

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
ANTROPÓLOGO CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA

“PROPUESTA ARQUEO-MUSEOLÓGICA PARA EL MUSEO  
ANTROPOLÓGICO ANTONIO SANTIANA”

PEDRO JAVIER BASANTES GUAÑUNA

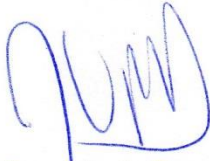
DIRECTORA: DRA. MARÍA FERNANDA UGALDE

QUITO, 2016

Quito, 22 de marzo del 2016

En mi calidad de Directora de la disertación del estudiante **Pedro Javier Basantes Guañuna**, titulada: “**Propuesta arqueo-museológica para el Museo Antropológico Antonio Santiana**”, certifico que el presente trabajo reúne todos los requisitos reglamentarios y de estilo, de acuerdo a las normas impuestas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y por la Facultad de Ciencias Humanas.

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'MFM', is written above the name of the signatory.

Dra. María Fernanda Ugalde Mora

Directora

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **PEDRO JAVIER BASANTES GUAÑUNA**, C.I. **171969548-6** autor del trabajo de graduación intitulado: **“PROPUESTA ARQUEO-MUSEOLÓGICA PARA EL MUSEO ANTROPOLÓGICO ANTONIO SANTIANA”**, previa a la obtención del grado académico de **ANTROPÓLOGO CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 22 de abril de 2015



Pedro Javier Basantes Guañuna

C.I. 171969548-6

## AGRADECIMIENTOS

Varias son las personas que han brindado su apoyo durante esta caminata universitaria: Patricia G. y Pedro B., soportes de la parte económica y anímica; Victoria Domínguez, encargada de mostrarme la ejecución del trabajo arqueológico; Ernesto M. y Edwin S., camaradas de campo inolvidables; Freddy G., familiar que ha estado pendiente de mi formación profesional; María Fernanda Ugalde, profesora de arqueología y directora de la presente disertación; Erick Dyrdaahl y Juan Andrés López, lectores de la tesis; y Nimrod G., poeta que me enseñó a disfrutar las cosas sencillas de la vida.

De igual manera quiero agradecer a Nelson Rueda, actual funcionario del Museo “Antonio Santiana”, quien me permitió acceder al material arqueológico y bibliográfico desde el primer momento que entablamos una conversación. Por último, un agradecimiento especial a Mónica Ch., por extenderme su ayuda, comprensión, paciencia y amor durante la realización de este trabajo. Me siento agradecido con cada una de estas personas, pues han sabido colaborar de distintas maneras a lo largo de estos años.

## **RESUMEN**

En esta tesis se arroja una propuesta arqueo-museológica para el Museo Antropológico “Antonio Santiana”, poniendo énfasis en la contextualización y filiación cultural de los vestigios expuestos (601 objetos), proponiendo nuevos ordenamientos en las salas-contenedores, y fortaleciendo los apoyos museográficos (cédulas, gigantografías y mapas). Como la dirección del Museo recayó en cuatro personajes, reconocidos en el medio arqueológico y etnológico ecuatoriano (Max Uhle, Jacinto Jijón y Caamaño, Antonio Santiana y María Angélica Carluci), se emplearán sus escritos para identificar las piezas que provienen de excavaciones, donaciones o compras. En cuanto a la filiación cultural, se emplearán distintas fuentes bibliográficas, para determinar la pertenencia de los bienes que se encuentran en las vitrinas, plataformas y paredes.

## **TABLA DE CONTENIDOS**

<b>CAPÍTULO I</b> .....	1
<b>1.1 INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>1.2 JUSTIFICACIÓN</b> .....	3
<b>1.3 OBJETIVOS</b> .....	4
1.3.1 Objetivo general.....	4
1.3.2 Objetivos específicos .....	4
<b>1.4 HIPÓTESIS</b> .....	5
<b>CAPITULO II</b> .....	6
<b>2.1 MUSEO ANTROPOLÓGICO “ANTONIO SANTIANA”</b> .....	6
<b>2.2 HISTORIA</b> .....	6
<b>2.3 DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA</b> .....	9
<b>2.4 DESCRIPCIÓN DE COLECCIONES</b> .....	11
<b>2.5 CONCEPCIÓN ANTROPOCÉNTRICA DEL MUSEO</b> .....	13
<b>2.6 MONTAJE DE PIEZAS</b> .....	17
2.6.1 Vitrina 1 .....	17
2.6.2 Vitrina 2 .....	18
2.6.3 Vitrina 3 .....	19
2.6.4 Vitrina 4 .....	20
2.6.5 Vitrina 5 .....	21
2.6.6 Vitrina 6 .....	21

2.6.7 Plataforma I.....	22
2.6.8 Vitrina 7 .....	23
2.6.9 Vitrinas 8 y 9.....	24
2.6.10 Vitrinas 10 y 11.....	26
2.6.11 Vitrinas 12, 13, 14, 15, 16 y Plataforma 2 .....	27
2.6.12 Vitrinas 17 y 18.....	31
2.6.13 Paredes norte y este.....	33
2.6.14 Vitrinas 19, 20 y 21.....	34
2.6.15 Vitrinas 22 y 23.....	36
2.6.16 Vitrina 24 .....	37
2.6.17 Vitrinas 25 y 26.....	38
2.6.18 Vitrina 27 .....	39
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>41</b>
<b>3.1 MUSEO, MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA .....</b>	<b>41</b>
<b>3.2 ORIGEN DEL MUSEO .....</b>	<b>41</b>
<b>3.3 FUNCIONES DEL MUSEO.....</b>	<b>46</b>
3.3.1 La conservación y prevención .....	46
3.3.1.1. Lugares de la conservación .....	47
3.3.1.2. La restauración .....	48
3.3.1.3. Los sistemas de seguridad .....	50
3.3.1.4. Los préstamos.....	52
3.3.2 La exposición y difusión.....	53
3.3.2.1 Tipologías de las exposiciones .....	54
3.3.3 La investigación científica .....	55
3.3.4 El servicio al público .....	56
<b>3.4 MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA .....</b>	<b>57</b>
<b>3.5 LA NUEVA MUSEOLOGÍA .....</b>	<b>60</b>

<b>3.6 TIPOS DE MUSEOS</b> .....	65
3.6.1 Museos de arte .....	65
3.6.1.1 Museos arqueológicos .....	66
<b>CAPITULO IV</b> .....	67
<b>4.1 ASPECTOS ARQUEOLÓGICOS DEL MUSEO</b> .....	67
<b>4.2 PRINCIPALES DIRECTORES DEL MUSEO</b> .....	67
4.2.1 Max Uhle .....	67
4.2.2 Jacinto Jijón y Caamaño .....	71
4.2.3 Antonio Santiana.....	75
4.2.4. María Angélica Carluci.....	79
<b>4.3 PERIODIZACIÓN CULTURAL DE LAS SALAS DEL MUSEO</b> .....	81
4.3.1 Período Pre-cerámico o Paleoindio (11.000 – 4.000 a.C.).....	81
4.3.1.1 Culturas de la Sierra.....	82
4.3.1.1.1 El Inga (11.000 a.C.) .....	82
4.3.2 Período Formativo .....	83
4.3.2.1 Culturas de la Costa (4.000 – 500 a.C.) .....	83
4.3.2.1.1 Valdivia (4.000 – 1.500 a.C.) .....	83
4.3.2.1.2 Chorrera (1.300 – 500 a.C.).....	85
4.3.2.2 Culturas de la Sierra (2.000 – 500 a.C.).....	86
4.3.2.2.1 Cerro Narrío (2.000 – 400 a.C.) .....	86
4.3.3 Período de Desarrollo Regional (300 a.C. – 400 d.C.) .....	87
4.3.3.1 Culturas de la Costa .....	87
4.3.3.1.1 La Tolita (600 a.C. – 400 d.C.) .....	87
4.3.3.1.2 Jama-Coaque (350 a.C. – 1.250 d.C.) .....	89
4.3.3.1.3 Bahía de Caráquez (500 a.C. – 650 d.C.).....	90
4.3.3.1.4 Guangala (100 a.C. – 800 d.C.).....	91
4.3.4 Período de Integración (500 – 1.532 d.C.).....	92
4.3.4.1 Culturas de la Costa .....	93

4.3.4.1.1 Milagro-Quevedo (400 – 1.532 d.C.).....	93
4.3.4.1.2 Manteño-Huancavilca (500 – 1.532 d.C.).....	94
4.3.4.2 Culturas de la Sierra.....	96
4.3.4.2.1 Pastos – Culturas del Carchi (800 – 1.500 d.C.).....	96
4.3.4.2.2 Puruhá (300 – 1.500 d.C.).....	99
4.3.4.2.3 Caranqui (700 – 1.500 d.C.).....	100
4.3.4.3 Culturas de la Amazonia.....	102
4.3.4.3.1 Cosanga (700 – 1.500 d.C.).....	102
4.3.5 Período Incaico en el Ecuador .....	104
<b>CAPITULO V .....</b>	<b>107</b>
<b>5.1 PROPUESTA ARQUEO-MUSEOLÓGICA .....</b>	<b>107</b>
<b>5.2 FILIACIÓN CULTURAL, CONTEXTUALIZACIÓN Y PROCEDENCIA DE LOS VESTIGIOS ARQUEOLÓGICOS DE LAS VITRINAS, PLATAFORMAS Y PAREDES .....</b>	<b>107</b>
5.2.1 Vitrina 1 .....	108
5.2.2 Vitrina 2 .....	110
5.2.3 Vitrina 3 .....	111
5.2.4 Vitrina 4 .....	111
5.2.5 Vitrina 5 .....	116
5.2.6 Vitrina 6 .....	116
5.2.7 Plataforma I.....	120
5.2.8 Vitrina 7 .....	122
5.2.9 Vitrinas 8 y 9.....	124
5.2.10 Vitrinas 10 y 11.....	127
5.2.11 Vitrinas 12, 13, 14, 15, 16 y Plataforma II .....	130
5.2.12 Vitrinas 17 y 18.....	141
5.2.13 Paredes norte y este.....	146
5.2.14 Vitrinas 19, 20 y 21.....	147
5.2.15 Vitrinas 22 y 23.....	151
5.2.16 Vitrina 24 .....	152

5.2.17 Vitrinas 25 y 26.....	152
5.2.18 Vitrina 27 .....	153

**5.3 VINCULACIÓN ARQUEOLÓGICA, MEDIOS DE DIFUSIÓN ARQUEO-MUSEOLÓGICOS Y MEDIDAS DE PROTECCIÓN .....** 156

5.3.1 Salas de Museo .....	156
5.3.2 Implementación arqueo-museológica en los contenedores .....	169
5.3.2.1 Vitrina 1.....	169
5.3.2.2 Vitrina 2.....	171
5.3.2.3 Vitrina 4.....	172
5.3.2.4 Vitrina 5.....	175
5.3.2.5 Vitrina 6.....	176
5.3.2.6 Plataforma I.....	177
5.3.2.7 Vitrina 7.....	178
5.3.2.8 Vitrina 8.....	180
5.3.2.9 Vitrina 9.....	181
5.3.2.10 Vitrina 10.....	182
5.3.2.11 Vitrina 11.....	184
5.3.2.12 Vitrina 12.....	184
5.3.2.13 Vitrina 13.....	185
5.3.2.14 Vitrina 14.....	186
5.3.2.15 Vitrina 15.....	188
5.3.2.16 Vitrina 16.....	189
5.3.2.17 Plataforma II.....	191
5.3.2.18 Vitrina 17.....	192
5.3.2.19 Vitrina 18.....	193
5.3.2.20 Paredes norte y este .....	195
5.3.2.21 Vitrina 19.....	196
5.3.2.22 Vitrina 20.....	197
5.3.2.23 Vitrina 21.....	198
5.3.2.24 Vitrina 22.....	199
5.3.2.25 Vitrina 23.....	200
5.3.2.26 Vitrina 25.....	201

5.3.2.27 Vitrina 26.....	202
5.3.2.28 Vitrina 27.....	203
5.3.3 Apoyos museográficos.....	204
5.3.3.1 Gigantografía No. 1.....	204
5.3.3.2 Gigantografía No. 2.....	206
5.3.3.3 Gigantografía No. 5.....	207
5.3.3.4 Gigantografía No. 7.....	208
5.3.3.9 Mapa 1.....	209
5.3.3.10 Mapa 2.....	210
5.3.3.11 Mapa 3.....	211
5.3.3.12 Mapa 4.....	212
<b>CONCLUSIONES</b> .....	214
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	221

## LISTA DE FIGURAS

<b>Fig. 1:</b> Planta baja del Museo.....	10
<b>Fig. 2:</b> Planta alta del Museo.....	11
<b>Fig. 3:</b> Vitrina 1.....	18
<b>Fig. 4:</b> Vitrina 2.....	19
<b>Fig. 5:</b> Vitrina 3.....	20
<b>Fig. 6:</b> Figurilla antropomorfa Bahía. Portada de la revista Humanitas.....	20
<b>Fig. 7:</b> Vitrina 4.....	21
<b>Fig. 8:</b> Vitrina 5.....	21
<b>Fig. 9:</b> Vitrina 6.....	22
<b>Fig. 10:</b> Plataforma I.....	23
<b>Fig. 11:</b> Vitrina 7.....	24
<b>Fig. 12:</b> Objetos de concha que se encuentran en la pared de la vitrina.....	24
<b>Fig. 13:</b> Vitrina 8.....	25
<b>Fig. 14:</b> Vitrina 9.....	26
<b>Fig. 15:</b> Vitrina 10.....	26
<b>Fig. 16:</b> Vitrina 11.....	27
<b>Fig. 17:</b> Vitrina 12.....	28
<b>Fig. 18:</b> Vitrina 13.....	28
<b>Fig. 19:</b> Vitrina 14.....	29
<b>Fig. 20:</b> Vitrina 15.....	29
<b>Fig. 21:</b> Vitrina 16.....	30
<b>Fig. 22:</b> Plataforma II.....	31
<b>Fig. 23:</b> Vitrina 17.....	31
<b>Fig. 24:</b> Actual disposición de los objetos en la vitrina.....	32
<b>Fig. 25:</b> Máscara que ha sido añadida en la pared de la vitrina.....	32
<b>Fig. 26:</b> Vitrina 18.....	33
<b>Fig. 27:</b> Ollas globulares de la pared norte.....	33
<b>Fig. 28:</b> Ollas globulares de la pared este.....	34
<b>Fig. 29:</b> Vitrina 19.....	34
<b>Fig. 30:</b> Vitrina 20.....	35
<b>Fig. 31:</b> Vitrina 21.....	36
<b>Fig. 32:</b> Vitrina 22.....	36
<b>Fig. 33:</b> Vitrina 23.....	37
<b>Fig. 34:</b> Vitrina 24.....	38
<b>Fig. 35:</b> Vitrina 25.....	38
<b>Fig. 36:</b> Vitrina 26.....	39
<b>Fig. 37:</b> Vitrina 27.....	40
<b>Fig. 38:</b> Vitrina 1.....	109
<b>Fig. 39:</b> Cráneo deformado que posiblemente pertenezca al Museo Antonio Santiana, por la numeración que presenta (#101).....	109
<b>Fig. 40:</b> Vitrina 2.....	110

<b>Fig. 41:</b> Vasija antropomorfa encontrada por el primer director del Museo en Cumbayá –Max Uhle– .....	111
<b>Fig. 42:</b> Cuello de vasija Cosanga donada por Benno Bonenhorst .....	111
<b>Fig. 43:</b> Vitrina 4 .....	113
<b>Fig. 44:</b> Puntas de proyectil de basalto (2 lanceoladas y 1 cola de pescado –5to contenedor–) .....	114
<b>Fig. 45:</b> Puntas y fragmentos de proyectil de obsidiana (6 lanceoladas y 1 preforma –5to contenedor–) .....	114
<b>Fig. 46:</b> Puntas y fragmentos de proyectil de obsidiana (2 lanceoladas, 1 peduncular y 1 cola de pescado –5to contenedor–).....	114
<b>Fig. 47:</b> Puntas de proyectil de basalto (1 foliácea y 1 peduncular –5to contenedor–) .....	115
<b>Fig. 48:</b> Raedera recta de obsidiana (6to contenedor).....	115
<b>Fig. 49:</b> Útil estrangulado de obsidiana (1er contenedor) .....	115
<b>Fig. 50:</b> Perforadores de obsidiana (1er y 3er contenedor) .....	115
<b>Fig. 51:</b> Réplicas de plástico .....	116
<b>Fig. 52:</b> Vitrina 5 .....	116
<b>Fig. 53:</b> Vitrina 6 .....	118
<b>Fig. 54:</b> Placas de piedra grabada.....	118
<b>Fig. 55:</b> Placas de piedra grabada (Isla de la Plata).....	119
<b>Fig. 56:</b> Placa de piedra grabada (Isla de la Plata) .....	119
<b>Fig. 57:</b> Placa de piedra grabada (Isla de la Plata) .....	119
<b>Fig. 58:</b> Objetos rectangulares de calcita .....	119
<b>Fig. 59:</b> Objetos rectangulares (Isla de la Plata) .....	120
<b>Fig. 60:</b> Plataforma I .....	121
<b>Fig. 61:</b> Proyectiles .....	121
<b>Fig. 62:</b> Proyectiles de sílice .....	122
<b>Fig. 63:</b> Vitrina 7 .....	123
<b>Fig. 64:</b> Figurillas antropomorfas de spondylus (ucuyayas) .....	123
<b>Fig. 65:</b> Figurillas antropomorfas de spondylus (ucuyayas) .....	124
<b>Fig. 66:</b> Figurillas antropomorfas de spondylus (ucuyayas) .....	124
<b>Fig. 67:</b> Vitrina 8 .....	125
<b>Fig. 68:</b> Figurilla antropomorfa (gigante) que presenta restauración intrusiva, a base de yeso, en brazo izquierdo y extremidades inferiores.....	125
<b>Fig. 69:</b> Figurilla antropomorfa comprada a Olaf Fisch (24 de enero de 1973) .....	125
<b>Fig. 70:</b> Vitrina 9 .....	126
<b>Fig. 71:</b> Figurín antropomorfo (gigante) que presenta restauración intrusiva, a base de yeso, en extremidades inferiores.....	126
<b>Fig. 72:</b> Botella donada por Lola Ponce.....	127
<b>Fig. 73:</b> Botella comprada a Sra. Santana .....	127
<b>Fig. 74:</b> Vitrina 10 .....	128
<b>Fig. 75:</b> Figurín antropomorfo encontrado por el primer director del Museo en La Tolita –Max Uhle– .....	128
<b>Fig. 76:</b> Plato trípode comprado a Guido Herrera (18 de enero de 1972).....	129

<b>Fig. 77:</b> Vitrina 11 .....	129
<b>Fig. 78:</b> Figurillas miniaturas .....	130
<b>Fig. 79:</b> Figurines Guangala.....	130
<b>Fig. 80:</b> Vitrina 12 .....	131
<b>Fig. 81:</b> Vasija antropomorfa donada por Cristóbal de Gangotena (procedente de Pomasqui) .....	131
<b>Fig. 82:</b> Vitrina 13 .....	132
<b>Fig. 83:</b> Vitrina 14.....	132
<b>Fig. 84:</b> Computera Piartal comprada a Víctor Muñoz en Carchi (29 de junio de 1973).....	133
<b>Fig. 85:</b> Cuenco Capulí donado por H. Herrería .....	133
<b>Fig. 86:</b> Vitrina 15 .....	134
<b>Fig. 87:</b> Olla carenada Piartal encontrada por el segundo director del Museo –J. J. Caamaño– .....	134
<b>Fig. 88:</b> Olla Capulí comprada a Maruja Vallejo.....	135
<b>Fig. 89:</b> Ollas Capulí compradas a Alfredo Cadena.....	135
<b>Fig. 90:</b> Platos Tuza comprados a Guido Herrera (adulterados).....	135
<b>Fig. 91:</b> Vitrina 16.....	136
<b>Fig. 92a:</b> Computera Piartal comprada a Víctor H. Muñoz .....	136
<b>Fig. 92b:</b> Computera Piartal comprada a Víctor H. Muñoz .....	136
<b>Fig. 92c:</b> Computera Tuza comprada a Víctor H. Muñoz .....	1367
<b>Fig. 92d:</b> Computera Tuza comprada a Víctor H. Muñoz .....	1367
<b>Fig. 93a:</b> Computera Tuza donada por H. Herrería .....	137
<b>Fig. 93b:</b> Computera Tuza donada por H. Herrería .....	137
<b>Fig. 94:</b> Computera Piartal comprada a Alfredo Cadena .....	138
<b>Fig. 95:</b> Computera Tuza comprada a Graciela Cadena .....	138
<b>Fig. 96:</b> Plataforma II .....	139
<b>Fig. 97a:</b> Botijuelas .....	139
<b>Fig. 97b:</b> Botijuelas.....	139
<b>Fig. 97c:</b> Botijuelas .....	13940
<b>Fig. 97d:</b> Botijuelas.....	13940
<b>Fig. 98:</b> Botijuela Piartal comprada a Rebeca Cadena en San Isidro, Carchi .....	141
<b>Fig. 99:</b> Vitrina 17.....	142
<b>Fig. 100:</b> Hachas-moneda Milagro-Quevedo compradas al Sr. López (11 de noviembre de 1969).....	143
<b>Fig. 101:</b> Hacha en forma de ancla donada por E. Palomeque .....	143
<b>Fig. 102:</b> Azadones adulterados .....	143
<b>Fig. 103:</b> Vitrina 18.....	145
<b>Fig. 104:</b> Pectoral zoomorfo.....	145
<b>Fig. 105:</b> Caracol de oro.....	145
<b>Fig. 106:</b> Ollas globulares de la pared norte .....	146
<b>Fig. 107:</b> Vasija ornitomorfa Cosanga .....	146
<b>Fig. 108:</b> Ollas globulares de la pared este .....	147

<b>Fig. 109:</b> Vasijas de filiación Puruhá .....	147
<b>Fig. 110:</b> Vitrina 19 .....	148
<b>Fig. 111:</b> Botella zoomorfa comprada al Sr. Ortiz (6 de noviembre de 1969).....	148
<b>Fig. 112:</b> Compotera adulterada comprada al Sr. Bailón (28 de noviembre 1969) .....	149
<b>Fig. 113:</b> Compotera adulterada comprada a Washington Zabala (8 de abril de 1970).....	149
<b>Fig. 114:</b> Vitrina 20 .....	149
<b>Fig. 115:</b> Vitrina 21 .....	150
<b>Fig. 116:</b> Cuellos de vasija antropomorfa .....	150
<b>Fig. 117:</b> Vitrina 22 .....	151
<b>Fig. 118:</b> Cántaro antropomorfo donado por Patricio Miranda (procedente de Huagrahuasi, Carchi) .....	151
<b>Fig. 119:</b> Vitrina 23 .....	152
<b>Fig. 120:</b> Vitrina 25 .....	153
<b>Fig. 121:</b> Vitrina 26 .....	153
<b>Fig. 122:</b> Vitrina 27 .....	154
<b>Fig. 123:</b> Aríbalos .....	155
<b>Fig. 124:</b> Jarras con asa lateral .....	155
<b>Fig. 125:</b> Gigantografía No. 1 .....	158
<b>Fig. 126:</b> Gigantografía No. 2 .....	159
<b>Fig. 127:</b> Mapa 1 .....	161
<b>Fig. 128:</b> Gigantografía No. 3 .....	162
<b>Fig. 129:</b> Gigantografía No. 4 .....	162
<b>Fig. 130:</b> Mapa 2 .....	163
<b>Fig. 131:</b> Gigantografía No. 5 .....	163
<b>Fig. 132:</b> Gigantografía No. 6 .....	165
<b>Fig. 133:</b> Gigantografía No. 7 .....	166
<b>Fig. 134:</b> Mapa 3 .....	166
<b>Fig. 135:</b> Mapa 4 .....	168
<b>Fig. 136:</b> Gigantografía No. 8 .....	169
<b>Fig. 137:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 1).....	170
<b>Fig. 138:</b> Portada del último libro de Antonio Santiana .....	170
<b>Fig. 139:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 2).....	172
<b>Fig. 140:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 4).....	174
<b>Fig. 141:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 5).....	176
<b>Fig. 142:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 6).....	177
<b>Fig. 143:</b> Propuesta de nueva cédula (plataforma I) .....	178
<b>Fig. 144:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 7).....	180
<b>Fig. 145:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 8).....	181
<b>Fig. 146:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 9).....	182
<b>Fig. 147:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 10).....	183
<b>Fig. 148:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 11).....	184
<b>Fig. 149:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 12).....	185

<b>Fig. 150:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 13).....	186
<b>Fig. 151:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 14).....	187
<b>Fig. 152:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 15).....	189
<b>Fig. 153:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 16).....	191
<b>Fig. 154:</b> Propuesta de nueva cédula (plataforma II) .....	192
<b>Fig. 155:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 17).....	193
<b>Fig. 156:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 18).....	194
<b>Fig. 157:</b> Propuesta de detalle descriptivo (paredes norte-este).....	196
<b>Fig. 158:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 20).....	197
<b>Fig. 159:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 21).....	199
<b>Fig. 160:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 22).....	200
<b>Fig. 161:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 23).....	201
<b>Fig. 162:</b> Cántaro antropomorfo Puruhá .....	201
<b>Fig. 163:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 25).....	202
<b>Fig. 164:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 26).....	203
<b>Fig. 165:</b> Propuesta de nueva cédula (vitrina 27).....	204
<b>Fig. 166:</b> Propuesta de nuevo apoyo museográfico (Gigantografía No. 1).....	206
<b>Fig. 167:</b> Propuesta de nuevo apoyo museográfico (Gigantografía No. 5).....	208

# CAPÍTULO I

## 1.1 INTRODUCCIÓN

Fue en el año de 1925, que la Universidad Central del Ecuador le encarga a Max Uhle la creación y dirección del “Museo Arqueológico Nacional”, que contaba con una significativa colección de vestigios culturales (Santiana, 1959). A los cuatro años de estar en funcionamiento, el Museo es consumido por el incendio que se da en la institución en noviembre de 1929 (Ibíd.). Al darse este percance, el arqueólogo alemán decide reiniciar nuevas investigaciones para incrementar los bienes museográficos (Larrea, 1971; Jara, 2010). Su permanencia en el país se da hasta 1933, año en el que la Universidad le entrega la dirección a Jacinto Jijón y Caamaño, quien se desvinculará del establecimiento en 1935 (Santiana, 1959; Ortiz, 1989; Jurado, 2011). Aunque pudo incrementar la muestra con donaciones personales, su salida se convirtió en la abolición de la cátedra de arqueología y el cierre permanente del Museo (Santiana, 1959).

Tuvieron que pasar 25 años, para que la Facultad de Filosofía y Letras reabriera las puertas de la institución museística al público. Es desde 1959, que el Dr. Antonio Santiana se hará cargo del Museo, brindándole dos nuevas colecciones: la osteológica y la etnológica (Santiana, 1959; Ortiz, 1989; Salvador, 2006). Dadas las particularidades antropológicas que le brinda el director, la Facultad decide darle un nuevo nombre: “Museo Etnográfico de la Universidad Central” (Santiana, 1959). Luego de ocho años de trabajo Santiana muere (1966), quedando al frente su esposa, la Dra. María Angélica Carlucci (Ortiz, 1989; Jara, 2010). La antropóloga argentina permanece hasta 1986, fecha en la que se desvincula del establecimiento (Libros de Acta del H. Consejo Universitario, 1964-1986; Pérez, 2004). Como homenaje al trabajo que efectuó el Dr. Santiana, la Universidad acordó llamarlo “Museo Antropológico Antonio Santiana”, desde 1967 (Ortiz, 1989; Salvador, 2006).

Luego de 1986, se asume que el Museo quedó a cargo de distintas personas, pero no existen registros de estos nombramientos. El único dato que se conoce es la dirección de Lenin Ortiz en 1989, interesado en reimprimir algunos números de la revista *Humanitas* (Ortiz, 1989). Desde 1992, Hólguer Jara asumirá la dirección del Museo, emprendiendo un nuevo recorrido museográfico (1994-2004) y reestructurando el espacio físico de las dos

plantas (2004-2010), para plasmar una visión “antropocéntrica” (Jara, 2010). Dicho cargo lo ejerce hasta el año 2012, confiándole el puesto a la Dra. Miriam Castillo, quien renuncia dos años más tarde. Actualmente, el funcionario es el Sr. Nelson Rueda, quien recibió el cargo en febrero del 2014.

A partir del año 2010, el Museo modificó su recorrido y montaje museográfico, ayudado por el FONSA, con la finalidad de proyectar una supuesta visión antropocéntrica de las culturas precolombinas del Ecuador. Como se expresó anteriormente, el encargado de emprender estos cambios fue Jara (2010), quien al observar rasgos humanos en varios de los vestigios (vasijas, figurines, lítica, metalurgia, etc.), consideró que la institución museística debía convertirse en el primer difusor del “rostro étnico prehispánico”. Aunque la idea se ha mantenido hasta la presente fecha, la filiación cultural, la contextualización y los discursos arqueológicos, han sido tres de los temas que aún deben ser profundizados. Por otro lado, poco se ha investigado sobre su historia, se desconoce la cantidad de objetos que almacena, y se ignora los aportes que le brindaron sus principales directores.

Como existe este desconocimiento, lo que pretendemos en el presente trabajo es: ampliar la información histórica del Museo, investigar algunos aspectos de la museología, averiguar que trabajos efectuaron los principales directores en el Ecuador, detallar algunas características de las culturas que se exhiben en el recorrido, arrojar una propuesta arqueomuseológica (contextualización y filiación cultural de los vestigios), y mejorar la difusión arqueológica en los contenedores. A breves rasgos, lo que examinaremos en cada capítulo será lo siguiente: en el primero, se detallará la justificación, objetivos e hipótesis de la investigación. En el segundo, abordaremos aspectos relacionados al Museo, desde su nacimiento (directores, colecciones, compras, donaciones y percances) hasta el actual montaje (reestructuración física, visión antropocéntrica, cantidad de contenedores y piezas museables). En el tercero, nos preocuparemos por averiguar aspectos museológicos, como el surgimiento de los museos, las funciones que le corresponden, la diferenciación que existe entre museología y museografía, que se entiende por Nueva Museología, y la tipología de museos. Para profundizar en estos puntos, recurriremos a los estudios de algunos museólogos y del ICOM (Consejo Internacional de Museos), organismo que pretende convertir a la institución museística en un ente educativo, preocupado por la comunidad. La intención de llevar a cabo este estudio, se debe a que, al estar inmiscuidos

en un museo, debemos conocer que aportes teóricos y prácticos ha generado la museología, y de qué manera los emplea en la difusión cultural.

En el cuarto, nos acercaremos a los principales directores del Museo (Max Uhle, Jacinto Jijón y Caamaño, Antonio Santiana y María Angélica Carlucci) y a las culturas que se exhiben en el recorrido. Se arrojará una pequeña biografía de los cuatro personajes, especificando las investigaciones que efectuaron en el Ecuador, y las actividades que realizaron mientras ocuparon la dirección del Museo. Esto nos dará un primer acercamiento al material expuesto, dado que sabremos qué tipo de bibliografía deberá ser empleada en la contextualización. Luego de esto, arrojaremos una descripción periódica de las culturas existentes en la muestra, prestando mayor atención a la ubicación espacio-temporal, los primeros investigadores que las denominaron y las características de sus objetos materiales (principalmente la cerámica). Y en el último capítulo, arrojaremos nuestra propuesta, la cual empezará con la contextualización y filiación cultural de cada vitrina, plataforma y pared. Seguido de esto, arrojaremos un nuevo ordenamiento en las salas-contenedores y explicaremos de qué manera debería ser transmitida la información arqueológica en cada uno de los apoyos museográficos (cédulas, gigantografías y mapas). Lo que se espera con este capítulo es, identificar y difundir la procedencia de los vestigios, y fortalecer la parte descriptiva del Museo.

## **1.2 JUSTIFICACIÓN**

Tal como lo expone el ICOM (1970), el museo debe ser entendido como una institución al servicio de la comunidad, debido a que se preocupa por la protección, conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural. A través del montaje museográfico, lo que se pretende es transmitir variada información al visitante; misma que debería finalizar con el cuestionamiento de lo expuesto, la verificación de lo divulgado, el fortalecimiento de la historia nacional, el creciente interés hacia lo antiguo, entre otras cosas. Hasta la fecha, los museos arqueológicos nacionales siguen trabajando para afrontar estos cambios, pues ya no pueden ser entendidos como los lugares donde se exponen las piezas más “llamativas” de la colección, donde la mayoría de los objetos expuestos en las vitrinas denotan un carácter “sacrosanto”, donde se enfatiza que antes de la conquista europea América estaba llena de barbarie, donde no es necesario contar con distintos especialistas mientras su funcionario conozca un poco de cada disciplina, y aspectos semejantes.

Es verdad que un museo antropológico llega a ser visto como uno de los tantos difusores de la cultura nacional, a través del cual se puede conocer varios aspectos de lo pretérito, como: las culturas que habitaron las distintas regiones, los artefactos que los hombres emplearon en sus actividades, el antiguo comercio que existió en un determinado tiempo, el ámbito político, social y religioso de cada sociedad, etc. Sin embargo, dicho mecanismo de difusión se vuelve obsoleto cuando el museo oculta, sin darse cuenta o a propósito, toda la labor que existe detrás de las piezas arqueológicas. A lo mejor sí se cuenta con una información básica de la procedencia, representación, funcionalidad o filiación cultural; pero se ignora cómo se efectuó dicho análisis, quienes fueron sus investigadores o bajo qué criterios se llegaron a esas conclusiones.

Partiendo de estas nuevas características museológicas, consideramos que, el Museo Antropológico “Antonio Santiana” debe preocuparse tanto por la procedencia de los vestigios como por los trabajos que efectuaron sus principales directores (Max Uhle, Jacinto Jijón y Caamaño, Antonio Santiana y María Angélica Carluci). Esto permitirá alcanzar la contextualización y correcta filiación cultural de las piezas, reorganizar las salas-contenedores, y mejorar los discursos históricos. Es el momento de vincular las piezas con los aportes que han brindado sus directores, y de establecer nuevos mecanismos de difusión arqueo-museológicos.

## **1.3 OBJETIVOS**

### **1.3.1 Objetivo general**

Arrojar una propuesta arqueo-museológica en las salas de exposición del Museo Antropológico “Antonio Santiana”, para fortalecer la divulgación cultural precolombina del Ecuador.

### **1.3.2 Objetivos específicos**

- Investigar la historia del Museo Antropológico “Antonio Santiana”: ¿quiénes fueron sus directores? ¿en qué año se inauguró? ¿cuáles fueron sus percances? ¿cómo se adquirirían las piezas?, etc.

- Averiguar bajo qué principios, criterios e ideas se estableció el actual recorrido y la colocación de las piezas arqueológicas.
- Detallar las culturas precolombinas existentes en el Museo, de acuerdo a la periodización establecida en los años sesenta (Pre-cerámico, Formativo, Desarrollo Regional, Integración e Inca).
- Llevar a cabo la identificación y correcta filiación cultural del material que se expone en cada vitrina, plataforma y pared.
- Revisar las fuentes bibliográficas de los principales directores del Museo, para conocer la labor arqueológica que efectuaron en el país y contextualizar las piezas que se exhiben en cada una de las salas.
- Brindar un nuevo ordenamiento en las salas-contenedores, para evitar quiebres en la exposición, y diseñar cédulas alternativas para las vitrinas y plataformas.

## **1.4 HIPÓTESIS**

La contextualización material-bibliográfica, la correcta filiación cultural de los vestigios arqueológicos que se exhiben en las salas-contenedores, y el mejoramiento del apoyo museográfico (cédulas, gigantografías y mapas); permitirán identificar los objetos encontrados por los principales directores, esclarecer a que grupo o período pertenecen los bienes culturales, y emprender nuevos mecanismos de difusión para las culturas prehispánicas del Ecuador.

## **CAPITULO II**

### **2.1 MUSEO ANTROPOLÓGICO “ANTONIO SANTIANA”**

El Museo Antropológico “Antonio Santiana”, pertenece a la Escuela de Ciencias Sociales, de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, de la Universidad Central del Ecuador. Considerado como el museo más antiguo del país, siendo inaugurado en 1925 por el arqueólogo alemán Max Uhle, se caracteriza por poseer una interesante colección antropológica y arqueológica de la Costa, Sierra y Oriente ecuatoriano. Se lo conoce con este nombre a partir de 1967, en honor a la labor que efectuó el Dr. Santiana, uno de sus directores. En este capítulo se habla de su historia, (desde quienes fueron sus directores hasta sus percances), de la parte arquitectónica, de las colecciones que posee, de la visión antropocéntrica que se instauró desde el 2010, de los temas que pretenden transmitirse en el recorrido museográfico, y de las piezas que se exhiben en cada vitrina, plataforma y pared.

### **2.2 HISTORIA**

El Museo debe su existencia al científico alemán Max Uhle, quien fue traído al país en 1919 por el conocido Jacinto Jijón y Caamaño, con la finalidad de emprender excavaciones arqueológicas en la parte sureña del país, concretamente en Loja y Cuenca (Idrovo, 1990; Moreno, 1992; Valdez, 2009). Entre 1923 y 1924, permanece en Quito para brindar una serie de conferencias sobre la investigación arqueológica nacional (Larrea, 1971). Para el año de 1925, se vincula a la Universidad Central del Ecuador, donde se le asigna la cátedra de arqueología y la tarea de formar un Museo Nacional (Santiana, 1959). Este sería el tercero que emprendería Uhle en Suramérica, puesto que los anteriores habían tenido lugar en Perú y Chile (Erhardt, 1999; Lumbreras, 1999).

En ese mismo año, el Consejo Universitario inaugura el “Museo Arqueológico Nacional” y nombra al arqueólogo alemán como su primer director, quien consigue conformar una respetable colección de restos culturales. Algunas provenían de las excavaciones que efectuó durante sus primeros años en el país y otras de donaciones efectuadas, al parecer, por Jacinto Jijón y Caamaño (Ortiz, 1989; Jara, 2010). Luego de 4 años de estar en

funcionamiento, el museo sufre un terrible accidente que hasta la fecha le ha dejado varias secuelas (Jara, 2010). El 9 de noviembre de 1929, el Museo desapareció casi en su totalidad, debido a un incendio que destruyó el edificio de la Universidad Central del Ecuador (Santiana, 1959).

Al generarse este acontecimiento, se perdieron varios objetos precolombinos (madera, tejidos, metales), osamentas paleontológicas (huesos de mastodonte), equipo técnico, y valiosos documentos que servían de respaldo de las piezas compradas, donadas y excavadas del Museo (Jara, 2010). Esta catástrofe le obligó a Max Uhle a reiniciar la formación de un nuevo Museo Nacional, para lo cual emprendió varias investigaciones arqueológicas en lugares de su predilección: Cumbayá, Alangasí, Carchi, Esmeraldas, Manabí y Cochasquí, sede de su último trabajo en el Ecuador (Santiana, 1959; Larrea, 1971; Marcos, 1999; Jara, 2010). Estas excursiones se dieron entre 1929 y 1933, fecha en la que decide regresar a su tierra natal.

Al desvincularse de la Universidad Central, la persona que ocupa su cargo en la cátedra de arqueología y la dirección del Museo es el Sr. Jacinto Jijón y Caamaño, quién ya venía destacándose en esta disciplina (Santiana, 1959; Ortiz, 1989; Vargas, 1971; Jara, 2010). El criterio que se empleó para convocar a este personaje fue el mismo de 1925, seguir incrementando la colección arqueológica (Ortiz, 1989). Su permanencia en el Museo fue muy corta, dado que por cuestiones políticas, de salud (viajes al extranjero) e históricas (su naciente interés por Sebastián de Benalcázar, que lo llevó a instalarse en Popayán) tuvo que abandonar el país (Jurado, 2011). Debido a estos sucesos, el conocido arqueólogo permanecerá hasta 1935, cerrándose las puertas de la institución ese mismo año.

