Iglesia, la oposición a la subversión de las corrientes heréticas, y la lucha contra el Islam.

En la Basílica Superior de Asís, Giotto relata con su pincel cuatro episodios de la vida de San Francisco cargados de dichos mensajes simbólicos: el áspero sayo oscuro que reemplazó al lujoso atuendo del hijo del próspero Bernardone, marcó para Francisco y sus seguidores el inicio de otra reformadora acometida, la de la exaltación de la pobreza y de la pureza contra la opulencia y la relajación moral de unas sociedades emergentes (fig. 2). Luego, la visión del Papa Inocencio III soñando que San Francisco apuntala con su hombro y manos la Iglesia a punto de caerse (Salvini 1965, ilustr. 7 fig. 3). Después, San Francisco con sus rezos ahuyenta a los demonios de la ciudad de Arezzo (ibid, ilustr. 12-13 fig. 4). Finalmente, la atrevida empresa de Francisco de Asís en 1219, al atravesar el Mediterráneo y desembarcar en Palestina para convertir al Sultán, ya mencionada en mi anterior trabajo (fig. 5).

Esta última acometida no se puede desligar de otro hecho histórico: las Cruzadas. Las múltiples Cruzadas emprendidas, desde finales del siglo XI hasta finales del siglo XIII, por los príncipes y líderes de la sociedad cristiana europea, tuvieron como objetivo la recuperación de la tierra del Santo Sepulcro ocupada por los islámicos sarracenos: la Cruz contra la Media Luna.

Contrariamente a los cruzados, que consideraban a los sarracenos como enemigos para ser derrotados, el énfasis de Francisco estaba dirigido hacia ellos en una acción pacífica de conversión mediante la difusión del Evangelio a los infieles, lo cual históricamente marcará el inicio de las grandes misiones católicas. Se puede deducir también que la presencia de los franciscanos en España mantuvo esta actitud de antagonismo pacífico hacia los moros y el vicio, enemigos de la integridad cristiana. Como corolario, esto explicaría por qué, siglos después, los Reyes Católicos escogieron a los Franciscanos como los más adecuados para asistirlos en la expansión de España y de la cristiandad en el Nuevo Mundo gentil (Treccani 1932 vol. XV: 842).

Se conoce que a mediados del siglo XIII los franciscanos, ya entregados a una vida de austeridad, fueron influenciados por un movimiento de renovación de la Iglesia de tipo milenarista liderado por el visionario calabrés, Joaquín de Fiore. Así, el Seráfico Ardor del fundador de la Orden cobró una actitud religiosa más agresiva y una inclinación, aún más fervorosa, hacia lo apocalíptico. A través de las diferentes épocas de la historia de Occidente, el Apocalipsis ha suscitado múltiples interpretaciones por la complejidad de sus símbolos y lo dramático de su contexto, cobrando su adjetivación apocalíptica una connotación estremeecedora.

En España, Jaime I de Aragón durante su reinado apadrinó la Orden de Nuestra Señora de la Merced⁵ y la designó como defensora del culto a la Inmaculada Concepción de la Virgen. Hacia el final del mismo siglo, este culto, por influencia del terciario franciscano Ramón Lull, pasó a ser prerrogativa de la Orden franciscana.

Frente a la lucha contra la infidelidad, objetivo común de los franciscanos y dominicos, los mecanismos empleados son totalmente diferentes. Los dominicos instituyen la Santa Inquisición, en cuyo tribunal se materializa el castigo físico contra el infractor de la fe. Al contrario, la acción de los franciscanos apela al símbolo de la Mujer vestida de Sol del Apocalipsis, insinuando con imágenes, la de la *Mater ama-*

bilis y la de la serpiente aplastada bajo sus pies, que la Iglesia triunfa sobre el pecado con las armas desarmadas del amor celestial.

Entonces, en las iglesias franciscanas, del pasado europeo y del americano, encontró siempre un puesto la imagen de la Inmaculada. Es significativo el siguiente hecho legendario: en 1613 el supuesto Guamán Poma de Ayala registraba con palabras y una viñeta (Guamán Poma de Ayala 1980 vol. 2, 374) un hecho milagroso acontecido, en el siglo XVI, en la Plaza mayor del Cuzco (fig. 6). Un grupo de incas rebeldes había sido abatido por una lluvia de piedras echadas por mano de una agresiva imagen femenina. Los religiosos catequizadores clamaron por el milagro y la iglesia que allá se levantó se llamó del Triunfo. Más tarde, este acontecimiento fue representado por el pintor Quispe en una tela de la Catedral del Cuzco. Lo peculiar es lo siguiente: la historia cuenta que los franciscanos tomaron a bien de trasladar subrepticamente la imagen milagrosa para instalarla en la Iglesia de su orden en Lima, dotándola de los atributos de la imagen de su devoción, la Inmaculada. Este relato, comentado por Damian (1994: 43) demuestra el compromiso de la Orden franciscana en lo religioso pero también en lo político ya que hubiera sido oportuno en el momento histórico del traslado del centro de poder desde el Cuzco incásico a la Lima cristiana, el colocar sobre un altar limeño una imagen que se relacionaba con el triunfo de un culto cristiano, esencialmente español, el de la Inmaculada, sobre el del inca infiel.

Es muy significativo que el convento de San Francisco en Quito guarde dos imágenes muy antiguas con el sujeto de la Inmaculada, la una, un lienzo datado aproximadamente de 1590, está descrito en el estudio anterior (Di Capua 1999: 111); la otra, una pequeña escultura situada en el dintel de la puerta de acceso al interior del claustro (fig. 7) que data de 1605, fecha en que se terminó la construcción del conjunto franciscano. Esto no es una coincidencia sino una prueba palpable de la ininterrumpida relación ideológica entre los franciscanos y la Inmaculada, que encontrará su cenit artístico en la escultura de Legarda.

Los temas pictóricos religiosos en Italia

Los albores del cristianismo fueron caracterizados por una gran austeridad, donde prevalecían los símbolos en oposición a los ídolos paganos. El dorado de los mosaicos que engalanan las ápsides de las

iglesias paleocristianas enmarcan con su luminosidad, hasta hoy, la imagen de un Cristo pastor y filósofo rodeado por doce ovejas, sus apóstoles. Más tarde, en los capiteles de las columnas y en los parantes y puertas de las iglesias románicas, esparcidas por toda Italia, se esculpían toscas imágenes referentes a personajes bíblicos con un fin catequizador para una población iletrada. Alrededor del año 1000 se empezaron a cubrir las paredes de las iglesias con frescos sobrios influenciados por los mosaicos bizantinos de tinte muy ortodoxo. Hasta el inicio del siglo XIII, Cimabue en Florencia pintaba imágenes de la Virgen con el Niño sentada en un trono o crucifijos lígneos que obedecían a la austeridad impuesta por el clero. Pocos años después, el pincel de Giotto relataba, en Asís antes y en Florencia después, en cuadros cíclicos la vida de S. Francisco y en Padua, la de San Joaquín, Santa Ana y la Pasión de Cristo. En Siena, Duccio di Boninsegna pictóricamente, siguiendo la técnica de las miniaturas de los Códices, relataba, sobre un fondo dorado, los múltiples episodios bíblicos en su admirable *maestá*. No cabe aquí enumerar los nombres ni las obras de los pintores italianos que a lo largo de siglos han adornado iglesias y claustros con motivos religiosos de carácter épico y narrativo.

El soplo primaveral del Renacimiento dio un vuelco a la temática de la pintura italiana inspirando obras de temática mitológica, mientras que en el convento de San Marcos, en Florencia, el dominico Fray Angélico exaltaba con su pincel las glorias del Paraíso.

El Vaticano atesora las obras maestras de pintores renacentistas y las de Rafael y de Miguel Ángel de temas religiosos ejecutadas bajo una culta y severa asesoría del clero papal. Estas obras narran, no catequizan.

En la cristianísima Venecia, abundan las palas de altares donde, rodeada en una atmósfera de paisajes apacibles, se eleva como una reina en un trono La Madonna abrazada de su Niño. A veces, en sendos templos italianos, se había representado la imagen de la Virgen sola, en su ascenso al cielo.⁶

Hasta el inicio del siglo XVI, no conozco, ni creo que exista la Inmaculada como tema de inspiración para una obra de arte. La imagen de la mujer engastada en un marco flameante de forma almendrada aparece, estática, a veces en el frente de unas iglesias franciscanas, sin que este tema atraiga la atención del clero y de artistas.

El grave impacto de la Reforma Luterana no solo sacude a la Iglesia sino también al arte italiano. El dominio triunfante del imperio de Carlos V, y luego de Felipe II, atenaza casi la Italia entera, que al final del siglo XVI se encuentra bajo el dominio o la influencia española, con excepción de las Repúblicas marineras de Venecia y de Génova y el Gran Ducado medíceo en Toscana, emparentado con la casa reinante de Francia. La casa de Castilla y de Aragón, al final del siglo XVI, envía en misión al Estado Pontificio delegados y embajadores con un precipuo objetivo, el de presionar al Papado para que se declare como dogma la Inmaculada Concepción de la Virgen.

Para el objetivo de este estudio es muy importante el análisis de dos obras, ambas ubicadas en Roma: la Capilla Paulina en Santa Maria Maggiore y un óleo gigantesco en la Iglesia di S. Giacomo degli Spagnoli (léase Santiago) en Via Monserrat, zona residencial de los españoles en el siglo XVII.

La Capilla Paulina, en honor de Paulo V, tiene como tema central el de la Inmaculada. En el fresco de su cúpula, el pintor Ludovico Cigoli (1555-1613), bajo la guía de Tommaso Bozio (1548-1610), un prelado muy culto y versado en teología, concibió toda la disposición de las figuras ligadas al mensaje simbólico de la Inmaculada (Ostrow 1996: 219). Evidentemente, se debe a su asesoría la inclusión en el fresco de Cigoli de dos figuras: la combatiente de San Miguel Arcángel y la abatida del persa Cosroe; el primero por su participación activa en el episodio del capítulo apocalíptico décimo segundo y el segundo, por ser el infiel por antonomasia, derrotado por los cristianos (tema de la moneda acuñada en 1403 arriba mencionada). Estas referencias analógicas pueden subyacer en la creación legardiana y en la del pedestal del púlpito de S. Francisco, como se analizará más adelante. Otro detalle curioso, aunque no perteneciente a mi tema, es el siguiente: Ludovico Cigoli, amigo de Galileo y un astrónomo él mismo, representó en forma astronómicamente correcta la superficie convexa de la luna creciente, incluyendo las manchas que el telescopio de Galileo había descubierto en ella.⁷

La referencia a la derrota sobre un persa, evidentemente pagano, situado en el oriente, tienen un paralelo con la presencia de tres individuos en actitud de vencidos al pie del gigantesco cuadro *El triunfo de la Inmaculada* (fig. 8) pintado por Louis Cousin [en italiano Gentile, Luigi Primo (1606-1667) en 1633, por encargo del obispo de Jaén Cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, en la Iglesia de S. Giacomo de-

gli Spagnoli y en Roma en la Capilla dedicada a la Inmaculada (en Via Monserrat). Lo notable de este cuadro son tres personajes que figuran al pie, en actitud de derrotados, representan a Mahoma, Pelagio,⁸ y Lutero, principales representantes de los tres grandes movimientos religiosos que hicieron guerra al cristianismo (Inventario Iglesia Nacional de España en Roma S. Giacomo degli Spagnoli, ficha N° 0209; Colomer s.f, 10). En conclusión, tanto en la Capilla Paulina como en el óleo de la Iglesia de S. Giacomo degli Spagnoli, la presencia de una temática iconográfica de carácter antagónico a la fe cristiana hace deducir que, para el clero supervisor del arte religioso de entonces, la imagen de la Inmaculada no podía estar desligada de una simbología opuesta y amonestadora: la de los herejes subyugados por la Iglesia. Se recurrirá más tarde a estos significativos detalles iconográficos en el análisis de la estatuaria en la Iglesia de San Francisco de Quito.