La desvinculación de Jijón y Caamaño, tan solo trajo el olvido y la abolición de la cátedra de arqueología en la Universidad Central. Tuvieron que pasar 25 años, para que el Museo vuelva a abrir sus puertas al público y para que la institución se vincule nuevamente con dicha disciplina histórica (Santiana, 1959; Ortiz, 1989). Es en 1959, cuando la Facultad de Filosofía y Letras le concede la reapertura y dirección del Museo al Dr. Antonio Santiana, quien ya ejercía la cátedra de antropología y etnografía en la misma Facultad desde 1946 (Pérez, 1995; Salvador, 2006). A más de mantener los bienes arqueológicos, añade un centenar de cráneos precolombinos y modernos (algunos con deformación), y unos cuantos artefactos de los Jíbaros, Quijos, Colorados y Cayapas (redes para pescar, instrumentos musicales, armas y objetos ceremoniales) (Santiana, 1959). Es a partir de este momento

que, se lo bautiza como “Museo Etnográfico de la Universidad Central”, y que comienza a detallarse las donaciones arqueológicas efectuadas por distintos investigadores nacionales y extranjeros (Santiana, 1961-1965; Carluci, 1968). Para aquellos años, el Museo estaba ubicado en una de las salas que quedaba junto al hall del Teatro Universitario, lugar donde se reunía la “Sociedad Amigos de la Arqueología”, que el mismo doctor fundó en 1960 (Jurado, 2004).

Para el año de 1966 Antonio Santiana muere, quedando al frente de la dirección su esposa, la Dra. María Angélica Carluci (Pérez, 2004). Al darse este suceso, el Museo fue trasladado a un local más amplio, a la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, lugar donde se ubica actualmente (Jara, 2010). Durante su estadía, publica el último número de la revista *Humanitas* (1968) y continúa dictando clases en la misma Facultad hasta el año 1986. A partir de esta fecha, los Libros de Actas del H. Consejo Universitario no dan suficientes detalles acerca del Museo. De hecho, solo en 1974 se especifica que la Dra. Carluci, a más de prestar sus servicios como docente, estaba a cargo del Museo Antropológico. Creemos que esta información se ha perdido, debido a que varios libros no cuentan con todas las actas de sesiones, oficios, informes, etc. (Libros de acta del H. Consejo Universitario, 1964-1968).

Al parecer, con la salida de la Dra. María Angélica Carluci, el Museo queda a cargo de distintas personas; pero como no existen registros de estos nombramientos, se asume que en algunos momentos sufrió nuevos abandonos. El único escrito donde se da a conocer un nuevo director del Museo es en la reimpresión del Vol. IV, No. 2 de *Humanitas* (1989). Aquí se especifica que Lenin Ortiz está al frente de la institución y que pretende reanudar la publicación de esta revista. Debido a la poquísima información escrita existente, se desconoce el nombre y permanencia de otros directores, las actividades que se llevaban a cabo en este lugar, el estado de las piezas de bodega y exposición, etc. Lo único que se describe es, que el Museo entro en crisis por falta de recursos económicos y que fue olvidado cuando la antropóloga argentina presentó su renuncia (Jara, 2010:32).

Para el año de 1992, el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, le concede la cátedra de arqueología, a nivel de doctorado, y la dirección del Museo al Dr. Hólguer Jara, quien en 1994 emprende un nuevo montaje cronológico de las piezas arqueológicas (Ibíd.). Esta exposición dura hasta el 2004, fecha en la que, aprovechando su condición de jefe de investigaciones en el FONSAL, lleva a cabo la

reestructuración total del espacio físico, implementando las actuales vitrinas, plataformas, gigantografías, textos, mapas y cédulas (Jara, 2010:32). Este proceso tomo 6 años, dado que fue en 2010 cuando se dio la reapertura permanente de la exposición. La pretensión de estos cambios, consistía en diseñar un nuevo guión cronológico, enfocado en el “antropocentrismo”, que permita observar los “rostros precolombinos” del Ecuador, en los vestigios culturales (Calvachi, 2010; Jara, 2010).

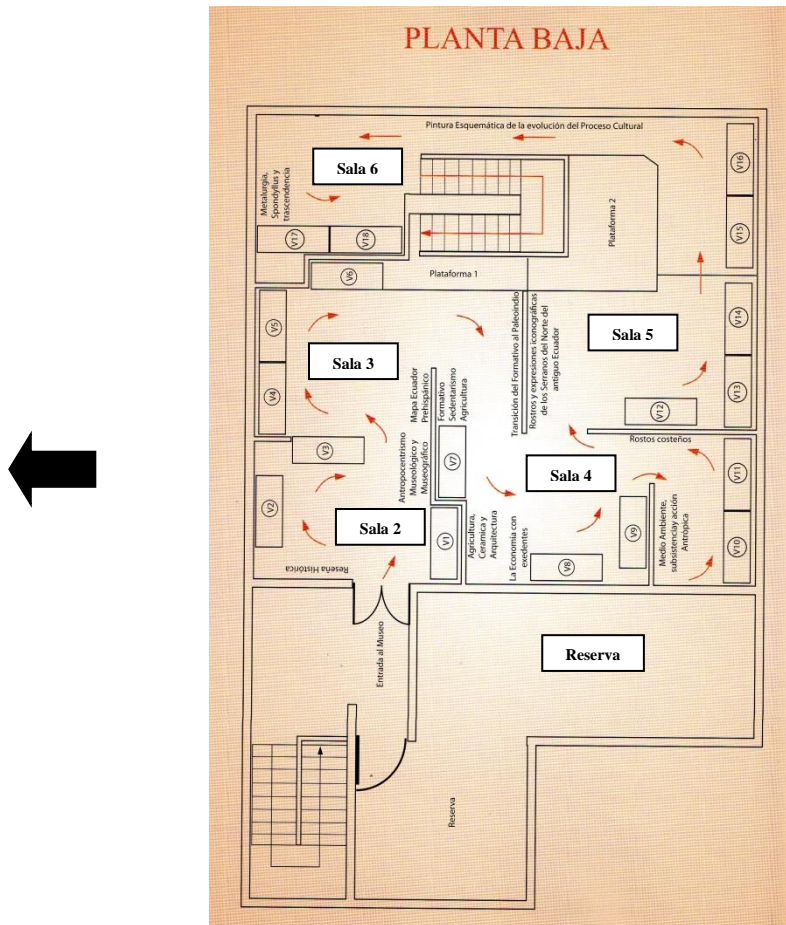
La permanencia de Jara en el Museo se da hasta el año 2012, confiándole la dirección a la Dra. Miriam Castillo, quien al cabo de dos años presentará su renuncia. Al desvincularse de la institución, la persona que ocupará su cargo será el Sr. Nelson Rueda, actual funcionario del Museo (Universidad Central del Ecuador, 2012). Un dato que debemos tener en cuenta es, que lo implementado por Hólguer Jara, como el montaje de las piezas, la visión antropocéntrica y los apoyos museográficos que pretenden transmitir los caracteres fisionómicos prehispánicos, todavía siguen vigentes en la exposición y discurso del Museo.

### **2.3 DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA**

El Museo Antropológico “Antonio Santiana”, está ubicado en el edificio de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. Cuenta con dos plantas, acondicionadas para el actual recorrido museográfico, que transmiten la cultura material de los pueblos precolombinos que se asentaron en el Ecuador, desde el Período Pre-cerámico. A continuación, detallaremos cada una de ellas, comenzando por la planta baja, ya que el recorrido se da de abajo hacia arriba.

En la planta baja (**fig. 1**) se encuentran la reserva, lugar donde se colocan las piezas culturales que no se exhiben, la entrada y las primeras salas de exposición (empezando desde la segunda), que cuentan con 18 vitrinas y 2 plataformas. En la sala 2 existen 3 vitrina (V1, V2, y V3), exponentes del carácter antropocéntrico que difunde el museo. En la sala 3, 3 vitrina (V4, V5 y V6) y la primera plataforma, difusoras del Paleoindio y el trabajo efectuado en piedra por los distintos pueblos precolombinos del Ecuador. En la sala 4, 5 vitrinas (V7, V8, V9, V10 y V11), con material procedente de la Costa ecuatoriana. En la sala 5, 5 vitrinas, (V12, V13, V14, V15 y V16) y la segunda plataforma, encargadas de

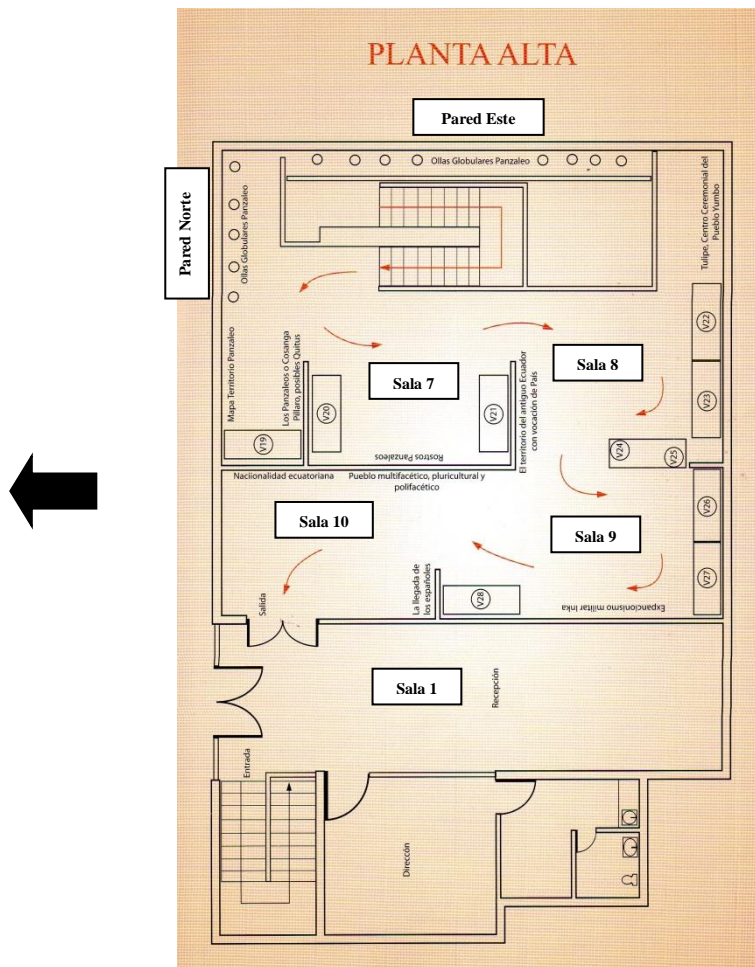
transmitir los restos culturales de la Sierra Norte. Por último, en la sala 6, 2 vitrinas (V17 y V18), que contienen adornos de metal y objetos en concha.



**Fig. 1:** Planta baja del Museo  
Tomado de: Jara (2010:58).

El acceso a la planta alta (**fig. 2**) se da a través de unas escaleras interiores, que llevan a la sala 7, con 3 vitrinas (V19, V20 y V21) y 2 paredes (norte y este), que contienen 40 ollas globulares. La finalidad de estos medios consiste en exponer objetos pertenecientes a la cultura Panzaleo-Cosanga. La sala 8 está compuesta de 3 vitrinas (V22, V23 y V24), encargadas del Período de Integración. Y la sala 9, de 3 vitrinas (V25, V26 y V27), aborda los objetos domésticos de los alrededores de Quito y la cerámica Inca. Actualmente la sala 10 se encuentra en desuso, sus 3 vitrinas sirven para resguardar el material que no alcanza en la reserva. A más de esto, la planta alta cuenta con la sala 1 y la oficina de dirección. La sala 1 cuenta con 6 repisas (5 de madera y 1 de aluminio), que contienen libros que pertenecían a Santiana-Carluci de distinta índole (arqueología, antropología, filosofía,

historia, etc.), y 35 fotografías a blanco y negro de la Amazonía ecuatoriana, que se exhiben en las paredes. Aquí es donde se da la bienvenida y se expone tanto la historia del Museo como la visión antropocéntrica a los visitantes. En la oficina existen otras 4 fotografía y es el lugar donde permanece el encargado del Museo.



**Fig. 2:** Planta alta del Museo  
Tomado de: Jara (2010:91).

## 2.4 DESCRIPCIÓN DE COLECCIONES

Actualmente el Museo cuenta con cinco colecciones: la arqueológica, la osteológica, la etnológica, la geológica y la colonial. La más numerosa de ellas es la primera, con 3.761 piezas; le sigue la osteológica, con 164 huesos; la etnológica se ubica después, con 128 objetos; la geológica ocupa el siguiente puesto, con 120 rocas naturales; y finaliza con la colonial, que posee 8 adornos eclesiásticos. Sumadas las cinco, dan un total de 4.481

piezas<sup>1</sup>. Estos datos no pudieron ser comprobados físicamente, debido a la cantidad de la muestra, por el tiempo que implicaba su verificación y porque nuestro estudio se enfoca en las salas de exposición. En lo que nos basamos para arrojar estos números, fue en el inventario incompleto que consta en el “Acta de entrega recepción de los bienes de propiedad del Museo Antropológico Antonio Santiana entre la Dr. Miriam Castillo ex curadora y el Señor Nelson Rueda” (02/02/2014).

La muestra arqueológica (3.761 artefactos) abarca los cinco períodos culturales precolombinos del Ecuador, desde el Paleoindio hasta la llegada de los Incas. Como en otros museos, el Paleoindio está representado por utensilios de obsidiana y basalto de El Inga (raspadores, cuchillos, puntas de proyectil, raederas, lascas, etc.). Dentro del Período Formativo, se cuenta con objetos de las culturas Valdivia, Chorrera y Cerro Narrío, entre ellos: figurillas, vasijas y adornos corporales. El Desarrollo Regional está representado por el material cultural de Bahía, Jama-Coaque, Guangala y La Tolita. El Período de Integración cuenta con piezas cerámicas y metalúrgicas de los Manteño-Huancavilca, Milagro-Quevedo, Puruhá, Caranqui, Pastos (Capulí, Tuza y Piartal) y Cosanga. La muestra finaliza con los objetos de carácter Inca, tanto originales como locales, destacándose los arríbalos y queros. Dada la cantidad de la colección, en el presente trabajo solo nos limitaremos al estudio de lo que se expone en Museo, que son 601 piezas, y no 1.300 como lo detalla Jara (2010:69).

La colección osteológica y etnológica se la debemos al Dr. Santiana, quien se preocupó por recolectar varios objetos precolombinos y modernos de los años cincuenta y sesenta. La primera está compuesta de 128 cráneos humanos, provenientes de la Sierra y Costa ecuatoriana (que en algunos casos presentan deformación); 27 maxilares; 5 huesos de extremidades y 4 vertebras. De los 128 cráneos existentes, solo 9 se exhiben en el Museo, los que se encuentran en la vitrina 1, el resto, junto a los otros huesos, descansa en la bodega.

La etnológica, en cambio, está representada por más elementos: canastas, redes de pescar, cinturones, sombreros, sogas, bateas, sandalias, collares de huesos o plumas, rondadores, abanicos, cuentas vegetales, violines, tambores, arcos, flechas, escudos, flautas, tridentes, puñales, bastones, palos de telar, sonajeros, shigas, restos de canoas, amacas, coronas y fotografías a blanco y negro. De acuerdo a la descripción del Museo que da el Dr. Santiana

---

<sup>1</sup> Según Jara (2010), la colección arqueológica se aproxima a 5.100 piezas.

en 1959, la mayoría de las piezas provienen de los Jibaros, Quijos, Colorados y Cayapas (Santiana, 1959:9). A pesar de contar con varios objetos, 128 en total, solo 35 de las fotografías se exhiben en la sala 1. Considerando que el inventario arroje una cantidad correcta, los 85 objetos restantes deberían existir en la reserva.

Lo que se puede decir de la colección geológica y de la colonial es, que se encuentran en la bodega y que sus números, 128 y 8 respectivamente, no son tan precisos. Lo mismo ocurre con el resto de colecciones, cada cantidades que se han expuesto debería ser comprobada, dado que no se cuenta con un inventario ni con catálogo de piezas fidedigno que detalle con certeza el total de cada grupo.

Como se asume que desde su nacimiento fue un Museo que contó con especialistas en el tema histórico, existe la posibilidad que la mayoría de los bienes culturales provengan de excavaciones arqueológicas e investigaciones antropológicas efectuadas por Max Uhle, Jacinto Jijón y Caamaño, Antonio Santiana y María Angélica Carluci, y de donaciones brindadas por Emilio Estrada, Mons. Silvio Luis Haro<sup>2</sup>, Robert E. Bell<sup>3</sup>, Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Richard Zeller, Franz Wuerfl, Kiyohiko Sakurai<sup>4</sup>, Francisco Huerta Rendón, Universidad de Waseda<sup>5</sup>, Benno Bonenhorst, Elena Borja<sup>6</sup>, Lola Gangotena, Sociedad Ecuatoriana de Arqueología, Oswaldo Viteri, y Thor Heyerdahl<sup>7</sup>. Para identificar estas piezas, sería útil una contextualización que nos permita precisar que objetos fueron hallados o donados por cada uno de estos personajes. Lastimosamente, no se cuentan con los suficientes respaldos que demuestren que piezas pertenecían a los donantes, por lo que resulta difícil averiguar la procedencia de estos. Sin embargo, las piezas de los principales directores del Museo, si es que fueron dejadas en este lugar, podrían ser rastreadas o asociadas, ya que varias de ellas han sido plasmadas en sus escritos.

## 2.5 CONCEPCIÓN ANTROPOCÉNTRICA DEL MUSEO

---

<sup>2</sup> Antonio, Santiana (Ed.), 1961. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. II, No. 2. Pp. 78.

<sup>3</sup> Antonio, Santiana (Ed.), 1962. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. III, No. 1. Pp. 87.

<sup>4</sup> Antonio, Santiana (Ed.), 1963. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. IV, No. 2. Pp. 66-67.

<sup>5</sup> Antonio, Santiana (Ed.), 1964. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. V, No. 1. Pp. Pp. 131.

<sup>6</sup> Antonio, Santiana (Ed.), 1965. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. V, No. 2. Pp. 74.

<sup>7</sup> Carluci, María Angélica (Ed.), 1968. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. VI, No. 2. Pp. 94.

El recorrido museográfico que se ha venido respetando desde el 2010, pretende identificar, a partir de los restos materiales, las particularidades fisionómicas<sup>8</sup> de los distintos pueblos precolombinos que habitaron el Ecuador. No cabe duda que esta tarea resulta complicada para el Museo, dado que no se cuenta con la suficiente información que nos permita acceder a las verdaderas facciones de estos grupos. Pero esto no significa, como lo dice Jara (2010: 10), que no puedan realizarse ciertas aproximaciones desde los perfiles iconográficos que se observan en los vestigios arqueológicos. Incluso considera que, debería establecerse que los rostros, peinados, adornos, tatuajes, vestimentas, etc. son los transmisores de las etnias precolombinas.

Como la exposición cuenta con un gran número de objetos que poseen distintos rasgos antropomorfos<sup>9</sup> (vasijas, adornos, herramientas, figurines, etc.), el ex director del Museo sostiene que, esta predilección artística hacia la representación humana, expresa el auto reconocimiento que poseía cada grupo; el cual debería estar ligado a la cosmovisión andina de mirar al hombre como centro del universo, cosa que no existe (Ibíd.). Al identificar esto, dice sentirse ofendido como investigador, pues considera que la mente humana precolombina llegó a comprender, más pronto de lo que nos imaginamos, que los regidores de este mundo eran ellos y no sus dioses. A partir de este momento, comienza a lanzar algunas críticas al teocentrismo, a la interpretación arqueológica y al recorrido, exhibición y propuestas museológicas nacionales (Ibíd.: 11).

Cuando aborda el teocentrismo, se percata que al hombre prehispánico se le ha desprendido de toda autonomía y valoración. Aunque comparte la idea de que las sociedades precolombinas se mantenían bajo un régimen teocrático, el cual impregnaba en el comportamiento de los individuos, considera que este no llegaba a determinar la producción artística. El poblado no estaba en la obligación de representar a sus dioses en cada una de sus manifestaciones materiales (arcilla, lítica, hueso, concha, metalurgia, etc.) o culturales (ritos, mitos, costumbres, prácticas, etc.); todo lo contrario, los objetos servían, al parecer, para dar a conocer rostros, facciones, formas y tamaños de los habitantes precolombinos.

---

<sup>8</sup> Jara (2010:10) sostiene que las figurillas y vasijas antropomorfas transmiten los rostros y cuerpos precolombinos del Ecuador: forma y tamaño de los ojos y nariz, deformaciones craneales, perforaciones, tipo de peinados, etc.

<sup>9</sup> A pesar de identificarse motivos zoomorfos en algunas vasijas, Jara no les presta atención. Asumimos que no los toma en cuenta, debido a que no calzan con la tendencia antropocéntrica.

Al hablar de la interpretación arqueológica, declara que esta no ha podido salir de lo religioso y ceremonial; debido a que los investigadores han mantenido las mismas ideas teocentristas en sus planteamientos teórico-metodológicos. Asume que sus estudios no permiten conocer la verdadera cosmovisión de los pueblos precolombinos ni el papel que debió ejercer el hombre en aquellas épocas. Otra de sus quejas es, que el análisis iconográfico de los vestigios culturales no ha logrado profundizar en los detalles antropomorfos. Nos dice que a estas particularidades siempre se las ha confundido con meros diseños estilísticos, convirtiéndose en un impedimento para la comprensión antropocéntrica de las sociedades precolombinas. Culmina diciendo que, si estos elementos se han convertido en un medio para identificar determinadas culturas (Valdivia, Chorrera, Machalilla, Bahía, etc.), no se necesitan más pruebas para comprobar que a estas personas les agradaba reflejarse a sí mismas en sus manifestaciones físicas.

En cuanto a los museos nacionales, asevera que ninguno, incluyendo al Museo Antropológico “Antonio Santiana”, planteaba como objeto de estudio el rostro étnico de las culturas antiguas del Ecuador ni efectuaba una ordenación museológica desde lo antropomorfo. La razón de este descuido se debe: primero, al etnocentrismo que se difunde en estos lugares, impartiendo la creencia de que por más interesantes que se muestren las sociedades precolombinas, nunca hubieran conseguir un desarrollo sin la ayuda de Occidente. Segundo, la exhibición sacra, que ha pretendido causar en los visitantes una actitud de veneración cada vez que se encuentran con objetos arqueológicos, y que, además, se apoya en el montaje museográfico y los discursos que se imparten. Y tercero, la poca información cultural que poseen, denotando un desconocimiento casi total del hombre andino y sus emprendimientos.

Luego de identificar las causas del descuido museológico, se preocupa por arrojar una propuesta que lleva el nombre de “antropocentrismo” (Ibíd.: 15-16), definida como: la doctrina que toma al ser humano como medida de todas las cosas, por ser el poseedor de habilidades excepcionales (deducir, experimentar, razonar, etc.). Jara asume que, con esta concepción, el Museo se desligará de la posición religiosa que trata de emparejar todas las representaciones humanas con el mundo espiritual; y que lo volcará hacia el determinismo humano, con lo cual se da preeminencia a la mentalidad y accionar del hombre. Estas ideas las toma de John Barrow y Frank Tipler, quienes entienden al antropocentrismo como:

toda filosofía, ideología o modo de pensamiento que plantee que **el ser humano** –o sus creencias culturales, con lo que el **teocentrismo** también entraría en el saco– **es el centro del universo**, ya sea físicamente, por “superioridad” de algún tipo, léase moral, de inteligencia, o cualquier otra variante (Barrow y Tipler, 1986; citado por Jara, 2010:16).

Si prestamos la debida atención a lo escrito anteriormente, entenderemos que Jara (2010) emplea esta doctrina para “reivindicar” el status de las culturas precolombinas, a partir de un nuevo enfoque museográfico. Lo que trata de hacer es, colocar como hilo conductor teórico del Museo al antropocentrismo, para sustentar la exposición que busca resaltar los rasgos faciales de cada cultura antigua del Ecuador. Es por eso que, al observar los detalles humanos de ciertos objetos, mantiene la idea de que la intencionalidad de sus fabricantes era plasmar y transmitir sus perfiles étnicos, dentro y fuera de la comunidad. Básicamente, lo que se quiere transmitir es que los pueblos prehispánicos ya poseían una concepción antropocéntrica en su cosmovisión, la cual los llevo a identificarse como centro del universo y del pensamiento (Ibíd.:16).

Finalizaremos especificando lo siguiente, se asume que la visión antropocéntrica que emplea el ex director del Museo, se convierte en un arma que pretende combatir la situación actual de los museos nacionales, denotando que su interés consiste en desligarse del etnocentrismo cultural<sup>10</sup> que se transmite en esos lugares. Pues, se queja de que al colocar las piezas más llamativas y causar una falsa fascinación por lo antiguo en los visitantes, se está cayendo en una minimización de los pueblos precolombinos. Podría decirse que, su crítica consiste en que al no fomentarse una reflexión en el recorrido, las personas no pueden acceder a los verdaderos mensajes que guardan las vasijas, los armamentos, las osamentas, la metalurgia, etc. De allí que se diga que al Museo Antropológico “Antonio Santiana” le interese transmitir: los conocimientos y técnicas que poseían los antiguos artesanos, el tipo de implementos que usaban para fabricar sus instrumentos, la materia prima que empleaban para elaborar sus utensilios, etc., pero sobre todo, el auto reflejo que plasmaron en sus informantes físicos (Ibíd.: 18).

---

<sup>10</sup> Jara (2010:17) considera que los museos nacionales, debido a sus intereses elitistas, presentan una visión minimizante de las culturas ancestrales.

## 2.6 MONTAJE DE PIEZAS

Dado que el hilo conductor del museo es el antropocentrismo, el montaje de piezas se basa en la selección de los objetos (vasijas, adornos, figurines, instrumentos, etc.) que expresan, iconográficamente, los perfiles y biotipos de los seres humanos de cada cultura. Se sostiene esto porque, al parecer, ninguno de los museos nacionales se ha planteado como objeto de estudio y difusión analítica el “rostro” étnico cultural<sup>11</sup> del hombre precolombino (Ibíd.: 10).

Los contenedores del material cultural son de 2 tipos: 27 vitrinas y 2 plataformas. Las paredes también se han convertido en elementos de apoyo, contando con gigantografías, mapas, cédulas y soportes de vasijas, que hablan del pasado precolombino del Ecuador. A pesar de que en las vitrinas no se detalla la intencionalidad del montaje museográfico ni se describe a profundidad la filiación cultural de las piezas, en el catálogo de la exposición del museo se arroja la aparente intencionalidad de la colocación (Jara, 2010). A continuación, detallaremos la pretensión de cada una de ellas y como ha sido entendido cada material. No pretendemos corregir los errores que se observan en los contenedores y piezas, esto será abordado en el último capítulo, solo transmitiremos las ideas que se arrojan en el actual recorrido del Museo.

### 2.6.1 Vitrina 1

Tema: Rasgos braquicéfalos y dollicocéfalos del indio ecuatoriano

Contenido vitrina 1 (**fig. 3**): 9 objetos

Detalle de la cédula: 5 cráneos de tendencia braquiséfala, 1 cráneo braquiséfalo deformado y 3 cráneos dollicocéfalos.

A partir del discurso que se imparte en el Museo, se entiende que la vitrina se convierte en un homenaje a la labor que efectuó el Dr. Antonio Santiana en el “Museo Etnológico de la Universidad Central del Ecuador”. La colocación de los especímenes es obra de Jara (2010:39), quien se apoyó en algunas publicaciones del médico ecuatoriano, para detallar

---

<sup>11</sup> Al considerar que en las figurillas y vasijas antropomorfas se evidencian diferencias fisionómicas, el ex director del Museo (Jara, 2010) considera que los investigadores deberían enfocarse en estos detalles para marcar nuevos límites culturales; es decir, establecer que rostros y cuerpos pertenecen a cada poblado. Se asume que al emplear esta diferenciación, las culturas no solo serían reconocidas por sus características alfareras, sino también por sus perfiles corporales.

que dos fueran las clases de cráneos que prevalecieron en el Ecuador y en resto de Sudamérica: los braquicéfalos y los doliocéfalos. El mismo personaje describe que, para llegar a estas conclusiones, Santiana se basó en las referencias de los especímenes que se creían más antiguos en aquellos años (Punín, Paltacalo, Lagoa Santa) y en los estudios óseos y antropométricos que realizó en indígenas precolombinos y modernos de la Costa, Sierra y Oriente ecuatoriano. A estos últimos los analizó desde el punto de vista morfológico y cultural, preocupándose por su pilosidad, mancha mongólica, grupo sanguíneo, dentadura, costumbres, vestimenta, etc.



**Fig. 3:** Vitrina 1

### **2.6.2 Vitrina 2**

Tema: La iconografía antropomorfa en las culturas arqueológicas ecuatorianas

Contenido vitrina 2 (**fig. 4**): 5 objetos

Detalle de la cédula: 2 vasijas antropomorfas (1 Puruhá – 1 Panzaleo), 1 cabeza antropomorfa Panzaleo, 1 Chuzalongo (Culturas del Carchi) y 1 torso antropomorfo Tolita.

Dado que las representaciones antropomorfas son vistas, en este Museo, como evidencia de la diversidad cultural y étnica de los pueblos precolombinos que se asentaron en el Ecuador (Ibíd.:10-11); esta vitrina pretende transmitir las facciones de cuatro poblados: Puruhá, Panzaleo, La Tolita y Pastos. Para conseguirlo, se han seleccionado objetos con marcadas diferencias: tamaño de nariz, forma de los ojos, deformación craneal, tipo de vestimenta, adornos corporales, etc.

Podría decirse que a través de este montaje, Jara (2010:40) espera que el visitante consiga identificar los caracteres fisionómicos de cada cultura. Es decir, reconocer que los Panzaleo eran de rostros delicados con ojos circulares pequeños, que se tatuaban o pintaban líneas en sus cuerpos y que efectuaban la deformación craneana para distinguirse de otros poblados. Respecto de los Puruhá, que eran de rostro circular con narices anchas y cortas, semejantes a los actuales campesinos de la sierra ecuatoriana. Y en cuanto a los de La Tolita, que gustaban de los adornos corporales, como: narigueras, orejeras o clavos de oro, que eran incrustados en mejillas y narices.



**Fig. 4:** Vitrina 2

### **2.6.3 Vitrina 3**

Tema: Dioses, Ritos y Shamanismo en el Ecuador Ancestral

Contenido vitrina 3 (**fig. 5**): Figurín Bahía. Actualmente la vitrina se encuentra vacía.

Detalle de la cédula: Shamán (Sacerdote, Médico, Jefe).

La idea que presenta Jara (2010:40) acerca de este personaje es, que era el mediador del mundo físico y del espiritual, que evocaba a los espíritus de la naturaleza y a los ancestros en sus ceremonias, que poseía la fuerza de los animales más poderosos de su entorno, que era un experto conocer de las propiedades de la herbolaria, que podía interceder por las cosechas trayendo la lluvia, que era el representante de las deidades en la tierra, entre otras características semejantes. Al parecer, la relevancia de este personaje se debía a que en él recaían, por lo menos, tres funciones específicas: era el médico, sacerdote y jefe de la comunidad (Ibíd.: 41).

En esta vitrina, se debería exhibir el figurín que se convirtió en la imagen de la Revista Humanitas (**fig. 6**), la cual estuvo a cargo del Dr. Antonio Santiana y de su esposa, en la

última entrega, la Dra. María Angélica Carluci. Como el contenedor se encuentra en mantenimiento, la pieza ha sido colocada en la vitrina 19, que será revisada más adelante. Para el ex director, la finalidad de este montaje consiste en difundir el carácter shamánico de las culturas precolombinas, identificando la fuerte relación que existía entre hombre y naturaleza.



**Fig. 5:** Vitrina 3



**Fig. 6:** Figurilla antropomorfa Bahía. Portada de la revista Humanitas.

#### **2.6.4 Vitrina 4**

Tema: El Período Paleoindio: Nomadismo y Precerámico (11.000 – 4.500 a.C.)

Contenido vitrina 4 (**fig. 7**): 62 artefactos y 1 núcleo de obsidiana.

Detalle de la cédula: núcleo, raspadores, cuchillos, puntas de proyectil, raederas, lascas y buriles.

La información que arroja Jara (2010:41), acerca del Período Paleoindio, especifica que, los primeros pobladores del Ecuador fueron cazadores-recolectores nómadas, agrupados en pequeñas bandas de no más de 20 o 30 personas. Estos vivieron en campamentos provisionales (elaborados de palos y carpas de pieles), en cuevas o abrigos rocosos y

tendían a moverse muy seguido, debido a las disponibilidades de caza y a la recolección de frutos, tubérculos e insectos que existían en el terreno. También detalla que las evidencias más antiguas se han encontrado en las inmediaciones de Quito, en el cerro Ilaló, con una antigüedad aproximada de 11.000 a.C. Lo interesante de este sitio es, que los arqueólogos se han encontrado con talleres líticos, lugar donde se manufacturaban utensilios y armas de piedra. Para la fabricación de estos instrumentos, los talladores emplearon la obsidiana, el basalto, el pedernal, la andesita y otras rocas duras.



**Fig. 7:** Vitrina 4

### 2.6.5 Vitrina 5

Contenido vitrina 5 (**fig. 8**): 71 hachas de piedra



**Fig. 8:** Vitrina 5

### 2.6.6 Vitrina 6

Contenido vitrina 6 (**fig. 9**): 41 objetos de piedra y obsidiana

Detalle de la cédula: 14 taptanas, 8 porras, 5 machacadores, 4 pesas de red, 3 pulidores, 3 espejos de obsidiana, 1 mano, 1 boleadora, 1 mortero y 1 piedra onda.

Mientras en la vitrina 5 se exhiben variadas hachas de piedra que hablan de las prácticas agrícolas, en la sexta nos encontramos con artefactos de piedra y obsidiana, que fueron empleados en supuestas actividades domésticas (mano, pulidor, machacador, mortero), militares (boleadora, piedra honda, porras), marítimas (pesas de red), estéticas (espejos) y de entretenimiento (taptanas) (Ibíd.).



**Fig. 9:** Vitrina 6

### **2.6.7 Plataforma I**

Tema: Esculturas antropomorfas en piedra

Contenido plataforma I (**fig. 10**): 30 objetos

Detalle de la cédula: 5 hachas de piedra, 4 manos, 4 boleadora, 3 armas redondeadas, 3 sillas ceremoniales (en forma de U), 3 proyectiles, 1 escultura antropomorfa, 1 figurilla femenina antropomorfa, 1 ídolo fálico, 1 escultura zoomorfa, 1 martillo o machacador, 1 mortero, 1 pesa y 1 objeto rectangular.

A pesar de ser pocas las figuras antropomorfas esculpidas en piedra, Jara (2010:41-42) considera que la mayoría se encuentra asociada a elementos utilitarios y ceremoniales, como las famosas sillas Manteña en forma de U o las esculturas. La intención de expresar esta idea, consiste en reafirmar, una vez más, que las sociedades precolombinas del Ecuador presentaban facciones y perfiles en sus informantes físicos. Al parecer, la pretensión de modelar detalles humanos en las piezas más significativas y sagradas,

mostraría que las deidades no siempre se encontraban en primer lugar, el hombre era más importante (Ibíd.: 11).



**Fig. 10:** Plataforma I

### 2.6.8 Vitrina 7

Tema: Sedentarismo, Agricultura, Cerámica y Centros Ceremoniales (4.500 – 500 a.C.)

Contenido vitrina 7 (**fig. 11-12**): 46 objetos (según la cédula solo deberían existir 43 objetos).

Detalle de la cédula: 11 figurinas femeninas Valdivia, 8 cuentas de collar, 6 colgantes de collar, 5 ucuyayas, figura de concha spondyllus, 4 caracoles naturales, 3 conchas spondyllus, 1 botella silbato, 1 mortero de piedra, 1 cucharilla, 1 colgante de concha, 1 figuración en concha y 1 figuración en piedra. Se desconoce que objetos han sido añadidos en el contenedor, dado que no todos pueden ser identificados en la cédula.

Hace aproximadamente 5.000 años a.C. se da el sedentarismo en la costa ecuatoriana, con la primera cultura conocida hasta la fecha: Valdivia. Jara (2010:42) se apoya en K. Stothert (2006) para detallar que las investigaciones arqueológicas han permitido conocer algunos aspectos de este poblado, como la organización social de las aldeas (chozas alrededor de grandes plazas), las construcciones ceremoniales, la refinada alfarería, el comercio a larga distancia y las prácticas agrícolas a través del sistema de roza y quema.

Como en los vestigios arqueológicos se asume que, los pobladores prehispanicos del Ecuador plasmaron una serie de detalles humanos, el ex director del Museo (Jara, 2010:10) considera que, las famosas “Venus de Valdivia” se convertirían en las difusoras de la fisionomía femenina del Período Formativo. De hecho, sostiene que a través de ellas, el

visitante puede identificar los esquematizados rostros, los variados y significativos peinados y los sensuales y alargados cuerpos. A más de esto, la vitrina trata de identificar las ideas antropocéntricas de los antiguos pobladores (figurillas de barro y de concha) y de difundir las rutas comerciales que se establecieron en aquellas épocas, debido a la demanda de productos exóticos, como la concha *Spondylus*.



**Fig. 11:** Vitrina 7



**Fig. 12:** Objetos de concha que se encuentran en la pared de la vitrina

### 2.6.9 Vitrinas 8 y 9

Tema: La economía con excedente (500 a.C. – 500 d.C.)

Contenido vitrina 8 (**fig. 13**): 5 figurillas antropomorfas femeninas



**Fig. 13:** Vitrina 8

Contenido vitrina 9 (**fig. 14**): 5 objetos (según la cédula deberían existir 7 objetos).

Detalle de la cédula: 2 platos con pedestal, 2 botellas con asa, 1 chamán Bahía con lliptero, 1 plato ceremonial y 1 cuenco con pedestal. Falta 1 plato con pedestal y el objeto ceremonial.

Jara (2010:42) sostiene que, los pobladores de Bahía habitaron el bosque semiseco, los manglares y las playas arenosas de la costa ecuatoriana. Estos se adentraron en el Océano Pacífico, para pescar y realizar intercambios con otras poblaciones, y depositaron varias ofrendas en la Isla de la Plata, lugar donde se encontraba uno de sus santuarios más importantes.

Cuando habla de la alfarería, describe que varios de los figurines, como los conocidos gigantes de Bahía, se han convertido en los transmisores del lujo de los personajes más poderosos de la comunidad. Esto se comprueba porque llevan en su cuerpo distintos objetos de oro, concha y piedras semipreciosas, como: diademas, orejeras, narigueras, pectorales, anillos, colgantes y brazaletes. Por otro lado, considera que las figuras humanas arrojan datos concernientes a la fisionomía precolombina (Ibíd.: 10). Para el ex director del Museo, dichas características se convertirían en indicios de las facciones que poseían estos habitantes: frentes amplias, narices rectas, mentones progmáticos y deformación craneana, en algunos individuos, con la finalidad de distinguirlos de otros grupos o por cuestiones mágico-religiosas (Ibíd.: 40).



**Fig. 14:** Vitrina 9

### 2.6.10 Vitrinas 10 y 11

Tema: El arte y lo sagrado (600 a.C. – 500 d.C.)

Contenido vitrina 10 (**fig. 15**): 25 objetos (según la cédula el total de objetos debería ser 26).

Detalle de la cédula: 18 cabezas antropomorfas Tolita, 1 torso antropomorfo Tolita, 1 ocarina antropomorfa, 1 canoa con remo, 1 figurilla antropomorfa, 1 figurilla zoomorfa, 1 botella de dos picos y 1 un plato con patas mamiforme. Falta la vasija zarigüeya símbolo de la fertilidad (actualmente se ubica en la vitrina 19).



**Fig. 15:** Vitrina 10

Contenido vitrina 11 (**fig. 16**): 22 objetos

Detalle de la cédula: 18 figurilla antropomorfas miniaturas, 2 figuras femeninas antropomorfas, 1 cuenco y 1 casa de barro.