Considero importante notar que el sur de Italia, antes mismo del descubrimiento de América, estuvo sujeto directa o indirectamente al poder de la monarquía española. Desde el siglo XIV, la isla de Sicilia con Palermo, su capital, fue una cuasi colonia de la Casa de Aragón en el Mediterráneo, se llegó a instituir allí la Inquisición (1487) (Treccani 1936 vol. XXXI: 686) Con la unión de los dos reinos, Aragón y Castilla, Sicilia pasó a la dependencia del reino de España, condicionante para que surgiera en Palermo el culto de la Inmaculada (1624) con la institución de un tributo de Cien Onzas por parte de la Municipalidad de Palermo para fomentar el culto de la Inmaculada. En la monografía de Eliana Calandra, *L'Immacolata e il Rito delle Cento Onze* (1996), consta la reproducción de trece grabados, cuyo sujeto es la Inmaculada, que corresponden evidentemente a folletos impresos en honor de la misma. Cabe destacar que solo en tres de las trece aparece, bajo la imagen (fig. 9), la representación de la serpiente sin que se acentúe la actitud hostil de la mujer apocalíptica; en ellas, la serpiente se integra al todo más como decoración que como mensaje simbólico.

A diferencia de los festejos para Santa Rosalía, instituidos también en 1624 y sumamente populares, la observancia de la fiesta de la Inmaculada era el ofrecimiento de las misteriosas Cien Onzas, está relacionada con un reducido grupo culto, ligado evidentemente a la corona española. Es de notar que el culto a la Inmaculada cobra intensidad a raíz de un aterrador brote de peste que asoló la ciudad de Palermo en 1624.

El hecho de que dicha devoción esté circunscrita a Palermo, confirma el nexo entre la Corona española y la nobleza siciliana, excluyendo su popularidad en el resto de la Península italiana.

En cuanto a Lombardía, con su capital Milano, ocupada por los españoles durante todo el siglo XVII [cronología en que se desarrolla la célebre novela *Los Novios* de Alessandro Manzoni] la ausencia de testigos iconográficos relativos a la Inmaculada podría ser justificada por la actitud política antiespañola de los influyentes cardenales, S. Carlos Borromeo (1538-84) y su sobrino el Cardenal Federico (1564-1631).

De lo expuesto se colige que, solo en el siglo XVI, en plena Contrarreforma y bajo influencia española, la plástica pictórica y escultórica italiana se volverá aúlica, alegórica y pietista.

Además, salvo casos esporádicos de reducida popularidad en Italia, no hubo nunca brotes de rebeldía herética contra la Iglesia, tema que podía justificar la necesidad de subrayar sobre los altares una aterradora visión apocalíptica vencedora del mal. En suma, considero que los testigos iconográficos que acabo de referir sean suficientes para comprobar que en Italia las expresiones artísticas relacionadas con la devoción de la Inmaculada se manifestaron esencialmente en una época de dominación española y en lugares donde ésta fue más patente y oficial.

Cosmovisión y Arte Colonial andino: lo Virreinal y lo Quiteño

Al analizar la pintura religiosa del Perú colonial, región contigua a la Real Audiencia de Quito, impacta lo estático y lo repetitivo de la imaginería mariana en contraste con una opulencia de los detalles con que se reviste el atuendo de las imágenes mismas. Me parece que esta exuberancia de lujosos detalles es un reflejo de la *auri sacra fames* que fue el leitmotiv de la dominación española en América (fig. 10). De esta manera, las vestimentas de las imágenes sagradas, que retrataban los atuendos lujosos de las consortes de los gobernantes criollos, cumplían sobre los altares, en la Colonia, una función socio-política de ratificación simbólica de la dominación española.

He consultado muchas obras sobre arte virreinal y no he encontrado hasta el momento referencia alguna a obras pictóricas relevantes que tengan como sujeto a la Inmaculada apocalíptica. Carol Damian (1995) aborda el tema de la imaginería en el Perú Virreinal, tomando en cuenta la cultura de la población a la cual se dirigió el clero católico

al poner sobre los altares a la Virgen María. En la referencia iconográfica al episodio del milagro acaecido en 1536 y relatado en 1613 por Guamán Poma de Ayala (ya mencionado en este trabajo en el acápite de los franciscanos), Damian, enfatiza que en este primer momento en América Colonial, la Virgen adquiere una función combativa que no la tenía explícitamente en Europa (Damian 1995: 42). Es interesante ver que en el dibujo (plumilla) de Guamán Poma de Ayala aparecen, aplastados por las ráfagas de piedras, unos burdos individuos en actitud de sujeción. Me pregunto si en la viñeta concebida por el autor hay una homologación de ésta a la andina de Santiago (Santiago Mataindios). Se retomará la potencialidad de esta analogía en la conclusión de este trabajo.

Referente a las demás telas y tablas del tema mariano de la Escuela Cuzqueña reproducidos por Damian, sorprende lo geoméricamente repetitivo del esquema pictórico de la imaginería mariana. Un pálido rostro inexpresivo contrasta por su pequeñez con un manto piramidal que llega hasta los pies de la misma imagen, anulando todo detalle anatómico del cuerpo, engalanado con brillantes y profusos bordados, debajo de la representación de unos pequeños pies aparece la hoz de la luna. Abunda la representación de pedrería de la pesada corona impuesta a la cabellera virginal. La analogía encontrada por Damian entre la forma cónica trunca del manto de la Virgen y la silueta de las montañas (fig. 11), objetos de adoración en el tiempo prehispánico (ibid, 70), se identifica también con la idea de la Pachamama. Es mérito de Teresa Gisbert (1980, 17-29) haber desarrollado y profundizado el tema de la identificación de la Virgen con Pachamama, retomando aportes de anteriores estudios antropológicos sobre lo andino.

“The association of the Virgin Mary with Pachamama and the moon goddess is clearly revealed through Inka signs and symbols incorporated within the Christian iconography” (ibid, 72).

Es necesario puntualizar que esta analogía iconográfica: Virgen-montaña-Pachamama no tiene mayor influencia en la manifestación artística de la Escuela Quiteña. Más aún, porque en ella prevalece lo escultural y la fidelidad anatómica del cuerpo humano sobre lo geoméricamente plano de la pintura Virreinal.

Las representaciones de la Virgen⁹ en que interviene también el elemento iconográfico de la luna, según Damian, cobran en el Perú una función ambigua; de un lado, se relaciona con la tradición iconográfi-

ca mariana y del otro, permite a los indígenas una lectura acorde con su panteón (mama Quilla) (ibid: 63).

No estaría por demás insinuar un planteamiento y una reacción personal desde un punto de vista estilístico. Es impactante la rigidez de las imágenes religiosas cuzqueñas, especialmente en lo que se refiere a la imagen mariana; quizás sea atrevido decir que en la imaginería pictórica del Virreinato del Perú hubieran subsistido todavía unos patrones estilísticos de rigidez propios de toda la imaginería religiosa del paganismo inca, ya que los artistas al servicio de la doctrina evangélica eran individuos que respondían todavía a los estrictos principios ordenadores de la organización político religiosa de los incas.

En la obra de Duviol *Cultura andina y represión* (1986) he notado una interesante reincidencia de declaraciones de los indígenas durante las Visitas, principalmente entre 1610-1660 en la región de Cajatambo, no lejos del Cuzco. Ellos aseveran y reiteran su culto hacia el sol, la luna, las siete Cabrillas (Pléyades) y otros astros. En sus confesiones se evidencia que consideraban al sol como divinidad masculina y a la luna como divinidad femenina. La luna era la madre de las mujeres y la que amparaba a la comunidad de las enfermedades y de las plagas de los cultivos (ibid. *passim*).

En el mundo andino la religiosidad agrícola, que nace con el sedentarismo, incorpora elementos de la anterior religiosidad pastoril, entre los cuales priman “la característica de nocturnidad y contacto germinal con la luna, las estrellas” (Aguiló 1989: 140). Todavía el día de hoy el campesino tiene muy en cuenta las fases de la luna como directrices de sus actividades de siembra, de poda, de riego; la luna creciente tiene una acción positiva de germinación y crecimiento frente a la negatividad del período de la luna menguante. Estas consideraciones no son exclusivas del mundo andino sino que tienen un viso universal, gracias al cual la luna fue uno de los símbolos principales de culto en el mundo pagano tanto en el espectro cronológico como en el geográfico universal.

A modo de conclusión de la importancia del símbolo de la luna para el mundo andino, considero oportuno citar el curioso episodio contado por Garcilaso de la Vega, ya entrado el siglo XVIII, que describe el espanto de los indígenas asociado con un eclipse lunar. Según Garcilaso, durante los eclipses de luna “se temía que cayese y acabase el mundo, para evitarlo tocaban trompetas, cornetas, caracoles, tambores

y cuantos instrumentos hiciesen ruido, ataban los perros grandes y chicos dábanles muchos palos para que aullasen y llamasen a la luna, que según decían era aficionada a los perros por cierto servicio que le habían hecho, que oyéndolos llorar sintiendo lástima de ellos se despertaría del sueño que la enfermedad le causaba” (1945 Libro II, Cap. XXIII, 113).

El grabado (ver fig. 12) que reproduzco está inspirado en uno de la obra enciclopédica de Lafitau sobre las costumbres de América (en Mac Cormack 1995, 79-129), e ilustra este mismo episodio.

Sin embargo, el tema pagano-religioso de la luna en la iconografía mariana del Perú Colonial no es exclusiva de la pintura Virreinal, sino que puede extenderse al ámbito de la entonces Real Audiencia de Quito, hoy Ecuador. Como se opina en el campo de la arqueología los límites políticos no existen en una visión cultural de un conjunto de pueblos que con diversos estilos y actuaciones culturales compartían la misma cosmografía y por tanto, una similar cosmología.

La Virgen de Legarda y el púlpito: dos polos de un mismo mensaje

Recapitulando, he intentado profundizar y ampliar los puntos que no habían sido suficientemente desarrollados en el análisis de mi trabajo anterior (1999): La Inmaculada (Iglesia) contra el Islam (luna); la Iglesia contra la herejía (serpiente). Los franciscanos inmaculistas en el Viejo y Nuevo Mundo y la Casa de Aragón. La popularidad del tema pictórico de la Inmaculada en España en contraste con la limitación del mismo en Italia. El dinamismo de la escultura quiteña versus la estaticidad de la cuzqueña y la implicación en ambos del tema lunar. Los nuevos aportes informativos no contradicen sino que reiteran lo afirmado en el trabajo anterior. Iluminan aún más lo trascendental y dogmático del conjunto escultural propio del templo de San Francisco de Quito.

Además de los dos antecedentes iconográficos del convento franciscano, el lienzo de 1590 y la pequeña escultura sobre el dintel de entrada de 1605, hay otro que resalta en la Plaza Grande, en la parte exterior de la pared nororiental de la Catedral sobre una de las tres puertas de acceso, la que permanece cerrada, es una luneta en altorrelieve de 1663 (fig. 13) donde aparece la imagen de la Inmaculada entre dos astros [¿el sol y la luna?], y a su lado izquierdo está figurado el arcángel San Miguel aplastando a la serpiente. Este conjunto resulta fiel al texto

apocalíptico y representa a mi juicio un antecedente literal y simbólico para la concepción legardiana de 1734.

He encontrado muy significativa la comparación de dos representaciones de la Inmaculada que, casi cronológicamente análogas y topográficamente cercanas, acentúan la diferencia de enfoque visual y doctrinario de dos órdenes: la jesuita y la franciscana, ambas immaculistas. La escultura pétreo de la Inmaculada (fig. 14) que se yergue sobre el arco triunfal de la entrada a la Iglesia de la Compañía es de carácter convencional, y su rigidez y severidad están de acuerdo a lo disciplinado del espíritu de la Compañía de Jesús, emanación de la Contrarreforma. Seguramente en el artesano escultor no tuvo incidencia alguna lo dinámico de la pintura de Miguel de Santiago, inspirada en Murillo (fig. 15), que se exhibe hoy en la Sala Capitular del Convento de S. Agustín. En cambio, la creación legardiana en el templo de S. Francisco (fig. 16), por consenso de los historiadores del arte, se inspiró en lo barroco de la tela de Miguel de Santiago y además, refleja una visión artística más libre y acorde con el espíritu franciscano.

Ya se subrayó la originalidad de la actitud combatiente de la Virgen de Legarda. Sin embargo, hay que añadir que la composición puede haber sido influenciada por la asesoría ya conocida del sobrino religioso de Legarda o de otro religioso muy versado en el escenario de la visión apocalíptica, de manera análoga a la influencia exegética que tuvo el prelado Bozio en el trabajo de Cigoli antes mencionado.

En el episodio del capítulo 12 del Apocalipsis, participa el arcángel San Miguel cuya característica es la actitud combativa en pos de coadyuvar en la derrota de la serpiente (pecado). En la imaginería quiteña este arcángel (fig. 17) está concebido con un dinamismo muy análogo al de la escultura de Legarda; entonces, no sería de excluir que en la concepción dinámica de esta imagen se hayan fusionado las peculiaridades de las dos iconografías, la murillesca y la aún más agitada y agresiva del arcángel combativo.

A propósito de la concepción escultórica de los arcángeles quiteños, es notorio el contraste de su vivacidad rítmica frente a la estaticidad de los arcángeles arcabuceros de la Escuela Cuzqueña que Gisbert (1980) los homologa con el dios andino del rayo *illapa* (fig. 18).

En cuanto al mensaje simbólico de los dos elementos, serpiente y luna, bajo los pies de la Inmaculada de Legarda, es necesario admitir que pueden ser objeto de varias lecturas en correspondencia al mo-

mento histórico en que la imagen fue plasmada. Como fue ya notado (Di Capua 1999), hubo fuertes agitaciones políticas que sacudieron la seguridad de las autoridades coloniales, haciendo temer un retorno del Inca y un posible restablecimiento de su imperio. En el trabajo anterior, hemos homologado la serpiente con el *amaru*, recordando también la leyenda del retorno de Atahualpa a Quito, recogida por Cieza de León. Sin embargo, según la versada en arte Colonial y amiga, Alexandra Kennedy, la serpiente de la Virgen de Quito pudiera simbolizar el vicio y la relajación de costumbres en que estaba sumida la sociedad quiteña, laica y religiosa de entonces. En este caso, la lectura de la serpiente correspondería a la del símbolo del pecado original (Juan J. Ulloa A. 1953,:258-273). Con respecto a la luna, aunque en el trabajo de Duviol no se mencionen visitas en la región andina ecuatorial, no creo atrevido el suponer que todavía en el siglo XVIII los indígenas rindieran culto a los astros, sol y luna, como reguladores del ritmo vegetativo y reproductivo de su entorno. En las visitas registradas por Duviol, se habla también del poder de la luna para ahuyentar pestes y enfermedades, que esta creencia hubiera sido actual en el altiplano ecuatorial me parece ser atestiguado por un cuadro de carácter *naive*, guardado en la colección del pintor Viteri, (fig. 19).

El cuadro probablemente es un ex-voto a la Virgen del Quinche parada sobre una media luna, por cuya intercesión la población de Otavalo fue liberada de una plaga de langostas. Entonces, también en este caso, es posible que los comitentes recurrieran a una lectura ambigua de la imagen cristiana asociándola a la Mama Quilla, ahuyentadora de pestes y plagas.

Así, un ingenuo cuadro popular es útil para contextualizar las supersticiones atávicas de la población indígena y su actitud de reverencia en el templo fundado por Fray Jodoco Ricke, en el ámbito barroco de la Real Audiencia de Quito.

Está vivo todavía en mí el recuerdo de nuestra primera visita al templo de S. Francisco en los años cuarenta. El padre Antonio Fernández, un apuesto fraile con dejo castellano, se acercó a Alberto y a mí y se ofreció guiarnos. Al detenernos al lado del púlpito, comentó la originalidad de su construcción, explicándonos que las tres figuras burdas y encorvadas, a modo de pedestal del púlpito mismo (fig. 21), representaban a los tres herejes: Lutero, Arrio¹⁰ y Calvino. Información confirmada por José Gabriel Navarro (1925: 13-14); donde añade que en

1922, por orden del padre Visitador Fr. Alfonso Morquillas, se quitaron estos toscos atlantes por desentonar con lo artístico del púlpito. Al re-colocarlos, en 1924, desaparecieron las iniciales en negro que llevaban en la frente, oportunas para su identificación.¹¹ Gracias a las nuevas documentaciones que sustentan este trabajo, el comentario del fraile se enmarca en la tradición artística, histórica y exegética de la iconografía de la Inmaculada en Europa. Recordemos que, en la parte inferior del cuadro de Luigi Primo, ubicado en la Capilla de la Inmaculada de S. Giacomo degli Spagnoli, en Roma, aparecen humillados y encorvados los retratos imaginarios (con sus respectivas leyendas) (véase fig. 8) de los tres líderes de las corrientes amenazadoras para la Iglesia: al centro, Pelagio; a la izquierda, Mahoma; y a la derecha, Lutero. Entonces, lo excepcional del púlpito de S. Francisco se injerta en el escenario escultórico del crucero del templo, siendo parte de una composición conceptual unitaria cuyos polos son la Inmaculada de Legarda (la Iglesia triunfante), en lo alto del altar y las cariátides del púlpito [los enemigos de la fe], en la parte inferior (fig. 20). La mirada y la actitud combativa de la escultura legardiana parecen no detenerse en las fauces del dragón sino que se dirigen hacia y someten a estos tres personajes contestadores bien identificados.¹² Sin embargo, lo indefinido de sus facciones y atuendos, en contraste con el acabado refinado de la escultura legardiana, deja abierta en este caso, otra posible lectura.

Como en la plumilla de Guamán Poma de Ayala, mencionada en un acápite anterior, donde la Virgen somete y aplasta a los rebeldes indígenas, aquí en S. Francisco se repite el mismo escenario, homologándose a la Virgen la función combativa de Santiago mataindios, amonestando así, a quien quisiera incurrir en un acto de rebeldía, sea material o intelectual. La condena no hubiera sido disímil de la imposición que sufrían cotidianamente, en el Quito colonial, los aguateros en la pileta de la Plaza subyacente encorvados al cargar el agua en pesados pundos para las casas criollas.

Quizás este epílogo contenga para el lector unas ideas que van más allá de la intencionalidad con que fueron concebidas las obras en cuestión. Lastimosamente no se dispone de fechas exactas del proyecto, de la ejecución, ni de la autoría de este púlpito. Su originalidad está en completa sintonía con muchísimos de los detalles que destacan en las decoraciones del templo, uno, que por la analogía con el tema es el más interesante: la imagen correspondiente al santo franciscano Juan

de Capistrano [1386-1456] que aplasta la cabeza de tres herejes¹³ (fig. 22), así en una iglesia americana una estatua testimonia físicamente la acción franciscana de defensores de la fe, a través de los siglos.

En la pared alta de la nave central, encuentro también significativa la presencia de unos mascarones esculpidos como de danzantes, cuyo aspecto es más consonante con una tradición pagana que con una de estilo decorativo-religioso; éstos esperan hasta ahora un estudio antropológico. No desentonan con este tema los altorrelieves que representan cúmulos de frutas tropicales, situados en la parte más alta de la misma pared.

En la Iglesia de San Francisco, al contrario del ambiente solemne y sagrado de los templos coloniales, rige una familiaridad de forma y de color, en la que el escenario antes comentado se injerta de manera armoniosa con el resto del conjunto. Los diversos elementos escultóricos que se analizan en este trabajo, pudieran considerarse como ilustraciones permanentes de un libro que exalta la misión franciscana, humana, didáctica y religiosa, a través de los siglos. No creo que sea casual, que San Francisco haya sido y sea, hasta el día de hoy, la iglesia más concurrida por los feligreses mestizos, quienes se sienten a sus anchas en este espacio sagrado y festivo.

Conclusiones

He creído oportuno, aquí, extender la potencialidad simbólica del ofidio a la amenaza del pensamiento aristotélico que luego de siglos avivó a las conciencias, con la fuerza dialéctica de los filósofos árabes Avicenas y Averroes: una doble amenaza, la política y la filosófica, detenida, sobre un altar, por la barrera de la fe.

Fue necesario también, profundizar y ampliar la potencialidad simbólica de la misma imagen en América. El impulso de la Virgen combatiente de Legarda contraatacaba, a su vez, la amenaza pecaminosa que acechaba a la integridad de la población criolla en Quito, entregada a una vida licenciosa.

También, la luna en los altares andinos pudo adecuarse a una lectura según las tradiciones aborígenes: podía así, sobrevivir el culto a la Mamaquilla, latente en el atributo lunar de las Vírgenes de los altares de la Colonia.

Otra prerrogativa del mensaje catequizador de los elementos escultóricos del templo de S. Francisco es la interrelación entre la Virgen

de Quito y, en su ala derecha, el pedestal del púlpito, con tres herejes encorvados. El tema: Iglesia vs herejes, presente en la iconografía religiosa europea, encuentra una adecuada versión en esta iglesia quiteña, gracias al inmutable celo moralizante de la orden franciscana. Además, esta interrelación puede adquirir una identificación adicional con la función de Santiago mataindios.

Finalmente, considero meritorio el haber revelado y relevado la importancia exegética de la interrelación de dos conjuntos escultóricos de la Iglesia de S. Francisco, el significado de uno de los cuales había caído en el olvido durante más de medio siglo.

Agradecimientos

Al padre Domínguez, encargado del Archivo Franciscano. A Eduardo Kohn que me proveyó de literatura relacionada a mi tema. Al Embajador Dr. Bernardino Osio, Secretario General de Unión Latine, París quien también me envió importante literatura. Al Arq. Alfonso Ortiz por su colaboración bibliográfica y fotográfica. Al pintor Oswaldo Viteri por permitirme reproducir una obra de su colección.

Notas

- 1 Medina es una ciudad de Hejaz, Arabia Saudita, donde se venera la tumba de Mahoma y por ende, sagrada. La reiteración de esta toponimia en España es, entonces, un referente cultural de un pasado árabe.
- 2 El 7 de octubre de 1571, un descendiente de Carlos V, Juan de Austria y su almirante, Marco Antonio Colonna, libraron victoriosos la célebre batalla de Lepanto que detuvo la amenaza turca en el oriente del Mediterráneo.
- 3 En la Iglesia de S. Francisco, Quito, la imagen de Duns Scoto, S. Buenaventura y otros santos franciscanos versados en teología, sugerirían que en el clero franciscano de Quito del siglo XVIII hubo frailes con un profundo conocimiento filosófico, quienes pueden haber influenciado el programa iconográfico con respecto a sendos elementos escultóricos.
- 4 Umberto Eco en su novela *El nombre de la Rosa*, cuyos personajes se mueven en el marco histórico del fermento ideológico de la Edad Media, materializa la temática del pánico del clero frente a la amenaza del pensamiento de Aristóteles inventando el episodio del fraile reaccionario que envenena las páginas de un códice aristotélico para poner una barrera entre su doctrina teocéntrica y la era antropocéntrica.
- 5 La Orden de Nuestra Señora de la Merced fue fundada por el tutor de la corte, Pedro Nolasco, en 1218 (Stratton, 1989: 9).