Los habitantes de La Tolita supieron aprovechar las fuentes naturales de su hábitat, la actual provincia de Esmeraldas, de donde obtenían sus recursos. Conjuntamente a la recolección de plantas y animales de ríos, manglares, mar y selva; la agricultura mediante el sistema de camellones se convirtió en otra alternativa alimenticia. A más de esto, la navegación en canoas por los ríos y la costa del Pacífico les facilitó el aprovechamiento de productos que se daban en otras regiones (Ibíd.: 43).

Jara (2010) sostiene que el trabajo de sus artesanos les proveía de una gran variedad de objetos de uso ceremonial y funerario, destacándose los adornos corporales a base de oro, plata, platino, tumbaga y cobre; los cuales se obtenían mediante variadas técnicas metalúrgicas. Parte de su ornamenta se componía de: máscaras, pectorales, orejeras, narigueras, colgantes, cuentas y clavos faciales. También añade que, en las figurillas de La Tolita y Guangala, se evidencian la importancia que estas sociedades le confirieron al ser humano, donde se pueden observar ciertos caracteres morfológicos (Ibíd.: 40).



**Fig. 16:** Vitrina 11

### **2.6.11 Vitrinas 12, 13, 14, 15, 16 y Plataforma 2**

Tema: El simbolismo en las culturas serrano-norteñas. Culturas del Carchi

Contenido vitrina 12 (**fig. 17**): 9 objetos

Detalle de la cédula: 6 caracoles de cerámica, 1 caracol de cerámica con pintura negativa, 1 figura antropomorfa Coquero y 1 fragmento de caracol de cerámica.



**Fig. 17:** Vitrina 12

Contenido vitrina 13 (**fig. 18**): 9 objetos

Detalle de la cédula: 4 cuencos con pintura negativa, 1 cuenco con engobe en el borde, 1 cuenco con pintura negativa y engobe, 1 cántaro con pintura negativa, 1 vasija zapatiforme antropomorfa y 1 vasija con pintura negativa.



**Fig. 18:** Vitrina 13

Contenido vitrina 14 (**fig. 19**): 11 objetos

Detalle de la cédula: 3 cuencos con pintura negativa, 2 compoteras con pintura negativa, 1 compotera con pintura negativa y engobe, 1 plato con pintura negativa, 1 gran plato con engobe, 1 plato con pintura negativa y ocre, 1 plato con engobe y 1 vaso con pintura negativa.



**Fig. 19:** Vitrina 14

Contenido vitrina 15 (**fig. 20**): 13 objetos

Detalle de la cédula: 2 vasijas con cuerpo rectangular, 1 cuenco lentiforme, 1 cuenco con pintura negativa, 1 cuenco con pintura lineal ocre, 1 olla con pintura negativa, 1 vasija lentiforme, 1 vaso con pintura negativa, 1 caracol con sol andino, 1 vasija zoomorfa, platos ceremoniales con pinturas geométricas, pequeños vasos ceremoniales y 1 figura femenina de coquera, mujer masticando hoja de coca.



**Fig. 20:** Vitrina 15

Contenido vitrina 16 (**fig. 21**): 14 objetos (según la cédula solo deberían constar 11 objetos).

Detalle de la cédula: 4 platos con decoración geométrica, pintura negativa, 1 cuenco con pintura negativa, 1 cuenco con pintura negativa de monos, 1 cuenco con pintura ocre, 1 cuenco con decoración de monos, 1 cuenco con pintura lineal, 1 cuenco con pintura negativa y color ocre en el borde y 1 coquero, personaje masticando hoja de coca. Se han añadidos 3 compoteras.



**Fig. 21:** Vitrina 16

Contenido plataforma II (**fig. 22**): 12 cántaros con decoración geométrica, engobe y pintura negativa.

Tres estilos cerámicos identificaron a los pobladores prehispánicos que ocuparon la región de los Pastos: Negativo del Carchi o Capulí, Cuasmal o Tuza, y Tuncahuán o Piartal (Ibíd.: 43). Jara (2010) manifiesta que, el poblado estaba organizado en pequeños cacicazgos, cuya élite se encargaba de acumular las riquezas que provenían de los excedentes agrícolas y de los réditos de un comercio a gran escala. Esto último se basaba en el intercambio de productos exóticos, como la coca, el algodón o la concha spondylus, que se daba entre la costa, la sierra y el oriente ecuatoriano, para lo cual empleaban mercaderes conocidos como mindalaes. Estas riquezas se reflejan en los ajuares funerarios de los señores Pastos, quienes se encuentran rodeados de abundantes ofrendas cerámicas y metálicas. La mayoría de veces, presentan múltiples adornos de oro y cobre en sus cuerpos, que van desde coronas y cascos hasta pectorales y recipientes de uso ceremonial (Ibíd. 43-44).



**Fig. 22:** Plataforma II

### 2.6.12 Vitrina 17 y 18

Tema: Transcendencia, Metalurgia y Spondylus

Contenido vitrina 17 (**fig. 23-25**): 51 objetos (la cédula no especifica la cantidad hachas existen en la pared).

Detalle de la cédula: 20 hachas, 6 hachas moneda, 1 porra con forma de estrella, 1 martillo o machacador, 1 azadón, 1 hacha-azadón, 1 figura antropomorfa, 1 cuchillo o tumi, 1 máscara antropomorfa y hachas de cobre.



**Fig. 23:** Vitrina 17  
Tomado de: Jara (2010:44).



**Fig. 24:** Actual disposición de los objetos en la vitrina



**Fig. 25:** Máscara que ha sido añadida en la pared de la vitrina

Contenido vitrina 18 (**fig. 26**): 52 objetos (según la cédula solo deberían existir 46 objetos).

Detalle de la cédula: 6 pectorales de cobre, 6 cuentas de jade, 6 narigueras, 4 pulseras, 4 cuentas de concha spondylus, 4 tupus de cobre, 3 orejeras, 2 cascabeles, 1 colgante de piedra, 1 colgante de hueso, 1 caracol de oro, 1 pectoral de oro, collar de cuentas de concha spondylus, 1 collar de cuentas de jade, 1 collar de cuentas de concha spondylus con cascabeles, 1 punzón, 1 aguja, 1 anzuelo, 1 collar de oro, textil de algodón con láminas de metales y fragmentos de cuenco de oro. Se desconoce que objetos han sido añadidos en el contenedor.

En toda el área andina, el oro y otros metales preciosos era una de las muestras de poder, jerarquía y riqueza. Este material estaba presente en objetos religiosos y en adornos personales de los individuos más relevantes de la sociedad. Es por eso que el simbolismo del brillo y el color se hicieron presentes en el mundo andino, desde épocas tempranas hasta el momento de la conquista europea. Podría decirse que, la búsqueda de un máximo aprovechamiento de las características de estos metales, llevó a que los orfebres andinos desarrollaran un extraordinario nivel tecnológico de la metalurgia, consiguiendo aleaciones binarias y terciarias entre el oro, la plata y el cobre (Ibíd.: 44).

Jara (2010) sostiene que no solo los metales preciosos alcanzaron una significación trascendente, las conchas marinas también adquirieron una valoración. Entre ellas se encontraba el strombus, churo que servía como trompeta en las ceremonias religiosas o reuniones comunitarias, y a las pequeñas conchas que eran empleadas en la elaboración de ornamentos personales, debido a sus llamativos colores. Pero por encima de ellas se encontraba la spondylus, ostra espinosa de color rojo sangre que por su forma se la asociaba a la vulva femenina (Ibíd.: 45). Esto llevo a que se la considere un elemento propiciador de la fertilidad, la lluvia y el agua. A demás, era vista como el alimento preferido de los dioses y objeto preferido para adornar el cuerpo humano. Estas características la constituyeron como un medio de intercambio y de acumulación de riqueza (Ibíd.).



**Fig. 26:** Vitrina 18

### 2.6.13 Paredes norte y este

Contenido pared norte (**fig. 27**): 7 ollas globulares Panzaleo



**Fig. 27:** Ollas globulares de la pared norte

Contenido pared oeste (**fig. 28**): 33 ollas Panzaleo



**Fig. 28:** Ollas globulares de la pared este

#### 2.6.14 Vitrinas 19, 20 y 21

Tema: Hacia una Nación Quito. Panzaleo (150 a.C. – 1550 d.C.)

Contenido vitrina 19 (**fig. 29**): 13 objetos (la cédula solo describe 9 objetos, de los cuales solo tres pueden ser identificados, el resto ha sido introducido deliberadamente).

Detalle de la cédula: 1 vasija globular, vasijas comunicantes, 1 vasija antropomorfa, 1 vasija con contorno compuesto, 1 botella, 1 vasija con contorno cónico, 1 vasija con pintura negativa, 1 vasija con decoración lineal y 1 vasija troncocónica, contorno compuesto.

Actual montaje: 3 compoteras, 2 conchas spondylus, 2 hachas, 1 figurín antropomorfo, 1 máscara, 1 coquero, 1 vasija zoomorfa, 1 mortero antropomorfo y 1 instrumento de hueso.



**Fig. 29:** Vitrina 19

Contenido vitrina 20 (**fig. 30**): 6 compoteras



**Fig. 30:** Vitrina 20

Contenido vitrina 21 (**fig. 31**): 9 objetos

Detalle de la cédula: 3 vasijas zoomorfas felinas, 1 vasija ornitomorfa, 1 vasija zoomorfa, 1 vasija zoomorfa ornitomorfa, 1 vasija de dos cuerpo globulares con asa comunicante, 1 cabeza de vasija con pintura facial y 1 centro bicéfalo ceremonial.

La delgada y abundante cerámica de desgrasante brillosos (mica), se ha localizado en los valles orientales de los ríos Quijos, Cosanga y Misaguallí, pero también en las provincias serranas de Carchi, Imbabura, Pichincha, Tungurahua y Bolívar, y en la costera de los Ríos. Su procedencia y filiación cultural no son del todo claras, dado que Jacinto Jijón y Caamaño la atribuye a los Caras y Pedro Porras a pueblos amazónicos. Debido a su área de distribución, el responsable del montaje museográfico sostiene que estaría vinculada con lo Quitu (Ibíd.: 45).

Como en varios de los recipientes (ollas, compoteras, vasos y cántaros) se distinguen rasgos antro y zoomorfos, Jara (2010) describe que, parte de la decoración consiste en bandas rojas o negras, pequeños incisos rectos o en círculos, líneas verticales y bordes con nudos. Añade, además, que el tratamiento empleado para definir los ojos consistía en la aplicación de una caña hueca en el barro fresco.



**Fig. 31:** Vitrina 21

### 2.6.15 Vitrinas 22 y 23

Tema: El Señorío Puruhá (800 – 1500 d.C.)

Contenido vitrina 22 (**fig. 32**): 6 vasijas antropomorfas Puruhá



**Fig. 32:** Vitrina 22

Contenido vitrina 23 (**fig. 33**): 8 vasijas antropomorfas Puruhá

El señorío Puruhá se asentó en los valles fríos y ventosos del callejón interandino ecuatoriano. Se trataba de un pueblo de agricultores que vivían en pequeños grupos y que cultivaban en las laderas terrazadas y en el fondo de los valles. Sus dioses tutelares eran los volcanes Chimborazo y Tungurahua, pues, según sus creencias, de la unión de estos (el primero un ser masculino y el segundo un femenino) nació el pueblo Puruhá (Ibíd.: 45-46).

La idea del antropocentrismo vuelve a retomarse en esta vitrina, dado que rasgos humanos se hacen presentes en las vasijas de este poblado: el rostro es modelado entre el cuello y los labios, las orejas están formadas por anillos o cordones a manera de doble asa, los ojos

tienen estilo grano de café, la nariz descende como un pequeño cordón de barro y en algunos casos se complementan con unos delgados brazos cuyas manos tratan de ajustarse a la altura del vientre (Ibíd.: 46).



**Fig. 33:** Vitrina 23

#### **2.6.16 Vitrina 24**

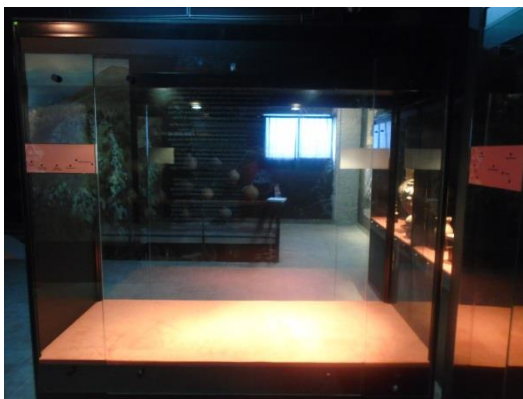
Tema: La conquista del mar. Manteño (500 – 1500 d.C.)

Contenido vitrina 24 (**fig. 34**): 7 objetos. Actualmente la vitrina se encuentra vacía.

Detalle de la cédula: 2 vasijas zoomorfas, 2 vasijas antropomorfas, 1 cabeza de hombre manteño y 1 cabeza de vasija antropomorfa.

Pueblo asentado en las llanuras y montañas secas de la costa ecuatoriana. Su subsistencia se basaba en la agricultura de secano, con roza y quema estacional, y en la obtención de productos marinos. La navegación en balsa tuvo un gran desarrollo en este pueblo, empleando guaras y velas que los llevaron hasta Mesoamérica. Estos viajes se convirtieron en lazos comerciales, pues llegaron a intercambiar textiles de algodón y conchas marinas, especialmente la spondylus, por objetos de oro, plata y jade (Ibíd.: 46).

Jara (Ibíd.) manifiesta que la figura humana Manteña está representada en la cerámica de este poblado: sus rostros tienden hacia una actitud serena y se caracterizan por poseer una nariz aguileña, labios gruesos y ojos rasgados. La característica forma de la nariz, se debía a las gruesas y pesadas narigueras que colgaban de ella (Ibíd.: 40). Por otro lado, describe que sus cuerpos eran adornados con orejeras, anillos, colgantes, pectorales, coronas y cascos de metales preciosos.



**Fig. 34:** Vitrina 24

### 2.6.17 Vitrinas 25 y 26

Tema: La cotidianidad y lo propio

Contenido vitrina 25 (**fig. 35**): 7 objetos

Detalle de la cédula: 4 cuencos, 1 olla trípode, 1 vasija con engobe y 1 cabeza antropomorfa.



**Fig. 35:** Vitrina 25

Contenido vitrina 26 (**fig. 36**): 8 piezas

Detalle de la cédula: 4 ollas zapatiforme, 3 ollas trípode

Tomando como ejemplo el trabajo que efectuó en Tulipe, Jara (2010:47) considera que en los contextos arqueológicos encontrados dentro y fuera de la ciudad de Quito, aparece una importante cantidad de cerámica que, por las evidencias de sus paredes ennegrecidas (hollín, ceniza o carbón), se las interpreta como utilitarias. Generalmente, estas vasijas son:

ollas de base plana, cóncava o anular, de cuerpo barriloides, con bocas de gran abertura y labios evertidos. También hay ollas que se levantan sobre trípodes, que fueron empleadas como llipteras (las ollas más pequeñas) y que presentan formas de zapato. Valiéndose de estas particularidades alfareras, sostiene que su dispersión en la región serrana es amplia, encontrándose en las provincias de Imbabura, Tungurahua y Cotopaxi.

Como no existieran diseños relevantes en las vasijas, el ex director del Museo (2010) expresa que no pueden ser tildadas de ceremoniales, puesto que su pasta es gruesa y burda, y poseen una cocción regular. Es en este momento que arroja una crítica a los museos nacionales, detallando que los cerámicos que presentan estas características suelen ser excluidos de las exhibiciones; por el simple hecho de confrontar la imagen sagrada que intentan transmitir estas instituciones. Lo que se pretende con esta vitrina es, llamar la atención a las piezas que se exhiben y a las ideas que se transmiten en los recorridos museísticos, explicándoles que estos pueblos no solo vivieron de ritos y festividades religiosas, sino más bien de lo doméstico y cotidiano.



**Fig. 36:** Vitrina 26

### **2.6.18 Vitrina 27**

Tema: El Expansionismo Militar Inka (1490 – 1534 d.C.)

Contenido vitrina 27 (**fig. 37**): 11 objetos

Detalle de la cédula: 6 aríbalos, 2 ollas de pedestal con asa lateral alta, 1 jarra con asa lateral, 1 quero de cerámica y 1 plato policromado.

A mediados del siglo XV, los Incas realizaron una serie de conquistas militares que les permitieron conformar, en menos de un siglo, su enorme imperio. Este abarcaba la

totalidad de la cordillera andina desde el norte del Ecuador hasta Argentina, incluyendo las llanuras tropicales del océano Pacífico, desde la cuenca del Guayas hasta el centro de Chile (Ibíd.).

Una eficiente administración les permitía mantener un estricto control sobre los grupos dominados. Para intensificar la producción agrícola aplicaron o perfeccionaron una serie de técnicas aprendidas de grupos anteriores o contemporáneos (los andenes). Construyeron además, en cada provincia del imperio, centros de acopio de distintos productos (alimentos, vestimentas o armas) para satisfacer las necesidades de la burocracia estatal, ejércitos y súbditos (Ibíd.: 48).

Con el propósito de colonizar tierras baldías o someter a grupos adversarios, realizaban traslados de poblaciones enteras (los mitmatquna). La producción de objetos de metal, la textilería y alfarería eran monopolio del estado y se realizaba bajo la supervisión de varios funcionarios. El oro y la plata se reservaron para adornar las paredes de los templos, elaborar objetos de uso religioso y manufacturar colgantes, pectorales, narigueras, anillos y más adornos para la nobleza (Ibíd.).



**Fig. 37:** Vitrina 27

## **CAPÍTULO III**

### **3.1 MUSEO, MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA**

Siguiendo los postulados del ICOM (1970), se entiende por museología a la disciplina que trata sobre los museos, su historia, su influencia social, sus sistemas de investigación, educación y organización (técnicas de conservación, protección y catalogación), la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes tipos de museos. Lo que trataremos en este capítulo será: el origen del museo (para entender como surgen estas instituciones), las funciones que le conciernen, que se entiende por museología (ciencia o disciplina) y por museografía (técnica), los aportes que le ha brindado la Nueva Museología a estos organismo, y como son definidos los museos de arqueología.

### **3.2 ORIGEN DEL MUSEO**

Siguiendo las ideas de Alonso (2010:41), el museo, en cuanto institución pública que permite el acceso a toda clase de visitantes, es un fenómeno reciente; no así sus orígenes etimológicos ni sus primeras formulaciones patrimoniales y socioculturales. De allí que se considere, que no fue hasta la Revolución Francesa (1789) que se lo convirtió en institución pública, diseñada como instrumento de culturización. Podría decirse por lo tanto, que “es un invento nacido curiosamente bajo el entusiasmo y la visión de las élites ilustradas del siglo XVIII” (Ibíd.).

Para conocer sus antecedentes debemos remontarnos a la antigua Grecia, civilización que se encargó, como lo sostiene Linares (2008), de brindar al mundo del coleccionismo el origen etimológico de museo (entendido como centro religioso, espiritual, creativo y de erudición). Este desarrollo se entendería, según Alonso (2010:47), porque a diferencia de las culturas mesopotámicas, como la asiria o la babilónica, y de las predecesoras suyas en el Egeo, como la micénica o la cretense, la griega trató de evitar el orden autocrático, lo que le permitió alcanzar una concepción más democrática del coleccionismo de obras de arte.

Etimológicamente, la palabra *mouseion* hace referencia al culto que se rendía a las musas en las regiones de Tracia y Boecia, que según la mitología griega, eran las diosas de la inspiración y el aprendizaje, y las protectoras de las artes (Labandeira, 2008). Inicialmente se reconocían a tres: *Meletea* (meditación), *Mnemea* (memoria) y *Aedea* (canto/voz), pero con el transcurso del tiempo su número se extendió a nueve: *Calíope*, la de bello rostro; *Clío*, la que celebra; *Erato*, amorosa; *Euterpe*, deleite; *Melpómene*, cantar; *Polimnia*, muchos himnos; *Talía*, florecer; *Terpsícore*, deleite de la danza; y Urania, celestial (Linares, 2008).

Durante el siglo el III a.C., la misma palabra fue empleada para designar un conjunto de edificios construidos por Ptolomeo Filadelfo en Egipto. Se trataba de un complejo que contaba con un observatorio, un anfiteatro, salas de reunión, laboratorios, jardines zoológicos y botánicos, y, sobre todo, una gran biblioteca (Salvat, 1973). Alejandría se convirtió de esa forma en la ciudad más preeminente del conocimiento en el área del Mediterráneo, puesto que su museo llegó a ser considerado un centro de investigación (Alonso, 2010). Como lo explica Kotler & Kotler (2001:37), a pesar de que el término *mouseion* seguía haciendo alusión a un templo, en el caso egipcio ya no se lo ofrendaba a las deidades sino al conocimiento.

Con la formación del Imperio Romano, el *mouseion* se convierte en *museum* (terminología latina), entendido como el lugar donde se producían las discusiones filosóficas y se exhibían objetos de épocas pasadas (Linares, 2008). Kotler & Kotler (2001:37-38) sostienen que, estos museos empezaron a asociarse a la recopilación y exposición de colecciones obtenidas durante las campañas militares y colonialistas. Básicamente, se trataban de botines de guerra, de lo conquistado por los cónsules o de la apropiación y exportación de piezas valiosas por parte de los gobernadores de las distintas provincias romanas. También aseguran que, fue tanta la importancia que le dieron al coleccionismo, que incluso lo elevaron al rango de modalidad artística y empresa sistemática. Por su parte, Marco (1998:26-27) considera que la afición por el coleccionismo de obras de arte fue una herencia griega, a la que los romanos le añadieron su propia distinción, misma que sería practicada posteriormente por otras culturas y países.

Pero el coleccionismo también adquirió durante esta época, siguiendo a Alonso (2010:49), una intensificación de su carácter “privado” y una dimensión rigurosamente económica (valor susceptible de comerciarse), provocando una gran búsqueda de todo tipo de

curiosidades de la naturaleza y de obras de arte griegas. En el caso de propietarios pudientes e ilustres, como Pompeyo, Cicerón o Julio Cesar, las colecciones fueron vistas como signo de poder, influencia social, distinción personal y amor a las bellas artes (León, 2000).

Los romanos desarrollaron la costumbre del coleccionismo de obras de arte, especialmente a partir de los saqueos de Siracua (-212) y de Corinto (-146), con el producto de los cuales llenaron los templos de Roma de obras de arte griegas. Pompeyo, Cicerón y Julio Cesar se enorgullecían de sus propias colecciones (Salvat, 1973:24)

Un dato que debe tenerse en cuenta es que, como lo explica Marco (1998) y Alonso (2010), a pesar de que los romanos no crearon una institución específica para contener y conservar las colecciones provenientes de sus campañas militares; sí que supieron convertir sus palacios y villas en auténticos museos de obras originales o copias griegas, pinturas, objetos de orfebrería y piedras preciosas. Con estas exposiciones, se propicia un intenso mercado del arte y una gran actividad en los talleres de reproducciones.

Es de advertir que desde su implementación en las culturas griega, egipcia y romana el término *mouseion-museum* se relacionó con diversas inspiraciones, en primer lugar con la música; luego con las diversas expresiones de poesía y artes; más adelante, con la ciencia y posteriormente con la Filosofía; es decir, la existencia de las musas, y por tanto, de los *mouseion-museum*, se relaciona no solo con la creación artística, sino por extensión con todo el conocimiento (Linares, 2008:40).

Durante la Edad Media, que va del siglo V hasta el XV, la Iglesia Católica se convirtió en una de las principales instituciones intelectuales y mecenas de las artes en el mundo occidental (Kotler & Kotler, 2001; Ballart, 2007). Aunque potenció la utilización de formas plásticas propias para terminar con las paganas, no se alejó del enfoque didáctico que Roma había inspirado, ni de los hábitos y costumbres procedentes de la época griega (León, 2000). Es durante este período que iglesias y monasterios comienzan a conservar gran cantidad de obras de arte, objetos de metales y piedras preciosas de índole religioso, como cruces, misales o relicarios. De lo que se entiende que, las piezas procedentes del “paganismo” eran destruidas cuando no podían transformarse en objetos de culto cristiano (Alonso, 2010). Sin embargo, el coleccionismo también estuvo protagonizado por

colecciones de objetos raros (colmillos de elefantes o cocodrilos disecados), a los que la gente atribuía poderes mágicos o milagrosos (Marco, 1998).

Con la Edad Media se asiste a una polarización eclesiástica de la actividad artística: la Iglesia es la única forma de museo público. Los objetos preciosos (salterios, misales, cruces...) que recibe como donaciones reales o populares forman el tesoro eclesiástico y son minuciosamente inventariados por monjes ilustrados (León, 2000:20).

Fue en la baja Edad Media (del siglo XIII hasta el XV), según Labandeira (2008), que volvió la estimación hacia los valores mundanos y las costumbres coleccionistas de los objetos de arte. La Iglesia ya no era la única que contaba con colecciones; los señores feudales, aristócratas y príncipes comienzan a interesarse por estas instituciones. Pero, a pesar de darse este cambio, Alonso (2010:50) considera que el deseo de mostrar bienes culturales y el espíritu del coleccionismo comenzaron a decaer durante esta época. La razón de dicho decaimiento, tenía que ver con la concepción teocrática del mundo, que consideraba a la vida humana y a todas sus manifestaciones como algo secundario. De allí que, muchos de los objetos artísticos pasaran guardados durante varios años en los monasterios y templos.

No fue hasta el Renacimiento (siglos XV y XVI), que al término museo se lo llegó a catalogar como el espacio físico destinado a la colección privada de objetos valiosos (Linares, 2008). Este período inició a finales del siglo XIV, y estuvo marcado, según León (2000), por el auge del humanismo y la secularización como idea vanguardista de la sociedad. Es por eso que se asume que, el pensamiento renacentista fue el responsable de impulsar el estudio de la naturaleza, la invención y el talento artístico en Italia.

Con el Humanismo se asiste a una renovación total del coleccionismo. Lógico es que una cultura fundamentada sobre reglas racionales y científicas fuera a la busca de las fuentes de la Antigüedad. Y en ella encontró todas las demandas que hacía a un pasado rico en experiencias culturales. En este sentido, el humanismo renacentista ha sido uno de los ciclos históricos que más se han aferrado a esa unidad cultural típica de la sociedad occidental (Ibíd.: 23).

Al verse guiado por el humanismo, la pretensión del coleccionismo italiano se enfocó en dos aspectos: crear conciencia histórica de la civilización pasada, a través de la protección

y recolección de monumentos, piezas de arte o textos de la antigua Roma; y crear conciencia crítica de la sociedad actual (Alonso, 2010:51-52). El resultado inmediato fue un creciente interés hacia lo clásico, promoviendo la creación de colecciones impresionantes y el patronazgo hacia las artes. Para Bazin (1969:90), el mecenazgo pudo darse a partir de la aparición de las monarquías absolutas y el capitalismo de nobles y banqueros; pues ellos destinaban su dinero a la adquisición de objetos valiosos.

El modelo de Italia fue seguido rápidamente por los demás países europeos, durante los siglos XVI y XVII. Los reyes, aristócratas, alta jerarquía de la Iglesia y burguesía pudiente se convirtieron en apasionados coleccionistas, colocando las bases de los futuros museos nacionales (Alonso, 2010:53-54). Como resultado, las colecciones reales de toda Europa mostraron un gran crecimiento durante estas dos centurias. Pero al estar situadas en palacios o residencias privadas el acceso era muy restringido, sólo público selecto podía ingresar en ellos.

A finales del siglo XVII, se produce una revolución intelectual conocida como la “crisis de la conciencia europea”, que conllevó la sustitución de los viejos conceptos tradicionales por el predominio de la razón (León, 2000). Como resultado de esta nueva concepción racionalista del mundo, tenemos el desarrollo de la investigación y de la crítica. Es durante este período que se descubren las ciudades romanas de Herculano y Pompeya, que se traducen en una valoración de las civilizaciones pasadas y un florecimiento más extendido del coleccionismo (Rivière, 1993).

Luego de Italia, Francia fue el primer país que se preocupó por que el pueblo fuera capaz de apreciar las obras de arte. Con la Revolución Francesa (1789), se consagró la idea de que el arte era creación del pueblo y que su deleite, por lo tanto, no podía ser privilegio de una determinada clase social. Bazin (1969:95) considera que esta premisa fue la que impulsó el desarrollo del museo como institución pública y educativa. Dicho acontecimiento conllevó a que se diera una tendencia en toda Europa: la mayoría de colecciones reales se convirtieron en museos públicos (Alonso, 2010). Por ello, el siglo XVIII puede considerarse como el creador del concepto moderno de museo, el cual tendría su consolidación en el siglo XIX y su máximo desarrollo en el XX (León, 2000).

Los valores culturales, políticos y pedagógicos del museo empiezan a resaltarse con especial acento. Se produce un cambio respecto al espíritu del coleccionismo: la colección

deja de ser un elemento de ostentación y prestigio para su propietario, y en cambio se exaltan primordialmente los valores de la historia de cada país. El museo se convierte así en un aula permanente de lecciones históricas (Alonso, 2010:56).

Luego de revisar parte de su proceso histórico, comprendemos que el museo fue un fenómeno que se desarrolló en el Viejo Mundo, durante los siglos XVII y XVIII; pero que fue entendido como una institución pública y didáctica a partir del XIX. En la actualidad, la definición, objetivos y alcances de los museos han cambiado notablemente, gracias al papel que ha venido desarrollando el Consejo Internacional de Museos (ICOM) y al padre de la museología moderna, Georges Henri Rivière, quien concibió al museo como:

una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, y que realiza investigaciones concernientes a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los expone con fines de estudio, de educación y de delectación (Rivière, 1993:104-105).

### **3.3 FUNCIONES DEL MUSEO**

Desde su configuración moderna, el museo ha venido realizando una serie de funciones indispensables para la salvaguarda y el conocimiento del patrimonio histórico. Cuatro son las funciones mínimas que debería cumplir un museo, según la ICOM (1970): la conservación y prevención de los bienes culturales, para transmitir el patrimonio a las futuras generaciones; la exposición y difusión, para que el público logre comprender el recorrido museográfico; la investigación científica, para conocer el valor cultural y documentar de una mejor manera las colecciones; y el servicio al público, para fomentar el crecimiento social y la dignidad humana.

#### **3.3.1 La conservación y prevención**

Desde que la UNESCO (1960) se preocupó por esclarecer la configuración y definición del concepto museo, la conservación y prevención de los bienes culturales se convirtió en una de las funciones más complejas que debía responder esta institución. Siguiendo a Allan (1960:20a), la conservación involucra las técnicas y métodos que evitan el deterioro

material de los objetos; mientras la prevención se preocupa por las condiciones físicas (medioambiente) y materiales (cuidado) que deben darse a las colecciones. Obviamente, estos conceptos implican una serie de connotaciones históricas, socioculturales, científicas y tecnológicas, que se han encaminado en el mantenimiento del patrimonio cultural (Michalski, 2007). Es por eso que el museo debe ser entendido como: el almacén de resguardo que la sociedad ha dispuesto para salvaguardar el patrimonio y transmitirlo a las futuras generaciones (Alonso, 2010:149).

Como los museos deben garantizar el bienestar de todas las colecciones que almacenan, su preocupación gira en torno a los objetos que se encuentran en exhibición como de los que descansan en las reservas. Es por eso que la capacidad de llevar esta labor no es improvisada, tiene que ver con una profunda investigación teórico-metodológica, que involucre distintas disciplinas, entre ellas la historia y la restauración (Coremans, 1960). Como lo expresa Amato (2004:31), una correcta conservación y protección comienza con la demanda de distintos especialistas y la exigencia de curadores capaces de examinar, estudiar y documentar de una mejor manera los restos culturales. Podría decirse por lo tanto, que la conservación y prevención implican: protección, restauración y custodia sistemática. A continuación, detallaremos cuatro elementos indispensables para efectuar esta primera función.

### **3.3.1.1. Lugares de la conservación**

Situar los objetos en un ambiente adecuado, constituye el primer paso de la custodia y la protección. Por eso es que en los museos, deben existir por lo menos tres lugares donde se coloquen estos materiales: las salas de exposición, los depósitos o reservas y los talleres de restauración (Ibíd.: 30-31). La razón por la que se pide este tipo de resguardos, es porque las instituciones deberían satisfacer las demandas que exigen los bienes culturales, como las relacionadas a los lugares de ubicación, a las condiciones ambientales (para evitar problemas de humedad o plagas de insectos) y a la iluminación (Alonso, 2010). Hay que entender que los almacenes de resguardo deben concebirse “al servicio de la conservación preventiva de las colecciones, pero también de su documentación, investigación y tratamiento” (Herrero, 2012:8).

Salas de exposición: No cabe duda que las salas de exposición están programadas para captar la atención del público; pero previo a este fin, las vitrinas, plataformas, paredes y demás elementos de apoyo museográfico, deberían estar proyectados en base a la necesidad de proteger los objetos de todo tipo de agresión (Herreman, 2007).

Los depósitos o reservas: Debido al poco espacio, descuido o desconocimiento, los depósitos se convierten en los lugares donde los bienes pueden sufrir un mayor número de percances. Muchas de las veces, los objetos son arrumados en las esquinas o colocados en cajones. La mejor opción sería, siguiendo a Amato (2004), estructurarlos como locales de exposición, permitiendo una mejor organización y cuidado del material.

En la actualidad los almacenes ó áreas de reserva son espacios que han de estar preparados para llevar a cabo numerosas tareas para el tratamiento y la conservación de las colecciones almacenadas. Se trata fundamentalmente de tareas relacionadas con la conservación preventiva y con la mejora de la accesibilidad a los fondos (Muñoz-Campos, 2012:25).

Talleres de restauración: El taller de restauración debe ser un local bien dotado para la intervención, no solo por los especialistas y materiales que demanda, sino por los principios que deben primar antes de efectuar cualquier trabajo (Kissel, 1999). Al preocuparse por mantener viva la lectura de los objetos, se convierte en el lugar que preserva los mensajes del pasado (Amato, 2004).

### **3.3.1.2. La restauración**

Muy cercana a la conservación y prevención, la restauración se convierte en una actividad compleja para los bienes patrimoniales; dado que, a partir de la intervención humana, pretende recuperar la lectura de los objetos deteriorados o con desperfectos (Coremans, 1960). Básicamente, consiste en la actividad que pretende sacrificar, en lo más mínimo, la integridad estética e histórica de un determinado bien, con la finalidad de conservar su mensaje (Amato, 2004). Pero esta tarea es compleja, tal como lo explica Lewis (2007:9-10), pues no basta el conocimiento de los métodos y técnicas ni los materiales que se le brinde al restaurador; hace falta adquirir una postura conceptual y deontológica que

convierta a esta disciplina en una actividad legítima, precisa y estrictamente necesaria respecto de los objetos culturales.

El propósito de la restauración es reparar daños que ya se han producido. El daño es irreversible; puede ser ocultado, los fragmentos rotos pueden unirse o los que faltan pueden ser reemplazados, y las partes frágiles ser consolidadas pero, en el mejor de los casos, el objeto tendrá una ficticia originalidad (Ward, 2010:20).

Siempre se le debe exigir al restaurador que observe una serie de principios éticos y técnicos, para eliminar de su intervención cualquier daño irreparable. Es por eso que Alonso (2010:199) sostiene que, antes de efectuar esta actividad, el criterio que debería seguir el encargado es el siguiente: hay que restaurar un objeto si existe riesgo de deterioro, para favorecer su correcta conservación, y para no perder su lectura. A partir de esta premisa, se confrontaría la idea errónea de intervenir en un artefacto con la finalidad de “embellecerlo”.

Es necesario convencerse de que la restauración es una operación traumática, de consecuencias imprevisibles, aun cuando se actúe con los máximos recaudos por parte de los encargados del trabajo. La operación es similar a la que se hace en el hombre: es traumática, invasiva, no está garantizada, se hace porque se la considera necesaria (Amato, 2004:33).

En definitiva, el especialista debería enfocarse en los tres puntos que arroja Alonso (2010:200) cuando habla de esta actividad. Estos son los siguientes: primero, la restauración debe dejar, dentro de lo posible, efectos reversibles; esto significa, debe existir la posibilidad de volver atrás. Lo que se plantea con este principio es, que el procedimiento sea evaluado detalladamente antes de que la obra sea intervenida. Segundo, en el caso de hacerse necesaria una consolidación, debe realizarse un experimento previo en una pieza de ensayo, para comprobarse la efectividad de las técnicas y los productos a emplearse. Y tercero, la belleza intrínseca de los bienes debe prevalecer en la intervención, no debe ser eliminada por las realidades y circunstancias actuales del museo y/o del restaurador.

### 3.3.1.3. Los sistemas de seguridad

El tema de la seguridad abarca dos aspectos: la de las personas y la de los bienes culturales. Mientras la primera comprende, tanto al personal que trabaja en los museos como a los visitantes, la segunda se enfoca en objetos que resguarda. Debe entenderse, como lo establece Allan (1960b), que la seguridad de los empleados tiene que estar regulada por las normativas laborales de cada institución, abarcando desde los ambientes saludables hasta las horas extras, las cuales deberían ser cumplidas para evitar efectos negativos en la salud física y mental del personal. La protección al público, en cambio, está regida, siguiendo a Amato (2004), por las reglas corrientes de seguridad y por las situaciones particulares que se dan en los museos, como las salidas de emergencia, la conformación de los espacios expositivos o la intervención en caso de accidentes.

La naturaleza de las colecciones exige que el órgano rector las proteja de robos y del deterioro de las presentaciones, las exposiciones, los espacios de trabajo o de almacén así como su traslado. Este deberá asimismo adoptar medidas de seguridad para proteger al público, al personal a las colecciones y a otros recursos de los daños naturales y humanos (Lewis, 2007:4).

Uno de los posibles riesgos contra los que el personal de custodia debería estar instruido es la aglomeración, condición favorable para que se dé el pánico. Cualquier circunstancia puede avivarlo, desde la más banal, como el grito de una persona que cree haber sido víctima de robo, hasta situaciones que requieren una atención urgente (accidentes involuntarios) (Woollard, 2007). En tales circunstancias, es necesario que los visitantes mantengan la calma y puedan salir con tranquilidad de las salas de exposición. Esto se logrará, siempre y cuando los encargados de la seguridad asuman el papel de líderes, sepan lo que deben hacer, conozcan bien el lugar, demuestren autoridad y transmitan serenidad al público (Amato, 2004).

Jirasek (2007) sostiene que la seguridad museística debe darse en todo momento. Antes de abrir el museo, se recomienda inspeccionar las puertas de acceso, controlar la eficiencia de los extintores, verificar la correcta colocación de las barandillas de seguridad, etc. Durante la apertura al público, se debe informar que los visitantes deben mantener una conducta disciplinada: no deben correr por las salas, no deben fumar, no deben obstruir el paso, deben seguir el recorrido, etc. Y previo al cierre, se debe inspeccionar el lugar para

garantizar que no haya queda objetos peligrosos, como restos de vidrios ocasionados por la caída de una vitrina o los de carácter explosivo.

A diferencia de las personas, la seguridad de los bienes es una tarea compleja que involucra la documentación legal y descriptiva. Comprende las funciones de registro, inventario y catálogo de las piezas (Roberts, 2007). Todo objeto que forme parte de un museo debe contar con un número de identificación (registro), para poder conocer cuántos objetos han entrado y salido del lugar. Seguido de esto se encuentra el inventario, que viene a ser un listado más o menos completo de la totalidad de las colecciones del museo. Por último tenemos el catálogo, donde se describen aspectos relacionados a la naturaleza de los objetos (filiación cultural, ubicación geográfica, ubicación espacial, materia prima, funcionalidad, procedencia humana, etc.) y se dejan fotografías de los originales, para tener constancia de su existencia. Ningún museo puede prescindir de este documento, dado que describe la cantidad real de su patrimonio. Al contar con estos instrumentos se evitarán fallas numéricas, desconocimiento del material y pérdidas irreparables debido a robos o descuidos. Toda institución museística debe poseer un catálogo, ya que es el baluarte que permite estudiar y publicar los materiales que conservan.