252 La iconografía de la Inmaculada

- 6 Este tema encuentra, en Venecia, su más grande y luminosa expresión en la *Assunta* de Tiziano en la Iglesia de los Frari, donde el azul intenso del manto de la Virgen se fusiona colorísticamente con el azul del cielo.
- 7 Alrededor de 1612, Galileo había descubierto las manchas en la superficie de la luna y Cigoli las reprodujo pictóricamente como homenaje a la ciencia y a su amigo, desafiando en un ámbito sagrado a los tribunales eclesiásticos. Es de notar que en *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco de 1649, se instruye a los pintores que representen la Virgen pisando la faz convexa de la luna (con las puntas hacia abajo), de acuerdo al mismo razonamiento científico que obedeció Cigoli (Ostrow 1996: 227).
- 8 Pelagio fue un monje nacido en Inglaterra, que en su campaña para defender la original sencillez de la fe cristiana, tuvo una gran acogida entre los cristianos. Contra él se enfrentó victorioso S. Agustín. Es de presumir que la actitud contestataria de los pelagianos haya sido considerada por antonomasia como la herejía, en general.
- 9 Salvo contados casos, en la imaginería mariana en América andina el motivo lunar está presente en las diferentes advocaciones. También es notable que en unas apacibles imágenes de la Virgen con el Niño aparezca la luna.
- 10 Presbítero nacido en Alejandría entre 270-280 y muerto en 336. Hereje que sostenía que Dios hijo no es consubstancial con Dios padre, y a sus cosas (Diccionario Moliner 1987: vol. I: 254).
- 11 (Agradezco al amigo Arq. Alfonso Ortiz quien me proporcionó la pertinente referencia bibliográfica de Navarro). Todo este proceso explica por qué en ninguna información actualizada conste la definición como herejes de los atlantes: sin embargo, este dato se conserva en la tradición de los hermanos franciscanos.
- 12 Otra lectura insinuada por el padre Domínguez, es que los tres atlas representarían a los herejes vencidos por la fuerza del Evangelio proclamado desde el púlpito.
- 13 Con la caída de Constantinopla, ocupada en 1453 por los musulmanes, se configuran en las Penínsulas Ibérica y Balcánica dos frentes de la expansión árabe en Europa, con direcciones contrarias y opuestas; en la primera en un sentido de expulsión y retirada mientras que en los Balcanes el sentido fue de una penetración capilar, que todavía subsiste en el siglo XXI. Este famoso predicador franciscano, con un ejército de cruzados, liberó Belgrado en 1456 de la amenaza islámica.

Bibliografía

AGUILÓ, Federico

- 1989 "Articulación de la religiosidad agraria y andina con las formas emergentes de tipo totémico y uránico", en *Las religiones Amerindias. 500 Años después* (AA. VV.) Colección 500 Años, Abya-Yala, Cayambe, pp. 137-157.

CALANDRA, Eliana (ed.)

- 1996 *L'Immacolata e il Rito delle Cento Onze*, Edizioni Associate Editrice Internazionale, Roma.

- COLOMER, José Luis
s.f. “Luoghi e attori della *Pietas hispanica* a Roma all’epoca di Borromini”, Casa de Velázquez, Madrid, Traducción al italiano por Matteo Lafranconi y Bernadino Osio, pp. 1-12.
- DAMIAN, Carol
1995 *The Virgin of the Andes: Art and Ritual in Colonial Cuzco*, Grassfield Press, Miami Beach, pp. 1-20.
- De la VEGA, Inca Garcilaso [1609/1723]
1945 *Comentarios Reales de los Incas*, Tomo I, Emecé Editores S.A., Buenos Aires.
- DEAN, Carolyn
1996 “The Renewal of Old World Images and the Creation of Colonial Peruvian Visual Culture”, en *Converging Cultures, Art & Identity in Spanish America*, Editado por Diana Fane, The Brooklyn Museum, Japón, pp. 171-182.
- DI CAPUA, Costanza
1999 “La luna y el Islam, la serpiente y el Inca: la semántica de la Inmaculada en España y su mensaje ulterior en la “Virgen de Quito”, en *Memoria N° 7*, MARKA, Instituto de Historia y Antropología Andinas, Quito, pp. 95-119.
- DUVIOLS, Pierre
1977 *Las extirpaciones de las religiones andinas durante la Conquista y la Colonia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- DUVIOLS, Pierre
1986 *Cultura andina y represión: procesos y visitas de idolatrías y hechicerías Cajatambo, siglo XVII*, Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, Cusco.
- Enciclopedia Italiana S. A. Treves-Treccani
1932 vol. XV, Rizzoli & C. Milano. Enciclopedia Italiana S. A. Treves-Treccani. 1936, vol. XXXI, Rizzoli & C. Milano.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*, Gisbert y Cía. S. A. Libros Editores; La Paz (Bolivia).
- GUAMÁN POMA de AYALA, Felipe
[1583-1615]
1980 *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno [**]*, Murra, John; Adorno, Rolena (ed.), Siglo XXI Editores, México.
- GUEVARA, Darío
1972 *Un Mundo Mágico-Mítico en la Mitad del Mundo, Folklore Ecuatoriano*, Imprenta Municipal, Quito.

254 *La iconografía de la Inmaculada*

JUAN, Jorge; Ulloa Antonio de [1826]

1953 *Noticias Secretas de América*, Ediciones Mar Océano, Buenos Aires.

LARA, Jaime

1997 “Un arte para un Nuevo Mundo que es fin del mundo: Las postrimerías visuales en el principio de América”, En: *Revista Hispanoamericana* N° 22, Cali, pp. 3-8.

MAC CORMACK, Sabine

1995 “Limits of Understanding: perceptions of greco-roman and amerindian paganism in early modern Europe” en *America in European Consciousness 1493-1750*, Ordahl, Karen (ed.), Institute of Early American History and Culture, University of North Carolina Press, pp. 79-129.

NAVARRO, José Gabriel

1925 *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*, Vol. I, Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos, Quito.

OMODEO, Adolfo

1929 *Enciclopedia Italiana* S. A. Treves-Treccani, vol. III, Rizzoli & C. Milano.

OSSIO, Bernardino.

2001 Comunicación personal.

OSTROW, Steven

1996 “Cigoli’s *Immacolata* and Galileo’s Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome”, en *The Art Bulletin*, Volumen LXXVIII, N° 2, pp. 218-235.

PANOFSKY, Erwin

1954 *Galileo as a Critic of the Arts*, Martinus Nijhoff, The Hague.

Parroquia de S. Giacomo degli Spagnoli.

2001 “Inventario Iglesia Nacional Española de Santiago y Monserrat, obra pía española en Roma”, visita 22 abril, Roma.

REDONDO, María José

1981 “Aportaciones al estudio iconográfico de la Capilla Benavente”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XLVII, Valladolid, pp. 245-264.

REDONDO, María José,

2001 Comunicación personal e-mail, 20 junio.

SALVINI, Roberto

1965 *Giotto: gli affreschi di Assisi*, Forma e Colore Vol. 4, Sadea/Sansoni Editori, Milano.

STRATTON, Suzanne

1989 *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Fundación Universitaria Española, Alcalá 93, Madrid.



Fig. 1: Retablo de la Capilla de los Benavente en la Iglesia de Santa María en la ciudad de Medina de Rioseco, ejecutado por Juan de Juni (Martín González, Juan J. 1954, Lámina 32)



Fig. 2: San Francisco devuelve al padre sus vestimentas lujosas frente al Obispo, quien lo abriga con su manto (Forma e Colore N.º 4 Giotto, gli affreschi di Assisi" 1965, Lámina 7)



Fig. 3: San Francisco aparece en sueños al Papa Inocencio III, mientras apuntala al Laterano (Forma e Colore No.4 "Giotto, gli affreschi di Assisi" 1965, Lámina 7)



Fig. 4: *San Francesco scaccia i demoni da Arezzo* (Forma e Colore No.4 "Giotto, gli affreschi di Assisi" 1965, Lámina 12).



Fig. 5: El santo propone al sultán la prueba del fuego (Forma e Colore No.4 "Giotto, gli affreschi di Assisi" 1965, Lámina 14).



Fig. 6: Grabado "CONQUISTA MILACRO DE SANTA MARIA" en el Cuzco" (Guamán Poma de Ayala 1980, tomo II, p.374)



Fig. 7. Inmaculada Concepción en piedra en la puerta interior de la portería de S. Francisco (Foto A. Ortiz)



Fig. 8: "El triunfo de la Inmaculada" de la iglesia de S. Giacomo degli Spagnoli, Roma



Fig. 9: Pulchra et luna.. [Immacolata Concezione] (Calandra 1996, figura 16 del Rito delle 100 onze)



Fig. 10: "Virgen de los Angeles de Urquillos con la Trinidad" anónimo cuzqueño, Colección particular, Lima (Tomado de: Mesa, José de; Gisbert, Teresa 1982, Lámina 579)



Fig. 11: Virgen como montaña (Tomado de: Gisbert, Teresa 1982)



Fig. 12 Grabado "Desolazione di Peruviani durante l'eclisse della Luna", colección Di Capua (Foto: A. Ortiz)

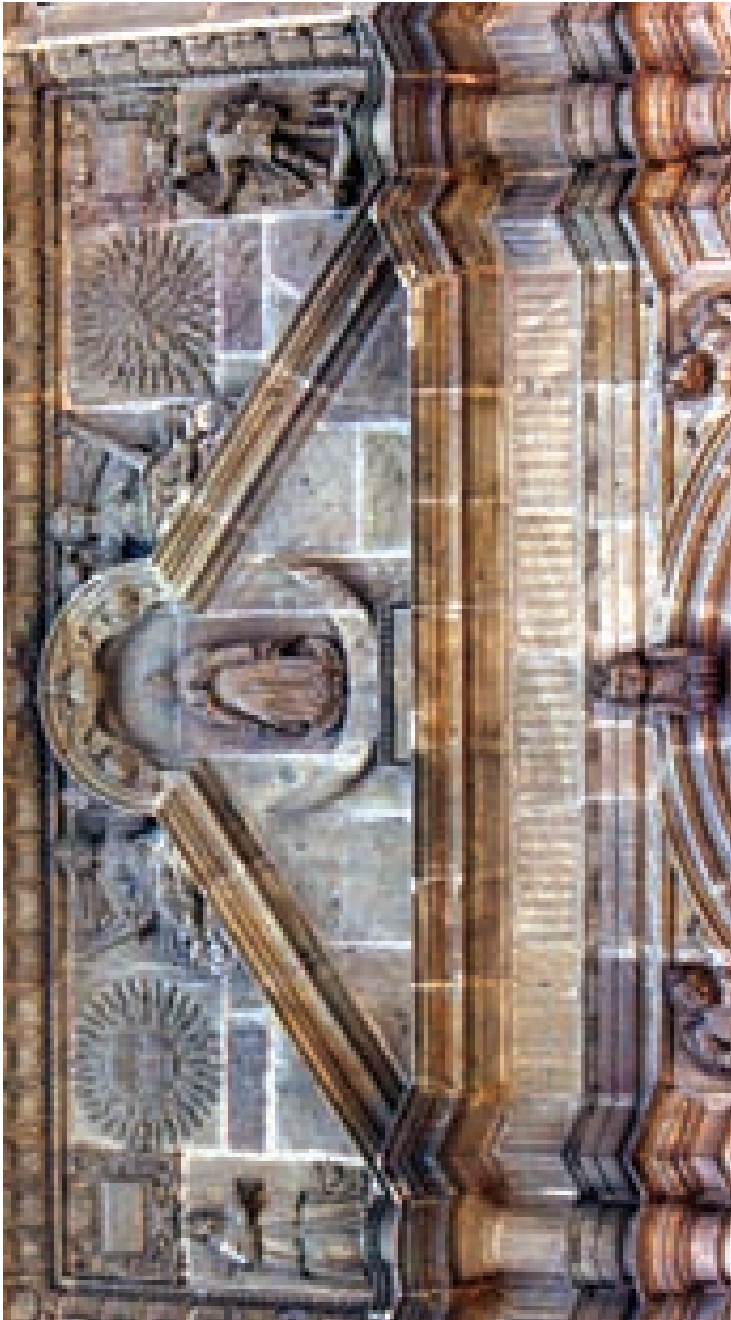


Fig. 13: Luneta de la Catedral, Quito, data de 1663 (Foto: A. Ortíz)

268 *La iconografía de la Inmaculada*



Fig. 14: Inmaculada de la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús. (Foto: A. Ortíz)



Fi. 15: Inmaculada atribuida a Miguel de Santiago, en la sala Capitular del convento de S. Agustín, Quito

270 *La iconografía de la Inmaculada*



Fig. 16: Inmaculada de Legarda (1734), en el retablo mayor de la iglesia de S. Francisco



Fig. 17: San Miguel Arcángel, escultura policromada, Colección Soledad Kingman (Foto: A. Ortíz)

272 La iconografía de la Inmaculada



Fig. 18: Arcángel Miguel. Monasterio de la Concepción, Lima, en "Arte y Tesoros del Perú. Pintura Virreinal" 1973, Banco de Crédito del Perú, Lima, p. 57 B.