El control permanente de los objetos por medio de un inventario y de su inspección directa juega un triple papel, indispensable, en la seguridad del museo, ya que provee de un instrumento contra el robo, de una indicación inmediata de la ausencia de un objeto y de información descriptiva para recobrarlo en caso de robo. El control por medio de un inventario es tan importante que debe hacerse cualquier esfuerzo por mantener escrupulosamente al día todos los ficheros y medidas complementarias de protección (Alonso, 2010:196-197).

Lo que viene a continuación, consiste en la protección que el museo debe brindar a los bienes culturales en las salas de exposición, depósitos o reservas y talleres de restauración (Jirasek, 2007). Respecto a las primeras, López (1993:101) enfatiza que, más que cautivar al público durante el recorrido museográfico, las vitrinas, plataformas, paredes, etc. deben ser pensadas como resguardo del material expuesto. Es decir, debe enfatizarse principalmente en su funcionalidad (contenedores de bienes culturales) más que en su intencionalidad (captar la atención del visitante). Lo mismo ocurre con los depósitos o reservas y talleres de restauración (Amato, 2004). Las piezas que descansan en estos

lugares no pueden estar amontonadas, descuidadas ni maltratadas; todo lo contrario, deben contar con muebles adecuados que permitan la correcta disposición del material, limpiezas continuas, buenas restauraciones, etc.

Dicha función debe ir acompañada de guardias de seguridad y de la nueva tecnología: alarmas sonoras y cámaras de video, que permanecerán encendidas las 24 horas del día (UNESCO, 2006). Estas vigilarán el correcto comportamiento de los visitantes, los posibles atentados a las obras y la disposición de las piezas. Al emplearlas, brindarán la posibilidad de intervenir de inmediato en caso de evidenciarse alguna agresión o peligro. Pero es aquí donde interviene la conciencia ciudadana, responsable de proteger y conservar los bienes culturales que se exhiben en estos lugares o que se encuentran fuera de ellos, como los restos arqueológicos *in situ* (Amato, 2004).

#### **3.3.1.4. Los préstamos**

Debido a los préstamos temporales que podrían solicitar ciertas instituciones a los museos, los objetos se exponen a posibles traumas, que podrían comenzar desde el momento del embalaje o mientras se los coloca en las cajas, hasta el viaje o la seguridad que brindará el nuevo local (Alonso, 2010). El préstamo constituye una tarea muy delicada, que debería evitarse en lo posible, sobre todo si la obra está destinada a exposiciones permanentes. En todo caso, si el museo accede a estos pedidos deberá asegurarse de las garantías que se ofrecen en cada lugar.

El préstamo consiste en la extracción o puesta a disposición temporal de un objeto o de una colección por parte de su propietario. El préstamo entrante es concedido al museo por la persona que realiza el préstamo, el propietario o el poseedor del bien, que puede ser otro museo o particular [...] En cambio, el préstamo saliente consiste en el ceder temporalmente una colección a otro museo (Ladkin, 2007:22).

Para evitar cualquier pérdida o problema concerniente a estos tratados, el responsable del museo debería considerar los cinco criterios que arroja Amato (2004:36-37) cuando habla de las prestaciones. Primero, los préstamos deben constituirse una excepción, no se los concede a todo el que lo pide. Debe existir una motivación cultural muy fuerte para acceder a esos pedidos. Segundo, no se pueden prestar bienes de valor único o raro. El

museo no puede privarse de sus objetos más significativos. Tercero, el préstamo debería limitarse a un número restringido de piezas, para no empobrecer la muestra del museo. Cuarto, el préstamo no debe exceder el tiempo acordado entre las partes. Y quinto, el préstamo deberá solicitarse con suficiente tiempo de anticipación, para verificar el estado de la obra, el valor científico, la oportunidad de la concesión, llevar a cabo limpiezas o restauraciones, y conocer las garantías económicas y de seguridad que brindará la institución solicitante.

### **3.3.2 La exposición y difusión**

La presentación de los bienes culturales puede rastrearse en los orígenes más remotos del coleccionismo, desde los tesoros medievales hasta las diversas categorías que aparecieron en los siglos XVIII y XIX (gabinete de curiosidades o de especímenes y tesoros de arte de la realeza o eclesiásticos) (León, 2000). Aunque en un principio las colecciones estuvieron en manos de clases ilustradas, con la configuración del museo moderno, las muestras y exposiciones se preocuparon principalmente por el variable público que se le acercaba (Marco, 1998). Al darse estos cambios, Alonso (2010:202) manifiesta que la exposición y difusión museológica adquirió cuatro preocupaciones fundamentales: la simbólica, cuya finalidad consiste en exaltar el carácter político-religioso de sociedades pretéritas; la comercial, que está vinculada al valor mercantil; la documental, que busca el valor informativo de los objetos a través de la investigación científica; y la estética, ligada a lo artístico de los bienes culturales. Por lo general, dos o tres de estas tienden a estar presentes en una misma exposición, ejemplo de esto es el carácter documental y estético que se evidencia en un museo arqueológico.

Desde una perspectiva histórica, las técnicas de exposición se han desarrollado en los últimos 100 años, pues se vinculan a las formas de ver, interpretar y representar las piezas en los museos (Herreman, 2007). Se trata de un proceso múltiple que involucra cinco pasos esenciales: la contextualización y objetivos de la muestra; la planificación; la producción y gestión del proyecto; el diseño, la instalación y el montaje; y el análisis y evaluación museológica (Herrera, 2000). Al emplear un lenguaje visual, la exposición se preocupa principalmente por la puesta escénica de los objetos, convirtiéndolo en un medio de interpretación, diseño, instalación, y montaje. Podría decir, siguiendo a Alonso (2010:205),

que toda pieza que forma parte de un museo se convierte en suceso lingüístico, dado que busca transmitir un mensaje a partir de la nueva trama museológica que adquiere.

La difusión es la función que se encarga directamente de poner en relación el museo con la sociedad, la que comunica el contenido de las colecciones del museo al público, la que facilita la transmisión del mensaje del patrimonio guardado en el museo, así como también de los fines y valores de la propia institución, que forma parte de nuestra historia como una de las instituciones culturales de mayor trascendencia (Valdés, 2008:68).

### **3.3.2.1 Tipologías de las exposiciones**

Como lo explica Alonso (2010), la clasificación de las exposiciones puede adquirir distintas variedades, según el criterio museológico y tecnológico que se desee emplear. Desde un punto de vista espacio-temporal, pueden clasificarse en permanentes, temporales, itinerantes, móviles y portátiles (Ibíd.: 207). Las primeras son propias del museo, expresan una continuidad y mantenimiento de las colecciones. Las segundas se caracterizan por la duración limitada, entendidas más bien como un proyecto concreto y circunstancial. Las terceras, son los proyectos temporales que recorren durante un determinado tiempo distintos espacios de exposición. Las cuartas, son aquellas que se mantienen con independencia de los espacios que puedan prestarles. Y las últimas son una variante de las itinerantes, con la diferencia de que se deshacen al término de su función.

Según la naturaleza o cualidad de los materiales, se puede hablar de exposiciones de objetos originales, de reproducciones, virtuales (medios tecnológicos) y mixtas (mezcla de las tres anteriores). Respecto a su enfoque, las exposiciones pueden ser sistemáticas o ecológicas (Ibíd.). Mientras las primeras, al seguir criterios y metodologías preestablecidas, agrupan temáticas específicas (individuos de una misma especie, un período histórico determinado o la realidad de una etnia); las segundas, al proponer una visión global y ambiental del contenido de la muestra, tratan de integrar los materiales culturales en su hábitat natural, sea en el propio terreno o a partir de réplicas semejantes.

Si se parte de la intencionalidad del mensaje, las exposiciones pueden ser de desarrollo temático, cuando se intenta reflejar un panorama comprensivo de los contenidos; de tesis, cuando se apuesta por una posición o enfoque personal del mensaje, apoyado en los modos

conceptuales y museológicos; y exposición contextualizada, cuando se busca que el hilo conductor, basado en los valores, aparezca lo más claro posible en los discursos, narraciones e historias del museo (Ibíd.: 207-208). En cuanto a la extensión o densidad de los contenidos, puede clasificarse en general (visión amplia de los objetos), monográficas (aborda un solo campo o criterio), polivalente (permite diversos niveles de lectura), y especial (visión muy particularizada con diversas conformaciones técnicas y escenográficas) (Ibíd.: 208).

Pero la clasificación puede formularse también a partir de las funciones históricas generales que han sido detalladas con anterioridad: simbólica, comercial, documental y estética (Ibíd.). Por último, si partimos desde la perspectiva del visitante, las exposiciones se dividirían en emotivas, didácticas y de entretenimiento (Ibíd.). Las primeras han sido diseñadas para provocar distintas reacciones anímicas en el espectador (exposiciones estéticas y románticas). Las segundas se preocupan por transmitir información, fomentando un proceso de aprendizaje en el público. Y las de entretenimiento, se esfuerzan por ofrecer diversión a los visitantes a partir de distintos materiales y mecanismos.

### **3.3.3 La investigación científica**

La imagen del museo como el lugar destinado a la exposición de objetos exóticos y sagrados ha sido superada. No cabe duda que todavía existen los que montan recorridos con la finalidad de suscitar asombro en los espectadores o de atraerlos por intereses económicos, pero esta tan solo es la muestra de un museo limitado. Es por eso que otra de las finalidades de esta institución, tomando en cuenta a Amato (2004:39), consista en promover y difundir el patrimonio cultural, para convertirse en uno más de los institutos privilegiados de la investigación científica, un centro de indagación y de servicios calificados.

Para el museo, el estudio de los bienes patrimoniales debería ser algo sumamente importante, puesto que esto le permite acercarse a un pueblo y tiempo determinados. Como la investigación no puede limitarse a una mera descripción material y formal de las piezas, debe preocuparse por el significado y el contenido cultural (Alonso, 2010). Lo que se pretende con esta función es, siguiendo a Ladkin (2007), que la institución museística conozca y difunda los distintos aspectos de sus colecciones: procedencia, funcionalidad, contextualización, filiación cultural, entramado político-económico-social-religioso, etc.

Esto permite ver, que el museo está en la obligación de averiguar y transmitir datos fidedignos, puesto que antes de montar un recorrido museográfico debe conocer la historia de cada bien cultural.

La investigación científica en el museo se preocupa, además, por el aumento de los acervos, pues considera necesario completar las piezas faltantes (Amato, 2004; Ladkin, 2007). Dado que las colecciones con mucha frecuencia resultan incompletas, debido a las formas más comunes de adquisición (compras a coleccionistas o donaciones), el museo debe procurar incrementar los acervos a partir de adquisiciones legales, como material procedente de excavaciones arqueológicas. Es decir, debe contar con un plan que apunte a responder un proyecto enmarcado en una cuidadosa política de crecimiento cultural.

El aumento de los acervos es una estrategia cultural, antes que un problema económico; es un discurso de sensibilidad que crea propuestas e iniciativas. Es sobre todo un problema político, no solo en el sentido de una política interna del museo sino en el sentido más amplio del territorio y de la nación (Amato, 2004:38).

### **3.3.4 El servicio al público**

La misión educativa que deben transmitir los museos, ha sido uno de los factores más analizados en los últimos cincuenta años por la UNESCO (Daifuku, 1960; Rivière, 1961) y el ICOM (1970). Desde cualquier punto de vista, su función social y cultural solo puede ser justificada en base a su destinatario: el público. Es por eso que el museo debe preocuparse por producir cultura, fomentar la investigación y el conocimiento, brindar el goce de los bienes materiales, y promover la protección y conservación del patrimonio cultural (Alonso, 2010). En palabras de Brüninghaus-Knubel (2007:121-122), el servicio público que ofrece el museo, debe ser entendido como una inversión social que se esfuerza por fomentar el aprendizaje y el reconocimiento humano.

El simple hecho de que el público haya asumido un papel protagónico en las instituciones museísticas en nuestros días, le ha planteado varios problemas, que van desde la relación que mantiene el espectador con el objeto expuesto (percepción, exposición, comprensión, animación) hasta las facilidades estructurales que debería brindar el edificio a todo tipo de visitante (personas discapacitadas) (Woollard, 2007; Pérez, 2008). Es por eso que, al

ejercer la misión pedagógica y cultural, dicho almacén de resguardo debería prestar atención a toda clase de preocupaciones públicas.

La atención y educación del público en el museo es una labor clave, que exige un planteamiento diario y hasta una invención y redefinición de la calidad de sus servicios, acrecentada esta necesidad por el protagonismo que ha adquirido el visitante y su entusiasmo creciente por el consumo que le ofrecen estas instituciones culturales (Alonso, 1999:126).

La tarea principal del museo, en cuanto al servicio público, es la divulgación del valor que representa el descubrir e interpretar el patrimonio nacional (material, inmaterial, natural o cultural) (Daifuku, 1960). Como la mayoría de museos cuentan principalmente con objetos materiales, estos deben preocuparse por transmitirlos del modo más contextualizado y didáctico posible. Se espera esto, porque la pieza expuesta debe poseer la capacidad de comunicar y justificar una determinada realidad (Alonso, 2010). Pero para conseguir esto, Ladkin (2007:29-30) sostiene que la institución museística debe vincularse con la investigación científica, la que se preocupa por la búsqueda bibliográfica, el análisis de los artefactos, el establecimiento de hipótesis y la exposición de resultados.

Hay que entender que los objetos expuestos provocan un impacto psicológico en los visitantes, dejándoles distintas imágenes y discursos (Dujovne; Calvo & Staffora, 2001). De allí que la exposición museológica sea entendida como un medio de comunicación y diálogo. Pero para satisfacer su carácter pedagógico, el museo debe cumplir con las dos características que arroja Alonso (2007:228), primero, que el recorrido cuente con un hilo conductor (ideas bien argumentadas y correctas contextualizaciones de las piezas), para que el espectador consiga comprender la muestra; y segundo, que el aprendizaje se lo consiga a través de la participación e interacción del visitante.

### **3.4 MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA**

Cuando se considera el origen histórico de la museología y la museografía, se observa que la relación de ambas aparece muy intrincada en su génesis (Alonso, 1999; Betancourt, 2012). Aunque estas disciplinas deberían retrotraerse a los remotos principios de los museos, se dan únicamente con el desarrollo del museo moderno, aquel que nace en el

siglo XVIII y se consolida en el XIX (Bazin, 1969). Para Alonso (2010:17), histórica y disciplinalmente, la museología cuenta con más de dos siglos y medio de antigüedad. Así lo confirmaría el primer tratado conocido sobre este tema, la *Museographia* (1727) de Caspar Friedrich Neickel.

Su autor obsequió en ella a los aficionados amantes del coleccionismo con un diseño del museo ideal que preconizaba el cientifismo y didactismo públicos de su tiempo, además de ofrecer una serie de consejos muy prácticos sobre la elección de los lugares más adecuados para acoger los objetos y la manera de clasificarlos y conservarlos, tanto los provenientes de la naturaleza como los producidos por las ciencias y las artes (Ibíd.:17).

A pesar de existir este primer manuscrito, el mismo autor (1999:17) considera que la museología y la museografía, e incluso el concepto museo, sólo han podido encontrar sus adecuadas definiciones con la creación del ICOM (1946), organismo que se encargó de redactar y perfeccionar estos términos a finales de los años sesenta. No obstante, la consolidación de la Nueva Museología en la década de los ochenta, permitirá conceptualizarlas desde una visión antropológica y social (Ibíd.: 19).

Si atendemos a su doble origen griego (*μουσειό + λόγος*), museología sería la ciencia del museo; es decir, la que se ocupa de todo lo que le concierne a esta institución, desde el plano conceptual hasta el funcional (Navarro & Tsagaraki 2009-2010; Desvallées & Mairesse, 2010). Cuando Alonso (1999:19) profundiza en este término, considera que sus orígenes y fundamentos pueden encontrarse en las mismas o paralelas situaciones históricas que produjeron el nacimiento y evolución del museo moderno, en el siglo XVIII. Pero termina añadiendo que, se trata de una disciplina científica que se está construyendo y desarrollando incluso en nuestros días.

Hernández (2007:4) comparte la misma idea, considerando que la juventud y la falta de tratadistas en la museología, han sido algunas de las causas de que antes de 1946 no se diera su definición en ningún diccionario o enciclopedia. De allí que la consolidación de la museología como ciencia, su definición y objetivos solo hayan podido ser abordados a partir de diversos debates en las últimas cinco décadas (UNESCO, 1960; Rivière, 1961; ICOM, 1970). La existencia de una confusión evidente al tratar los conceptos de museología y museografía, permitió que en 1970 el ICOM llevara a cabo el estudio y la

redacción de sus primeras definiciones. A partir de este año, la museología comenzó a ser entendida como:

... *la ciencia del museo*; estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, relación que guarda con el medio ambiente físico y clasificación de los diferentes tipos de museos (ICOM, 1970:28).

Por su parte, George Henri Rivière, uno de los padres de la museología moderna, creador, con J. Chaucey Hamlim, del ICOM (1946), y director de dicho organismo desde 1948 hasta 1966 (Alonso, 1999; Hernández, 2006); al arrojar su definición de museología, explicó tanto los objetivos como la calificación científica de esta disciplina. A más de esto, se preocupó por esclarecer las coincidencias y diferencias que guardaba con la museografía. La concepción que le dio el museólogo y etnólogo francés a la museología, fue la siguiente:

... una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y la función en la sociedad, las formas específicas de investigación y conservación física, de presentación, animación y difusión, de organización y funcionamiento, la arquitectura nueva o rehabilitada, los emplazamientos admitidos o seleccionados, la tipología, la deontología (Rivière, 1993:105).

A partir de esta definición, la institución museística conseguirá identificar las pautas que regirán el estudio del museo. La museología lo entenderá como un objeto material y formal, sobre el cual construye un sistema específico de principios y cuestiones de valor universal. Y la museografía, como un objeto físico en el que aplica los principios y normativas expuestas por la museología (Alonso, 1999). Partiendo de la convicción de que el conocimiento científico es aquel que consigue la comprensión objetiva y racional de un determinado sector de la realidad, la museología conseguirá, durante la década del ochenta, la suficiente autonomía para catapultarse como ciencia social (Hernández, 2007; Inmaculada, 2011).

La Museología es una *ciencia social* no sólo porque produce un enfrentamiento dialéctico público-museo sino porque el mismo contenido del museo –el objeto– es un elemento

esencialmente socializado. Es decir, que el material básico de análisis procede de la realidad histórico-social, lo que supondría un detenido estudio de la sociedad actual (León, 2000:93).

Respecto de la museografía, en el mismo año de 1970 el ICOM la definió del siguiente modo: “Es la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos” (ICOM, 1970:28). Esta definición venía precedida por la distinción que Georges Henri Rivière había hecho en 1958 (1993) entre museología (ciencia que tiene por objeto estudiar las funciones y la organización de los museos) y museografía (conjunto de técnicas y prácticas aplicadas al museo).

A partir de esta diferenciación, se llega a entender, siguiendo a Desvallées & Mairesse (2010:55-56), que la museografía se ocupa de diversos aspectos que van desde el planteamiento arquitectónico de los edificios hasta las instalaciones climatológicas y luminotécnicas de las colecciones. Dicho en otras palabras, las actividades propias de la museografía afectan tanto a la estructura como a los contenidos del museo. De allí que Alonso (1999:27) sostenga que, la museología nació para identificar y enfrentar los distintos problemas técnicos que se venían dando en los museos (almacenamiento, conservación, instalación, exhibición, recorridos, iluminación de las salas, ventilación, seguridad, etc.).

### **3.5 LA NUEVA MUSEOLOGÍA**

Sobre la aparición del término Nueva Museología, existen al menos tres momentos y lugares constatables. La primera tiene que ver con la aparición de dicha expresión, la segunda con la entrada en la literatura museológica, y la tercera con la utilización en el mundo del museo (Ibíd.). Históricamente, se comprueba que la expresión Nueva Museología fue utilizada por George Mills y Richard Grove, “The New Museology: A Call to Order”, mientras participaban en el libro de Stephan F. de Borhegyi (1958), titulado: *The modern museum and the community*. Al emplear este término, los autores trataron de propiciar cambios en el rol educativo de los museos, entendiéndolos como instituciones educativas. A pesar de proponer un compromiso social desde el museo, el documento pasará un tanto desapercibido en el mundo museológico, siendo escuchado años más tarde.

Para abordar el segundo punto, debemos trasladarnos a Francia de finales de los años sesenta. Dicha locución fue empleada por un grupo de museólogos progresistas, con la finalidad de redefinir el rol social del museo (Alonso, 1999:74). Uno de los destacados fue André Desvallées, quién se encargaría de difundir, como cronista primero, los conceptos esenciales, las circunstancias y la génesis de la Nueva Museología en uno de sus artículos más conocidos: *Nouvelle Muséologie* (1980). Por último, el tercer momento se da a finales de los años ochenta en Inglaterra, donde se pretende reevaluar el rol educativo y social del museo en el período postbélico (Alonso, 1999:75). A partir del libro *The New Museology* (1989), se consagran y concretan la denominación, ideología y prácticas de esta disciplina científica.

Con independencia a estos hechos históricos, otros especialistas consideran que la Nueva Museología está íntimamente relacionada con el trabajo que efectuó George Henri Rivière y con la tercera generación de los ecomuseos (Maure, 1996; Díaz, 2002; Oliveira, 2007; Duarte, 2013). Como experiencias análogas a estas tres circunstancias, se han identificado los impulsos que se gestaron en el museo de Níger en Niamey, en los museos de la vecindad de Estados Unidos, y en la Casa Museo en México, inspirada en lo que se denominó “museo integral” en la mesa redonda de Santiago de Chile, en 1972 (Alonso, 1999).

La nueva museología, definida a partir del planteamiento de los conceptos de ecomuseo (ICOM, Grenole, 1971), cuyo tema fue «el museo al servicio del hombre, hoy y mañana», y del museo integral (UNESCO, Santiago de Chile, 1972) sobre la función social del museo, así como de la aportación fundamental del pensamiento de Georges H. Rivière, proponía abandonar la tradicional concepción de museo como sumatorio de los elementos «colección+público+edificio contenedor», reemplazándolos por objetivos más profundos y significativos, relacionados con el patrimonio, la comunidad y el territorio. «Nuevos conceptos» que proyectan a los museos como instituciones activas, creativas, y sobre todo, participativas y dinamizadoras de la sociedad, basándose en los parámetros de democracia cultural, pluridisciplinaridad, concienciación, interacción y diálogo (Gutiérrez, 2010:26).

La Declaración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile (31 de mayo de 1972), es el resultado de un trabajo interdisciplinario sobre “El desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo”, convocado por la UNESCO y el ICOM (1980). Se trata de un documento fundamental para los museos de América Latina, dado que recogió varias

recomendaciones sobre el rol y la importancia social de estas instituciones. En la reunión, museólogos latinoamericanos, acompañados de expertos en urbanismo, agricultura, educación e investigación científica, definieron el “museo integral”, a partir de las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales que estaba viviendo esta región durante aquellos años (De Carli, 2003).

En términos generales, lo que se recomendaba, siguiendo a Chagas (2007:33-34), era lo siguiente: la apertura del museo hacia otras disciplinas, la función social del patrimonio cultural, el acceso a materiales y colecciones, la actualización de los sistemas museográficos con fines comunicativos, la formación del personal de museos, y una relación más estrecha con la comunidad. A más de esto, se incluyen aspectos vinculados con el museo y el medio rural, el medio urbano, el desarrollo científico y tecnológico, y la educación permanente. Por otro lado, según Azocar (2007:46-48), dos fueron los logros más relevantes que se dieron con esta reunión: un nuevo enfoque en la acción de los museos definido como “museo integral”, destinado a dar a la comunidad una visión integral de su medio ambiente natural y cultural; y la creación de la ALAM (Asociación Latinoamericana de Museos).

Debemos tener presente que la propuesta de la Nueva Museología es un llamado al cambio (y, por ende, a la reflexión) de todos los museos contemporáneos, que no pretende necesariamente la creación de un nuevo tipo de institución sino la transformación de esta, poniendo énfasis en la función social que todo museo debe cumplir (De Carli, 2003:56).

A diferencia de los especialistas que ven el desarrollo de la Nueva Museología en el trabajo de Rivière y en la tercera generación de los ecomuseos; Tomislav Sola (1987) sostiene que el progreso en la disciplina museológica se da después de la Segunda Guerra Mundial. Francia sería la encargada de poner los fundamentos teórico-prácticos de la Nueva Museología, a partir de los trabajos de Georges Henri Rivière, Hungues de Varine-Bohan y Marcel Evrard. Para el museólogo croata, la Nueva Museología consiste:

sobre todo en una extensión de parámetros de la museología tradicional y toma la forma de una nueva puesta en cuestión [...] la museología antes que nada se ha consagrado a sí misma, esforzándose en encontrar en sus ambiciones no solamente su inspiración, sino incluso su razón de ser (Sola, 1987:47).

Por su parte, Jean-Francois Leroux-Dhuys manifiesta que, el movimiento de la Nueva Museología surge de la creación del MINOM (Movimiento Internacional para la Nueva Museología), en 1983, y de la reunión que se dio en Quebec (Canadá) en 1984, con una cohorte de nuevos museólogos que pretendían “reflexionar sobre el futuro de una institución llamada a ser el centro de la vida cultural del mañana, a partir de la conservación de un patrimonio vuelto a ser vivo y no enfermo en mausoleos inaccesibles para la mayoría” (Leroux-Dhuys, 1993:88).

En Quebec, varios museólogos franco-canadienses y de diversas nacionalidades europeas realizaron el “I Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología” (1984), dando como resultado la Declaración de Quebec, considerado como el segundo documento importante de este movimiento (De Carli, 2006). En dicho manuscrito, se proclamaron los principios básicos de la Nueva Museología, reafirmando la proyección social del museo a partir de la interdisciplinariedad. Con esta premisa, lo que pretendía el movimiento era exigir al museo mayor dinamismo y preocupación social.

La Nueva Museología involucra a todas aquellas experiencias surgidas en países de Europa y Canadá, con el nombre de ecomuseos; en Estados Unidos surgen los museos vecinales o de barrios; y como expresión principalmente latinoamericana, producto de la propuesta del museo integral se desarrollan los museos comunitarios (De Carli, 2003:63-64).

Si existe algún elemento que define y distingue a la Nueva Museología de los postulados tradicionales, es su doble condición de ciencia aplicada y de acción, tal como lo expresa Alonso (1999). Esto se entiende, porque su conformación estatutaria la coloca como una disciplina sociocientífica (atiende a un modelo concreto de museo), y porque su estatuto de ciencia social se ve determinado por los cambios que genera el ser humano (es receptora de los cambios sociales) (Ibíd.: 64). En el primer supuesto se evidencian cambios cualitativos; es decir, la museología cuenta con una posición más evolucionada, científica y distinta (se ha aliado con el humanismo). En el segundo, en cambio, se concibe al museo como una entidad sin límites, que se ha globalizado a partir de distintos acontecimientos sociales (potenciación de las ONG, festivales étnico-culturales, exposiciones universales, crecimiento demográfico, desarrollo tecnológico y económico, etc.) (Ibíd.: 65).

Dado que varios investigadores consideran a George Henri Rivière (1897-1985) como uno de los introductores de la Nueva Museología (Maure, 1996; Oliveira, 2007; Gutiérrez,

2010; Duarte, 2013), debemos acercarnos a dos de las grandes actividades que realizó en el ámbito museológico. Lo primero que encontramos es que defendía la acción cultural de los museos desde un punto de vista participativo, preocupándose por el enriquecimiento del espectador (Gutiérrez, 2010). Dicho en otras palabras, otorgó un papel activo a los visitantes del museo. Y lo segundo, al ser director del ICOM durante varios años, pudo arrojar un sinnúmero de definiciones respecto del museo, la museología y la museografía (1970-1985), marcando una evolución en sí mismo, que fue de una posición tradicional e histórica a una concepción socioantropológica (Rivière, 1993:201). Al afianzar esta última, lo que pretendía era acercar al hombre y a la naturaleza a través de su invento, el ecomuseo, y de su teoría y práctica sobre los parques (Ibíd.:202).

El ecomuseo tiene su origen en los Reencuentros en las Landas (desde 1969), donde se lo entendió como un museo sistemático y ecológico (De Carli, 2003). Para el llamado padre de la Museología Moderna (Rivière, 1993:87), se trata de un museo al aire libre que debe recrearse en la historia de la naturaleza, del hombre a través de las épocas y que abarca los diferentes espacios ecológicos (bosque, campo, río, etc.). A partir de esta fecha será expresado con toda claridad que, el ecomuseo no puede contentarse con simples restauraciones y montajes arquitectónicos, sino que debe estar enraizado en un paisaje dado, del que debe expresar todos los componentes naturales y culturales (Alonso, 1999).

El ecomuseo, nuevo tipo de museo, es el museo interdisciplinar por excelencia: combina un museo del tiempo, que arranca desde las eras geológicas y desemboca en el futuro, con los elementos destinados y coordinados propios de un museo del espacio. Su concepción tiene en cuenta la presencia de poblaciones que participan en su concepción y en su desarrollo (Rivière, 1993:87).

En definitiva, la Nueva Museología ha sido propiciada e impulsada por una serie de circunstancias de carácter técnico y museográfico, y por una evolución de apertura en la mentalidad de los museólogos, que responde a la realidad de cada continente (Alonso, 2010:35). De allí que no se trate tan sólo de una actitud renovada frente a los módulos tradicionales, sino, como lo expresa Marc Maure (1996:129-131), de un “fenómeno histórico” y de un “sistema de valores”, que puede ser definido por los siguientes parámetros: primero, por el de la democracia cultural, enfatizando que ninguna cultura dominante debe ser catalogada como superior frente a las otras existentes. Lo que se debe

hacer es preservar, valorar, utilizar y difundir la propia cultura de cada grupo. Segundo, por el de un nuevo y triple paradigma: de la monodisciplina a la pluridisciplinaridad, del público a la comunidad y del edificio al territorio. Tercero, por el de la concienciación de la comunidad respecto de la existencia y valor de su propia cultura. Cuarto, por el de un sistema abierto e interactivo, donde el antiguo proceso de recolectar, preservar y difundir es reemplazado por dinamismo que existe entre el museo y la comunidad. Y quinto, por el del diálogo entre sujetos, basado en la participación activa de los miembros de la comunidad. El museólogo deja de contemplarse como el experto encargado de transmitir la verdad, para convertirse en un catalizador al servicio de las necesidades de la comunidad.

### **3.6 TIPOS DE MUSEOS**

Cuando el museo comenzó a ser entendido como instrumento de educación, en el siglo XVIII, las colecciones eran agrupadas en base a categorías y disciplinas poco precisas (Alonso, 2010). Esto motivo a que, en el siglo XX, distintos organismos (ICOM, ICOFOM, UNESCO) y museólogos se preocuparan por arrojar tipologías más específicas y flexibles (Riviére, 1961, 1993; Bazin, 1969; ICOM, 1970; León, 2000, Amato, 2004, Alonso, 2010). Fue en 1963 que, al preocuparse por la naturaleza del contenido<sup>12</sup>, el ICOM arrojó la primera clasificación genérica de museos, determinando cinco grupos: museos de historia, museos de arte, museos de etnología, museos de historia natural, y museos de ciencia y técnica (ICOM, 1963). Años más tarde (1977), el mismo organismo la ampliará a ocho categorías<sup>13</sup>, las cuales se han mantenido y fortalecido hasta nuestros días, ya que ha continuado preocupándose por el contenido museológico (UNESCO & ICOM, 1980). Dada la amplitud de la tipología museística y las características del presente trabajo, nos enfocaremos únicamente en los museos arqueológicos.

#### **3.6.1 Museos de arte**

Se entiende por museos de arte, a aquellos cuyas colecciones están compuestas por objetos de valor estético (Riviére, 1961:43). Convencional y tradicionalmente se refieren a los que

---

<sup>12</sup> Se entiende por contenido, a todos los objetos que forman parte del museo: colecciones, legados, depósitos, donaciones, etc. (León, 2000:89).

<sup>13</sup> Museos de arte, museos de historia natural, museos de etnología y folklore, museos históricos, museos de ciencias y de las tecnologías, museos de ciencias sociales y servicios sociales, museos del comercio, y museos de las comunidades o ecomuseos.

albergan pintura, escultura, artes decorativas, artes aplicadas e industriales, las mal denominadas artes menores (dibujo, diseño, grabado, etc.) y los objetos arqueológicos (Fontal, 2009). Una de sus preocupaciones consiste en buscar la interconexión entre las obras de arte y los visitantes en los recorridos museográficos, con la finalidad de favorecer al deleite y a la adquisición de conocimiento (León, 2000). Como lo enfatiza Alonso (2010:111), este tipo de museo debe huir de todo tipo de teatralización, pues eso impide contemplar a las piezas en su forma natural. Por otro lado, estos museos suelen ser clasificados en cuatro grupos, partiendo de la naturaleza de los contenidos y por la visión cronológica que transmiten, estos son: de bellas artes (pintura, escultura, grabado, graffías), de artes decorativas y aplicadas, de arqueología, y de arte contemporáneo (música, teatro, danza) (Dujovne; Calvo, & Staffora, 2001).

Una de las características esenciales de todos los museos de arte es la exigencia que imponen las obras de mantener en su exhibición un contacto inmediato e íntimo entre éstas y el público, como condición indispensable para que se produzca, sin otros recursos sustitutivos, el beneficio de la percepción y contemplación de la pieza original, como artes visuales que son (Alonso, 2010:111).

### **3.6.1.1 Museos arqueológicos**

La arqueología estudia a las civilizaciones antiguas a partir de sus objetos materiales, preocupándose por la recolección, valoración e interpretación de los mismos. Se trata, siguiendo a Rivière (1991:46), de una disciplina histórica que encuentra, en la museología y la museografía, la teoría y práctica para configurar sus hallazgos en los museos. “Tienen un amplio campo de acción tanto en lo que concierne al gran legado que la Antigüedad ha suministrado como a los permanentes descubrimientos de las excavaciones, lo que dota a este tipo de museos de una renovación y enriquecimiento permanente” (León, 2000:117).

## CAPITULO IV

### 4.1 ASPECTOS ARQUEOLÓGICOS DEL MUSEO

Desde su nacimiento, la dirección del Museo ha recaído en cuatro personajes reconocidos en el medio antropológico y arqueológico: Max Uhle (arqueólogo alemán), Jacinto Jijón y Caamaño (arqueólogo autodidacta ecuatoriano), Antonio Santiana (doctor en medicina y antropólogo autodidacta ecuatoriano) y María Angélica Carluci (antropóloga argentina). Mientras estuvieron al frente de la institución, se ocuparon de brindar algunas cátedras en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, efectuar distintas investigaciones en las tres regiones del país, y acrecentar el número de bienes del Museo con excavaciones, donaciones o compras. En las siguientes páginas exploraremos la vida de estos personajes, explicando los trabajos que efectuaron en el territorio ecuatoriano, y detallaremos las culturas<sup>14</sup> que se hacen presentes en el recorrido, siguiendo la periodización establecida en los años 60 por Estrada, Evans y Meggers (1961, 1963, 1966).

### 4.2 PRINCIPALES DIRECTORES DEL MUSEO

#### 4.2.1 Max Uhle

Fue un arqueólogo alemán que nació en Dresde, Alemania, en 1856 y murió en Loben, Polonia, en 1944 (Rowe, 1954). Estudió lenguas orientales en las universidades de Gottinger y Leipzig, obteniendo su doctorado en 1880. A los 25 años fue nombrado director suplente del recién fundado Museo Etnológico de Dresde, donde permanecerá siete años (1881-1888) (Larrea, 1971:195). Durante esta época, la orientación de Uhle estaba enfocada en aspectos etnológicos de los pueblos asiáticos y africanos. Al abandonar el Museo de Dresde, se convierte en el asistente del célebre Adolf Bastián, director del Museo Etnológico de Berlín, por el lapso de cuatro años, hasta 1892 (Ibíd.: 196). Fue entonces cuando despertó su interés por los estudios etnográficos y arqueológicos de América (Dauelsberg, 1984).

---

<sup>14</sup> El Pre-cerámico se encuentra representado por artefactos líticos de *El Inga*; el Formativo por vasijas y figurillas *Valdivia*, *Chorrera* y *Cerro Narrío*; el Desarrollo Regional por objetos de barro y metales *Bahía*, *La Tolita*, *Guangala* y *Jama-Coaque*; el de Integración por recipientes, figurines y metalurgia *Milagro-Quevedo*, *Manteño-Huancavilca*, *Pastos –Tuza*, *Piartal* y *Capulí–*, *Puruhá*, *Caranqui* y *Cosanga*; y el *Inca* por cerámica imperial.

En la vocación por los estudios americanos influyó grandemente su ilustre maestro y amigo el Dr. Alfonso Stübel, el gran vulcanólogo explorador de nuestras montañas, quien procuró que Uhle dedicara su vida a la Antropología andina. La obra publicada por Reiss y Stübel en tres volúmenes, “La Necrópolis de Ancón en el Perú“, que llamó extraordinariamente la atención de los círculos científicos de Europa, también contribuyó a acrecentar el interés del joven etnólogo, por la Arqueología americana (Larrea, 1971:196).

En 1891, el Museo de Berlín le confiere la misión de examinar el influjo de la civilización incásica, en la parte meridional de Suramérica (Moss, 1984). En cumplimiento de esta labor recorre el norte de Argentina y Bolivia, donde examina las ruinas de Tiahuanaco y los monumentos arqueológicos del Titicaca y sus islas. A más de esto, decide aprovechar la excursión para visitar al pueblo Uro, ubicado a orilla del río Desaguadero, que constituye uno de grupos étnicos más intrigantes de América (Ibíd.). Mientras se encontraba en estas exploraciones, Uhle recibe una propuesta de la Universidad de Pensilvania: realizar excavaciones arqueológicas en el Perú (Erickson, 2010). El investigador acepta el acuerdo, trasladándose a Lima en 1896, lugar donde investigará las ruinas de Pachacámac (Rowe, 1999:260).

En junio de 1899 regresa a Perú costado por Apperson Hearst, quien sentía interés por las cuestiones arqueológicas (Larrea, 1997:197). En esta ocasión se trasladó a Trujillo, donde, siguiendo el sistema de los geólogos, estableció diferentes civilizaciones a partir de los estratos encontrados: Protochimú, Tiahuanaco, Post-Chimú e Inca (Lumbreras, 1999:185). En 1901, a instancia de la Universidad de Berkeley de California, visita Chanchán, Moche, Ica, Chincha y Pisco, con la finalidad de establecer los horizontes arqueológicos de Protonazca y Nazca, a partir de la estratigrafía, el sistema comparativo de las ruinas y la decoración cerámica (Moss, 1984). Al realizar este estudio, pretendió encontrado similitud estilística con las civilizaciones de Yucatán y Centro América, dando inicio a sus ideas difusionistas<sup>15</sup>.

Durante ese año es contratado por la misma universidad, para dictar una de sus cátedras y realizar varias excavaciones arqueológicas, entre ellas el montículo de conchas de Emeryville (Larrea, 1971:198). Su permanencia en la institución es de dos años, volviendo al Perú en 1903, con la intención de encontrar culturas precursoras de las que ya había

---

<sup>15</sup> La inclinación temprana de Max Uhle hacia la primacía de la difusión cultural, recibió un gran impulso con el surgimiento de la llamada Doctrina alemana de los Ámbitos Culturales (Kulturkreislehre). En: Bischof, 1999:53.

descubiertas en Moche, Chincha y Ocucaje (las llamadas Proto-Nazca y Proto-Chimú) (Moss, 1984). Para alcanzar este propósito, explora la costa desde el valle de Lima hasta Supe, pasando por Ancón y Chanchan (Bischof, 1999:38). Luego se traslada a la capital, donde se le encomienda la creación del “Museo Histórico de Lima” (1905), el cual fue enriquecido con objetos donados, comprados y procedentes de algunas Huacas de los alrededores, como la de Aramburu (Lumbreras, 1999:180).