Fig. 19: Milagro de la Virgen del Quimche que libra de la plaga de langostas. Cuadro primitivo de la colección de Oswaldo Viteri (Foto: A. Ortiz)

274 *La iconografía de la Inmaculada*



Fig. 20: Púlpito de la iglesia de S. Francisco, vista frontal (conjunto escultórico), Quito



Fig. 21: Detalle del púlpito de la iglesia de S. Francisco, los atlantes --+que soportan la cátedra, vista posterior. *Q+-uito



Fig. 22: Detalle de los herejes a los pies de la imagen de San Juan de Capistrano en la primera pilastra del lado derecho de la iglesia de S. Francisco, Quito (Foto: A. Ortiz).

UNA ATRIBUCIÓN CULTURAL CONTROVERTIDA

*Costanza Di Capua*¹

Abstracto

Ha sido objeto de una reiterada controversia la atribución cultural de la pieza de oro Tocado sol, cuya imagen es el logotipo y el símbolo de la institución Banco Central del Ecuador. En este trabajo se analizan los elementos iconográficos que intervienen en esta pieza para demostrar que pertenecen a la tradición propia de las culturas de la costa norte del Ecuador que florecieron durante el Desarrollo Regional. Los elementos decisivos para esta atribución cultural son:

1) la semejanza de la concepción del tocado con la de otro, de posible procedencia de la región Jama-Coaque, que es parte del Museo del Banco Central del Ecuador-Guayaquil y 2) la presencia de la iconografía de los dragones crestados en el discutido tocado, la misma que es recurrente en otras piezas de oro de La Tolita. Se analiza luego las iconografías de las piezas que se encontraron hace aproximadamente ciento cincuenta años en el entierro de Patecte(Chordeleg) y de otras en Sígsig para definir en ellas las características propias de una tradición Wari. Tanto los elementos iconográficos como los cronológicos que se relacionan con ellos demuestran que el tocado-sol en discusión pertenece a la tradición cultural de la Costa, durante el Desarrollo Regional, desvirtuando la engañosa información de aquel que vendió la pieza en 1940 al Sr. Konanz, aduciendo que había sido encontrada en Chordeleg, en la sierra sur del Ecuador.

* Publicado en 1997, Fronteras de Investigación, Año 1, No. 1, Fundación Alexander von Humboldt & Abya-Yala, Quito : 5-14

Abstract

The cultural attribution of the gold sunheaddress, whose image is the logo and symbol of the Central Bank of Ecuador, has been the object of repeated controversy. This article analyzes the iconographic elements found on this piece and demonstrates that they belong to the cultural traditions of the northern coast of Ecuador, which flourished during the Regional Development Period. The decisive elements in this cultural attribution are: 1) the similarity of the conception of this headdress with another, of a possible Jama Coaque origin, which is in the collection of the Museum of the Banco Central del Ecuador in Guayaquil and 2) the presence of the iconography of crested-dragons on the disputed headdress, which also occurs on other gold pieces from La Tolita. The iconography of the objects encountered 150 years ago in the Patecte burial (Chordeleg) and others from Sigsig is analyzed to define in these the characteristics of a Wari tradition. Both the iconographic elements and the chronology attributed to them show that the sunheaddress studied belongs to a coastal cultural tradition of the Regional Development Period. This contradicts the deceitful account of the individual who sold the piece to Mr Konanz in 1940, who alleged that it had been found in Chordeleg in the southern highland of Ecuador.

Premisa

Por una información dudosa de un vendedor de antigüedades se ha creído que el tocado-sol, adquirido en 1940 por el coleccionista Max Konanz (Figura 2), proviene de un entierro de Chordeleg (Azuay) (Figura 1). Luego, cuando la colección de Max Konanz fue adquirida por el Museo del Banco Central del Ecuador-Quito, la pieza, por sus características técnicas e iconográficas fue inventariada bajo el rubro de la cultura La Tolita (Esmeraldas) en el cual se suele incluir también el oro arqueológico de la región de Jama-Coaque (Norte de Manabí), relacionado culturalmente con el de la Tolita.

Ultimamente, Karen O. Bruhns (1994:258) partiendo del justo presupuesto que las fronteras nacionales actuales no son las mismas que estuvieron vigentes en la era precolombina, en acucioso trabajo para individualizar en la región ecuatorial las huellas culturales y por ende iconográficas de las culturas del Sur y al reconocer en el tocado-sol (ex-colección Konanz) características propios de estilos provinciales de

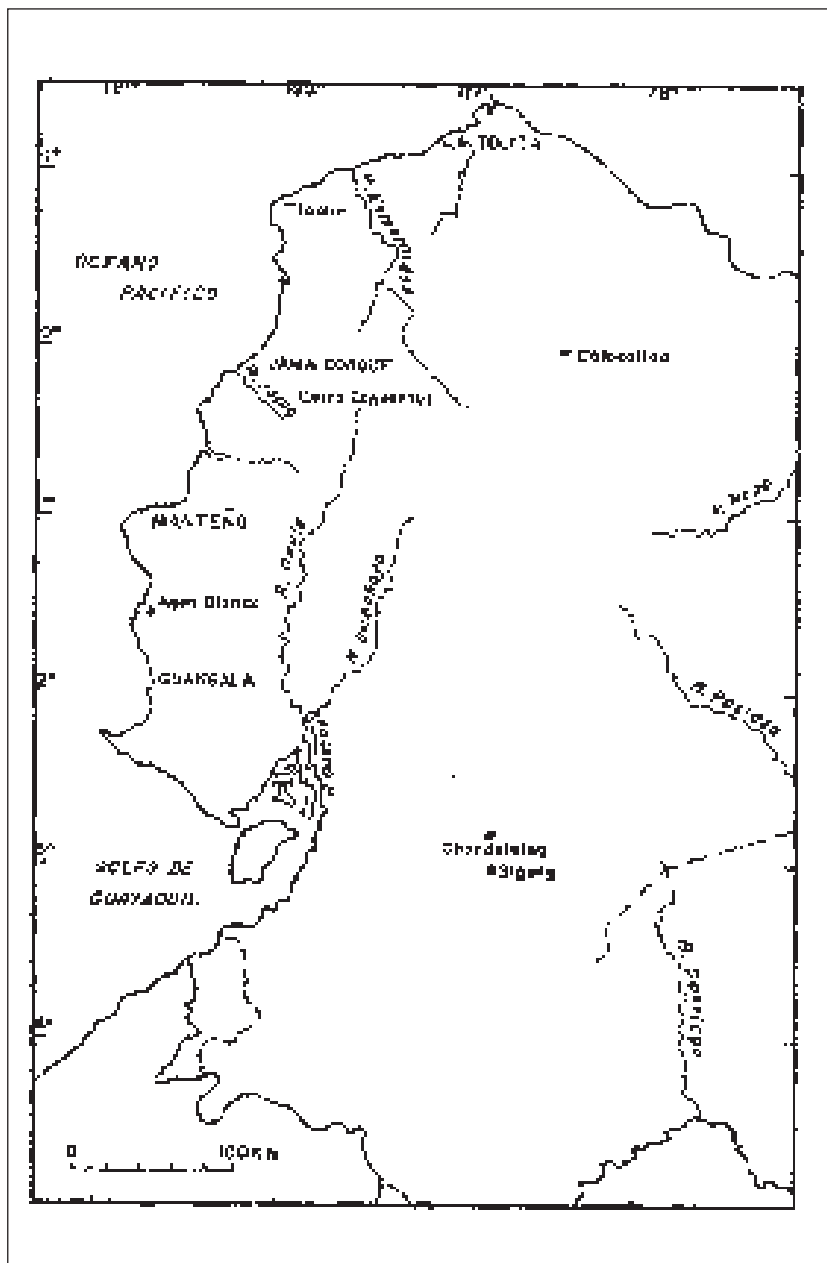


Figura 1. Mapa del Ecuador con sitios y áreas de interés arqueológico señalados

Wari (sic) Bruhns, acepta la tradicional información de que el tocado fue hallado en Chordeleg (Figura 1) volviendo a despertar el tema controvertido de la procedencia geográfica y cultural de aquella pieza.

Es mi propósito presentar en este trabajo los argumentos iconográficos incontrovertibles que ratifican la atribución del tocado-sol a la tradición cultural de nuestra costa norte, aunque quizás no propiamente del sitio La Tolita. Sin embargo, tratándose de un objeto hallado y vendido por Huaqueros no se podrá saber nunca con precisión la real procedencia de esta pieza.

Antecedentes

La persona que ofreció en venta a Max Konanz el bultito de largas laminitas de oro, hechas pelotas, le informó de haberlo encontrado en Chordeleg, el sitio ya entonces legendario por el hallazgo, a mediados del siglo XIX, de tumbas ricas en piezas de oro.

Max y Lola Konanz pacientemente, por meses, siguieron abriendo delicadamente aquel enredo precioso, golpeando las tiritas con martillitos de madera hasta que los rayos de un sol mítico se abrieron sobre la superficie de la tabla donde habían trabajado. Aquel sol, hoy consti-

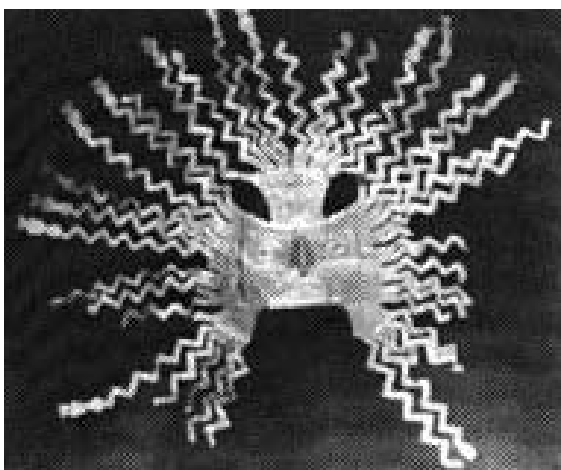


Figura 2. Tocado-sol exKonanz de los Museos del Banco Central del Ecuador, Quito. n° de inventario 3962-1-60. Dimensión máxima 0,54 cm; espesor: 2 mm; peso: 246 gr. Las dimensiones de la máscara central son alto: 7.8 cm y ancho: 11.6 cm. arte Ecuatoriano, t.l.

tuido en el logotipo del Banco Central Del Ecuador, estuvo expuesto en el primitivo museo de la hacienda Burgay, en Cañar, señalado con el nombre Chordeleg. Así, aquel coleccionista suizo acostumbraba registrar con precisión cada pieza adquirida, bajo el nombre del presunto sitio de hallazgo.

La fama de su colección había tras-

pasado las fronteras del Ecuador; arqueólogos de América, Francia e Inglaterra, al visitarle, le regalaban sus libros de investigación. Al comentar su colección (Bushnell) expresaron sus dudas respecto a la procedencia del “tocado solar”. (1974:285 en Bruhns 1994:258).