Al desvincularse de estas actividades, es llamado por la Universidad de Santiago de Chile, en 1912 (Moos, 1984). La intención de este organismo era, encargarle la formación de un Museo de Antropología y de Arqueología (1913), que realice algunas investigaciones en el país y que dicte una de sus cátedras (Erhardt, 1999:108, 129). “Importantes investigaciones hizo en Calama y cerca de Pisagua y posteriormente en los cementerios llamados paleolíticos de Tacna y Arica, en donde trabajó por espacio de tres años” (Larrea, 1971:198).

Para 1919, llega al Ecuador por invitación de Jacinto Jijón y Caamaño, para realizar investigaciones arqueológicas en la parte sureña del país, siendo Loja la primera provincia que visita (Moreno, 1992:47). Al encontrarse en este lugar, propone averiguar la influencia incaica y las culturas autóctonas anteriores al Tahuantinsuyo. Larrea (1971:201) explica que, luego de excavar el templo de Chinquilanchi, descubrió el palacio incaico de la Ciudadela (Tambo Blanco). Esta construcción se localiza en San Lucas, y fue uno de los tantos sitios mencionados por Cieza de León.

Culminada la intervención, se traslada al caserío de Santiago, donde observa vestigios de culturas precedentes a la incaica. Luego se dirige a Saraguro a explorar el cerro Acacama y los restos arqueológicos de sus alrededores (Ibíd.:202). “En prosecución hacia el norte de Saraguro pasó a Udushapa y Oña, con la intención de hacer excavaciones en las ruinas de Garcelán (Challasapa, desembarcación del río Oña en el Saraguro) y luego en el río Jubones, donde, pensaba entonces, estaba ubicado Tomebamba” (Vargas, 1971:36).

Durante junio de 1920 se asienta en la hacienda “El Paso”, consiguiendo explorar la región de Nabón, las ruinas de Dumapara, Chunasana, Inca Chungana y dos tambos cerca del antiguo camino de los Incas en la Cordillera Oriental. Estas investigaciones se complementan con la de Chahuarurcu que ocurrió entre noviembre y diciembre (Larrea, 1971:204). A finales del mismo año llega a Cuenca, lugar donde pudo localizar las ruinas de Tomebamba (Uhle, 1923; Tellenbach, 1999:199). Sus trabajos “ayudaron a cerrar un

difícil subcapítulo de la permanencia incásica en los Andes Septentrionales, a saber, la ubicación de la que fuera segunda capital del Tahuantinsuyu, luego del Cusco: Tomebamba” (Almeida, 1990:23).

Después de los descubrimientos dados en Cuenca, se traslada a Cañar para excavar en Cerro Narrío, donde asumió encontrar estilos alfareros que se asemejaban a lo Maya y a lo Tiahuanaco (Grijalva, 1937; Oyuela-Caycedo, Stahl & Raymond, 2010). Finalizado esto, se dedica a brindar algunas conferencias sobre los métodos y objetivos de la arqueología en Quito, divulgaciones que se dan entre 1923 y 1924 (Larrea, 1971:208). Es durante agosto de este último año que participa en el XXI Congreso de Americanista en Goterborg, Suecia, en calidad de representante del Ecuador. “Allí es donde por primera vez presenta ante un gremio internacional de especialistas la idea que dominó sus últimos años: el origen mesoamericano de todas las culturas de América” (Oberem, 1984:s/n).

Partía su tesis del supuesto de varias migraciones centroamericana (Mayoides) que llegaron por la costa sudamericana, primero al Perú y luego al Ecuador, siendo este último, dada su mejor ubicación frente al núcleo de difusión, el lugar donde se presentaban rasgos de mayor originalidad que en el Perú y más al sur (Idrovo, 1990:22-23).

A raíz de 1924 la relación con Jacinto Jijón y Caamaño se disuelve, al parecer por el exilio que le tocó vivir al investigador ecuatoriano en el Perú (Idrovo, 1990). A pesar de no contar con financiamiento, Uhle decide quedarse en Quito (Jurado, 2011). Es en 1925 que el arqueólogo alemán se vincula a la Universidad Central del Ecuador, institución que le asigna la cátedra de arqueología y la creación del Museo Nacional (1925) (Santiana, 1959; Larrea, 1971; Oberem, 1984; Jara, 2010). Este sería el tercer museo que emprendería en Suramérica, dado que los anteriores se ubicaron en Perú (1905) y Chile (1913). Conjuntamente a estas labores, continuó con trabajos de campo en Esmeraldas (La Tolita), Manabí (Cerro Jaboncillo, Manta) y Carchi (Cuasmal) (Larrea, 1971:208).

Sus siguientes investigaciones fueron auspiciadas por el Consejo Directivo de la Universidad Central de Quito, donde a la sazón era profesor de Arqueología, y sus publicaciones en la revista "Anales" de ese centro de estudios, nos dan una idea de las investigaciones que llevó a cabo en Cumbayá, Cuasmal, Cochasquí, y en varios sitios del

litoral de la Provincia de Esmeraldas, desde Atacames hasta la Tolita. (Marcos, 1999:199-200).

En el año de 1929, el Museo Arqueológico Nacional es consumido por un incendio, que destruyó gran parte de los objetos que habían sido recolectados por el arqueólogo alemán en sus expediciones (Santiana, 1959; Larrea, 1971; Jara, 2010). A pesar del incidente, continuó con nuevas investigaciones, primero regresa a Manabí (Uhle, 1930), luego se dirige al Carchi, a San Gabriel (Uhle, 1933), y finalmente se traslada a Cochasquí (Uhle, 1939; Valdez, 2009), en 1932, que se convertirá en la sede de su última intervención arqueológica. Culminados estos trabajos regresa a su patria en 1933, donde siguió dictando clases en la Universidad y colaborando con el Instituto Iberoamericano, hasta días antes de su muerte, en 1944 (Rowe, 1954; Larrea, 1971).

#### **4.2.2 Jacinto Jijón y Caamaño**

Personaje multifacético que nació en Quito el 11 de diciembre de 1890, y murió en la misma ciudad el 17 de agosto de 1950 (Barrera, 1950). Su educación primaria estuvo a cargo de maestros particulares, entre ellos Jacinto Pamkeri, sacerdote salesiano de origen austro-italiano, que lo acompañará en algunas de sus primeras expediciones arqueológicas (Vargas, 1971:13). La secundaria se caracterizó por conocer a un amigo cercano de su padre, el arzobispo Gonzales Suárez, personaje que se encargará de encaminarlo en el ámbito científico e histórico (Bedoya, 1981). Luego de obtener su título de bachiller en 1908, entró a estudiar medicina, pero al no sentirse a gusto la abandona. Luego de este suceso intenta seguir derecho, pero como corre con la misma suerte, decide desvincularse definitivamente de la universidad para convertirse en un sabio y humanista a tiempo completo (Jurado, 2011:19).

Dada la cercanía con Gonzales Suárez, en 1909 se convierte en uno de los miembros fundadores de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos (Tobar, 1950:152). Su carrera de arqueólogo inicia este año, excavando en la hacienda del Hospital, en Urcuquí, donde existían varias tolas (Jurado, 2011:20). Para 1910 se traslada al Quinche, a la Hacienda El Molino, para investigar nuevos montículos. Al finalizar esta investigación, va a la hacienda Iguñaro, ubicada en el mismo Quinche (Ibíd.). Para realizar estos trabajos, Vargas (1971:19-20) nos explica que, Jijón y Caamaño convocó a Jacinto Pamkeri, encargado de vigilar las excavaciones, Juan León Mera, responsable de los

planos, dibujos y fotografías, y Carlos Manuel Larrea, que se convirtió en su ayudante de campo.

Al año siguiente, en 1911, luego de retornar de Bolivia como adjunto a una embajada extraordinaria, vuelve a Urcuquí, a la hacienda de San José, con la finalidad de continuar los estudios efectuados en 1909, pero extendiéndose hasta la zona de Imbabura (Jurado, 2011:21). Finalizada esta excavación regresa a Quito, donde se ocupa de clasificar el material recolectado y efectuar nuevas investigaciones en el centro histórico, precisamente en San Roque y al pie del Itchimbía (Ibíd.). Este último lugar se caracterizó, por la presencia de un muro Inca y varios fragmentos cerámicos (Jijón y Caamaño, 1912).

Para 1912 viaja al Viejo Mundo acompañado de su madre, Dolores Caamaño Almada, y de un miembro de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos, Carlos Manuel Larrea (Larrea, 1988:173). Luego de asistir al Congreso de Americanistas, los amigos visitaron los archivos de Londres y de Oxford (Jurado, 2011:21). Durante su estadía en la capital, Jijón y Caamaño publicó su primer trabajo científico “El tesoro del Itchimbía”. De Inglaterra pasaron a París (1913-1914) donde contactaron a Paul Rivet, quien se comprometió a brindarles clases de antropología física y craneología (Larrea, 1988:173-174). El etnólogo francés también les presentó a René Verneau y Salomón Reinach, encargados de enseñarles etnología y lingüística (Jurado, 2011:21). En 1914 viajan a España para intervenir en el Congreso de Historia y Geografía de Sevilla y realizar investigaciones en Madrid y Valladolid (Larrea, 1988:174). Es en este territorio que Jijón y Caamaño publica su primer libro: *Contribuciones al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura en la República del Ecuador*.

Durante 1915, luego de la muerte de su madre, se trasladaron a distintas bibliotecas de Suiza, Alemania, Austria e Italia. Mientras visitaban estos lugares, sacaban copias de los archivos y adquirían libros de su importancia (Vargas, 1971:23-24; Larrea, 1988:174). Luego de esta travesía regresan a París y en los primeros meses de 1916, Jijón y Caamaño lanza su segundo libro: *La religión del Imperio de los Incas, volumen I, los fundamentos del culto* (1919). Su última parada es Estados Unidos, donde visitan varias bibliotecas antes de regresar a su patria. “Más que regalos, joyas o recuerdos, el científico venía de Europa cargado de cajas de documentos o de copias” (Jurado, 2011:22).

Al llegar al Ecuador, en 1916, inspecciona la quebrada de San Sebastián y realiza excavaciones en las provincias de Esmeraldas y Manabí, principalmente en los cerros de

Jaboncillo y Hojas (Ibíd.:23). Al morir su maestro, Federico Gonzales Suárez, en 1917, se convirtió en subdirector de la Sociedad y prestó su vivienda por seis años para continuar con las reuniones (1918-1924) (Vargas, 1971; Larrea, 1979, 1988). Durante estos encuentros nació la idea de crear el *Boletín de la Sociedad de Estudios Históricos Americanos*, cuyo primer número apareció en 1918 (Larrea, 1988:175). “La nota dominante del Boletín fue, como era natural, la preferencia por la arqueología, no solo por los artículos monográficos del Subdirector, sino por los especialistas extranjeros y la copiosa bibliografía de autores americanistas” (Vargas, 1971:26).

Mientras en 1918 publica un estudio conjunto con Carlos Manuel Larrea titulado “Un Cementerio Incásico en Quito y Notas acerca de los Incas en el Ecuador”, en 1919 se traslada a la colina de Tuncahuán, en Chimborazo, para realizar estudios arqueológicos (Ibíd.). En dicho lugar encuentra un cementerio precolombino y objetos cerámicos con decoración negativa, a la que denominó cultura Tuncahuán. Al culminar la intervención, viajó a Macají, Guano y San Sebastián para emprender nuevos estudios (Jurado, 2011:25). Es durante este año que Jijón y Caamaño invita a Max Uhle, para que lo ayude con investigaciones en la parte sureña del Ecuador (Larrea, 1988; Idrovo, 1990; Moreno, 1992). A más de llegar a un acuerdo económico con el científico alemán, le pidió que todo el material procedente de las excavaciones le fuese entregado a él, para acrecentar el museo que estaba creando (Jurado, 2011:25).

Efectivamente fue Jijón y Caamaño la persona que financió numerosos proyectos arqueológicos, mantuvo de alguna manera las publicaciones especializadas de la Academia Nacional de Historia, dirigió desde 1920, y lo más importante, financió completamente por largos años, los trabajos de Max Uhle, venido al Ecuador por invitación suya en 1919 (Idrovo, 1990:21).

En 1920, el Congreso Nacional convirtió a la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos en Academia Nacional de Historia, lo que brindó un mayor impulso a la entidad (Vargas, 1971; Jurado, 2011). Durante este año, Jijón y Caamaño dio a conocer dos nuevos escritos: “Los tincullpas y notas acerca de la metalurgia de los aborígenes del Ecuador” (1920a) y “Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador” (1920b). Para 1921, divulga la primera parte de “Puruhá” en el tomo III de la Academia, y un año después, en 1922, arroja la segunda parte

en el tomo V (Jurado, 2011:27-28). A finales de 1923 decide intervenir en la política, lo que le ocasionará un destierro al Perú y la suspensión del contrato con Max Uhle (Vargas, 1971; Idrovo, 1990).

Durante su estadía en el Perú continuó con su labor arqueológica, primero trabajó en La Legua y luego en Maranga (1949), sitios descubiertos por su colega Max Uhle años atrás (Jurado, 2011:32-33). Es durante este exilio que conoce a A. L. Kroeber y a Julio Tello, arqueólogos reconocidos en el vecino país (Vargas, 1971:44). De Perú se traslada a La Paz (Bolivia), donde conoció las ruinas de Tiahuanaco. Mientras dura este recorrido, Jijón y Caamaño se preocupó por adquirir distinta información bibliográfica (papeles referentes a Tupac Amaru), fotográfica (imágenes de pueblos indígenas) y arqueológica (objetos de los nuevos sitios que investigó) (Vargas, 1971; Jurado, 2011).

Para 1925, el arqueólogo ecuatoriano estuvo de regreso en el país, pero al poco tiempo tuvo que salir nuevamente debido a sus insignias políticas (Vargas, 1971:44). Luego de peregrinar con su familia por distintas regiones del mundo, regresa al Ecuador en 1928. Al año siguiente, en 1929, editó su trabajo “Notas de arqueología cuzqueña” e “incentivó a sus amigos Max Uhle y al joven José Rumazo Gonzáles a realizar excavaciones arqueológicas. Fruto de este trabajo es el libro de Rumazo El Ecuador en la época prehispánica” (Jurado, 2011:34).

Durante 1930 viaja a Cotacachi, para realizar excavaciones en la hacienda La Compañía, donde encontró varios sepulcros (Ibíd.:34). Es durante este año que publica “Una gran marea cultural en el noroeste de Sudamérica”, en la Revista de la Sociedad de Americanistas de París (Vargas, 1971). En 1931, aparece su escrito “La religión del imperio de los Incas”, donde añade una magnífica biografía de Lope de Atienza en el apéndice (Jurado, 2011). Llegado el año de 1933, es nombrado profesor de etnografía y director del “Museo Arqueológico Nacional” en la Universidad Central (Santiana, 1959; Vargas, 1971; Idrovo, 1990; Jara, 2010). En este año arroja un nuevo escrito arqueológico titulado: “La cultura proto Lima en el Rimac”. A demás, en 1934 publica “Los orígenes del Cuzco” en los Anales de la Universidad Central, que se prolongaron en tres números hasta septiembre del mismo año (Jurado, 2011:36).

Después de su labor generosa y eficiente como Presidente de la Academia Nacional de Historia, le fue dado sembrar sus inquietudes arqueológicas en el ambiente universitario.

Data de 1933 el cursillo mimeografiado que circuló entre los alumnos de la Universidad Central, de las clases que dictó Jijón sobre Etnografía ecuatoriana. Fue con su amigo Max Uhle, quien inició la afición por la Arqueología entre algunos jóvenes de aquel entonces (Vargas, 1971:43-44).

A finales de 1935 se establece en Popayán, con la finalidad de investigar la figura de Sebastián de Benalcázar en el archivo de esta ciudad (Jurado, 2011:37). Al tomar esta decisión, se desliga de las funciones que le había encargado la Universidad Central del Ecuador (Santiana, 1959; Jara, 2010). En 1936, la Universidad del Cauca le nombra profesor honorario, pero este puesto le dura poco tiempo; ya que decide regresar a Quito ese mismo año (Jurado, 2011:37). Para 1940, vuelve a publicar una obra de índole arqueológica, esta lleva el nombre de: “Ecuador interandino y occidental antes de la conquista castellana” (Larrea, 1988). En 1941 y 1943 aparecerá el segundo y tercer tomo de este escrito, respectivamente.

Es durante 1944 que, al fundarse la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se le nombra miembro de la sección de Ciencias Históricas y vicepresidente de la institución (Jurado, 2011:40). Este año tuvo notable sentido emocional para Jijón y Caamaño, pues se celebraba el centenario de su maestro Monseñor Gonzales Suárez. Como homenaje a su trabajo, brindó un discurso en la sección solemne del Cabildo y publicó un folleto llamado “Federico Gonzales Suárez obras escogidas” (Larrea, 1988). Tres años después, en 1948, publica el cuarto tomo de “Ecuador interandino y occidental”, mientras en 1949 edita “Maranga. Contribución al conocimiento de los aborígenes del valle de Rimac” y “Un vaso de naranja del país Caranqui” (Jurado, 2011). Para 1950 el investigador ecuatoriano muere, siendo terminados y publicados sus dos últimos trabajos (III tomo de la “Biografía de Benalcázar” y “Antropología Prehispánica del Ecuador”) por la Academia Nacional de Historia, en 1952 (Tobar, 1950).

#### **4.2.3 Antonio Santiana**

Médico y antropólogo autodidacta que nació en Quito el 17 de julio de 1906, y murió en Miami el 29 de diciembre de 1966 (Jurado, 2004). Luego de obtener su título de bachiller en 1924, ingresa a la Facultad de Medicina de la Universidad Central del Ecuador (Pérez, 1995). Mientras cursa su carrera universitaria se interesa por la Anatomía Descriptiva, lo que le permitirá convertirse en ayudante del Anfiteatro Anatómico al culminar sus estudios

(Ibíd.:335). Es durante estos años que conoce al profesor Carlos Pólit, quien llegará a influenciar en su formación docente e intelectual (Revelo, 2005).

A partir de 1930, consigue el puesto de profesor en la misma Facultad de Medicina, donde dictará las cátedras de Anatomía Descriptiva y Topografía (Salvador, 2006). Conjuntamente a esta labor, se le asigna la fundación y dirección del Instituto de Anatomía. Para 1932 se gradúa de médico y cirujano, estableciendo un consultorio médico en las calles Guayaquil y Morales, en el centro de Quito, que era visitado principalmente por personas humildes y campesinas (Pérez, 1995:336). Santiana solía entregar medicamentos gratuitos a su clientela, con la intención de que esta le brinde el tiempo para tomarle ciertas medidas corporales; datos que eran de gran importancia para el antropólogo físico que se estaba formando (Salvador, 2006:4). En cuanto a su labor docente, se distinguió por la claridad de sus explicaciones y sus principios pedagógicos, los cuales fueron plasmados en “Cómo debe enseñar” (1953); que fue editado por el Ministerio de Educación, con la finalidad de orientar la reforma estudiantil (Jurado, 2004).

Mientras en 1933 se incorpora al cuerpo médico con la tesis “Anomalías anatómicas”, en 1936 da inicio a sus estudios antropológicos (Pérez, 1995). Es durante este año que examina 23 cráneos precolombinos de Imbabura y Pichincha, demostrando que la forma braquicéfala es más frecuente que la dolicocefala (Ibíd.:337). Dicho estudio fue presentado en la revista *Sístole* de la Universidad Central del Ecuador, con el siguiente nombre: “Contribución al estudio de la antropología ecuatoriana sobre cráneos encontrados en las provincias de Imbabura y Pichincha”. Al parecer, el trabajo fue elogiado por Jacinto Jijón y Caamaño, responsable de donarle parte del equipo antropométrico que trajo de Europa (Pérez, 1995; Salvador, 2006). Durante los siguientes años, se preocupará de las patologías anatómicas de los mestizos, indígenas y campesinos, volviendo a retomar el tema antropológico en 1942, en “Contribuciones al estudio de la Antropología Ecuatoriana” (Pérez, 1995). Este trabajo fue escrito con la ayuda del Dr. José Paltá, quien se convertirá en uno de sus discípulos.

Desde 1944 comienza a estudiar los grupos sanguíneos de los indígenas del Ecuador. Este tema ya había sido tratado con anticipación, pero su aporte consistió en demostrar una mayor presencia del grupo O en estas personas (Jurado, 2004). Primero visitó comunidades de la Sierra (Zámbizas, Salasacas, Otavalos y Saraguros), luego se adentró en la Amazonía (Jíbaros), y finalizó con la Costa (Quijos, Colorados y Cayapas). Este trabajo lo realizó

hasta 1947, tiempo en el que pudo reunir unas 9.326 pruebas serológicas e identificar que estos grupos guardaban homogeneidad biológica con el conjunto indoamericano (Santiana, 1947b; Jurado, 2004). De este año datan también: “Isohemoaglutinación en los indios del Ecuador” (1947a), que servirá de base para “Los indios del Ecuador y sus características serológicas” (1953b), y “Sobre la pintura facial y el tatuaje en los <Yumbos> del Oriente ecuatoriano” (1947c). Dos años después, en 1946, se vinculará a la Facultad de Filosofía y Letras, para impartir las cátedras de antropología y etnología (Pérez, 1995; Salvador, 2006).

En el año de 1949, decide presentar sus estudios de antropología física en sucesivas entregas de los Anales de la Universidad Central del Ecuador, bajo el título de: “Panorama del indio”, que contaban con información actual de los indígenas ecuatorianos (Pérez, 1995). En 1951 edita “Frecuencias del desgaste dentario en los aborígenes sudamericanos” y a partir de 1952 se interesa por el estudio de la mancha mongólica (Ibíd.:339). Para llevar a cabo este trabajo, trato con niños menores de dos años de las provincias de Pichincha e Imbabura (entre indígenas y mestizos). Los resultados de estas investigaciones se presentaron en “Presencia y caracteres de la mancha mongólica en los indios ecuatorianos” (Santiana, 1952).

Durante 1953, el Ministerio de Prevención Social le asigna investigar la conformación de algunos órganos internos de la población indígena-mestiza de Quito y sus alrededores (Pérez, 1995). En 1954, lanza otro estudio relacionado a la dentadura india con el nombre de: “La abrasión dentaria en los aborígenes sudamericanos”. Los siguientes años, se ocupará de la extinción de algunas etnias americanas (Santiana, 1955) y las deformaciones precolombinas en el Ecuador (Santiana, 1958). Durante esta década conoce personalmente a José Imbelloni y María Angélica Carluci, con quienes mantendrá una relación científica duradera (Pérez, 1995).

A partir de 1959, la Facultad de Filosofía y Letras le encarga la reapertura y dirección del “Museo Arqueológico Nacional” (Jara, 2010). Este se componía de las pocas piezas que se habían salvado en el incendio de 1929, algunos de los restos arqueológicos que volvió a recolectar Max Uhle durante sus últimas expediciones en el Ecuador, y los donativos de Jacinto Jijón y Caamaño (Santiana, 1959:17). Como el médico se sentía atraído hacia la anatómico y cultural del indio, le otorgó dos nuevas colecciones: la osteológica, compuesta por un centenar de cráneos precolombinos y actuales (entre deformados y normales), y la

etnológica, representada por objetos procedentes de los Jíbaros, Quijos, Colorados y Cayapas. Al darse esta implementación, la Universidad decide brindarle el nombre de: “Museo Etnológico de la Universidad Central” (Santiana, 1959; Jara, 2010).

En 1960 vuelve a topar el tema del paleoindio ecuatoriano con “Los Cráneos de Punín y Paltacalo” (Santiana, 1963), demostrando que las conclusiones arrojadas por el antropólogo francés Paul Rivet eran erróneas (Pérez, 1995). También publica un informe en la sección de antropología del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, con sede en México, titulado: *Antropología morfológica de los indios de la región andina ecuatoriana* (Ibíd.:340). Es durante este año que funda la Sociedad de Amigos de la Arqueología, convertida años después en Sociedad Ecuatoriana de Arqueología (1966) (Salvador, 2006). Para 1962 trabaja sobre “La dentadura de los indios de Imbabura y el Chimborazo” y funda la revista *Humanitas*, medio difusor de las investigaciones que propiciaba la Universidad Central del Ecuador (Pérez, 1995).

Promotor incansable del desarrollo de la ciencia, fundó la revista “Humanitas”, *Boletín ecuatoriano de antropología*, del que editó seis volúmenes, con 11 números de nutridas páginas y valiosas colaboraciones, entre otras las de Emilio Estrada Icaza, Udo Oberem, Paulo de Carvalho-Neto, Darío Guevara, P. José María Vargas, etc. (Salvador, 2006:10).

En el año de 1963, arroja algunas medidas de protección para el patrimonio arqueológico y dirige la I mesa redonda ecuatoriana de Folklore (Pérez, 1995). Durante 1965, da inicio a la II mesa redonda ecuatoriana de Folklore, ayudado por Paulo de Carvalho-Neto, y organiza la I mesa redonda ecuatoriana de arqueología, con la participaron de: Jorge Salvador Lara, María Angélica Carluci, Gorki Elizalde, Pedro Porrás, Richard Zeller, entre otros (Jurado, 2004). El siguiente año (1966) viaja a Miami para tratar sus problemas de salud, pero muere a causa de un cáncer en su cuerpo (Salvador, 2006). A raíz de este acontecimiento, la Universidad Central del Ecuador decide cambiar el nombre del Museo por el de “Antonio Santiana”, en honor a la labor que efectuó este personaje durante sus 8 años de dirección (Carluci, 1968; Consejo Universitario, 1967; Ortiz, 1989).

A Santiana se le ocurrió la idea de esta Mesa Redonda tras conocer el éxito obtenido por Carlos Zevallos Menéndez en la Casa de la Cultura de Guayaquil, quien había aprovechado la presencia de tres arqueólogos de fama mundial (Rafael Alatomira, Clifford Evans y

Betty Meggers) para discutir y aprobar la cronología de las culturas costeñas efectuada por los esposos Evans-Meggers a base del método de carbono Radiactivo catorce según muestreos efectuados en el Smithsonian Museum de Washington (Jurado, 2004:73).

Podría decirse, siguiendo a Salvador (2006:9), que el Dr. Antonio Santiana fue el primer antropólogo físico autodidacta del país, pues completó varias monografías sobre el indio ecuatoriano. En un principio sus estudios se enfocaban en lo anatómico: el cráneo, la dentadura, el esqueleto, la pilosidad, la mancha mongólica, los órganos internos, el peso fetal, la morfología corporal, etc. Pero luego los complementó con lo cultural: problemas de aculturación, aspectos folklóricos, aspectos económicos, aspectos poblacionales, etc. Todos sus trabajos fueron sintetizados en dos obras fundamentales: *Panorama del indio*, publicado en sucesivas entregas en los Anales de la Universidad Central desde 1949, y *Nuevo Panorama Ecuatoriano del indio* (1966). Mientras el primero recoge observaciones de antropología física y cultural, el segundo cuenta con una sistemática revisión de antropología física (Jurado, 2004).

El interés por las investigaciones sobre el indio, como raza y como cultura, fue el tema de valiosos estudios del médico profesor universitario Antonio Santiana, particularmente en su obra: “Nuevo panorama ecuatoriano del Indio” (1966) y en varios artículos publicados en la revista “Humanitas”, que él dirigió y que entonces se constituyó en el principal órgano de difusión de la Antropología ecuatoriana (Moreno, 1992:44).

#### **4.2.4. María Angélica Carluci**

Antropóloga argentina que nació en San Nicolás el 14 de agosto de 1926 (Pérez, 1995). Luego de graduarse de Bachiller en el Colegio “Nuestra Señora de la Misericordia”, inició sus estudios de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, en 1944. Allí conoció a José Imbelloni, naturalista y antropólogo italiano, encargado de vincularla al Museo Etnográfico de la Universidad Nacional (desde 1945 hasta 1956), a la arqueología y a la antropología (Ibíd.:38). Luego de terminar sus estudios universitarios en el año de 1949, realizó un posgrado en Anatomía e Historia (1952), comenzó a publicar algunos de sus artículos en revistas de Argentina, México y Francia, y se dedicó a dictar clases en la Universidad Nacional, durante 1955 y 1956 (Ibíd.:39). Muestra de su trabajo antropológico se evidencia en dos trabajos de esta época: “La

couvade en Sudamérica” (1953-54), donde describe el comportamiento que adquieren los hombres amazónicos cuando sus mujeres están próximas a dar a luz; y “Algunos datos históricos sobre los *Chanés* septentrionales” (1956-1957), que describe costumbres y modos de vida de este poblado.

En 1957, al contraer matrimonio con Antonio Santiana, se vincula con la antropología y arqueología ecuatoriana (Jurado, 2004). Desde un principio fue colaboradora de su esposo, lo acompañó a la Costa, a la Sierra y al Oriente para visitar a los Cayapas, Colorados, Otavaleños, Salasacas, Zaraguros, Quijos, Jíbaros y Aucas, pero luego se preocupó por el estudio de los vestigios arqueológicos<sup>16</sup> (Pérez, 1995:39-40). Uno de los escritos que data de esta época es: “Vestidos, adornos, dibujos faciales y tatuajes de los indios Cayapas” de 1962. A breves rasgos, su labor arqueológica se caracterizó por el reconocimiento e investigación de algunos sitios arqueológicos, por la publicación de sus trabajos y por brindar ayuda a Robert Bell (1965) y a Mayer-Oakes (1969) durante sus expediciones en el cerro Ilaló.

Como el trabajo de Carluci estuvo vinculado principalmente al período Pre-cerámico, los trabajos que sobresalen son los siguientes: “La obsidiana y su importancia en la industria del paleoindio ecuatoriano”, de 1961; “El Paleoindio en el Ecuador”, de 1962, en colaboración con Antonio Santiana; “Puntas de proyectil. Tipos, técnica y áreas de distribución en el Ecuador andino”, de 1963; “Dos horizontes nuevos en la Prehistoria Ecuatoriana”, de 1967, nuevamente en compañía de su esposo; y “Antiguas tradiciones líticas del paleoindio ecuatoriano”, de 1968. A más de estos estudios, en 1966 efectuó una excursión a la isla de La Plata, arrojando los resultados en un escrito titulado: “Recientes investigaciones arqueológicas en la isla de La Plata (Ecuador)”; y en 1974, dada la influencia de Santiana, arrojó: “Observaciones antropométricas en el cretinismo endémico del Ecuador Andino”.

Fue durante 1964 que se vincula a la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, de la Universidad Central del Ecuador, para dictar las cátedras de Antropología Física y Antropología Cultural (Consejo Universitario, 1964; Pérez, 1995). Al morir su esposo, en 1966, la Universidad le designa directora del “Museo Etnográfico” a partir de 1967, el cual fue renombrado “Museo Antropológico Antonio Santiana” y trasladado a la

---

<sup>16</sup> Se asume que la encargada de tomar las fotografías que se exhiben y guardan actualmente en la Sala 1 y oficina del Museo, fue esta investigadora. Sin embargo, no existen datos que constaten esta asociación.

Facultad de Filosofía, donde se ubica actualmente (Consejo Universitario, 1967; Jara, 2010). Su permanencia en el Museo se dio hasta el año de 1986, tiempo en el que publicó el último número de *Humanitas* y continuó con pocos trabajos de campo y publicaciones. Después de desvincularse de esta Facultad, impartió clases en la de Odontología y de Artes, y al cumplir 25 años de docencia, se jubiló de dicha Institución (Pérez, 1995).

### **4.3 PERIODIZACIÓN CULTURAL DE LAS SALAS DEL MUSEO**

Para estudiar y ubicar cronológicamente a las culturas prehispánicas del Ecuador, se han establecido cinco períodos. Fue en la década del 60, cuando Evans & Meggers (1961), Estrada & Evans (1963), y Meggers (1966), partiendo del criterio de que el proceso de evolución de las sociedades va de lo sencillo a lo complejo, arrojaron un modelo de organización basado en el desarrollo tecnológico y la incidencia del medio geográfico. A partir de los cambios observados en el material de las culturas precolombinas y en base a las dataciones radiocarbónicas, los tres investigadores propusieron los siguientes períodos: Pre-cerámico, Formativo (dividido en Temprano, Medio y Tardío), Desarrollo Regional, Integración e Incaico (Echeverría, 1996; Almeida, 2000).

Si bien este esquema parte del presupuesto ideal de que todos los pueblos debieron haber transitado por este proceso, se lo ha mantenido en vigencia porque constituye, hasta hoy, la única manera de conocer sistemáticamente el testimonio de las sociedades indígenas prehispánicas (Almeida, 2000:39).

#### **4.3.1 Período Pre-cerámico o Paleoindio (11.000 – 4.000 a.C.)**

El período Pre-cerámico, también conocido como Paleoindio, se caracteriza por la presencia de grupos humanos semi-nómadas, que dependían de la caza, pesca y recolección de frutos silvestres para la subsistencia. Para abastecerse de recursos animales, fabricaron diversos artefactos líticos, objetos que les permitió seguir, en un principio, a la casi extinta fauna del Pleistoceno, integrada por perezosos gigantes, tigres diente de sable, mastodontes, etc. (Porras, 1987).

### **4.3.1.1 Culturas de la Sierra**

#### **4.3.1.1.1 El Inga (11.000 a.C.)**

En las faldas orientales del extinto volcán Ilaló (3.169 m.s.n.m.) se encuentra el vestigio paleoindio más antiguo del Ecuador, El Inga (2.500 m.s.n.m.). Se trata de un campamento-taller, que fue ocupado de manera repetida durante varios miles de años, donde los cazadores-recolectores llevaron a cabo distintas actividades; entre ellas, la manufactura de artefactos líticos en obsidiana y rocas basálticas (cuchillos, raspadores, raederas, buriles y puntas de proyectil) (Ontaneda, 2010).

La investigación más importante la realizó el antropólogo norteamericano Robert Bell (1962, 1965), responsable de excavar, recolectar y clasificar centenares de litos (Larrea, 1965; Almeida, 2000). De la muestra destacan las puntas de proyectil cola de pescado, características del horizonte Paleoindio sudamericano (Cueva de Fell y El Jobo) (Ontaneda, 2010). Para conocer su antigüedad, se llevaron a cabo distintas dataciones, por medio de la hidratación de obsidiana, pero no se consiguieron cronologías consistentes, debido a que las muestras provenían de terrenos agrícolas. Aunque se posee una fecha de 7.080 a.C., se estima que la ocupación inicial del sitio pudo haber ocurrido unos tres milenios antes (Almeida, 2000).

Cabe resaltar que, en el valle de Tumbaco, los yacimientos Paleoindios más afines con El Inga, por sus rasgos generales e industria lítica, se ubican en la base oriental del mismo cerro, debajo de los 2.600 m. de altura (Ibíd.). Al respecto vale citar: Lozón, San Cayetano, San Juan y San José; estudiado este último por Mayer-Oakes y Alice Portnoy (1993). Basándose en el mismo método de datación, dichos investigadores obtuvieron una antigüedad de 9.350 a.C.

Las primeras investigaciones se concentraron en el valle de Tumbaco, al este del cerro Ilaló (Provincia de Pichincha), por iniciativa de Santiana y Carlucci (1960) y Carlucci (1968), que dieron por resultado el descubrimiento y excavación del sitio de El Inga (Mayers-Oakes 1963, Bell, 1965). Posteriormente, investigaciones independientes fueron llevadas a cabo por Mayers-Oakes (1966, 1969, 1970), Bell (1974), Morgan (1967), Bonifaz (1978, 1979), y Salazar (1979, 1980), cuyos resultados contribuyeron a destacar la importancia arqueológica de la zona del Ilaló para el estudio de las ocupaciones tempranas del país (Salazar, 1998:77-78).

### **4.3.2 Período Formativo**

El Período Formativo responde al modo de vida sedentario, basado en la economía agrícola (Almeida, 2000). Las culturas que se desarrollaron durante esta época supieron aprovechar la variedad ambiental que presentaba su entorno: pescaban en el océano, recolectaban mariscos en los manglares, cultivaban plantas mediante distintos mecanismos, se abastecían de proteína animal por medio de la caza, y emplearon arcilla, piedra, concha, hueso y otras materias para fabricar herramientas e instrumentos (Marcos, 1986; Ontaneda, 2010). Según Estrada (1958), Meggers, Evans & Estrada (1965), y Meggers (1966), el Formativo de la Costa se dividía en Temprano o Valdivia, Medio o Machalilla, y Tardío o Chorrera.

En el estadio denominado “Formativo” aparecen las técnicas de cestería, cerámica, tejido y construcción, y toman forma los patrones de cultura comunal, paralelamente al desarrollo de sistemas de agricultura intensiva, que puede incluir la construcción de regadío a nivel local (Moreno, 1998:21).

#### **4.3.2.1 Culturas de la Costa (4.000 – 500 a.C.)**

##### **4.3.2.1.1 Valdivia (4.000 – 1.500 a.C.)**

Es una de las culturas más antiguas del continente americano, que comenzó a utilizar la agricultura como fuente de subsistencia (Holm & Crespo, 1980a). Se encuentra ubicada en la península de Santa Elena, en el valle del río Valdivia, cerca de Manglar Alto. Este territorio semi-desértico, con vegetación xerofítica y extensas planicies bañadas por el Océano Pacífico, se convirtió en el hábitat de una de las culturas más importantes de América (Almeida, 2000). Podría decirse que, esta sociedad adquirió fama mundial a raíz de los trabajos que llevaron a cabo Estrada (1956) y Evans, Meggers & Estrada (1959), en la década del cincuenta.

Siguiendo a Ontaneda (2010:49), la cultura Valdivia consistía en un pueblo sedentario, que conoció la agricultura de granos, dominó la técnica alfarera y practicó un sistema de organización tribal. Obviamente, estas innovaciones provocaron adelantos significativos en el hombre precolombino, como llegar a disponer de una fuente alimenticia segura (maíz, fréjol, achira, yuca, algodón, etc.), transformar el barro en recipientes duros y permanentes,

y complementar la dieta con la cacería, recolección de moluscos y pesca (Estrada, 1958; Lathrap & Marcos, 1975). A partir de esta cultura, se comenzará a emplear la cerámica en actividades domésticas, para cocer y guardar alimentos, y ceremoniales (Ontaneda, 2007:31).

Como la cerámica Valdivia es una de las más antiguas del continente americano, se han arrojado varias teorías para explicar su origen (Almeida, 2000). En un principio fueron los postulados difusionistas de Estrada (1961), Estrada & Meggers (1961), y Estrada, Evans & Meggers (1962), que sugirieron una tradición de origen asiático. Estrada asumió esta postura, luego de identificar ciertas similitudes estilísticas entre los recipientes de Valdivia y los de la cultura japonesa de Jomon, con lo que intentó afirmar posibles contactos transpacíficos (Echeverría, 1996:70). A diferencia de ellos, D. Lathrap (1970) planteó un origen amazónico, especificando que la cuna de la artesanía sudamericana se encontraba en la isla Marajó, en Brasil. Al parecer, la tradición alfarera se había difundido a las distintas regiones del continente siguiendo los cauces fluviales.

En base a las investigaciones arqueológicas (Estrada, 1956, 1961; Evans, Meggers & Estrada, 1959; Lathrap & Marcos, 1975), se deduce que el desarrollo de la tecnología de Valdivia estuvo orientada a suplir las necesidades básicas del hombre: subsistencia, vivienda, vestido y ritualidad. De allí que, con el apareamiento de la agricultura, se comienzan a manufacturar recipientes cerámicos, los cuales eran indispensables para la cocción de alimentos sólidos y líquidos (Ontaneda, 2007). Almeida (2000:62) considera que, la elaboración de vasijas se daba a través de la técnica acordelada; mientras la decoración, era a base de incisiones, apliques, excisos, estampados, modelados y brochados. Al existir un gran diversidad alfarera, se sostiene que la cerámica no fue empleada únicamente en actividades domésticas; también estuvo vinculada a lo ceremonial, ejemplo de ello son los recipientes de alta calidad estilística y las famosas Venus (figurillas antropomorfas) (Gartelmann, 2006). En Valdivia es muy común encontrar recipientes y decoraciones que responden a modelos de la naturaleza: vasijas decoradas con líneas incisas semejantes a las mazorcas de maíz o cuencos tallados y grabados en forma de calabaza (Museo Presley Norton, 2007:47).