Al final del decenio de los años cincuenta, el ar-

queólogo Emilio Estrada adquirió un tocado, sorprendentemente similar al comprado por Max Konanz; aquel objeto fue adquirido en 1978 por el Museo del Banco Central del Ecuador-Guayaquil. En un trabajo visionario Estrada, cuyo manuscrito conservó religiosamente, en lámina 3, letra B incluía el tocado aún (sin restaurar) cuyo pie de ilustración dice: “Pieza de oro laminada y repujada de la Cultura Jama Coaque”, coméntadolo así:

“En Jama y Coaque, desde tiempos del Desarrollo Regional, notamos una relación estilística clara con la orfebrería Nazca. Las figuras XXIV y XXV de Mujica Gallo tienen un gran parecido con una pieza de nuestra colección, que mostramos en la lámina 3B del presente trabajo”. (Humanitas 1961 II:2:59)

En el catálogo del Museo-Fundación Mujica Gallo (1968), se reproduce la imagen de una cucharita Moche [sic] (proveniente de Frías, inventario V-71-4551) el patrón de cuyo mango, de forma ondulante es similar al de los rayos de los dos tocados que estamos analizando; se remata con una cabeza de serpiente de hocico triangular como la terminación de los rayos serpentiformes del tocado solar del Museo del Banco Central-Guayaquil (ex-colección Estrada), véase Figura 4. Esto confirma la opinión Estrada. Recientemente, Bruhns (1994) se expresa con los mismos términos, a propósito del parecido estilístico de objetos de

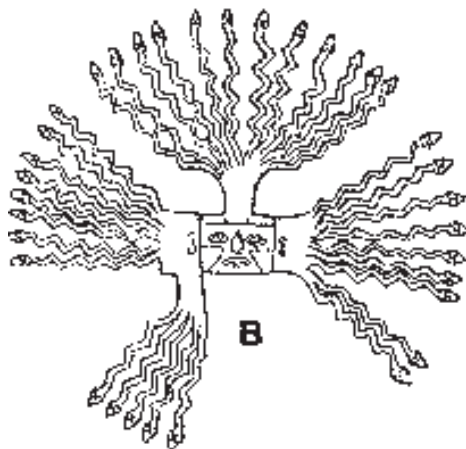


Figura 3. Dibujo del tocado de Estrada, ahora del Museo Del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. De Estrada 1961: figura 3b.

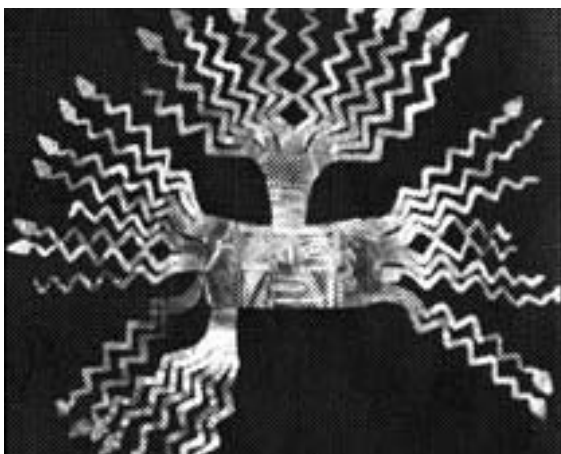


Figura 4. Tocado de oro (restaurado) antes de E. Estrada. Ahora en el Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. Las dimensiones de la máscara central son ancho: 8.5 cm y altura: 5.2 cm

oro del Ecuador y las joyas lujosas de los Señores del Sipán. Al coincidir con Estrada, llega a suponer que los orfebres mismos de las dos regiones hubieran hecho parte de una red de intercambio (ibid 255-6) y se pronuncia de manera análoga respecto al tocado de oro del Museo del Banco Central del Ecuador-Quito (ibid 258).

Me atrevería a decir que la concepción mítica e iconográfica de múltiples serpientes que arrancan de una cabeza pudo haber tenido una raíz ancestral en los *kennings* Chavin comentados por Rowe (1967:78). No hay duda que la concepción de estos tocados-máscaras y la del penacho triangular en cuyo terminal superior se abren en abanico doce largos apéndices rematados por cabezas humanas (cabezas trofeos?) del Museo del Banco Central del Ecuador-Quito que se ven en la figura 5 está emparentada con la de sus similares de Moche (Donnan, 1992: láminas 110 y 123) y de Nazca (Enmerich: láminas 194 y 195) evidenciando un parentesco estilístico y conceptual de las piezas ecuatorianas con las análogas sureñas.

Los orfebres de la Costa Pacífica de Sudamérica posiblemente hicieron parte de un grupo de élite con características más internacionales y no tan parroquiales como los ceramistas; los orfebres fueron receptores y divulgadores de tecnología metalúrgica y de ideas mítico-religiosas venciendo distancias geográficas.

La orfebrería prehispánica de ambas regiones es un válido testigo del significativo intercambio cultural en el período de Desarrollo Regional, como lo comprueba la conocida estatuilla femenina de oro encontrada en Frías, insinuando en este caso una dirección de influen-

cia Norte-Sur (Ver Bruhns 1994:228, Figuras 13.4 pieza ornamental de oro proveniente de Loma Negra en el Valle de Piura-Perú).

Análisis iconográfico

Se procederá al análisis de los tocados Moche, Nazca; la pieza de oro (tocado) del Museo del Banco Central del Ecuador-Quito y su gemelo del correspondiente museo de Guayaquil.

Comparación de los tocados peruanos con los ecuatorianos

Este tipo de tocado consiste de una pared central tipo mascarón, de cuyas bandas superior y laterales arrancan largas tiras o rayos rematadas con cabezas.

Es oportuno comparar la iconografía de los tocados-sol ecuatorianos con la de las piezas Moche y Nazca (Enmerich 1965: Figuras 11 y 12), para individualizar en lo que ellos difieren. Luego será revelador el proceso comparativo entre los tocados gemelos. Los tocados peruanos se diferencian de los ecuatorianos por lo siguiente:

- a) La parte central en el sur es redonda y rectangular en el norte.
- b) La tipología de los rostros es convencional con ojos redondos en los Nazca y Moche mientras es más personalizada (tipo Jama) en los ecuatorianos.

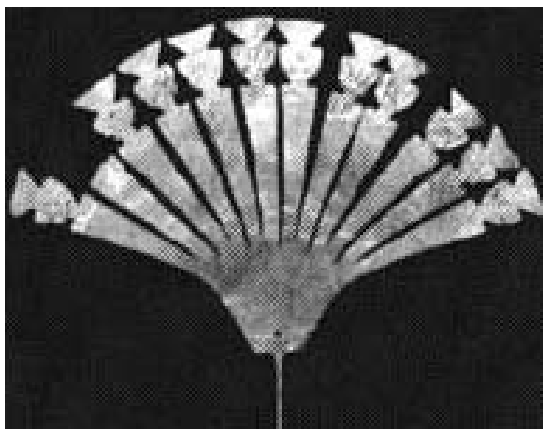


Figura 5. Penacho diadema de oro encontrado en Manabí. Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador, Quito. N° de inventario 3964-2-60. Dimensiones: 23x30x1 cm.

- c) La distribución de las serpientes es regular en el sur, irregular en el norte.

Por lo que concierne al objeto de este estudio, los argumentos iconológicos y las justificaciones iconográficas derivados de la comparación de los detalles de los dos tocados similares pudieran ser válidos para

apoyar y defender la tesis de que la procedencia del tocado del Museo del Banco Central del Ecuador-Quito, es de la costa y no de la sierra azuaya, aunque según Bruhns, (comunicación personal) puede ser dudosa la autenticidad prehispánica de la pieza solar del Museo de Guayaquil (enero 1996), desvirtuando la información del individuo que vendió la pieza a Max Konanz, ya que pertenece a la cultura Jama-Coaque (relacionada con la de La Tolita). Por lo tanto, el referido tocado no pertenece a la cultura Cañari, reforzando así y confirmando la opinión del fenecido arqueólogo y amigo Olaf Holm, que se entregó por completo al estudio de arqueología ecuatoriana. Tanto más que la ficha del tocado de este Museo Figuras 3 y 4 registra como lugar de hallazgo el sitio Cerro Conventos, que se encuentra en la montaña a la cabecera de los ríos Jama y Coaque, en el *divortium aquarum* del valle Chone. De este mismo sitio proviene una pieza del Museo del Banco Central del Ecuador-Quito (ex-colección Konanz) constituida por una mascarita, figurando a un personaje con un tocado alado. La coincidencia de hallazgos de atuendos de oro tan importantes en un mismo lugar llevaría a suponer que en Cerro Conventos (Manabí) de la pieza del Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil, parece ser segura, así como la de las otras piezas de oro, lo que podría atestiguar que una intensa actividad ceremonial giraba en torno a un señorío para el cual se elaboraban adecuadas parafernalias de oro, así como parece haber acontecido en San Isidro y en La Tolita. A estos tres sitios podríamos englobarlos en una sola esfera de actividad, tanto ceremonial como de orfebrería, durante el período de Desarrollo Regional.

El indispensable cotejo que hago a continuación puntualiza que la concepción y el *lay out* de ambos tocados (Museo del Banco Central del Ecuador-Quito, Figura 2 y Guayaquil, Figura 4) son similares y casi idénticos, a pesar de algunas diferencias iconográficas puntualizadas por la comunicación personal de Bruhns (Enero 1996).

Semejanzas

- **Rostro central:** Es de aspecto realista, repujado en una placa rectangular
- **Ojos:** Ovalados en dirección horizontal, rodeados por reborde;
- **Nariz:** Aguileña, sobresalida, repujada;
- **Orejas:** Insinuadas por grandes espacios rectangulares.



Figura 6a. Dibujo de los dragones crestados de la base del penacho del tocado-sol del Museo del Banco Central del Ecuador Quito. Dibujo de María Fernanda Dávila

Diferencias

- Mejillas: Enfatizadas por un pliegue en forma trapezoidal en la de Quito, triangular en la de Guayaquil.
- Boca: Ligeramente arqueada hacia abajo en el Museo del Banco Central, Quito, abierta con descripción de dientes, ovalada, recta, en el Museo del Banco Central del Ecuador-Guayaquil
- Rayos: El rostro (o máscara) está rodeado por rayos en zigzag siendo igual el ángulo de su desarrollo, así como su número. Están distribuidos en grupos, el central y vertical salen de un penacho y los laterales en dirección horizontal; sin embargo, se nota una diferencia aunque en la pieza de Quito la distribución es más armónica que en la de Guayaquil.
- Distribución de los rayos: Del terminal fisurado de seis apéndices, con que se prolonga la placa central o penacho, divergen ordenadamente pares de rayos. Este módulo se repite a lo largo del lado mayor y del corto inferior de los rectángulos laterales (orejas). Los rayos se abren así en abanico; sin embargo, se nota una

distribución más armónica de los pares de rayos en la pieza de Quito mientras que en la de Guayaquil su distribución resalta una cierta angulosidad en el conjunto de rayos.

- Punto de arranque de los rayos: Es menos agudo en la pieza del Museo del Banco Central-Quito y más agudo en la del Museo del Banco Central-Guayaquil
- Orejeras: La pieza del Museo del Banco Central, Quito, tiene orejeras a fleco, mientras las de Guayaquil tienen un patrón como dos “C”, invertidas y sobrepuestas.
- Base del penacho central: En la base del penacho central del tocado de Quito se encuentran los perfiles repujados de dos seres míticos (“dragones crestados”). Estos perfiles están en bajo relieve. (Figura 6 a).² En el tocado del Museo del Banco Central, Guayaquil, este motivo no existe.

Este motivo binario recurre en muchas piezas de cerámica y sellos (Figura 7 a,b,c).

En un tocado de oro de La Tolita, este motivo binario se repite por cuatro veces alrededor de un rostro repujado que está rodeado de una corona de plumas estilísticamente muy diferente de los tocados analizados antes. (Figura 8). Esta pieza fue hallada en 1912, junto a dos

altos brazaletes, dos pequeños objetos de oro y dos pectorales más, propiedades del Museo de la Universidad de Philadelphia (Enmerich 1965:54-56).