Los asentamientos Valdivia más antiguos se han datado en 4.000 años a.C., mientras los más tardíos en 1.500 a.C. Esto quiere decir que las sociedades agrícolas y sedentarias fueron adaptándose a distintos tipos de hábitats durante dos milenios (Almeida, 2000:64).

El estudio realizado por Donald Lathrap y Jorge Marcos en Real Alto (1975), Chanduy, en 1972, dio con una aldea Valdivia. Según estos autores, el poblado poseía viviendas ovaladas, que estaban distribuidas en los contornos de montículos elevados (considerados centros ceremoniales). Las casas fueron construidas con materiales perecibles: madera, fibras naturales y hojas de palma, y disponían de un fogón y agujeros acampanados para guardar los alimentos. En definitiva, el apareamiento de esta aldea muestra un adelanto en las concepciones de organización social en el hombre precolombino (Ontaneda, 2010).

#### **4.3.2.1.2 Chorrera (1.300 – 500 a.C.)**

Poco se conoce de la denominada cultura Chorrera, que se encuentra ubicada en las riberas del río Babahoyo, en la provincia del Guayas (Almeida, 2000). El sitio fue estudiado inicialmente por Huerta Rendón en 1946 (Holm & Crespo, 1980a), pero definido estratigráficamente por Evans & Meggers (1957) en 1954. Se trata de una cultura agrícola que expandió sus costumbres y tradiciones a otros poblados del Ecuador. Influencia Chorrera ha sido localizada en Esmeraldas, Manabí, Los Ríos, El Oro, Pichincha, Santo Domingo, Chimborazo, Cañar y Azuay (Echeverría, 1998:193). Se ubica entre 1.300 – 500 a.C., cerrando el Período Formativo en la Costa, el cual se caracterizó por presentar sociedades que dependían de la agricultura para la subsistencia (contando con albarradas y camellones), que eran capaces de dominar distintas técnicas alfareras y que contaban con asentamientos humanos permanentes, aunque esto último no ha sido comprobado en Chorrera (Marcos, 1986; Ontaneda, 2010).

A través del vestigio arqueológico, se conoce que los recipientes cerámicos de esta cultura fueron manufacturados para satisfacer las necesidades domésticas y religiosas de la comunidad (Ontaneda, 2010). En esta cultura la cerámica experimento un desarrollo tecnológico, aparecen los acabados finos (paredes delgadas, superficie pulida y bruñidos) y las decoraciones con pintura iridiscente y negativa (con engobe rojo y blanco). Lo que llama la atención de estos recipientes son sus formas y decoraciones; mismas que derivaban de elementos de la naturaleza: animales, aves, plantas, peces y la figura humana (Almeida, 2000:71).

Estas características suelen presentarse en las botellas silbato, ceramios que imitaban sonidos de animales al verter líquido de su interior (Echeverría, 1998:193). Se trataban de vasijas con pico cilíndrico o con asa puente, de hasta dos cuerpos, que poseían un

aditamento para producir sonido (Museo Presley Norton, 2007). Parte de la arcilla también era empleada para modelar figurillas antropomorfas, que exteriorizan una anatomía obesa y la deformación craneal, practica establecida para algunos miembros del poblado (Almeida, 2000:72). En cuanto al testimonio lítico, trabajaron la piedra para hacer esculturas, explotaron el cuarzo para confeccionar adornos corporales, al igual que la concha, y elaboraron artefactos de obsidiana, denotando un antiguo comercio entre la Costa y Sierra ecuatoriana (Lathrap, 1975; Echeverría, 1998).

#### **4.3.2.2 Culturas de la Sierra (2.000 – 500 a.C.)**

##### **4.3.2.2.1 Cerro Narrío (2.000 – 400 a.C.)**

Cultura ubicada en las hoyas meridionales de las actuales provincias del Cañar y Azuay (Ontaneda, 2010). Sus asentamientos han sido encontrados principalmente en las orillas de los ríos o en lo alto de las colinas. De allí que la mayor parte de las excavaciones se hayan realizado en el cerro que lleva el mismo nombre, el cual fue descubierto por Max Uhle en 1912 (Grijalva, 1937; Oyuela-Caycedo; Stahl & Raymond, 2010), pero excavado por Collier & Murra (1943) y Bennett (1946). La riqueza arqueológica de este sitio atrajo la atención de huaqueros y coleccionistas desde 1914, causando una verdadera depredación de los vestigios precolombinos (Holm & Crespo, 1980a). En esas condiciones se llevó a cabo la primera intervención arqueológica del sitio, la de Collier & Murra (1943), quienes al no contar con la datación de C14, identificaron el Complejo Cultural Cerro Narrío Temprano y Cerro Narrío Tardío con evidentes signos de continuidad en la ocupación (Almeida, 2000:76).

El complejo temprano fue identificado, a partir del análisis estilístico y de la posición estratigráfica de los materiales. En cambio, la ocupación tardía, fue determinada por la similitud que guardaban los recipientes y objetos cerámicos con Machalilla y Chorrera (Ibíd.). Pero el sitio no solo cuenta con estos testimonios, también posee objetos relacionados a viviendas, enterramientos, actividad textil (agujas y punzones) y objetos en concha spondylus, como los conocidos ucuyayas (Ontaneda, 2010:75). Luego de obtener dataciones radiocarbónicas, se pudo demostrar que la ocupación del sitio es de 2.800 a.C., alcanzando su hegemonía e influencia hasta épocas tardías, cercanas a la invasión incásica (Echeverría, 1998:194). Cabe resaltar que la subsistencia se basaba en la agricultura, complementada con la caza de venados y otros animales menores. En cuanto a

su cerámica, dada las semejanzas estilistas con Machalilla y Chorrera, Ontaneda manifiesta lo siguiente:

ésta se caracteriza por el juego cromático rojo sobre leonado (aún cuando las tonalidades también van del gris ahumado al negro intenso) y por ser altamente pulida [...] La decoración es predominantemente a base de incisiones, a veces rellenadas con pasta blanca, compuesta de bandas horizontales o punteados de pintura roja, generalmente pulida. Abundan, también, las vasijas que presentan el exterior completamente cubierto de pintura roja; en otras la pintura aparece formando bandas paralelas pulidas alrededor del borde. Un motivo relativamente común son los ribetes en relieve con incisiones “ungulares”, realizadas presionando la uña sobre el barro húmedo (Ontaneda, 2010:77,79)

### **4.3.3 Período de Desarrollo Regional (300 a.C. – 400 d.C.)**

Este período estuvo marcado por la existencia de sociedades teocráticas (conocidos como señoríos), con predominio de asentamientos humanos, una fuerte dependencia agrícola y trabajos especializados (tejedores, alfareros, lapidarios, comerciantes, etc.). Se caracteriza por las marcadas diferencias regionales que se dan entre culturas, principalmente en el ámbito político-social (Holm & Crespo, 1980b).

#### **4.3.3.1 Culturas de la Costa**

##### **4.3.3.1.1 La Tolita (600 a.C. – 400 d.C.)**

La extensión territorial de esta cultura inicia en la desembocadura del río Saija (Colombia), donde se la conoce como Tolita-Tumaco, y termina en el río Esmeraldas (Ecuador) (Ontaneda, 2010). La identificación de este grupo se lo debemos a las expediciones de Saville (1909) y a los estudios arqueológicos de Max Uhle (1927), quienes divulgaron la riqueza cerámica y orfebre de la isla (Echeverría, 1998; Almeida, 2000). Lastimosamente, el sitio ha sufrido destrucciones durante décadas por las excavaciones clandestinas de huaqueros y coleccionista de tesoros (Holm & Crespo, 1980b).

La subsistencia del poblado dependía de una agricultura intensiva a base de camellones o plataformas elevadas. Algunos de los productos que cultivaban eran: maíz, yuca, fréjol, zapallo, maní, papaya, guayaba y guaba (Ontaneda, 2010). Esta actividad era

complementada con la recolección de productos marinos o de manglar (moluscos, camarones, conchas o peces) y con la cacería de ciertos animales (mono, venado, guanta, guatusa o armadillo) (Almeida, 2000). Los asentamientos se caracterizan por presentar tolas o montículos artificiales de diferentes formas y tamaños, que sirvieron como viviendas, centros ceremoniales y necrópolis (Valdez, 1987; Gartelmann, 2006).

El tipo de cerámica empleado en La Tolita, sirvió para satisfacer necesidades domésticas y religiosas, destacando los platos trípodes, las compoteras con pedestal alto, las ollas globulares y las alcarrazas (recipientes que sirven para repartir comida). La decoración consistía en técnicas de acabado exterior (engobe rojo, inciso, pintura negativa, modelado y aplique), acompañado de diseños de la naturaleza (animales y aves). Otros de los objetos manufacturados en arcilla son los figurines antropomorfos, que transmiten características corporales y aspectos sociales, culturales y religiosos del poblado (rostros con deformación craneal, ancianos, erotismo, shamanes convirtiéndose en felinos, etc.), y los zoomorfos, que describen el tipo de fauna existente en la región (lagartos, ballenas, tiburones, tortugas, etc.) (Almeida, 2000:91-92).

Las concepciones religiosas y seres divinos se encuentran plasmados en la variada iconografía de sus objetos, destacando al caimán, al jaguar y al águila arpía (Echeverría, 1998). Respecto de los sacerdotes y chamanes, constituían un grupo social privilegiado que compartir el poder civil y se encontraba en la capacidad de controlar y manejar los excedentes que la sociedad aportaba al gobernador (Almeida, 2000). El prestigio que poseían estos individuos era reconocido por todo el poblado, al punto que en sus representaciones materiales aparecen ataviados con diversos y vistosos adornos de metales y piedras preciosas, tocados de plumas y pieles de animales (Gartelmann, 2006).

Por las evidencias encontradas en la Tolita, el desarrollo religioso-ceremonial alcanzó notable impulso, tanto que muchos estudiosos de nuestro pasado la consideran como centro de culto. Abundan los restos de quemadores de incienso, figurinas que representan sacerdotes, dioses, seres míticos (Echeverría, 1998:201).

La metalurgia adquirió gran especialización en La Tolita, destacándose el trabajo en oro y platino. Los objetos de metal tendían a combinarse con otras piedras preciosas, como la esmeralda, el jade, el ágata y el lapislázuli (Ontaneda, 2010). Las fuentes de oro se encontraban en los ríos, que al ser recolectado era convertido en estado líquido mediante la

fundición, con la finalidad de colocarlo en moldes y crisoles para darle la forma deseada (Almeida, 2000). El sistema que permitió labrear el oro y el platino se conoce con el nombre de martillado, que consistía en transformar a las diminutas partículas en láminas a partir de sucesivos golpeteos (Echeverría, 1998). Una vez conseguidas las láminas, se aplicaban distintas técnicas (calado, repujado, soldadura, etc.) para obtener las piezas utilitarias o de adorno (Holm & Crespo, 1980b). Son abundantes los objetos metálicos que fabricaban los orfebres: máscaras, orejeras, bezotes, collares, clavos faciales, etc. Otro tipo de artesanías lo constituían la obsidiana y el hueso (Almeida, 2000). La primera provenía del intercambio con la Sierra, servía para elaborar espejos circulares; y la segunda, para tallar adornos con diseños antropomorfos y zoomorfos.

La magnitud de la zona cultural Tolita-Tumaco, la abundancia de objetos de uso ornamental y artístico, así como la intensidad de las construcciones de tierra llamadas tolas, ha llevado a los investigadores a concluir que la isla de La Tolita fue un centro ceremonial especializado en la producción de objetos de metal, cerámica y otros, que adquirieron gran demanda en las sociedades indígenas por la fuerte tradición religiosa de los pueblos (Almeida, 2000:92-93).

#### **4.3.3.1.2 Jama-Coaque (350 a.C. – 1.250 d.C.)**

Cultura que se encuentra ubicada entre Bahía de Caráquez y la desembocadura del río Esmeraldas. Los habitantes basaron su subsistencia en la agricultura (maíz, calabaza, yuca, maní, frejól y frutas tropicales), pesca, caza (perezoso, armadillo, conejo, venado, tapir tortuga y pato) y recursos maderables (laurel, palma real, guayacanes, mangle, caoba y matapalo) (Ontaneda, 2010). Cuenta con un centro urbano-religioso conocido como San Isidro, cuya ocupación más antigua data del 1.600 a.C. (Almeida, 2000). Se trata de un montículo artificial de unos 17 m. de altura, con un diámetro de 100 m., que sufrió altos grados de destrucción, por la huaquería y la urbanización de la zona, antes de que se diera su intervención arqueológica. El sitio fue ocupado durante 2.900 años, inició con Valdivia terminal, continuó con la tradición Chorrera, alcanza su mayor esplendor en Jama-Coaque I y terminó con Jama-Coaque II, en el 1.250 d.C. (Ibíd.). Se sostiene que en los contornos del montículo se distribuyeron las viviendas y que estuvo regido por una sociedad cacical

teocrática, que se encargaba de acumular y redistribuir los excedentes de la producción (Holm & Crespo, 1980b).

La alfarería Jama-Coaque cuenta con vasijas y objetos de uso doméstico y ceremonial, destacando los cuencos polípodos, con muescas u ondulaciones en el labio, las computeras de base campaniforme y las ollas carenadas con borde evertido (Ontaneda, 2010). Entre las decoraciones son comunes las bandas rojas horizontales, las líneas incisas paralelas, la pintura negativa, la incisión en línea ancha, el engobe rojo y la pintura post-cocción en verde y amarillo (Gartelmann, 2006). También se registran figurines antropomorfos y zoomorfos, representando una diversidad de personajes (danzantes, chamanes, seres mitológicos, etc.). “Dioses, sacerdotes y otros personajes son naturistas y hábilmente representados en cerámica, evidenciando un alto grado de especialización en estos trabajos” (Echeverría, 1998:205).

La muestra cerámica se completa con las maquetas de casas, los templos de tronco piramidal y las pintaderas o sellos (planos y cilíndricos) (Almeida, 2000). El trabajo en metales siguió las mismas técnicas empleadas en La Tolita: calado, repujado, soldadura, martillado, etc. (Echeverría, 1998). En cuanto a la lítica, se han identificado herramientas de obsidiana, ratificando el antiguo comercio que se dio entre las tres regiones del Ecuador. “La lítica está representada por pequeñas hachas pulidas, litófonos en forma de hacha de orejas grandes y hoja romboidal de probable uso ceremonial; espejos de obsidiana montados en mango de cerámica y cuentas de collar” (Bravomalo, 2006:98).

#### **4.3.3.1.3 Bahía de Caráquez (500 a.C. – 650 d.C.)**

De acuerdo a las investigaciones arqueológicas de Estrada (1962), esta cultura se extendía desde la actual ciudad de Bahía hasta el límite entre las provincias de Guayas y Manabí, incluyendo la isla de La Plata, considerado uno de los centros ceremoniales Bahía. Vestigios de asentamientos urbanos han sido encontrados en el sitio los Esteros (Echeverría, 1998; Almeida, 2000), lugar donde se aprecia una clara planificación de los poblados: las casas fueron construidas sobre montículos artificiales o al nivel del suelo y se destinaron espacios para las plazas, los centros ceremoniales, los estanques, las viviendas de personajes importantes, etc. Se infiere, a partir de las construcciones campesinas actuales y de las representaciones cerámicas, que las casas eran de planta rectangular (con piso empedrado o apisonado), paredes verticales (de madera o bahareque), techo a dos

aguas (con hoja de palmera o paja), y con una o dos rampas o graderíos (Holm & Crespo, 1980b).

De la alfarería Bahía se desprende que lo utilitario, ceremonial y religioso jugó un papel muy importante en la sociedad. Mientras algunos recipientes fueron empleados para satisfacer necesidades domésticas, otros sirvieron para actividades especiales, debido a su calidad artística y estética (Ontaneda, 2010:116). En el primer grupo son comunes las vasijas que servían para almacenar y repartir alimentos sólidos y líquidos (compoteras, platos polípodos, ollas globulares, etc.) (Almeida, 2000). El segundo grupo se caracteriza por poseer recipientes y figurillas con una rica ornamentación plástica, basada en el uso del color (post y pre-cocción), el modelado y el pastillaje, y en algunas técnicas del período anterior como las incisiones, los grabados, la pintura negativa y la iridiscente (Gartelmann, 2006). De aquí sobresalen las esculturas de barro conocidos como “Gigantes” de Bahía, que alcanzan una altura de hasta 40 cm. (Ontaneda, 2010). Son hombres o mujeres, de pie o sentados, que poseen distintos adornos corporales y que representan distintos temas de la vida cotidiana: maternidad, cultivo de la tierra, shamanismo (consumo de alucinógenos, meditaciones o sacerdotes) y etapa de embarazo.

A parte de la manufactura de vasijas y figurines, la arcilla obtuvo otra ocupación, sirvió para elaborar pesas de red, sellos o pintaderas (para estampar en textiles o en el cuerpo), adornos corporales (orejeras), ocarinas, torteros (para el hilado del algodón), etc. (Almeida, 2010). También se realizó el trabajo en metales (oro, plata y cobre), el cual adquirió notables adelantos (Echeverría, 1998). Se empleó el fundido, el forjado, el laminado, el calado, el repujado, el enchapado, las aleaciones y el martillado, para elaborar objetos ceremoniales y corporales (orejeras, clavos faciales, collares, narigueras, etc.). La piedra, por su parte, fue usada para elaborar herramientas domésticas, instrumentos de trabajo (moliendas, hachas y azadones), armas, adornos personales (colgantes) y objetos ceremoniales (litófonos y hachas) (Almeida, 2000). En cuanto a la concha spondylus, se la empleó para confeccionar adornos (collares y pulseras) e instrumentos utilitarios (ganchos de propulsor, anzuelos y punzones) (Echeverría, 2010).

#### **4.3.3.1.4 Guangala (100 a.C. – 800 d.C.)**

Cultura que se extiende desde el golfo de Guayaquil hasta la isla de La Plata, en Manabí, incluyendo las cordilleras de Chongón, Colonche y Paján (Almeida, 2000). El primer

arqueólogo en estudiarla fue G. H. Bushnell (1951), encargado de establecer que el grupo basó su economía en la explotación de la tierra (elevando campos de cultivo en los valles aluviales), la riqueza ictiológica, los productos del manglar, los recursos de montañas, la caza de animales y la tala de árboles (para construir embarcaciones y viviendas) (Holm & Crespo, 1980b).

La alfarería cuenta con vasijas utilitarias de dos tipos: el primero, de cuerpo grueso y en forma de bota o en forma globular, destacando los polípodos y los platos con soporte puntiagudo y decoración en pastillaje, que representan a personajes en actitud triste. Y el segundo, de cuerpo fino, que cuenta con tazas, platos, vasos y copones (Gartelmann, 2006). La decoración está dada mediante la técnica del negativo, con pintura roja, blanca, iridiscente o polícroma, acompañadas de bruñidos, incisos, y diseños lineales o geométricos (Ontaneda, 2010). Acompañan a este grupo las figurillas de barro, donde se identifica el uso de adornos corporales (narigueras, cuentas, anillos, etc.), la posible práctica de la deformación craneana y el tipo de atavío que llevaban sus pobladores (Almeida, 2000). Cabe resaltar que algunas de estas figurillas también sirvieron como instrumentos musicales. Este material es conocido con el nombre de ocarina, el cual posee una embocadura al final de la cabeza y dos orificios en la espalda (Ontaneda, 2010). A más de estos objetos, se cuenta con pitos en forma de animales y aves, y flautas de hueso y cerámica (Estrada, 1962).

La industria lítica está representada por artefactos de obsidiana y horsteno, que fueron empleados para fabricar raspadores, cuchillos y puntas de proyectil (Almeida, 2000). Las conchas marinas, como la *Spondylus* y el *Strombus*, sirvieron para hacer anzuelos, cucharas, ganchos de lanzadera, hachas y cuentas para collar (Ibíd.). Los caracoles se transformaron en cajas de *Ilipta*, donde se guardaba la ceniza o la cal, usados en la extracción de los alcaloides de plantas estimulantes (Ontaneda, 2010). Los metales son escasos, reportándose únicamente el uso del cobre, con el que elaboraron agujas, anillos y anzuelos (Almeida, 2000). Es muy probable que el oro también haya sido trabajado, pero los testimonios de esta material son casi nulos.

#### **4.3.4 Período de Integración (500 – 1.532 d.C.)**

Este período se caracteriza por la paulatina desaparición de los asentamientos del Desarrollo Regional, para dar paso a los grandes señoríos y confederaciones estatales. Lo

que destaca son las rutas comerciales a gran distancia, tanto por tierra como por mar; siendo la cultura Manteño-Huancavilca, la encargada de crear vínculos desde Mesoamérica hasta el norte del Perú (Ontaneda, 2010).

#### **4.3.4.1 Culturas de la Costa**

##### **4.3.4.1.1 Milagro-Quevedo (400 – 1.532 d.C.)**

El nombre de esta cultura se lo debemos a Emilio Estrada (1962), quien empleo los nombres de las ciudades más importantes de esta región (Almeida, 2000). Se sostiene que la extensión territorial de estas sociedades comprendía las pequeñas cordilleras de Chongón y Colonche, hasta los flancos de la cordillera andina (Ontaneda, 2010). Mientras la primera se acentaba en la zona sur (Milagro), la segunda se localizaba en el lado norte (Quevedo). Su principal características son los montículos artificiales, redondeados en su gran mayoría y de entre 2 y 10 m. de altura, que fueron hechos con fines agrícolas, habitacionales (base de viviendas), funerarios (urnas múltiples) y ceremoniales (Echeverría, 1998; Moreno, 1998). Las viviendas contaban con planta rectangular, paredes de madera y techo a dos aguas (con ramas de bijao o de palma).

La actividad económica se basó principalmente en la agricultura, a través de nuevas técnicas de cultivo: implementación de camellones y el sistema de roza y quema (Ontaneda, 2010). Entre los productos más prolíferos estaban: el maíz, el fréjol, la yuca, el algodón, el zapallo, el camote, el ají y las frutas tropicales. Cabe resaltar que la construcción de los campos elevados denota una gran inversión de mano de obra, pues consiste en la modificación intencional del terreno para contar con alimento permanente (Holm, 1981:19). Estos contaban además con surcos o canales, para evacuar el exceso de agua.

La enorme cantidad de los denominados “camellones” y sus miles de hectáreas hasta hoy descubiertas revelan una enorme capacidad de producción agrícola, preferentemente de maíz y yuca. El limo que las inundaciones anuales deben haber depositado en las zanjas, era utilizado como abono al sacarlo y colocarlo encima de los camellones para de ese modo, mantener la fertilidad de los suelos de cultivo (Moreno, 1998:116).

Aunque la cerámica posee una identidad cultural, existen ciertas diferenciaciones entre el norte (Quevedo) y el sur (Milagro) (Holm, 1981). Mientras la primera es sencilla, en cuanto a decoración, la segunda posee pintura negativa y roja en bandas, siendo su ejemplar más distintivo la cocina de brujos. Cuenta con una tipología muy variada, que incluye: recipientes de cuerpo globular, cuencos de base curva, compoteras, trípodes y platos. Cabe resaltar que, la arcilla también sirvió para fabricar instrumentos musicales (silbatos con figuras de aves y animales) y objetos asociados a lo textil (discos de huso o torteros con imágenes de pelícanos, lechuzas, peces, felinos y monos) (Gartelmann, 2006).

La cerámica, especialmente doméstica, sufrió un empobrecimiento; solamente las vasijas utilizadas por los chamanes, en los ritos de culto a la fertilidad, eran decoradas al pastillaje, con representaciones antropomorfas y zoomorfas, comúnmente: ranas, serpientes, jaguares, monos, lechuzas (Echeverría, 1998:210)

Respecto de la metalurgia, se trabajó en oro, plata y cobre, minerales procedentes de otras regiones del Ecuador (Cañar o Esmeraldas) o del norte de Perú (Almeida, 2000). Para el laboreo de los metales emplearon distintas técnicas, entre ellas: el repujado, el martillado, la soldadura, el remache, el enchapado, las aleaciones y la fundición. El repertorio metálico incluye adornos corporales (narigueras, aretes, cadenas, pendientes, pinzas, etc.), objetos de uso práctico (agujas, anzuelos, tenazas, cascabeles, cinceles, navajas, tachuelas, etc.), piezas comerciales (hachas-moneda), y bienes ceremoniales (vasijas y hachas) (Holm & Crespo, 1980c).

#### **4.3.4.1.2 Manteño-Huancavilca (500 – 1.532 d.C.)**

Sobre la base de sus propias investigaciones y de otros autores, Jacinto Jijón y Caamaño (1951) reconoció a esta sociedad como una “Confederación de mercaderes”. Años más tarde, al presentar la revisión de las culturas situadas en las franjas costeras de las actuales provincias de Guayas, Manabí y El Oro, Emilio Estrada (1957, 1962) subdivide al territorio en dos sectores: Chirije o Manteño y Manteño del sur o Huancavilca (Echeverría, 1998; Almeida, 2000). La delimitación de la primera zona comprendía la comarca de Jama-Coaque, al norte; la península de Santa Elena, isla Puná y parte norte de El Oro, al sur; Portoviejo y las cordilleras de Chongón y Colonche, al oriente. Los Hunacavilcas a su vez, ocupaban el pueblo de Colonche y toda la parte occidental de Guayaquil. Esta

separación respondía a las etnias que se asentaban en estos lugares, y a pocas distinciones materiales que se identificaban en esta cultura.

La subsistencia dependía de la agricultura, que tuvo que adaptarse a las condiciones climáticas de la zona (caracterizada por la sequedad) (Ontaneda, 2010). Se construyeron albarradas, para captar el agua de lluvia, y terrazas agrícolas, para el cultivo de maíz, cacao, maní, algodón, ají, tabaco, calabazas, tomates, yuca y frutas tropicales (Almeida, 2000). Esta actividad fue complementada con la pesca, recolección de mariscos y cacería de animales silvestres (Holm & Crespo, 1980c).

La tradición alfarera se compone de recipientes de uso doméstico y ceremonial, mostrando una clara distinción entre la parte norteña y sureña de la región (Echeverría, 1998; Almeida, 2000). Mientras la primera cuenta con acabado de superficie negro pulido, la segunda no presenta esta particularidad, a pesar de que sus diseños y formas son similares. De la muestra cerámica destacan: las compoteras de pedestal alto, las vasijas de cuerpo romboidal (adornadas con un rostro humano o animal), los platos de base anular y los recipientes cerrados (Gartelmann, 2006).

Una pieza característica de los Manteño-Huancavilca es el llamado incensario, una estructura antropomorfa hierática que sostiene un plato con perforación central en su cabeza (Holm, 1986; Almeida, 2000). El diseño de este objeto sugiere que se trataba de un recipiente de tratamiento especial (de tipo ritual o mágico), dado el esmero artístico plasmado en su elaboración. No cabe duda que el plato servía para quemar cierto tipo de madera, con la finalidad de provocar ambientes perfumados o de penumbra (Almeida, 2010:125). Respecto de la decoración alfarera, se realizaban diseños incisos antes o después de la cocción, y se empleaba un pigmento blanco en los surcos que dejaban estos, formando secuencias de líneas inclinadas o quebradas y volutas (Ontaneda, 2010). Pero la cerámica también sirvió para manufacturar ocarinas, pitos y rondadores.

La cantidad de trabajo invertida en la piedra, confirma la existencia de especialistas en esta actividad. Se cuenta con bajorrelieves antropomorfos y zoomorfos, columnas perforadas, estelas, sillas destinadas a los gobernantes y/o sacerdotes, monolitos, etc. (McEwan, 2001; Ontaneda, 2010). A más del tallado de piedra, fueron hábiles tejedores, prueba de esto son los torteros o llamadas fusayolas (Almeida, 2000). De ellos llama la atención sus variados diseños, siendo reiterativas las figuras de aves y animales.

La metalurgia Manteña llegó a un estado sorprendente de desarrollo, aunque no han sobrevivido suficientes vestigios orfebres (Holm, 1986:29-30). El cobre se encuentra representado por hachas, anzuelos, cuchillos, azadones, pinzas depilatorias, cascabeles y azuelas. Del oro destacan narigueras, orejeras y cuentas de cerámica cubiertas con este metal. También existen los de plata con aleación de cobre, como: aretes, cuencos, coronas, máscaras y discos pectorales (tincullpas), con rostros de felinos o seres humanos. Objetos asociados a la industria metalúrgica, son los moldes de arcilla empleados en la fundición de metales (Almeida, 2010).

#### **4.3.4.2 Culturas de la Sierra**

##### **4.3.4.2.1 Pastos – Culturas del Carchi (800 – 1.500 d.C.)**

Varios han sido los investigadores que han estudiado la zona más septentrional del callejón interandino. Lastimosamente, al emplear diversidad de nombres para identificarlos, la reconstrucción histórica se ha vuelto un tanto compleja (Almeida, 2000). No cabe duda que existen pequeñas variaciones cronológicas y estilísticas en estas culturas, pero lo más probable es que, dada su contemporaneidad, poseía la misma identidad étnica y lingüística o coexistieron en el mismo lugar copiándose sus estilos alfareros (Echeverría, 1998). Tres son las culturas que se ubican en esta región: Capulí o Negativo del Carchi (800 – 1.500 d.C.), Piartal (750 – 1.250 d.C.) y Cuasmal o Tuza (1.250 – 1.500 d.C.) (Ontaneda, 2010). De acuerdo a esta secuencia y a la evidencia arqueológica, Piartal y Tuza compartirían continuidad cultural, evidenciada en una evolución estilística; mientras Capulí, aparecería como un pueblo independiente, caracterizado por la masiva utilización de la técnica negativa en su cerámica. Basándonos en estos datos, se entiende por lo tanto que, en la zona coexistieron dos etnias distintas (Almeida, 2010:149-150).

La cultura Capulí se asentó en la actual provincia del Carchi y en el Departamento de Nariño (Colombia). Se desarrolla a partir del siglo X, alcanza su mayor hegemonía entre los siglos XI y XIII, y declina con la llegada de los europeos (Echeverría, 1998). Las evidencias arqueológicas han demostrado que, los asentamientos del Carchi son más antiguos que los de Nariño, y que los poblados se ubicaron en terrenos altos, sobre los 2.000 m.s.n.m., buscando tierras propicias para el cultivo del maíz (Holm & Crespo, 1980c). Se asume que el cacique-sacerdote de esta sociedad, se encuentra representado en la imagen del “coquero” (figurilla antropomorfa sentada en una especie de banquillo, con

protuberancia en una o ambas mejillas) (Ontaneda, 2010). Dado que el valle del Chota-Mira fue uno de los principales centro de cultivo de la coca, se sugiere la existencia de un mayor desarrollo ritual y ceremonial en esta zona (Ontaneda, 2007).

La alfarería Capulí cuenta con distintas formas, destacando las figuras antropomorfas modeladas sobre bases planas (coqueros), las compoteras de base anular y pedestal alto, las ollas globulares, las vasijas antropomorfas y zoomorfas, y las que imitan a cucurbitáceas (Almeida, 2000). Lo característico de estos recipientes es que poseen un acabado de superficie inconfundible: la pintura negativa (los elementos ornamentales resaltan en el fondo de color rojizo mientras las partes restantes contienen color negro) (Gartelmann, 2006). Esta técnica se hallaba muy difundida en las culturas precolombinas del Ecuador, y se la obtenía al proteger los diseños con una delgada capa de arcilla diluida en agua; la cual al secarse entraba en contacto, por medio de inmersión o aplicación, con el pigmento negro. De esa manera, el color negro no llegaba a las zonas protegidas (Almeida, 2000).

Otras figuras que podrían considerarse de arte, son las esculturas de mujeres con niños, máscaras funerarias, guerreros, y las muy conocidas ocarinas en forma de caracol marino. Estos instrumentos de viento, no solo son admirables por el fino acaba que tienen, sino por el especial timbre sonoro que poseen (Ibíd.:152).

La cultura Piartal también se localizaba en la provincia del Carchi y en el Departamento de Nariño. Se trataba de una sociedad fuertemente estratificada, dominada por una élite cacical; prueba de esto son las diferencias existentes entre las tumbas de los principales (de entierros múltiples y ricos ajuares funerarios) y del resto de los indígenas (Echeverría, 1998:212-213). La subsistencia se basó en el cultivo del maíz, la papa y la quinua. Sus viviendas consistían en bohíos de planta circular y apisonada, con paredes de tapial o bahareque y techos de paja. Dada su ubicación estratégica, realizaban transacciones con distintos pueblos del occidente y oriente, los que les abastecían de oro, plata y cobre (Holm & Crespo, 1980c). En cuanto a la elaboración de tejidos, emplearon algodón y pelo de llama (animal domesticado), mismos que eran teñidos a base de colorantes naturales (Almeida, 2000).

El trabajo que emplearon en la cerámica es sorprendente, cuentan con llamativas formas y finos acabados. Se caracteriza por mostrar ollas globulares (de cuello corto o de dos

casquetes esféricos), vasijas de cuerpo ovoidal alargado (conocidas como botijuelas), compoteras de base anular y vasijas compuestas (Ontaneda, 2000). Estos recipientes se caracterizan por las distintas técnicas decorativas que los artesanos les brindaron: modelado, pintura positiva y pintura negativa sobre pintura roja (Gartelmann, 2006). El modelado se limitaba a la reproducción de rostros humanos en el cuello de las botijuelas (Almeida, 2000). La pintura positiva utilizaba el pigmento rojo para elaborar diseños geométricos (triángulos), sucesiones de líneas o estilizaciones animales (monos, pulpos, armadillos, arañas, dragones, serpientes) (Ibíd.). En cuanto a la pintura negativa, esta se logra pintando la vasija con un protector temporario, para luego aplicar mediante baño o inmersión el color negro (Ibíd.). A más de estos objetos elaborados en arcilla, también existen las famosas ocarinas en forma de caracol.

Piartal revela una tecnología muy especializada en lo referente a cerámica, orfebrería, textiles y madera tallada; de estos materiales, los objetos mejor elaborados son utilizados por la élite cacical. En metalurgia emplean las más variadas técnicas, pero en forma especial la fundición a la cera perdida (Echeverría, 1998:213).

El grupo Tuza comparte la misma extensión territorial, Carchi y Nariño, lo que le permitió abastecerse de productos procedentes de distintos pisos ecológicos. A partir de sus evidencias arqueológicas se conoce que, habitaban en bohíos (aprovechaban las pendientes y montículos artificiales para la agricultura) y contaban con mercaderes especializados (mindalaes), cazadores (representados en vasijas), entendidos en el cultivo de la coca y músicos (flautas de hueso y ocarinas) (Holm & Crespo, 1980c; Echeverría, 1998; Ontaneda, 2010). El común denominador de la cerámica es la decoración a base de pintura positiva, empleando el color rojo, beige y café para la elaboración de diseños (Almeida, 2000). Los recipientes son muy parecidos a los expuestos en Piartal, tanto en forma como en estilo: compoteras de base anular, ollas globulares y botijuelas, con figuras de orden geométrico (líneas paralelas, curvas y espirales), animal y humano (Gartelmann, 2006).

El grupo Tuza (nombre del antiguo pueblo de San Gabriel-Carchi) que, como hemos visto, tiene sus raíces en Piartal, desarróllase del siglo XII al XVI, identificándose en los últimos años con el nombre de *Pastos*. De acuerdo a los datos proporcionados por la etnohistoria y

la arqueología, constituye la tribu más numerosa de la actual zona interandina nariñense y carchense (Echeverría, 1998: 214).

#### **4.3.4.2.2 Puruhá (300 – 1.500 d.C.)**

Cultura que se asentó en las actuales provincias de Chimborazo, Bolívar y Tungurahua, en la Sierra central (Ontaneda, 2010). El encargado de estudiar y definir esta sociedad fue el arqueólogo Jacinto Jijón y Caamaño (1927, 1951), quien, al realizar excavaciones en las zonas señaladas, identificó tres estilos cerámicos: San Sebastián, Elén-pata y Huavalac (entendidas como variaciones locales). Para este autor, la cultura Puruhá habría empezado en el año 1.100 de nuestra era, teniendo que enfrentar a los Incas y a los conquistadores europeos en los siglos XV y XVI, respectivamente (Moreno, 1998:89).

La subsistencia se basó en el cultivo de maíz, papa, fréjol, tubérculos y otras hortalizas (actividad que fue acompañada de amplios sistemas de riego), en la cacería de venados y aves, y en la domesticación de la llama y el cuy (Ontaneda, 2010). Supieron aprovechar distintos productos gracias al sistema de los “camayocs”, quienes se asentaban en zonas fértiles para conseguir coca y madera (Moreno, 1998). El contacto con otras regiones se daba a través de los mindalaes, encargados de efectuar trueques alimenticios, metalúrgicos, líticos, etc. (Holm & Crespo, 1980c). El tema del culto ha sido abordado por algunos cronistas, quienes describen que “adoraban a los volcanes *Chimborazo* y *Tungurahua*, aquel era considerado como varón y el progenitor de los Puruhaes y este como su esposa” (Moreno, 1998:91).

La alfarería Puruhá posee recipientes de gran calidad estética y ornamental, pero a la vez cuenta con vasijas de muy pobre manufactura (Almeida, 2000). Esto demostraría que los ceramios eran empleados en actividades domésticas, utilitarias y ceremoniales. Respecto a su forma, destacan las vasijas con amplias aberturas, las botellas barriloides de base plana, cuello corto y labio saliente, las compoteras con pedestal alto, los platos con mangos y las ollas trípode, con pies en forma de hoja de agave o en trenza (Ontaneda, 2010). En cuanto a su diseño y decoración, son característicos los cántaros antropomorfos formado por un gollete rectilíneo, que representa una o dos cabezas humanas salientes (Gartelmann, 2006). Mientras la forma de las orejas se da a partir de asas movibles, el rostro se consigue mediante apliques. Un detalle que caracteriza a las vasijas de Elen-pata es, la pintura

negativa en fondo rojo pulido, la cual se convierte, para Jijón y Caamaño (1927), en la fase que marca el máximo esplendor de la cultura Puruhá (Almeida, 2000:135).

La metalurgia se hace presente con objetos de cobre y plata, entre los que destacan: tupus, hachas, coronas, pectorales, patenas, orejeras y brazaletes (Ontaneda, 2010). Estos fueron fabricados con las técnicas del repujado y calado. Las armas también se evidencian en esta sociedad, destacando las hachas de piedra, las boleadoras, las estólicas, las puntas de flechas silbadoras<sup>17</sup> y los proyectiles (Holm & Crespo, 1980c). A más de esto, contaban con tejidos de auquénidos, fibras de agave y de algodón; este último reservado para la vestimenta cacical (Almeida, 2000).

#### **4.3.4.2.3 Caranqui (700 – 1.500 d.C.)**

Esta cultura está asociada a las construcciones de tierra y cangagua (tolas y pirámides) que se ubican en la Sierra Norte, entre los valles de los ríos Chota, al norte, y Guayllabamba, al sur. Sus principales asentamientos fueron Cayambe, Otavalo, Caranqui, Cotacachi, Ibarra y Atuntaqui (Holm & Crespo, 1980c; Ontaneda, 2010). Tanto los estudios etnohistóricos como los arqueológicos, han arrojado datos concernientes a costumbres funerarias, subsistencia, modos de vida y sistemas de organización (Echeverría, 1998). Se ha descubierto que las tolas y pirámides estaban asociadas a prácticas ceremoniales y funerarias (Almeida, 2000). Las primeras, de forma circular, generalmente eran monumentos funerarios donde reposaban tumbas; las segundas en cambio, constituían residencias de los caciques y señores étnicos, y los lugares donde se llevaban a cabo prácticas religiosas. Tres son los sitios que resaltan en la región por estas características: Zuleta, Cochasquí y Socapamba (Moreno, 1998).

La agricultura fue la principal fuente de subsistencia de la sociedad Caranqui, empleando camellones, terrazas y canales de riego para el cultivo de maíz, fréjol y habas (Ontaneda, 2010). Fue complementada con el consumo de ciertos animales, como: patos, venados, caracoles de tierra, camélidos y cuyes (estos dos últimos domesticados). Productos de otras regiones eran obtenidos a partir de dos métodos: la “microverticalidad” y el “sistema archipiélago” (Echeverría, 1998; Almeida, 2000:146). El primero consistía en la disposición de nuevos campos de cultivo ubicados en diferentes pisos ecológicos, los

---

<sup>17</sup> La característica de esta arma era que, gracias a un sistema de orificios, producía un agudo silbido cuando era arrojada; ocasionándole temor al enemigo (Holm, 1977).

cuales eran alcanzables en el lapso de un día con la posibilidad de regresar al lugar de residencia. Al emplear dicho mecanismo, la sociedad logró controlar cultivos de clima templado (maíz), frío (papa) y subtropical (algodón). La segunda estrategia se basaba, en cambio, en la constitución de pequeñas colonias en distintas áreas, con la finalidad de explotar productos que se dan en otros pisos ecológicos. “Súmese a ello ciertos bienes importantes para la satisfacción de necesidades ceremoniales, como la coca, conchas, cueros y pieles de animales, que provenían de otros pueblos ubicados en la llanura costera o en la amazonia” (Almeida, 2000:146).

La organización sociopolítica se hallaba representada en señoríos, conformados por varias aldeas. A la cabeza de cada aldea se encontraba el jefe del grupo (cacique o principal), persona que disponía de diferentes ingresos económicos, provenientes de sus súbditos (Ontaneda, 2010). Al existir estas diferencias, la sociedad se manejaba bajo un sistema de redistribución de los bienes y del control de la mano de obra. Tal parece que los súbditos estaban en la obligación de realizar trabajos de distinta índole a los caciques, como cuidar los campos de cultivos y ayudarles en la construcción de sus viviendas (Echeverría, 1998). “La clase social más baja la formaban individuos cuya libertad personal estaba restringida y que podrían ser calificados como siervos o esclavos; se desconocen su procedencia y las razones a las que obedecía este status social bajo” (Moreno, 1989:48-49).

La alfarería Caranqui responde a actividades domésticas, utilitarias, funerarias y ceremoniales (Gartelmann, 2006). Cuenta con platos, vasijas trípode y en forma de zapato, compoteras de pedestal alto, botijuelas y ollas globulares (Almeida, 2000). Los acabados de superficie son: ordinario (alisados burdos), baño rojo, pulido a guijarro y pintura negativa. La decoración se basa principalmente en bandas rojas en los bordes internos (Ibíd.:147). A más de estos trabajos en arcilla, también elaboraron figurillas antropomorfas y zoomorfas. Se abastecían de oro, plata y bronce para fabricar objetos corporales (orejeras, narigueras, brazaletes, etc.), y empleaban rocas para confeccionaron utensilios domésticos (como metates o machacadores), armas (hachas, boleadoras y piedras honda) y esculturas (petroglifos) (Holm & Crespo, 1980c).

### **4.3.4.3 Culturas de la Amazonia**

#### **4.3.4.3.1 Cosanga (700 – 1.500 d.C.)**

Establecida por Jacinto Jijón y Caamaño (1951), con el nombre de Panzaleo I, II y III, y Pedro Porras (1975), con el de Cosanga-Píllaro III y IV. Es una de las culturas con mayor dispersión en el Ecuador, sus vestigios se han encontrado en las actuales provincias del Napo, Carchi, Imbabura, Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Bolívar y Los Ríos (Ontaneda, 2002). Dada su distribución geográfica, se han arrojados distintas posturas en cuanto a su origen, tratando de vincularla en ocasiones a la Amazonia o a la Sierra (Holm & Crespo, 1980c). Para comprender estas diferencias, debemos profundizar primeramente en el trabajo que efectuaron estos dos personajes.

Jacinto Jijón y Caamaño (1951) propuso que la cerámica Panzaleo se desarrolló en tres etapas (Ontaneda, 2002:17). Al basarse en los hallazgos efectuados por Max Uhle en Cumbayá (1926) y en los que llevo a cabo el mismo en Tuncahuán (Chimborazo), propuso que el Panzaleo I se distinguía por la presencia de pintura negativa y por el uso del punteado en las compoteras, rasgos que se extendía a las provincias de Tungurahua y Cotopaxi. Para el Panzaleo II, tomo en cuenta la excavación que efectuó el arqueólogo alemán en una tumba de San Gabriel, en Carchi (1933). Este se caracterizaba por la pintura positiva (blanca y/o roja) y por el modelado, localizándose en las mismas provincias (Ibíd.). Respecto del Panzaleo III, que es el más tardío y contemporáneo a la época incaica, según los hallazgos en el Hospital Eugenio Espejo y San Roque, se caracteriza por el modelado, la pintura positiva e hileras de puntos en las compoteras. Para el mencionado autor, la distribución del material comienza a ampliarse hacia Pichincha y la región de los Quijos (Amazonía), por el comercio existente durante esta época (Ibíd.).

Pedro Porras (1975) al realizar excavaciones en el valle de Quijos, en la provincia de Napo, identificó la misma cerámica de Jijón y Caamaño, pero la denominó cultura Cosanga-Píllaro (Ibíd.). Luego de obtener fechas radiocarbónicas, la dividió en cuatro etapas, ubicando la más temprana en 420 a.C. y la más tardía en 700 d.C. (Ibíd.:18) Al emplear una clasificación cerámica más exhaustiva, encontró que los tipos ordinario, modelado, rojo engobado, bandas rojas, bandas blancas y negativo se distribuyen en todas las secuencias. Para profundizar en el origen de esta sociedad, el arqueólogo ecuatoriano planteó que en el 700 d.C. se produjo un abandono del valle de Quijos, debido al asedio de cazadores-recolectores amazónicos (Cofanes, Omaguas, Záparos, Tucanos, etc) (Ibíd.). Al

darse este acontecimiento, los Cosanga se vieron obligados a migrar a los valles interandinos. A la gente que realizó esta excursión Porras la llama Cosanga-Píllaro III y IV, mientras que a la ocupación primigenia, que se daría en la Amazonía, le brindó el nombre de Cosanga I y II (Ibíd.).

En base a los mismos materiales excavados por Porras, Lumbreras (1990) estableció una secuencia de tres fases: Cosanga Temprano, Cosanga Medio (A y B) y Cosanga Tardío, haciendo notar que esta se evidencia en el valle de Quijos, hasta la época de la conquista española (Ibíd.). El Temprano estaba caracterizado por la presencia de pintura negativa, punteado en labio o ribete, rojo engobado y modelado; el Medio, por la ausencia del punteado y el predominio del negativo y el rojo engobado; y el Tardío, por nudos en los bordes, anillos estampados, bandas rojas y blancas, y pintura roja y blanca. Establecidas estas diferencias, propuso que el Cosanga Medio A coincidía con la fase I de Cochasquí (950-1.250 d.C.), mientras el Tardío sería coetáneo de la fase II (1.250-1.550 d.C.) (Ibíd.). En cuanto a su origen, considero que no era definible, señalando a la zona interandina del Cutuchi-Ambato como posible foco de producción (Ibíd.).

Después de un análisis detallado de la evidencia tanto cronométrica como tipológica presentada por Porras, Lumbreras rechaza la cronología absoluta y la hipótesis del origen oriental para proponer buscar las raíces del fenómeno Panzaleo en la región de las cuencas de Cutuchi-Ambato (Buys, 1998:22).

Como nuestra intención no consiste en profundizar en las discusiones que se han vertido al respecto, especificaremos que, dados los últimos estudios en la región amazónica (Sacharxeos, 2014), se trata de una cultura oriental que estableció asentamientos en distintas partes de la Sierra. Por otro lado, valdría la pena explicar que la subsistencia de este grupo se basó en el cultivo de granos y tubérculos (maíz, yuca, camote, etc.), en la cacería y en la recolección de frutos silvestres (Porras, 1961). Modificaron la superficie del terreno para sus fines agrícolas y militares, creando camellones y puestos defensivos (Porras, 1975). En cuanto a la lítica, son varios los objetos tallados y pulidos que se han encontrado en sus poblados: cinceles, metates, morteros, manos, martillos, raspadores, perforadores, cuchillos, etc. (Porras, 1987).

La cerámica de esta cultura responde a actividades domésticas, religiosas y comerciales. Se caracteriza por poseer paredes delgadas, entre 1 y 3 mm, y ser elaborada a partir de la

técnica del paleteado, con conchura completa y oxidada. La decoración consiste en pintura negativa, bandas blancas, rojas o negras sobre leonado natural, y apliques en cuellos o bordes (Holm & Crespo, 1980b). No son muy frecuentes las figurillas, pero de las existentes se entiende que son representadas en su gran mayoría desnudas y con pintura corporal. Un aspecto relevante de la alfarería Cosanga es el carácter antropomorfo de las vasijas: gollete convertido en cara y colocación de tiras en el cuerpo para modelar los brazos y piernas (Ibíd.302-303).

#### **4.3.5 Período Incaico en el Ecuador**

Durante un tiempo no mayor a cincuenta años, la región interandina del Ecuador tuvo que soportar la expansión incaica (Oberem, 1980; Almeida, 2000). Al lograr el control de la zona austral, los territorios del centro y norte del país se vieron asediados constantemente por los Incas, quienes pretendían incorporarlos al Tahuantinsuyo. Esta unidad política nació en el sur del actual Perú, aproximadamente en el año 1.438 (Oberem, 1998). Su conformación nace de la imposición territorial y poblacional, que los grandes jefes (sinchis) de los curacazgos arrojaron sobre otros pueblos, por medio de una fuerza coercitiva (Almeida, 2000:171). De acuerdo a su organización societal, la cabeza política y religiosa se encontraba en el Cusco, mientras la persona que poseía el mayor poder era el Inca o Sapan Inca (único señor), considerado el dueño de todo lo creado e hijo de los dioses (Ibíd.). Para llevar a cabo sus expediciones militares se basaban en sus mitologías, las cuales justificaban el sometimiento y la necesidad de expandir sus fronteras (Ibíd.). Básicamente, el incario se basaba en la suma de numerosos grupos étnicos que se adherían al modelo del Tahuantinsuyo, por conquista militar o acuerdos pacíficos (Oberem, 1980).

Los incas, como pueblo adaptado durante milenios a la realidad ecológica y geográfica de los Andes, tuvieron éxito en el control y manejo de las tierras frías y en menor grado en los pueblos de la Costa. La selva amazónica fue literalmente impenetrable, tanto por el contraste climático cuanto por la belicosidad de los nativos de esa región (Almeida, 2000:171-172).

Desde el punto de vista organizacional, se podría decir que, esta sociedad era vertical con autoridades bien definidas (Oberem, 1998:154). A la cabeza estaban el Inca y su familia, los sacerdotes, los sabios (amautas), los dirigentes militares y las autoridades provinciales.

Seguida de esta se encontraban los especialistas: quipu camayocs, mamaconas y chasqui camayocs. Debajo de ellos se ubicaba el pueblo, integrado por artesanos, tejedores, agricultores y constructores. Y en lo último de la escala se hallaban los yanaconas, que eran prisioneros de guerra o gente que se había revelado contra el sistema incaico. Respecto de la formación territorial, el Tahuantinsuyo estaba organizado en wamanis (provincias), los cuales se dividían en sayas (Ana o Urin) (Almeida, 2000). Aquí es donde se construían los centros urbanos, que contaban con viviendas para los ayllus y edificios para el sistema administrativo y religioso.

Las primeras incursiones Incas al Ecuador se dieron con Túpac Yupanqui, a finales del siglo XV, hacia 1.460 (Ontaneda, 2010). Según datos históricos, las guarniciones militares que dejó el Inca en el camino, mientras se trasladaba a Quito, no fueron lo suficientemente fuertes para mantener el control sobre esta zona; permitiendo que los pueblos locales se revelasen fácilmente, recuperando su hegemonía (Almeida, 2000:174). Identificado el problema, Huayna Cápac emprende una segunda etapa de conquista desde Tomebamba, ciudad edificada por su padre en la actual provincia del Azuay. Después de largos enfrentamientos logra derrotar a los Puruhá y Caranqui, dando inicio a la colonización incaica en el centro-sur de los andes ecuatorianos (Ontaneda, 2010:236). Al darse la muerte de Huayna Cápac, en 1.528, los herederos al trono (Huascar y Atahualpa) entraron en una guerra civil, saliendo victorioso el último de ellos (Almeida, 2000). A los pocos años del reinado de Atahualpa llegan los conquistadores europeos, quienes ocasionan su muerte el año de 1.533 en Cajamarca (Oberem, 1980).

Tal como nos expresa Oberem (1998:160), la incaización de la sierra ecuatoriana se hizo visible no solo en los campos de la organización social, de la economía y de lo espiritual, sino también en la cultura material. Como las huellas de esta civilización se hacen visibles con mayor fuerza en las provincias de Loja, Azuay y Cañar, lo más probable es que hayan establecido un centro administrativo en esta región, la cual está representada en los caminos y ruinas arquitectónicas: Tomebamba, Ingapirca, Tambo Blanco, Molleturo y Culebrillas (Almeida, 1997). A diferencia de este sector, la parte centro-norte cuenta con menos vestigios de esta índole, pero conserva algunos restos cerámicos, militares (armas) y suntuarios (joyas) (Almeida, 2000). De ellos destaca la alfarería, que posee formas y decoraciones únicas en el área. Por la forma destacan los aríbalos, los pucos, los queros y las ollas tipo cáliz.

Los procesos de aculturación parecen con más fuerza en el sur del actual Ecuador. En la cerámica, por ejemplo, los arqueólogos han encontrado diversidad de estilos: “inca de imitación”, “estilo mezclado” y “estilo de influencia inca”, además de la “cerámica imperial” que quizás fue traída por la corte incaica o producida por especialistas. Los incas trajeron también su estilo arquitectónico característico. Restos de arquitectura incaica se encuentran, sobre todo, en el centro y sur de la Sierra ecuatoriana (Borchard & Moreno, 1997:80-81).

## **CAPITULO V**

### **5.1 PROPUESTA ARQUEO-MUSEOLÓGICA**

Revisados los aspectos museológicos, las actividades e investigaciones de los principales directores del Museo, y las características de las culturas precolombinas que se evidencian en el recorrido, procederemos con nuestra propuesta. Lo que pretendemos en este capítulo es, mostrar de qué manera la arqueología y la museología pueden ser empleadas en la divulgación del pasado precolombino, en las ocho salas del Museo. Primero, llevaremos a cabo la contextualización de las vitrinas, plataformas y paredes, a partir del material bibliográfico de M. Uhle, J. Jijón y Caamaño, A. Santiana y M. A. Carlucci, para identificar las piezas que proceden de sus excavaciones. En el caso de donaciones y compras, recurriremos a las etiquetas que han sido colocadas en varias de las piezas, donde se detallan los nombres, los lugares de procedencia y el año de adquisición. También se lleva a cabo el análisis de cada bien cultural, para determinar su tipología e identificar si existen réplicas, adulteraciones u objetos de otros países.

Esta labor se verá acompañada de la filiación cultural de cada vitrina, plataforma y pared, ya que algunos de los ejemplares no cuenta con esta identificación. El total de piezas examinadas será de 601, las que pertenecen a los períodos: Paleoindio (El Inga), Formativo (Valdivia, Chorrera y Cerro Narrío), Desarrollo Regional (Bahía de Caráquez, La Tolita, Guangala y Jama-Coaque), Integración (Manteño-Huancavilca, Milagro-Quevedo, Pastos – Capulí, Piartal, Tuza–, Puruhá, Caranqui y Cosanga) e Inca. Finalizada esta parte, explicaremos el ordenamiento (hilo conductor) que debería existir en la muestra, como tendría que ser transmitida la información histórica en los apoyos museográficos (gigantografías, mapas y cédulas), y la disposición que habría que darse al material en cada contenedor. Al adentrarnos en este punto, arrojaremos ciertas sugerencias a los escritos y montajes que presentan información cuestionable.

### **5.2 FILIACIÓN CULTURAL, CONTEXTUALIZACIÓN Y PROCEDENCIA DE LOS VESTIGIOS ARQUEOLÓGICOS DE LAS VITRINAS, PLATAFORMAS Y PAREDES**

Al ser guiados por la supuesta visión antropocéntrica, los responsables del montaje museográfico del 2010 prestaron poca atención a la filiación cultural, procedencia y contextualización de las piezas arqueológicas. Pocos son los vestigios que cuentan con una identificación verídica, siendo comunes los problemas tipológicos y culturales a lo largo del recorrido. Como estos problemas son evidentes, lo que haremos será corregir las imprecisiones y brindar la descripción correcta a cada uno de los objetos. Desde este momento, nos preocuparemos por revisar cada uno de los contenedores (vitrinas, plataformas y paredes), para esclarecer el origen (excavación, donación o compra), la pertenencia cultural, cuantas réplicas o adulteraciones existen, y los caracteres formales y funcionales de los vestigios arqueológicos. Hemos preferido eliminar los temas que se establecieron por cada vitrina y plataforma en el catálogo (Capítulo 2), debido a que varios de estos no concuerdan con la exposición.

### 5.2.1 Vitrina 1

Contenido vitrina 1 (**fig. 38**): 9 cráneos de la sierra ecuatoriana

6 cráneos braquicéfalos (1 deformado)

3 cráneos dolicocefalos (1 deformado)

Según lo descrito por Santiana en “Deformaciones del cuerpo, de carácter étnico, practicadas por los aborígenes del Ecuador” (1958), el Museo contaba con 14 cráneos deformados (11 de tipo tabular erecto y 3 de tabular oblicuo), que procedían de la Sierra norte: 7 de El Ángel (provincia del Carchi), 1 de Pimampiro, 1 de Cuscungo (ambos de la provincia de Pichincha), y 5 de localidad desconocida. Aunque se arroje este número, resulta difícil asegurar si las cuatro fotografías que colocó en dicho escrito proceden de los citados lugares; dado que sostiene haber examinado, a más de estos, 142 cráneos del Museo Jijón y Caamaño. De lo que estamos seguros es, que ninguno de ellos se asemeja a los dos cráneos deformados que se exhiben esta vitrina. La única fotografía que podría asociarse al Museo es la que presenta el número 101 (**fig. 39**), ya que la mayoría de especímenes presentan esta característica (localidad y numeral). Por otro lado, al no identificarse ninguno de los restos, consideramos necesaria la verificación de este dato, para aclarar cuantos cráneos normales y deformados existen verdaderamente en la reserva del Museo.

A diferencia de los deformados, los siete cráneos restantes, de indígenas modernos, proceden de la Sierra norte, ya que cuentan con los mismos detalles geográficos y numéricos que se observan en las fotografías de “Los indios de Imbabura. Su craneología” (1944), y *Nuevo Panorama del indio* (1966). Santiana describe que estos cráneos formaban parte de la colección del Instituto de Anatomía de la Universidad Central, de la que era director. Se asume que al vincularse al Museo Etnológico, varios de ellos fueron trasladados a este lugar. A pesar de contar con varias imágenes ambos manuscritos, no se pudo localizar ninguno de los cráneos. Lo más probable es que los especímenes hayan formado parte del primer estudio, ya que el total de restos óseos analizados fue de 115: 72 procedentes de Cotacachi, 23 de Atuntaqui, 6 de Columbe, 5 de Caranqui, 4 de Tocachi, 3 de Cochasquí, 1 de Otavalo, y 1 de Yaguarcocha.



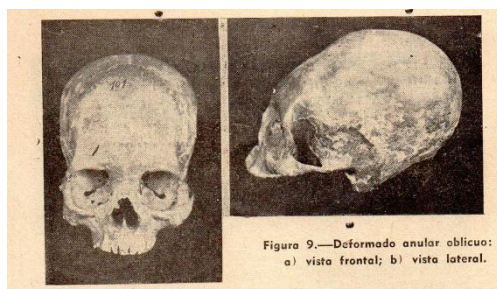
**Fig. 38:** Vitrina 1

Se establecieron tres niveles (1ra, 2da y 3ra fila), de arriba hacia abajo, y de izquierda a derecha, para realizar la descripción de los especímenes.

**Primera fila:** cráneo deformado dolicocefalo (no. 95), cráneo moderno braquicefalo (s/n), cráneo moderno braquicefalo (Cotacachi - 34).

**Segunda fila:** cráneo moderno dolicocefalo (Yaguarcocha), cráneo moderno braquicefalo (Cotacachi - 46), cráneo moderno braquicefalo (Atuntaqui - 80).

**Tercera fila:** cráneo moderno dolicocefalo (Cotacachi - 56), cráneo deformado braquicefalo (s/n), cráneo moderno braquicefalo (Cotacachi - 116).



**Fig. 39:** Cráneo deformado que posiblemente pertenezca al Museo Antonio Santiana, por la numeración que presenta (#101).

Tomado de: Santiana (1958:306).

### 5.2.2 Vitrina 2

Contenido vitrina 2 (**fig. 40**): 4 vasijas antropomorfas y 1 fragmento de figurín

Vasija antropomorfa Puruhá

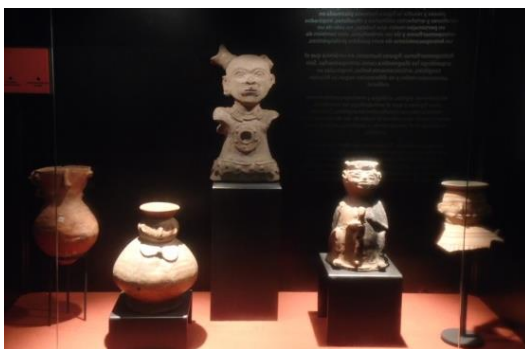
Vasija antropomorfa Cosanga

Cuello de vasija antropomorfa Cosanga (donación)

Vasija antropomorfa Capulí (cabeza restaurada)

Torso antropomorfo La Tolita

Al revisar *Estado actual de la prehistoria ecuatoriana* (1960), comprobamos que la vasija antropomorfa Capulí (**fig. 41**) fue encontrada por Max Uhle en Cumbayá. Para el arqueólogo alemán, se trataba de un guerrero con su respectiva arma, asociado a la civilización de Tuncahuán. Llama la atención que la imagen del manuscrito no presente fracturas en su cuerpo, demostrando que las restauraciones actuales en su cabeza se deben a caídas posteriores. En cuanto a los otros objetos, solo uno cuenta con etiqueta de identificación, el cuello de vasija antropomorfa Cosanga (**fig. 42**). El donador de esta pieza fue Benno Bonenhorst, personaje citado por Antonio Santiana (1965) cuando habla de las donaciones que recibió el Museo durante aquel año.



**Fig. 40:** Vitrina 2

**De izquierda a derecha:** vasija antropomorfa Puruhá, vasija antropomorfa Cosanga, torso antropomorfo La Tolita, vasija antropomorfa Capulí restaurada (**fig. 41**), cuello de vasija antropomorfa Cosanga donado (**fig. 42**).



**Fig. 41:** Vasija antropomorfa encontrada por el primer director del Museo en Cumbayá –Max Uhle–  
La fotografía de la izquierda ha sido tomada de: Uhle (1960:62).



**Fig. 42:** Cuello de vasija Cosanga donada por Benno Bonenhorst.

### 5.2.3 Vitrina 3

Contenido vitrina 3: vacía

### 5.2.4 Vitrina 4

Contenido vitrina 4 (**fig. 43**): 63 objetos líticos

8 perforadores (obsidiana)

1 perforador-raspador (obsidiana)

5 láminas utilizadas (obsidiana)

2 láminas retocadas (obsidiana)

6 puntas lanceoladas (4 de obsidiana y 2 de basalto)

1 punta peduncular (obsidiana)

- 9 fragmentos de punta lanceolada (7 de obsidiana y 2 de basalto)
- 1 punta foliácea (basalto)
- 2 fragmentos de punta foliácea (obsidiana)
- 2 fragmento de punta cola de pescado (1 de obsidiana y 1 de basalto)
- 1 preforma de punta (obsidiana)
- 1 preforma de punta pedunculada (basalto)
- 3 raederas convexas (obsidiana)
- 1 raedera recta (obsidiana)
- 1 raspador recto (obsidiana)
- 1 raspador cóncavo (obsidiana)
- 3 cuchillos (obsidiana)
- 2 cuchillo bifacial (obsidiana)
- 3 útiles estrangulados (obsidiana)
- 1 bec (obsidiana)
- 1 multifuncional (obsidiana)
- 1 nódulo (obsidiana)
- 1 núcleo multidireccional (obsidiana)
- 6 réplicas de plástico

Tomando como referencia las anotaciones que se han hecho en los artefactos líticos con tinta china blanca, nos percatamos que la mayoría procede del cerro Ilaló, lugar que ha sido asociado a actividades de cazadores-recolectores. Al revisar “Puntas de proyectil. Tipos, técnicas y áreas de distribución en el Ecuador Andino” (1963), de María Angélica Carluci, logramos identificar que varios de los utensilios que describe, se encuentran en el soporte del medio (5to contenedor): tres de la lámina I (figs. 3, 4 y 9) (**fig. 44**), siete de lámina II (figs. 1, 3, 4, 9, 11, 12 y 13) (**fig. 45**), cuatro de la lámina III (figs. 6, 12, 14 y 15) (**fig. 46**), dos de la lámina IV (las dos últimas) (**fig. 47**), y 1 de la lámina V (fig. 5) (**fig.48**).

Otro de los trabajos empleados para la contextualización de los litos fue: “Dos horizontes nuevos en la prehistoria ecuatoriana” (1960), de Antonio Santiana y María Angélica Carluci, a partir del cual localizamos otras tres herramientas: un útil estrangulado (**fig. 49**) y dos perforadores (**fig. 50**). Uno de los perforadores y el útil estrangulado han sido colocados en el soporte de la parte posterior izquierda (1er contenedor); el otro perforador, en cambio, se encuentra en el contenedor de la parte posterior derecha (3er contenedor). Unidos todos estos artefactos, arrojan un total de 20 restos líticos identificados. Aunque los otros utensilios no cuentan con evidencia fotográfica en los manuscritos de estos investigadores, lo más seguro es que hayan sido recolectados por ellos mismos, mientras realizaban sus expediciones en el valle de Tumbaco. Por otro lado, la vitrina también cuenta con seis réplicas de plásticos, detalle que no ha sido tomado en cuenta (**fig. 51**).



**Fig. 43:** Vitrina 4

Se establecieron dos niveles (parte posterior –tres primeros soportes – y parte delantera), de arriba hacia abajo, y una numeración (1er, 2do, 3er, 4to, 5to y 6to contenedor), de izquierda a derecha, para describir el total de litos existentes.

**Parte posterior**

**1er contenedor:** 7 perforadores, 5 láminas utilizadas, 1 lámina retocada, 1 réplica, 1 perforador-raspador, 1 útil estrangulado, 1 raspador recto.

**2do contenedor:** núcleo multidireccional.

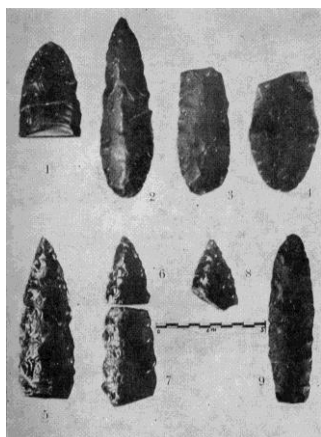
**3er contenedor:** 5 cuchillos, 1 raspador cóncavo, 1 raedera convexa, 1 perforador, 1 multifuncional.

**Parte delantera**

**4to contenedor:** 2 útiles estrangulados, 1 lámina retocada, 1 raedera convexa.

**5to contenedor:** 9 fragmentos de puntas lanceoladas, 6 puntas lanceoladas, 4 réplicas, 2 fragmentos de puntas cola de pescado, 2 preformas de punta, 2 fragmentos de puntas foliáceas, 1 punta peduncular, 1 punta foliácea, 1 bec.

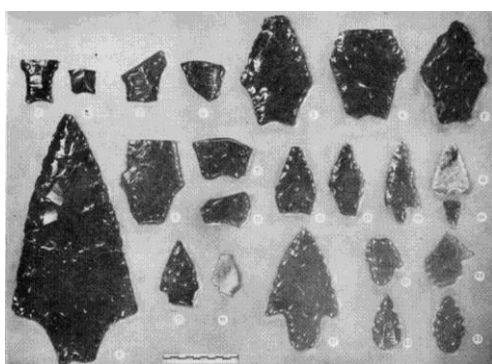
**6to contenedor:** 1 nódulo, 1 raedera recta, 1 raedera convexa, 1 réplica.



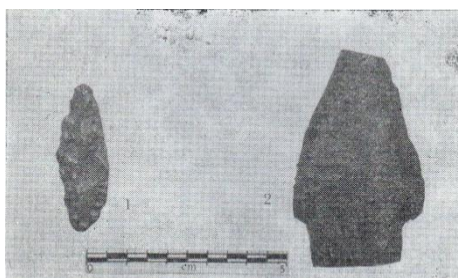
**Fig. 44:** Puntas de proyectil de basalto (2 lanceoladas y 1 cola de pescado –5to contenedor–).  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Carluci (1963: Lámina I).



**Fig. 45:** Puntas y fragmentos de proyectil de obsidiana (6 lanceoladas y 1 preforma –5to contenedor–).  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Carluci (1963: Lámina II).



**Fig. 46:** Puntas y fragmentos de proyectil de obsidiana (2 lanceoladas, 1 peduncular y 1 cola de pescado –5to contenedor–).  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Carluci (1963: Lámina III).



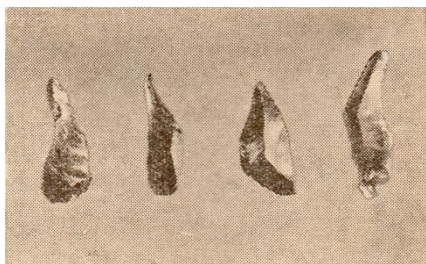
**Fig. 47:** Puntas de proyectil de basalto (1 foliácea y 1 peduncular –5to contenedor–).  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Carluci (1963: Lámina IV).



**Fig. 48:** Raedera recta de obsidiana (6to contenedor).  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Carluci (1963: Lámina V).



**Fig. 49:** Útil estrangulado de obsidiana (1er contenedor).  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Santiana & Carluci (1961: foto de raspadores).



**Fig. 50:** Perforadores de obsidiana (1er y 3er contenedor).  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Santiana & Carluci (1961: foto de perforadores).



**Fig. 51:** Réplicas de plástico

### 5.2.5 Vitrina 5

Contenido vitrina 5 (**fig. 52**): 71 hachas de basalto y andesita (Formativo, Desarrollo Regional e Integración).



**Fig. 52:** Vitrina 5  
14 hachas han sido restauradas.

### 5.2.6 Vitrina 6

Contenido vitrina 6 (**fig. 53**): 41 objetos

11 objetos rectangulares de piedra grabada Manteño-Huancavilca (calcita)

6 mazas estrelladas o rompe nucas de basalto y andesita (Integración – Incaico) (2 restauradas)

5 machacadores

3 macanas (Integración – Incaico)

3 placas de piedra grabada Manteño-Huancavilca (2 de calcita y 1 de andesita)

3 manos o maceradores de canto basáltico (2 restaurados)

2 mitades de mazas estrelladas de basalto y andesita (Integración – Incaico)

1 mano

1 pulidor

1 yunque

1 piedra honda (Integración – Incaico)

1 mano-martillo

1 boleadora (Integración – Incaico)

1 preforma de macana (Integración – Incaico)

1 mortero

Las tres placas de piedra grabada (**fig. 54**) se asemejan, en forma y detalle, a las imágenes presentadas por Dorsey en *Archaeological Investigations on the Island of La Plata, Ecuador* (1901), Láminas XLIV, XLVII, XLIX (**fig. 55**); por Estrada en *Arqueología de Manabí Central* (1962), fig. 117 (pág. 195) (**fig. 56**); y por Carluci en “Recientes investigaciones arqueológicas en la isla de La Plata (Ecuador)” (1966), fig. 16 (pág. 54) (**fig. 57**). Aunque los dos primeros las asocian a la cultura Bahía, Carluci es la que especifica que, al identificarse dichos objetos en Cerro Jaboncillo, Cerro de Hojas y la isla de La Plata, pertenecen a los Manteño-Huancavilca. En cuanto a los 11 objetos rectangulares (**fig. 58**), fotografías semejantes se observan en el citado libro de Dorsey, Lámina LVII (**fig. 59**). Luego de revisar estos trabajos, no cabe duda que se tratan de objetos que comparten la misma materia prima (calcita y andesita), diseños idénticos (círculos pequeños con un hoyo central), procedencia específica y semejante filiación cultural.



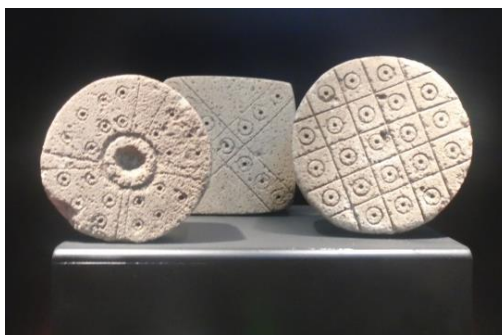
**Fig. 53:** Vitrina 6

Dado el desorden y amontonamiento de la vitrina, hemos establecido tres niveles, de arriba hacia abajo (pared, parte posterior –primeros tres contenedores– y parte delantera –contenedores restantes y objetos que descansan en el fondo rojo–), para describir los objetos.

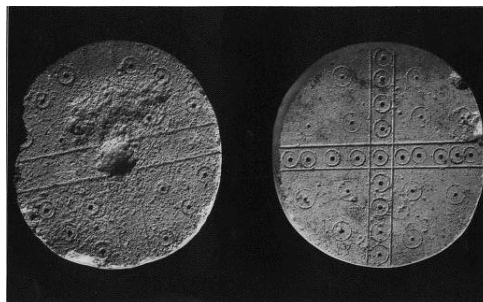
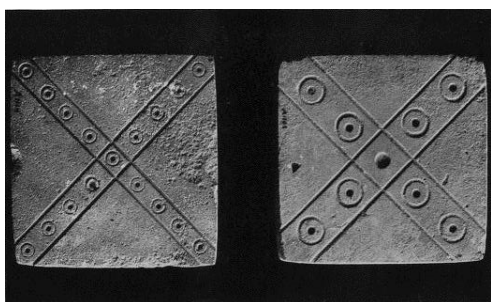
**Pared:** 5 mazas estrelladas (2 restaurados).

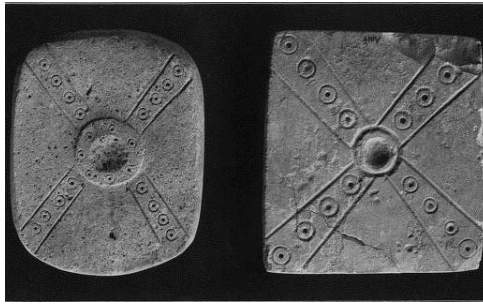
**Parte posterior:** 3 placas grabadas (**fig. 54**), 11 objetos rectangulares grabados (**fig. 58**).

**Parte delantera:** 1 mano o macerador (restaurado), 1 mano-martillo, 1 mano, 1 maza estrellada, 3 macanas, 1 preforma de macana, 3 machacadores, 1 piedra honda, 1 pulidor, 1 boleadora, 2 mazas estrelladas fragmentadas, 1 yunque, 2 manos o maceradores (1 restaurado), 2 machacadores, 1 mortero.



**Fig. 54:** Placas de piedra grabada  
Ejemplares de la vitrina

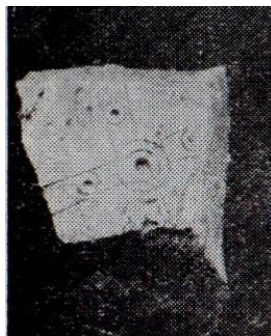




**Fig. 55:** Placas de piedra grabada (Isla de la Plata)  
Tomado de: Dorsey (1901: Lámina XLIV, XLVII, XLIX).



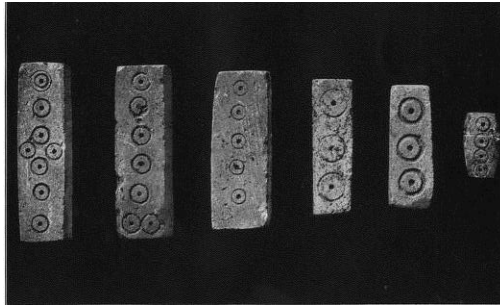
**Fig. 56:** Placa de piedra grabada (Isla de la Plata)  
Tomado de: Estrada (1962:195).



**Fig. 57:** Placa de piedra grabada (Isla de la Plata)  
Tomado de: Carluci (1968:54).



**Fig. 58:** Objetos rectangulares de calcita  
Ejemplares de la vitrina



**Fig. 59:** Objetos rectangulares (Isla de la Plata)  
Tomado de: Dorsey (1901: Lámina LVII).

### 5.2.7 Plataforma I

Contenido plataforma I (**fig. 60**): 30 objetos

5 hachas

4 boleadoras (Integración – Incaico)

4 manos

3 macanas (Integración – Incaico)

3 sillas en forma de U Manteño-Huancavilca (1 presenta restauración intrusiva)

3 proyectiles: sílice, cuarcita y basalto (donadas)

2 morteros

1 fragmento de figurín Manteño-Huancavilca (arenisca)

1 fragmento de monolito Manteño-Huancavilca (arenisca)

1 martillo

1 figurín zoomorfo (toba volcánica)

1 figurín antropomorfo Manteño-Huancavilca (andesita)

1 mano o macerador (canto basáltico)

Al parecer, los tres proyectiles (**fig. 61**) provienen de las investigaciones que efectuó H. W. Seton-Karr en Somaliland (África), durante la década de 1890 (Evans, 1986-1987:19-21; Seton-Karr, 1896:271-275). Las pruebas de dicha asociación se localizan en el carácter morfológico y formal; en la vinculación cultural, pertenecientes al Paleolítico; y en las evidencias físicas que han sido pegadas en sus cuerpos, pequeños papeles donde se detallan

el nombre del sitio y el apellido del investigador (Somaliland – Seton-Karr). Aunque se especifica la importancia de estos hallazgos en el continente africano, los escritos no cuentan con imágenes de las piedras trabajadas, lo que dificulta su contextualización. Como no conseguimos ninguna prueba fotográfica, tratamos de averiguar datos de dichas excursiones en el internet. Fue en la página de la BBC (2014) donde encontramos siete ejemplares de los trabajos que efectuó Seton-Karr (**fig. 62**), los cuales se asemejan a los de la plataforma del Museo.



**Fig. 60:** Plataforma I

Se establecieron dos niveles (partes superior –objetos que cuelgan de sogas– y piso) para llevar a cabo la descripción de los objetos.

**Parte superior:** 3 boleadoras, 3 macanas, 1 hacha.

**Piso:** 1 fragmento de figurín, 1 fragmento de monolito, 4 hachas, 1 mano o macerador, 1 figurín antropomorfo, 3 proyectiles (**fig. 61**), 1 figurín zoomorfo, 1 boleadora, 4 manos, 1 martillo, 2 morteros, 3 sillas.



**Fig. 61:** Proyectiles

Ejemplares de la vitrina

**De izquierda a derecha:** cuarcita, sílice y basalto.



**Fig. 62:** Projectiles de sílice

Tomado de: <http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/vO6BbFmBRIWIqhrEu4RCOQ> (12/10/2015).