Tocado del Museo del Banco Central del Ecuador-Guayaquil: La placa base de donde arranca el penacho central tiene la misma forma de trapecio (base menor abajo) como la pieza de Quito, pero es completamente lisa y sin símbolos.

Otra diferencia está en el remate de los rayos.

Tocado del museo del Banco Central del Ecuador, Quito: Cada rayo termina con una cabeza de

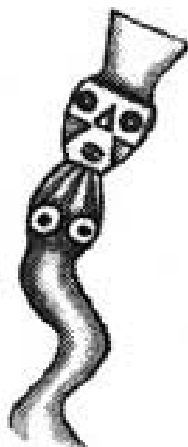


Figura 6b. Detalle del terminal de los rayos del tocado-sol del Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador, Quito.



Figura 7a. Motivo con dragones crestados en un sello cilíndrico de La Tolita. Colección particular de Emma Kohn.

serpiente, cuya fauce ligeramente arqueada sobresale la cabeza de un personaje con tocado alto (Figura 6 b). Tocados similares rematan las cuatro cabezas humanas que salen como alas del mascarón central de uno de los pectorales del mencionado hallazgo en el año 1912 (Enmerich 1965:55, Figura 64). Coronan también las cabezas del penacho de oro Figura 5.



Figura 7b y 7c. Sellos de esmeraldas (d'Harcourt 1947): Lam XII, Nº 9,12

Tocado del Museo del Banco Central del Ecuador, Guayaquil: Cada rayo termina con una cabeza de serpiente de punta muy pronunciada.

El peso de los dos tocados difiere solo en 0.5 gramos siendo la dimensión general de la pieza de Quito mayor que la de Guayaquil. Sería oportuno comparar la abertura de los ángulos donde divergen las serpientes, el espesor de las láminas y la tasa del oro para poder apoyar la hipótesis que los tocados puedan haber salido de un mismo taller.

Es de admirar como pudo haberse laminado-repujado, por

dos veces, una pieza de oro tan ancha y con detalles tan delicados.

En conclusión, la hipótesis de la procedencia manabita del tocado Konanz está especialmente comprobada por la presencia del motivo de elementos iconográficos como la de los dragones crestados y la forma del tocado de las cabezas trofeo que rematan los rayos. Considerando entonces que la concepción de *layout* del tocado de Quito es muy similar a la del tocado de Guayaquil se podría atribuir a la misma región y al mismo ámbito cultural la procedencia del tocado de Quito.

Vuelvo a insistir que la iconografía del ser mítico con cabeza crestada, ojos almendrados y sesgados, lengua bífida que cuelga de fauces abiertas y dentadas, es el signo distintivo de las piezas rituales en la franja Norte de la Costa ecuatoriana (Figura 6a). Se repite insistentemente en los sellos de la misma cultura (Figuras 7 a.b.c). este motivo tiene además analogía con otro que es recurrente en sellos de culturas mesoamericanas (Field 1974:31 No.66). (Figura 9) No aparece nunca al sur del valle del río Chone, ni en la iconografía propia de Bahía Esteros, ni en la de Guangala (Di Capua 1986:166) ni tampoco más tarde en la del Manteño. Esta iconografía no se encuentra en la orfebrería o cerámica del Carchi (Capulí y Tuza), tampoco en las piezas arqueológicas de Panzaleo, Puruhuá o Cañari.

Sin embargo, es indiscutible que la iconografía de un mascarón coronado por múltiples serpientes es de filiación del Sur, y la del terminal de los rayos con los personajes en las fauces de serpientes (pieza del Museo del Banco Central del Ecuador, Quito), parece ser ajena a la tradición Tolita-Jama-Coaque. Vale notar que la forma troncocónica que corona las doce figuras en el penacho de oro (Figura 5) y su análoga en las del tocado-sol, es ubicua en los personajes de las figuras manteñas (Jijón y Caamaño 1951:278, Figuras 324; 279 y 325). Representaría esto una tradición cultural diferente? Serían quizás aquellos personajes pequeños la imagen de individuos vencidos o quizás sus cabezas-trofeo?



Figura 8. Tocado encontrado en el entierro de un niño en La Tolita. Tomado de Enmerich (1965:55, fig.64)



Figura 9. Sello huasteco Clásico. Tomado de Sield, 1974: N° 66

Por lo tanto, en el tocado del Museo del Banco Central del Ecuador-Quito, convergen simbología de corrientes mítico-rituales del norte y del sur, confirmándose que durante el Desarrollo Regional, la Costa ecuatoriana fue el crisol donde se fundieron influencias de direcciones divergentes.

La documentación iconográfica del Atlas Arqueológico de la Historia General del Ecuador de González Suárez

El proceso analítico desarrollado hasta aquí, para defender la tesis de que el tocado-sol de oro del Museo del Banco Central del Ecuador-Quito pertenece a una cultura de la Costa, tiene que ser integrado con un breve estudio de la iconografía de las piezas de oro halladas en los valles de Gualaceo (Chordeleg), presunto sitio de hallazgo del tocado solar ex-Konanz y de otras encontradas a la cabecera del río Sigsig. A juzgar por estos hallazgos, estos sitios parecen haber sido la sede de cacicazgos o señoríos cañaris.

Del cotejo de las iconografías de dicha zona con la del valle del Jama-Coaque y de la Tolita, creo que se afianza aún más la tesis de la pertenencia del tocado a la tradición mítico-simbólica de la Costa precolombina.

La tumba de Patecte: En Patecte (Chordeleg-Azuay) en 1853 fue hallada una tumba donde yacía un solo esqueleto con un ajuar de oro fabuloso. El tesoro de este hallazgo fortuito fue saqueado. El historiador obispo González Suárez (1892#:6) logró sólo reproducir para su *Atlas Arqueológico* los dibujos, no cierto de la mejor calidad de aquellas piezas. Del texto adjunto se presumiría que ellos eran copias de los que mandó a hacer el señor Huazey (s.f.) para un estudio pertinente publicado en París. Se salvó así la memoria iconográfica de aquellos objetos que vendidos y llevados a París fueron allí inexorablemente fundidos

(González Suárez 1892:215 nota). Aquellos dibujos constan también en la lámina XXIII de Vernau y Rivet 1913 (Jijón y Caamaño 1951:215 nota).

Según refiere González Suárez la tumba contenía:

- a) Una placa de oro (lámina II) con una figura esculpida en relieve (ibid 57), representando un personaje alado en marcha, sosteniendo un cetro (Figura 10); la placa con engastes de piedras duras, estaba enmarcada, al momento del hallazgo, por tiras de madera;
- b) Un bloque de madera (láminas III y IV) forrado por una lámina de plata; en su cara superior, trabajada a manera de damero, se tallaron nichos rectangulares a diferentes niveles;
- c) Un casco de oro con visera (González Suárez lámina VI, la pág.81). El remate superior del cual es de forma cónica alargada (20cm de alto); el estilo del conjunto es atípico si lo comparamos con el de análogas piezas precolombinas ecuatorianas. Alrededor del casco constan figuras de difícil interpretación. En la misma lámina el objeto de la Figura 2a, (pertenece al mismo entierro?), es un pectoral pequeño de plata, repujado con cuatro felinos, cola y orejas levantadas;
- d) Una corona de oro (lámina VII, 2a) que tiene forma tronco-cónica, de cuyo borde inferior cuelgan cuatro bandas de lentejuelas y rematada arriba por un penacho central constituido por dos plumas de oro;
- e) Un vaso de oro macizo (lámina VIII, 2a) de cuyo borde se eleva como asa, una figura, empuñando un cetro; está rematada por un larguísimo tocado cónico; según la información algo aproximativa de González Suárez el vaso tenía proporciones muy grandes.

La lámina IX exhibe los dibujos de cuatro hachas ceremoniales, de las cuales tres son de bronce (1a, 2a, 3a) que lucen labrados abstractos o zoomorfos; provienen del sitio Huapán [sic] cerca de Azogues; allá fue encontrado “un enorme sepulcro” del cual se sacaron más de quinientas hachas (González Suárez, 1892: 90) la otra hacha (4a) cuya procedencia no consta en González Suárez, fue de oro macizo; el hacha sobresale de un cilindro guarnecido de puntas, con un hueco para in-



Figura 10. La placa de oro Patecte con la imagen del personaje alado "angel". Tomado de González Suárez 1892: Parte II. 1892, Lam. II

sertar en él un asta; la superficie del hacha tiene unos labrados de rombos con un motivo escalerado.

Exigiría espacio y tiempo el comentar y reproducir los temas iconográficos de las piezas enumeradas aquí. Para defender mi tesis, se debe sólo puntualizar que ninguna de las formas de los objetos del tesoro tiene parecido con las del Tocadosol. Los tocados de Patecte son en forma de yelmo o de corona, mientras el modelo del tocado-sol es una tiara ancha para rodear la parte delantera de la cabeza. Técnicamente los primeros parecen haber sido trabajados en oro macizo y no en una lámina como el otro. El uno y los

otros no pueden entonces pertenecer ni a la misma época ni a las mismas tradiciones iconográficas y técnicas.

A pesar del invaluable documento histórico recuperado por González Suárez, es indispensable tomar en cuenta los factores negativos que pudieran haber debilitado la precisión de su información. Se descubrió la tumba (o tumbas) de Patecte en 1853; el prelado González Suárez llegó en 1871 a Cuenca donde recuperó la información; la fecha de la publicación de la Historia General del Ecuador y del Atlas Arqueológico es de 1892.

En el largo intervalo interpuesto entre aquel descubrimiento y la elaboración del texto, aquellas piezas preciosas, habían desaparecido del país; estuvieron fundidas. Es posible entonces que él no las haya visto nunca directamente; así como se deduciría del texto para las ilustraciones, donde no se mencionan las dimensiones ni tampoco el peso de los objetos. Además, los dibujos, que creo que eran la copia de los realizados en Francia parecen reflejar cierta insensibilidad del dibujante hacia la iconografía de piezas del Nuevo Mundo. La información iconográfica de los dibujos es entonces difícil de interpretar y los límites de este artículo no permiten analizarlos críticamente. Cabe además



Figura 11. Una de dos orejeras encontradas en una tumba de Sigsig. Oro laminado, recortado, soldado y ensamblado con incrustaciones de cuentas de concha spondylus. Diámetro 6.5 cm, espesor 1.1 cm, altura 9.6cm. Museo Arqueológico del Banco Central del Ecuador, Quito

puntualizar que en las iconografías de las piezas de Patecte no se advierte ningún parentesco con la de la Costa.

Por lo que se refiere al damero de madera (láminas III y IV) según Bruhns (1994:258) resulta obvia su relación con piezas de la cultura Recuay y otras serranas con el Perú.

En cuanto a la iconografía y simbolismo del personaje alado en la placa de

oro, su parecido con las imágenes repetidas en los pilares de la Puerta del Sol en Tiahuanaco fue notada primeramente por Jijón y Caamaño (1951-215); Bruhns (1994:258) precisa además que aquel personaje alado se relaciona con el “ángel” de la cultura Wari, lo que según ella, atestiguaría la huella de una penetración de élite wari dentro del territorio de la serranía ecuatoriana.

En aquella misma época la influencia de la Confederación de los Mercaderes Manteños (Norton 1986) había reemplazado en la Costa a la hegemonía de los Señoríos de Jama y Coaque, imponiéndose con sus modelos culturales e iconográficos a los anteriores y propios de las culturas Jama-Coaque y La Tolita, que habían prevalecido durante el Período de Desarrollo Regional del que los tocados-sol son un estímulo.

La iconografía del ángel en una tumba de Sigsig

Hace aproximadamente 35 años, una fuerte creciente del río Sigsig excavó el barranco al pie de la casa del señor Segarra (información personal, 1960). Al penetrar allí unos niños hallaron ciertas lentejuelas

brillantes, que hicieron rebotar en la superficie del río. Eran las lentejuelas de oro de una prenda que acompañaba un entierro precolombino. Nunca se podrá saber lo que allí se encontraba, dado que lo único que el señor Segarra pudo recuperar fueron dos orejeras de oro engastadas en piedra. El modelo de ellas (Figura 11) es una placa circular detrás de la cual hay una espiga. Coincidiendo con el arqueólogo Marcelo Villalba, se trata de un modelo análogo con las piezas de Moche. No me consta que se ha encontrado en Ecuador otros ejemplares de orejeras de oro de esta tipología, aunque ciertas figuras de cerámica representando dignatarios de la cultura Jama, contemporánea de la de Moche, presentan orejeras redondas con labrados.

En las orejeras se repite la misma iconografía del personaje alado de la placa de Patecte (Figura 11) es entonces un testigo más del contacto de la Sierra ecuatoriana (valles contiguos del Sígsig al pie de Chordeleg) con las regiones peruanas del Sur, en el Período de Integración.

Por lo que se refiere a Sígsig, se dispone también del testimonio del tesoro de oro encontrado allí. Está ahora en el Museum of the American Indian y fue estudiado por Saville (1924). Una de aquellas piezas es una corona con grandes plumas de oro (Dockstader 1967... Figura 74) es similar a una de las de Patecte y difiere, como ésta, por modelo e iconografía, de los tocados de oro encontrados en la costa. La tipología del mascarón antropomorfo que se levanta del aro-base y la de su pequeño tocado son ajenos a la tradición de la costa. Lo mismo se puede decir de las iconografías de las demás piezas publicadas por Saville (1924).

Los argumentos tratados en los acápites que anteceden confirman que las culturas que florecieron en los valles contiguos a la región de Cuenca, tanto durante el Desarrollo Regional como en los siglos anteriores a la conquista Inca, fueron culturalmente independientes a las culturas coetáneas de la costa, tanto más que en ese entonces el tráfico *spondylus* hacia el sur y de otros elementos de intercambio, aconteció principalmente por vía marítima, bajo el control de la Confederación de los Mercaderes Manteños (Norton 1986). Esto es por lo que se refiere al período de Integración.

Conclusiones

Creo haber presentado suficientes pruebas iconográficas sobre la figura del Dragón Crestado, que está repujada en el tocado-sol (colección ex-Konanz), recurrente insistentemente en piezas arqueológicas del norte de la costa, siendo propia de las culturas que florecieron allí durante el período de Desarrollo Regional.

Además, del análisis de las piezas del tesoro de Patecte y las de Sigsig, resulta claro que el estilo y la técnica de orfebrería de los tocados de oro encontrados en aquellos sitios son completamente diferentes a los de los dos tocados-sol de los Museos del Banco Central del Ecuador. En el uno, el del Banco Central de Quito, es patente el tema del Dragón Crestado, que es un rasgo diagnóstico del Desarrollo Regional; el segundo, Banco Central de Guayaquil, a pesar de la ausencia en él de los “dragones”, es asignable a la misma época, por su patente parentesco con el tocado anterior.

La iconografía del Angel Alado en dos piezas, respectivamente en los entierros de Patecte (Chordeleg) y de Sigsig, es un motivo de arraigambre del altiplano sureño (desde Chavin a Tihuanaco [ver Puerta del Sol] y Huari) y que nunca aparece en la costa. En el caso ecuatoriano es asignable al Período de Integración.

Por todas las razones expuestas, el tocado-sol (Colección ex Konanz) pertenece culturalmente a un sitio Jama-Coaque, al igual que la pieza presenta autenticidad de la colección ex-Estrada. El vendedor que ofreció el tocado a personas de Cuenca y finalmente al señor Max Konanz, habría ignorado o escondido la verdadera procedencia de la pieza que estaba ofreciendo, tanto más que de habérsela encontrado en Chordeleg, no la hubiera estropeado tanto, durante tan breve trayecto, hasta reducirla en aquel ovillo de laminillas de oro que Max y Lola Konanz desenredaron con tanta paciencia.

*In memoriam de
Alberto Di Capua 1905 - 1997
Costanza*

Notas

- 1 Calle Juan Rodríguez N°. 158. Teléfono: 2561031, Apto. 17-07-9283, Quito.
- 2 He preferido emplear la expresión Dragones Crestados por la presencia de patas en esta iconografía, cuyas características son las peculiares de un saurio llamado piande cuyo hábitat son los canales salobres que rodea las isla de La Tolita. Su nombre taxonómico es el de *Basiliscus americanus*, nombre originado por la presencia de una cresta festonada que corona su cabeza. Por la intensidad y la velocidad del agitarse de su cola y patas, este saurio, que habita también las aguas salobres de Panamá se desplaza, con extrema velocidad y casi desapercibido, al ras del agua sin hundirse, creando gran admiración entre los nativos. Esa peculiaridad puede haber dado origen a algún cuento mítico, en el tiempo precolombino.

Anexo 1

Al reeditar este artículo aparecido en la revista *Fronteras de la Investigación* No.1, 1997, pp. 5-14, considero necesario aclarar que en la defensa de la asignación cultural del tocado de oro de la Tolita acepté incondicionalmente un parentesco de éste con la cultura Nazca, como inicialmente lo había señalado Emilio Estrada al analizar un tocado similar, adquirido en 1960 y que ahora se conserva en el Banco Central de Guayaquil. Quiero añadir como *postscriptum* en marzo del 2002, que la concepción de una iconografía radial de los tocados cuyos apéndices parecen estallar de la máscara, no es exclusiva de la cultura Nazca como parece afirmar E. Estrada. Al revisar publicaciones de artefactos precolombinos de la región istmeña y de toda la región andina (altiplano y costa), especialmente aquellos elaborados en metal, prevalece el patrón de un tocado diadema a rayos como un rasgo maestro. Este patrón tan generalizado en incontables variaciones estilísticas parece insinuar una analogía semántica y representativa con los estallidos luminosos percibidos como consecuencia de alteraciones neurológicas provocadas por la ingestión de brevajes que contienen mescalina. Tanto el peyote de México como el sanpedro de la costa ecuatoriano-peruana, contienen este componente. El zumo de estas Cataceas fueron parte importante del ceremonial y del ritual de la religiosidad precolombina.

Siguiendo el camino abierto por las investigaciones etnográficas de Reichel-Dolmatoff sobre el chamanismo en la región selvática colombiana, es posible ahora confirmar que en el contexto narcótico, gracias a los alucinógenos, se nutre y cohesionan el sentido existencial de es-

tos pueblos y que éste no es sino la continuación de rituales ya vigentes en la época precolombina.

Como corolario entonces me atrevo a plantear la siguiente hipótesis: los tocados en rayo y principalmente los de oro tienen una analogía casi física con la percepción de estallido de luz definida por Knoll, Kugler, Hofer y Lawder (Knoll (et al) 1963: 201-226) como glorificación. Qué otro tipo de material sino el oro posee esta característica de luminosidad. Esta irradiación se materializa geoméricamente por la divergencia de los rayos que emergen alrededor de incontables tocados. ¿Sería entonces sede y símbolo de una experiencia trascendental individual y colectiva? Esta percepción pudiera haber sido vivida con mayor intensidad psíquica por el líder del grupo y luego transmitida a su comunidad y materializada como una insignia de su poder. La herencia material de las culturas precolombinas se erige como un desafío ineludible e inaplazable para comprender integrándonos en lo universal de su naturaleza humana.

2

Es indispensable también añadir que he recibido de manos del Dr. Francisco Valdez el informe del laboratorio CNRS de Orleans sobre los primeros análisis de las muestras de oro correspondientes a los tocados de oro, el del Museo del Banco Central, Quito, el del Museo del Banco Central de Guayaquil y de las muestras de piezas arqueológicas de oro de la Cultura La Tolita y de la región de Chordeleg.

Los datos comparativos atestiguan, hasta ahora, que la composición del tocado del Banco Central, Quito, es casi idéntica a la del tocado del BCE Guayaquil, y las dos son análogas a muestras de piezas de oro de la región de La Tolita. El contenido de platino del oro de los tocados y de la muestra de La Tolita es dramáticamente superior al de las piezas del Azuay; viceversa, en estas últimas hay un porcentaje de arsénico, elemento químico ausente en las piezas de la oro de la Costa. Por lo tanto, el oro de las piezas de los tocados sol, indudablemente proviene de lavaderos de oro de la costa ecuatoriana, y su trabajo fue obra de orfebres de la Cultura La Tolita (Desarrollo Regional).

Bibliografía

BRUHNS, K.O.

1924a Ancient South America, Cambridge; Cambridge University Press

1994b Desarrollo cultural en los Andes Septentrionales. *Memoria No.4:251-267. MARKA Insitute de Historia y Antropología Andina*, Quito.

BUSHNELL, G.H.S.

1974 Kunst in Ecuador. En *Das Alte Amerika*, editado por Gordon Willely, ppp. 275-285, planchas 272-293. Propiylaen Kunstgeschichte, Band XVIII Propiylaen Verlag, Berlín.

DI CAPUA, C.

1986 Chamán y Jaguar. Iconografía de la cerámica prehistórica de la Costa Ecuatoriana. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 6:157-169, Boletín de los Museos Andinos del Banco Central del Ecuador. Ediciones Abya Yala, Quito: Ediciones Abya Yala.

DOCKSTADER, F.

1967 *South American Indian Art*. Studio Vista Limited, Impreso en Holanda.

DONNAN, C.

1979 *Moche Art of Perú. Pre-columbian Symbols of Communications*. Los Angeles: The Regents of UCLA.

ENMERICH, A.

1965 *Sweat of the Sun and Tears of the moon. Gold and Silver in Pre-Columbian Art*. Seattle: University of Washington Press.

ESTRADA, E.

1961 Correlaciones entre la Arqueología de la Costa del Ecuador y Perú. *Humanitas* II:2 Boletín Ecuatoriano de Antropología, Museo Etnográfico e Instituto de Antropología de la Universidad Central del Ecuador, Quito.

FIELD, F.

1974 *Pre-hispanic Mexican Stamp Designs*. New York: Dover Publications.

GONZÁLEZ SUÁREZ

1892 *Historia General de la República del Ecuador. Tiempos antiguos o el Ecuador antes de la conquista, II parte. Atlas Arqueológico*. Quito: Imprenta del Clero.

D'HARCOURT, R.

1942 Archéologie de la Province d'Esmeraldas.

[1947] *Journal de la Société des Americaniste*, Nouvelle Série. Tome XX-XOV, pip. 61-331 París

JIJÓN y CAAMAÑO, J.

1945 *Antropología Prehispánica del Ecuador*. Quito: La Prensa Católica.

MEGGERS, B.

1966 *Ecuador*, Thames and Hudson, London.

NORTON, P.

1966 El señorío de Salangone y la Liga de Mercaderes. El Cartel Spondylus-Balsa. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 6:131-144, Boletín de los Museos del Banco Central del Ecuador.

1992 Los Argonautas del Pacífico Oriental. En *5000 Años de Ocupación*, pp.1-7, Parque Nacional Machalilla. Quito:Ediciones Abya Yala.

ROWE, J.

1967 Form and Meaning in Chavin Art. En *Peruvian Archaeology Re-reading*, editado por John Rowe y Dorothy Menzel. Palo Alto: Peek Publications.

SAVILLE, M.

1924 *The Gold Treasure of Sigsig Ecuador*. Museum of the American Indian Leaflet No.3, New York

TOWSEND, R. (editor)

1993 *La Antigua América. El arte de los parajes sagrados*. The Art Institute of Chicago. Edición Española AZABACHE

VERNEAU, R. y P. Rivet

1912 *Etnographie ancienne de l'Ecuateur*. 2 Tomos (Mission du service géographique de l'armée pour la mesure de'un arc de méridien équatorial en Amérique de Sud sous le contrôle scientifique de l'Académie des Sciences, 1899-1906, Paris.