### 5.2.8 Vitrina 7

Contenido vitrina 7 (**fig. 63**): 46 objetos

11 figurillas Valdivia (completas y fragmentadas)

12 cuentas de jade (Desarrollo Regional – Integración)

6 conchas marinas (3 spondylus)

5 ucuyayas o figurillas antropomorfas de spondylus (Cerro Narrío)

4 colgantes de jade (Desarrollo Regional - Integración)

1 figurilla zoomorfa de spondylus (Cerro Narrío)

1 adorno de spondylus (Cerro Narrío)

1 caracol terrestre

1 botella silbato Chorrera (restaurada)

1 instrumento de spondylus

1 colgante de piedra

1 coquero Valdivia

1 cuenta de piedra oscura

Por asociación, las 5 figurillas antropomorfas de spondylus pudieron haber sido encontradas por Max Uhle en Chaullabamba (Cerro Narrío), dado que varios de estos objetos se encuentran en: “Influencias mayas en el alto Ecuador”, de 1922 (Lámina XLVI –**fig. 64**– Lámina XLVII –**fig. 65**–). Jacinto Jijón y Caamaño también muestra cuatro de

estos idolillos, como él los llama, en *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951) (fig. 84, pág. 157 –fig. 66–).



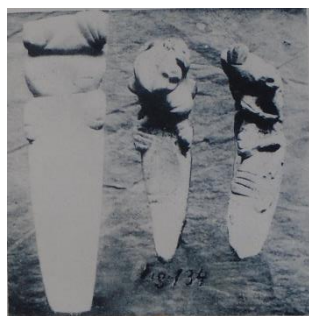
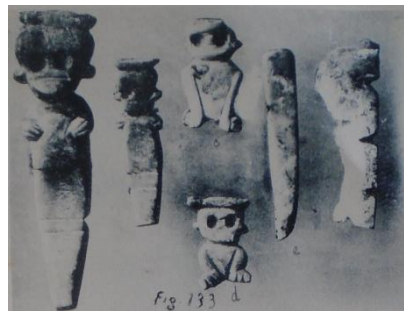
**Fig. 63:** Vitrina 7

Tres son los niveles que se establecieron para detallar los objetos existentes en la vitrina: pared, parte posterior –primeros dos contenedores– y parte delantera.

**Pared:** 5 ucuyayas de spondylus (Cerro Narrío), 1 figurilla zoomorfa de spondylus (Cerro Narrío), 1 adorno de spondylus (Cerro Narrío).

**Parte posterior:** 1 instrumento de spondylus, 4 colgantes de jade, 1 colgante de piedra, 12 cuentas de jade, 1 cuenta de piedra oscura, 11 figurillas Valdivia.

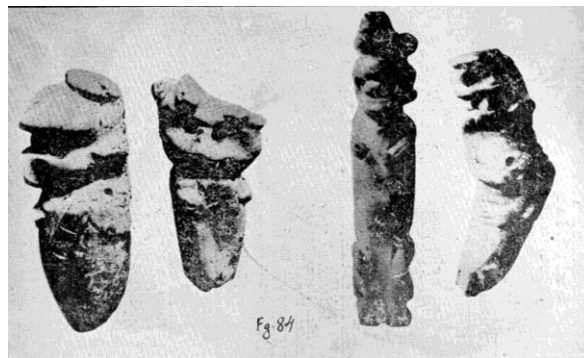
**Parte delantera:** 6 conchas marinas, 1 caracol terrestre, 1 botella silbato Chorrera (restaurada), 1 coquero Valdivia.



**Fig. 64:** Figurillas antropomórfas de spondylus (ucuyayas)  
Tomado de: Uhle (1922, Lámina XLVI).



**Fig. 65:** Figurillas antropomorfas de spondylus (ucuyayas)  
Tomado de: Uhle (1922, Lámina XLVII).



**Fig. 66:** Figurillas antropomorfas de spondylus (ucuyayas)  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:157).

### 5.2.9 Vitrinas 8 y 9

Contenido vitrina 8 (**fig. 67**): 5 objetos

5 figurillas femeninas antropomorfas Bahía (1 comprada)

Al revisar las cinco figurillas, pudimos observar algunos actos de restauración e identificar que una de ellas fue comprada. Como el gigante (**fig. 68**) solo cuenta con el torso y brazo derecho, han empleado restauración intrusiva, a base de yeso, para formar el brazo izquierdo y las extremidades inferiores. El único objeto que no presenta restauración es el que está intacto (**fig. 69**), comprado a Olaf Fisch el 24 de enero de 1973.



**Fig. 67:** Vitrina 8

**De izquierda a derecha:** figurilla con tocado restaurado, figurilla restaurada completamente, gigante con brazo derecho y extremidades inferiores de yeso (**fig. 68**), figurilla intacta (**fig. 69**), figurilla con pierna y brazo izquierdo restaurados.



**Fig. 68:** Figurilla antropomorfa (gigante) que presenta restauración intrusiva, a base de yeso, en brazo izquierdo y extremidades inferiores.



**Fig. 69:** Figurilla antropomorfa comprada a Olaf Fisch (24 de enero de 1973).

Contenido vitrina 9 (**fig. 70**): 5 vasijas y 1 figurín

2 compoteras Bahía

1 botella silbato Bahía restaurada (donación)

1 botella silbato Bahía restaurada (compra)

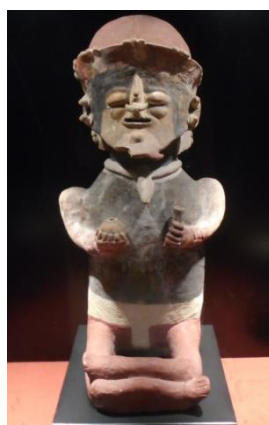
1 figurín antropomorfo Bahía (restauración intrusiva)

En esta vitrina se evidencian restauraciones, una compra y una donación. El gigante (**fig. 71**), al igual que el anterior, presenta restauración intrusiva, a base de yeso, para formar las extremidades inferiores. Las botellas también han sido restauradas, evidenciándose manchas de pegamento en sus paredes. A partir de las etiquetas que conservan estos dos recipientes, se estableció que la botella de la izquierda fue donada por Lola de Ponce (**fig. 72**), mientras la de pico antropomorfo (**fig. 73**) fue comprada a la Sra. Santana en Manabí.



**Fig. 70:** Vitrina 9

**De izquierda a derecha:** compotera, botella silbato restaurada (**fig. 72**), gigante Bahía con extremidades inferiores de yeso (**fig. 71**), botella silbato con pico antropomorfo restaurada (**fig. 73**), compotera.



**Fig. 71:** Figurín antropomorfo (gigante) que presenta restauración intrusiva, a base de yeso, en extremidades inferiores.



**Fig. 72:** Botella donada por Lola Ponce



**Fig. 73:** Botella comprada a Sra. Santana

### **5.2.10 Vitrinas 10 y 11**

Contenido vitrina 11 (**fig. 74**): 25 objetos pertenecientes a La Tolita

17 cabeza antropomorfas

2 fragmentos de figurín antropomorfo (1 presenta restauración)

2 figurines antropomorfos

1 figurín zoomorfo

1 botella de dos picos

1 plato trípode

1 canoa modelada

A partir de “Estudios Esmeraldeños” (1927), se pudo constatar que el figurín antropomorfo que se ubica en la parte delantera derecha, fue el mismo que encontró Max Uhle en La

Tolita (Huerta Larga, Tiaone), Lámina 6 (**fig. 75**). Aunque el resto de objetos no se hallan en su escrito, muchos de ellos pudieron haber sido encontrados o comprados por el arqueólogo alemán. Llegamos a esta conclusión, porque fue el único de los directores que visitó y excavó el área durante los años 20. Por otro lado, según la etiqueta que presenta el plato trípode (**fig. 76**), fue comprado a Guido Herrera el 18 de enero de 1972.



**Fig. 74:** Vitrina 10

Dada la cantidad y amontonamiento de las piezas, se establecieron tres niveles, de arriba hacia abajo (parte superior –3 objetos–, parte media – 8 objetos– y parte inferior – 14 objetos–), para poder describirlas.

**Parte superior:** 1 botella, 1 figurín antropomorfo, 1 plato trípode (**fig. 76**).

**Parte media:** 1 figurín zoomorfo, 4 cabezas, 1 máscara, 1 fragmento de figurín antropomorfo (restaurado), 1 canoa.

**Parte inferior:** 1 fragmento de figurín antropomorfo, 12 cabezas, 1 figurín antropomorfo (**fig. 75**).



**Fig. 75:** Figurín antropomorfo encontrado por el primer director del Museo en La Tolita –Max Uhle–  
La fotografía de la izquierda ha sido tomado de: Uhle (1927b: Lámina 6).



**Fig. 76:** Plato trípode comprado a Guido Herrera (18 de enero de 1972).

Contenido vitrina 11 (**fig. 77**): 22 objetos

18 figurillas antropomorfas miniaturas Guangala

1 figurín femenino antropomorfo Jama-Coaque (restaurado -mano derecha adulterada-)

1 figurín antrozoomorfo Jama-Coaque

1 cuenco Jama-Coaque (restaurado)

1 casa de barro (La Tolita).

La asociación cultural de las figurillas miniaturas (**fig. 78**), se consiguió a partir de un dibujo presentado en *The Archaeology of the Santa Elena Peninsula in South-West Ecuador* de Bushnell (1951: 109) (**fig. 79**). Se tratan de figurines femeninos y masculinos modelados, que presentan incisos a largo de sus cuerpos, pertenecientes a la cultura Guangala.

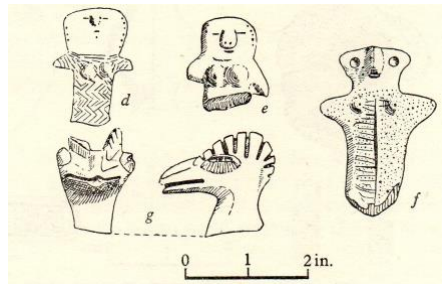


**Fig. 77:** Vitrina 11

**De izquierda a derecha:** 1 figurín antropomorfo Jama-Coaque (restaurada), 1 cuenco Jama-Coaque (restaurado), 18 figurillas antropomorfas Guangala (**fig. 80**), 1 casa La Tolita, 1 figurín antrozoomorfo Jama-Coaque (cabeza restaurada).



**Fig. 78:** Figurillas miniaturas



**Fig. 79:** Figurines Guangala  
Tomado de: Dorsey (1951:109).

### 5.2.11 Vitrinas 12, 13, 14, 15, 16 y Plataforma II

Contenido vitrina 12 (**fig. 80**): 8 caracoles y 1 vasija

3 caracoles de cerámica Piartal

5 caracoles de cerámica Tuza

1 vasija antropomorfa Capulí (donada) (**fig. 81**)



**Fig. 80:** Vitrina 12

Se establecieron dos niveles (parte posterior y parte delantera) para describir las piezas existentes.

**Parte posterior:** 3 caracoles Piartal, 1 vasija antropomorfa Capulí (**fig. 81**), 1 caracol Tuza.

**Parte delantera:** 4 caracoles Tuza.



**Fig. 81:** Vasija antropomorfa donada por Cristóbal de Gangotena (procedente de Pomasqui).

Contenido vitrina 13 (**fig. 82**): 9 vasijas (1 antropomorfa)

5 compoteras Piartal (las dos compoteras que se ubican en la parte posterior izquierda han sido restauradas completamente)

1 compotera Tuza

1 olla con base anular Piartal

1 olla globular Piartal

1 vasija zapatiforme antropomorfa Piartal

Para poder contextualizar las piezas que se exhiben en las vitrinas que contienen material procedente del Carchi, recurrimos al último libro de Jacinto Jijón y Caamaño: *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951). A pesar de emplear este manuscrito, no se consiguió identificar ninguna de sus vasijas en este contenedor.



**Fig. 82:** Vitrina 13

Dos niveles se establecieron para describir las vasijas existentes en esta vitrina: parte posterior y parte delantera, mismas que son detalladas de izquierda a derecha.

**Parte posterior:** compotera Piartal restaurada (fig. 1), compotera Piartal restaurada (fig. 2), olla zapatiforme Piartal (fig. 3), olla con base anular Piartal (fig. 4).

**Parte delantera:** compotera Piartal (fig. 5), compotera Piartal (fig. 6), compotera Tuza (fig. 7), olla globular Piartal (fig. 8), compotera Piartal (fig. 9).

Contenido vitrina 14 (**fig. 83**): 11 vasijas

3 compoteras Piartal (2 restauradas)

4 compoteras Capulí

3 cuencos Capulí

1 vaso Capulí

Mientras la compotera Piartal que no muestra restauración (**fig. 84**) ha sido comprada a Víctor Muñoz en Carchi, el 29 de junio de 1973; el cuenco Capulí que se encuentra en la parte delantera izquierda (**fig. 85**), fue una donación de H. Herrera.



**Fig. 83:** Vitrina 14

Se marcaron dos niveles, de atrás hacia adelante (parte posterior y parte delantera), para realizar la descripción de los recipientes.

**Parte posterior:** compotera Piartal restaurada, compotera Capulí, compotera Capulí, compotera Piartal (**fig. 84**), compotera Piartal restaurada.

**Parte delantera:** cuenco Capulí (**fig. 85**), cuenco Capulí, cuenco Capulí, vaso Capulí, compotera Capulí, compotera Capulí.



**Fig. 84:** Computera Piartal comprada a Víctor Muñoz en Carchi (29 de junio de 1973).



**Fig. 85:** Cuenco Capulí donado por H. Herrería

Contenido vitrina 15 (**fig. 86**): 11 vasijas, 1 ocarina y 1 figurilla antropomorfa

2 ollas pequeñas Capulí

2 ollas carenadas Piartal

2 ollas carenas Capulí

1 olla con base anular Capulí

Ollas unidas Capulí

1 ocarina Tuza

platos unidos Tuza (adulterados)

1 olla pequeña Tuza

1 vaso Piartal

1 figurilla femenina antropomorfa Capulí (cabeza restaurada)

Varias de las vasijas que se exhiben en esta vitrina, se parecen a las imágenes que se encuentran en el último trabajo de Jacinto Jijón y Caamaño (1951); pero solo una pudo ser contextualizada. Luego de una detenida revisión entre material físico y fotográfico, se pudo

constatar que la olla carenada Piartal, la que se ubica en la parte posterior izquierda (**fig. 87**), es la misma que se presenta en la pág. 174 (fig. 98) del citado libro. Para el conocido investigador ecuatoriano, el recipiente pertenecía a la cultura Tuncahuán, la cual se ubicaba en la Sierra Norte.

En cuanto a la revisión de las etiquetas que conservan los ceramios, averiguamos que la olla con base anular Capulí (**fig. 88**) fue comprada en Carchi a Maruja Vallejo, el 6 de junio de 1969; que las ollas unidas (**fig. 89**) provienen de El Capulí, vendida por Alfredo Cadena; y que los tres platos unidos -adulterados- (**fig. 90**) lo compraron a Guido Herrera el 18 de enero de 1972, en La Tolita.

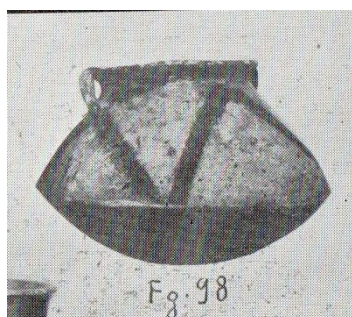


**Fig. 86:** Vitrina 15

Para describir las piezas de la vitrina se establecieron dos niveles, de atrás hacia adelante: parte posterior y parte delantera.

**Parte posterior:** olla carenada Piartal (**fig. 87**), olla con base anular Capulí (**fig. 88**), figurilla antropomorfa Capulí (coquero), olla carenada Capulí, vaso Piartal.

**Parte delantera:** ollas unidas Capulí (**fig. 89**), ocarina Tuza, olla carenada Piartal, olla pequeña Capulí, olla pequeña Capulí, olla pequeña Tuza, olla carenada Capulí, platos unidos Tuza -adulterados- (**fig. 90**).



**Fig. 87:** Olla carenada Piartal encontrada por el segundo director del Museo –J. J. Caamaño– La fotografía de la izquierda ha sido tomada de: Jijón y Caamaño (1951:174).



**Fig. 88:** Olla Capulí comprada a Maruja Vallejo



**Fig. 89:** Ollas Capulí compradas a Alfredo Cadena



**Fig. 90:** Platos Tuza comprados a Guido Herrera (adulterados)

Contenido vitrina 16 (**fig. 91**): 13 vasijas y 1 figurín

7 compoteras Piartal (1 restaurada)

6 compoteras Tuza

1 figurín antropomorfo Capulí (coquero)

Al leer las etiquetas de las vasijas, pudimos comprobar que cuatro compoteras (tres de Piartal y una de Tuza) fueron compradas a Víctor H. Muñoz el 29 de junio de 1973 (**fig. 92 –a, b, c, d–**); que dos compoteras (una Piartal y una Tuza) son donaciones efectuadas por

H. Herrería (**fig. 93 –a, b–**); que la compotera Piartal que se ubica en la parte posterior derecha (**fig. 94**) proviene de San Gabriel, Carchi, comprada a Alfredo Cadena en marzo de 1972; y que una de las compoteras Tuza que se ubicada a la parte posterior (**fig. 95**) fue comprada a Graciela Cadena.



**Fig. 91:** Vitrina 16

Dada la cantidad y amontonamiento del material, se marcaron dos niveles (parte posterior y parte delantera), para poder describir los objetos de la vitrina.

**Parte posterior:** compotera Piartal, compotera Piartal restaurada, figurín antropomorfo Capulí (coquero), compotera Tuza (**fig. 95**), compotera Tuza (**fig. 93a**), compotera Piartal (**fig. 92a**), compotera Piartal (**fig. 94**).

**Parte delantera:** compotera Tuza, compotera Piartal (**fig. 92b**), compotera Tuza, compotera Tuza (**fig. 92c**), compotera Tuza (**fig. 92d**), compotera Piartal, compotera Piartal (**fig. 93b**).



**Fig. 92a:** Compotera Piartal comprada a Víctor H. Muñoz



**Fig. 92b:** Compotera Piartal comprada a Víctor H. Muñoz



**Fig. 92c:** Compotera Tuza comprada a Víctor H. Muñoz



**Fig. 92 d:** Compotera Tuza comprada a Víctor H. Muñoz



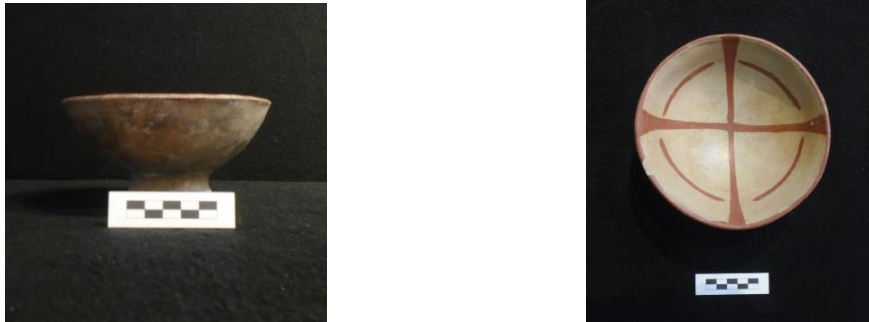
**Fig. 93a:** Compotera Tuza donada por H. Herrería



**Fig. 93b:** Compotera Tuza donada por H. Herrería



**Fig. 94:** Compotera Piartal comprada a Alfredo Cadena



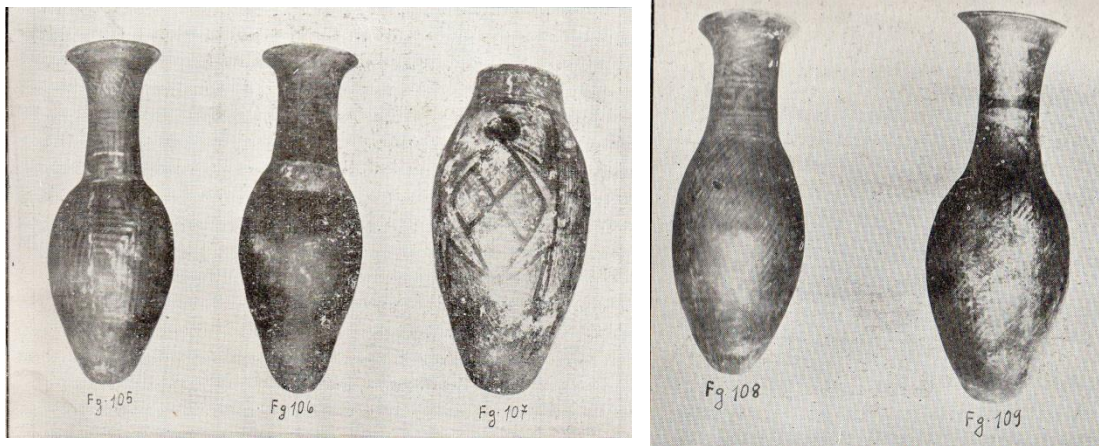
**Fig. 95:** Compotera Tuza comprada a Graciela Cadena

Contenido plataforma 2 (**fig. 96**): 11 botijuelas Piartal y 1 cántaro Tuza (2 restaurados)

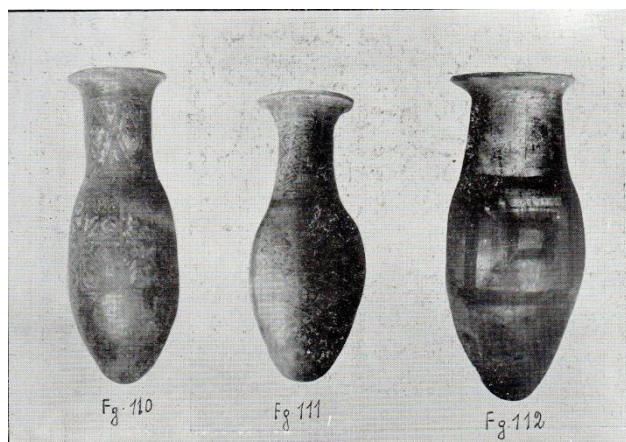
En el libro *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951) de Jacinto Jijón y Caamaño, existen varios ejemplares de botijuelas asociadas a la cultura Tuncahuán (**fig. 97 –a, b, c, d–**). Varias fueron las revisiones que se efectuaron entre el material fotográfico y el físico, pero ninguna de las piezas pudo ser identificada en el Museo. Esto se debe a que las formas y diseños no coinciden en una misma vasija y por la baja calidad de las impresiones. A pesar del resultado negativo, podría inferirse que estas pudieron ser traídas por Jijón y Caamaño mientras recorría las provincias de Chimborazo y Carchi, ya que guardan características formales y estilistas parecidas. Estas se asemejan a las figs. 105, 106, 108, 111, 113, 115 y 117 (págs. 176-180) del mencionado libro. Solo una de las botijuelas (**fig. 98**) cuenta con etiqueta que explica cómo se dio su adquisición, fue comprada a Rebeca Cadena en San Isidro, Carchi.



**Fig. 96:** Plataforma II



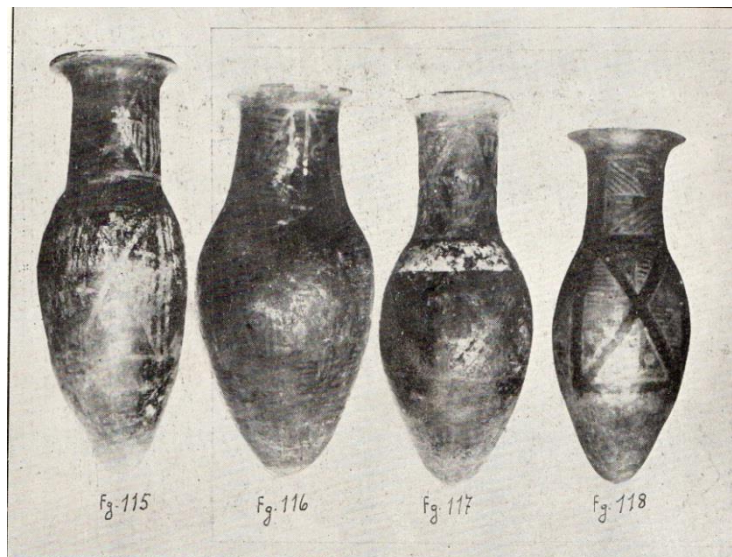
**Fig. 97a:** Botijuelas  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:176-177).



**Fig. 97b:** Botijuelas  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:178).



**Fig. 97c:** Botijuelas  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:179).



**Fig. 97d:** Botijuelas  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:180).



**Fig. 98:** Botijuela Piartal comprada a Rebeca Cadena en San Isidro, Carchi.

### **5.2.12 Vitrinas 17 y 18**

Contenido vitrina 17 (**fig. 99**): 52 objetos (Desarrollo Regional e Integración)

18 hachas en forma de ancla

15 hachas con agujero y lados doblados

6 hachas-moneda de bronce Milagro-Quevedo

6 hachas con agujero de forma trapezoidal con lados arqueados

2 azadones (adulterados)

1 placa antropomorfa Milagro-Quevedo

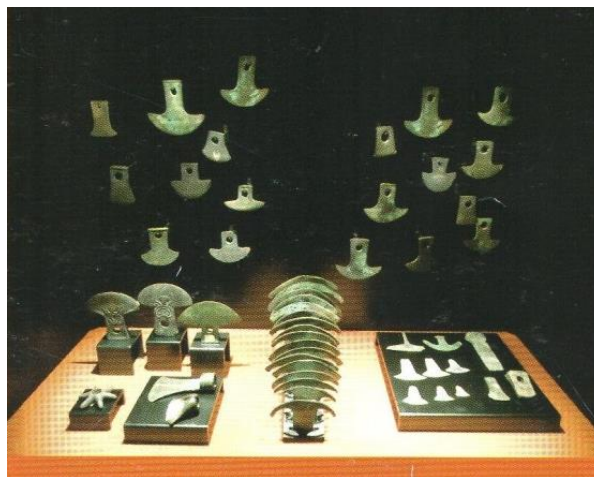
1 máscara antropomorfa de bronce

1 cuchillo con mango estrecho

1 maza estrellada de cobre (Integración – Incaico)

1 hacha plana con lados arqueados

A partir de las pocas etiquetas que conservan los restos arqueológicos, se comprobó que las 6 hachas-moneda (**fig. 100**) fueron compradas en Agua Blanca al Sr. López, el 11 de noviembre de 1969; mientras una de las hacha en forma de ancla (**fig. 101**) proviene de Ingapirga, siendo donada por E. Palomeque. Fuera de estas identificaciones, existen dos objetos que han sido adulterados, los azadones (**fig. 102**).



**Fig. 99:** Vitrina 17

Actualmente la vitrina posee una máscara de bronce en la pared y dos de las hachas, de la parte inferior izquierda, han sido colocadas en la vitrina 19.

La fotografía de la vitrina ha sido tomado de: Jara (2010:44).

La pared y la disposición de los contenedores fueron tomadas en cuenta para la descripción de las piezas. En el caso de los contenedores, se estableció una tripartición de izquierda a derecha.

**Pared:** 14 hachas con agujero y lados arqueados, 5 hachas con agujero de forma trapezoidal con lados arqueados, 1 máscara antropomorfa.

**Contenedores de la izquierda:** 1 hacha con agujero y lados arqueados, 1 maza estrellada, 2 azadones - adulterados- (**fig. 104**).

**Contenedor central:** 17 hachas en forma de ancla.

**Contenedores de la derecha:** 1 cuchillo con mango estrecho, 1 hacha plana con lados arqueados, 1 hacha con agujero de forma trapezoidal, 1 placa antropomorfa, 1 hacha en forma de ancla (**fig. 103**), 6 hachas-moneda (**fig. 102**).



**Fig. 100:** Hachas-moneda Milagro-Quevedo compradas al Sr. López (11 de noviembre de 1969).



**Fig. 101:** Hacha en forma de ancla donada por E. Palomeque



**Fig. 102:** Azadones adulterados

Contenido vitrina 18 (**fig. 103**): 51 objetos (Desarrollo Regional e Integración)

6 tincullpas de cobre (4 zoomorfas)

6 cuentas de jade

5 narigueras

4 pulseras

4 tupus de cobre

- 3 orejeras
- 3 colgantes de hueso
- 3 fragmentos de textil con láminas de metales
- 2 cascabeles
- 2 cuencos de tumbaga (fragmentados)
- 1 pectoral zoomorfo
- 1 punzón
- 1 punta de proyectil
- 1 collar de concha spondylus
- 1 collar de concha spondylus y cascabeles
- 1 collar de jade
- 1 collar de oro
- 1 colgante de spondylus
- 1 colgante de piedra
- 1 caracol de oro
- 1 adorno de oro
- 1 anzuelo
- 1 instrumento de spondylus

El pectoral con representaciones zoomorfas (monos) (**fig. 104**) y el caracol de oro (**fig. 105**) se asemejan a los objetos presentados por Jijón y Caamaño en *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951), pertenecientes a la cultura Cuasmal. Estos objetos se exhiben en las páginas 340 (fig. 435) y 341 (fig. 436) del citado libro. Aunque los tincullpas que poseen representaciones felinas se asemejan a las que el mismo investigador coloca en las láminas 1, 2, 4 y 5 de “Los tincullpas y notas acerca de la metalurgia de los aborígenes del Ecuador” (1920), no se tratan de los mismos. En cuanto a la procedencia de los objetos, se sostiene que los cuencos de tumbaga provienen de las excavaciones efectuadas por Antonio Santiana en la isla de la Plata, excursión que ocurrió en el año de 1955 (Carluci, 1966).



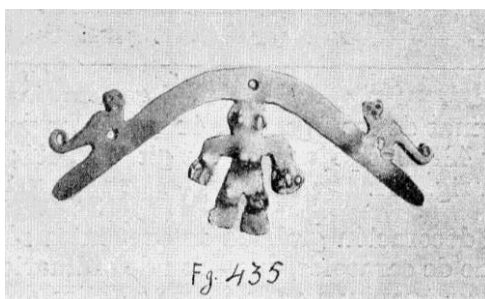
**Fig. 103:** Vitrina 18

Para llevar a cabo la descripción de los objetos, se marcaron tres niveles de arriba hacia abajo: pared, parte posterior –incluye los primeros cuatro soportes– y parte delantera.

**Pared:** 6 tincullpas de cobre, 2 tupus de cobre.

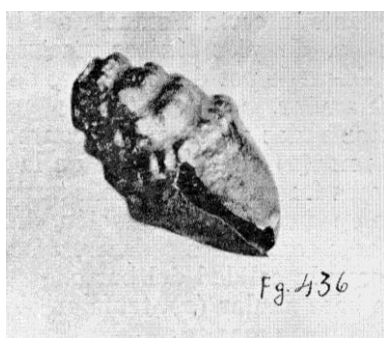
**Parte posterior:** 6 cuentas de jade, 1 instrumento de spondylus, 1 colgante de spondylus, 3 colgantes de hueso, 1 colgante de piedra, 4 pulseras, 3 narigueras, 2 tupus, 1 punta de proyectil, 1 punzón, 1 anzuelo, 1 collar de oro.

**Parte delantera:** 1 collar de concha spondylus, 1 collar de jade, 1 collar de concha spondylus y cascabeles, 2 cascabeles, 2 narigueras, 3 orejeras, 1 pectoral (**fig. 105**), 1 caracol de oro (**fig. 106**), 1 adorno de oro, 2 cuencos fragmentados de tumbaga, 3 fragmentos de textil con láminas de metales.



**Fig. 104:** Pectoral zoomorfo

La fotografía de la izquierda ha sido tomada de: Jijón y Caamaño (1951:340).



**Fig. 105:** Caracol de oro

La fotografía de la izquierda ha sido tomada de: Jijón y Caamaño (1951:341).

### 5.2.13 Paredes norte y este

Contenido pared norte (**fig. 106**): 7 ollas globulares

7 ollas Cosanga (2 antropomorfas y 3 zoomorfas)

De las ollas globulares zoomorfas, de Panzaleo II, presentadas por Jijón y Caamaño en *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1997), la fig. 358 (pág. 310) se asemeja a la cuarta vasija que se expone en la pared (**fig. 107**). No se trata de la misma pieza, pero cuenta con caracteres semejantes: la figura ornitomorfa en el cuello (posiblemente lechuza), la modelación de dos aves a los costados y las líneas verticales en el cuerpo.



**Fig. 106:** Ollas globulares de la pared norte



**Fig. 107:** Vasija ornitomorfa Cosanga

La fotografía de la izquierda ha sido tomada de: Jijón y Caamaño.

Contenido pared este (**fig. 108**): 33 ollas globulares

31 ollas Cosanga (2 antropomorfas y 4 zoomorfas)

2 ollas antropomorfas Puruhá (**fig. 109**)



**Fig. 108:** Ollas globulares de la pared este



**Fig. 109:** Vasijas de filiación Puruhá

#### **5.2.14 Vitrinas 19, 20 y 21**

Contenido vitrina 19 (**fig. 110**): 13 objetos

2 conchas spondylus

2 hachas con agujero y lados doblados Milagro-Quevedo

1 compotera (?)

1 figurín antropomorfo Bahía (chamán)

1 máscara de cerámica (La Tolita)

1 botella zoomorfa (La Tolita)

1 machacador antropomorfo (?)

1 instrumento de hueso

1 coquero zoomorfo (?)

2 compoteras adulteradas

A partir de las etiquetas, comprobamos que tres de los ceramios fueron comprados a diferentes personas. La vasija zoomorfa (**fig. 111**) era propiedad del Sr. Ortiz, quien la vendió el 6 de noviembre de 1969. La adquisición de la comptera del lado derecho (**fig. 112**) se dio por medio de Washington Zabala, el 8 de abril de 1970; y la comptera del lado derecho (**fig. 113**) fue comprada al Sr. Bailón, el 28 de noviembre de 1969. Estas dos últimas, son las vasijas adulteradas que hemos mencionado con anterioridad.



**Fig. 110:** Vitrina 19

Se han establecido dos niveles, de atrás hacia adelante (parte posterior y parte delantera), para describir los objetos arqueológicos de esta vitrina.

**Parte posterior:** 2 conchas spondylus, 1 figurín antropomorfo Bahía, 1 comptera adulterada (**fig. 112**).

**Parte delantera:** 1 máscara La Tolita, 1 comptera adulterada (**113**), 1 botella zoomorfa La Tolita (**fig. 111**), 1 comptera (?), 1 machacador antropomorfo (?), 1 coquero zoomorfo (?), 1 instrumento de hueso, 2 hachas con agujero y lados arqueados.



**Fig. 111:** Botella zoomorfa comprada al Sr. Ortiz (6 de noviembre de 1969).



**Fig. 112:** Compotera adulterada comprada al Sr. Bailón (28 de noviembre 1969).



**Fig. 113:** Compotera adulterada comprada a Washington Zabala (8 de abril de 1970).

Contenido vitrina 20 (**fig. 114**): 6 compoteras Cosanga (1 restaurada)



**Fig. 114:** Vitrina 20

Contenido vitrina 21 (**fig. 115**): 9 objetos Cosanga

3 vasijas zoomorfas (2 restaurados)

2 vasijas ornitomorfas (1 restaurada)

1 olla pequeña

1 cetro bicéfalo (cabeza restaurada)

1 vasija de dos cuerpos con asa comunicante

Cuello de vasija antropomorfa

El único objeto que muestra semejanza estilística con *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951), obra de Jijón y Caamaño, es el fragmento de vasija antropomorfa (**fig. 116**). Tres son los rostros en cuellos cerámicos que presenta el investigador ecuatoriano en la pág. 366, los cuales son entendidos como Panzaleo III.



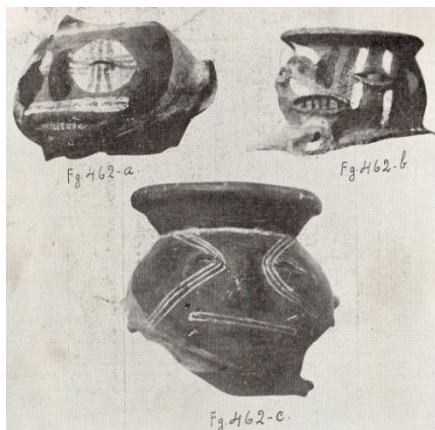
**Fig. 115:** Vitrina 21

Se marcaron tres niveles, de arriba hacia abajo (pared, parte posterior y parte delantera), para detallar las piezas existentes.

**Pared:** cetro bicéfalo.

**Parte posterior:** vasija zoomorfa restaurada –mono–, vasija zoomorfa –felino–, vasija de dos cuerpos con asas comunicante, vasija ornitomorfa restaurada.

**Parte delantera:** vasija zoomorfa –felino–, cuello de vasija antropomorfo (**fig. 116**), vasija ornitomorfa, olla.



**Fig. 116:** Cuellos de vasija antropomorfa

La fotografía de la izquierda ha sido tomada de: Jijón y Caamaño (1951:336).

### 5.2.15 Vitrinas 22 y 23

Contenido vitrina 22 (**fig. 117**): 6 objetos

4 cántaros antropomorfos Puruhá (2 restaurados)

1 olla antropomorfa Puruhá

Base de compotera antropomorfa Puruhá (restaurada)

La obra que empleamos para llevar a cabo la contextualización de las vasijas que se exhiben estas vitrinas fue “Puruhá” (1927), de Jacinto Jijón y Caamaño. A pesar de efectuar varias revisiones entre el material fotográfico y el físico, no conseguimos ninguna asociación. El cántaro que se ubica en la parte delante derecha (**fig. 118**) procede de Huagrahuasi, Carchi, y fue donado por Patricio Miranda.



**Fig. 117:** Vitrina 22

**De izquierda a derecha y de atrás hacia adelante:** cántaro antropomorfo, base de compotera antropomorfo restaurado, cántaro antropomorfo, olla antropomorfa, cántaro antropomorfo, cántaro antropomorfo -cuello restaurado- (**fig. 120**).



**Fig. 118:** Cántaro antropomorfo donado por Patricio Miranda (procedente de Huagrahuasi, Carchi).

Contenido vitrina 23 (**fig. 119**): 8 objetos

3 cántaros antropomorfos Puruhá

2 cántaros Puruhá

2 compoteras Puruhá

1 cuenco Puruhá



**Fig. 119:** Vitrina 23

Dos fueron los niveles, de arriba hacia abajo (parte posterior y delantera), que se establecieron para describir los recipientes existentes.

**Parte posterior:** cántaro, cántaro antropomorfo, cántaro antropomorfo.

**Parte delantera:** cántaro, compotera, cuenco, compotera, cántaro antropomorfo.

### 5.2.16 Vitrina 24

Contenido: vacía

### 5.2.17 Vitrinas 25 y 26

Contenido vitrina 25 (**fig. 120**): 6 vasijas y 1 cabeza zoomorfa

3 cuencos Puruhá

1 cuenco Caranqui

1 olla trípode Puruhá

1 olla Caranqui (procedente de Guayllabamba)

1 cabeza o aplique zoomorfo (?)



**Fig. 120:** Vitrina 25

**De izquierda a derecha y de atrás hacia adelante:** cuenco Puruhá, olla trípode Puruhá, cuenco Puruhá cabeza o aplique zoomorfo, cuenco Caranqui, cuenco Puruhá, olla Caranqui.

Contenido vitrina 26 (**fig. 121**): 7 objetos

4 ollas zapatiforme Caranqui

3 ollas trípode Caranqui



**Fig. 121:** Vitrina 26

Para detallar los objetos de la vitrina se marcaron tres niveles de atrás hacia adelante: 1ra, 2da y 3ra fila.

**Primera fila:** ollas trípodes

**Segunda fila:** ollas zapatiformes

**Tercera fila:** olla zapatiforme

### 5.2.18 Vitrina 27

Contenido vitrina 27 (**fig. 122**): 11 objetos

5 aríbalos

2 ollas de pedestal con asa lateral alta

1 jarra con asa lateral

1 quero de cerámica

1 plato policromado

1 botella

Para la identificación del material Inca empleamos “Un cementerio incásico y notas acerca de los incas en el Ecuador” (1918), de Jacinto Jijón y Caamaño y Carlos Larrea. A pesar de no obtener una contextualización entre el material físico y el fotográfico, observamos que los aríbalos se asemejan a los presentados en la lámina IX (**fig. 123**) y las jarras con asa lateral a la XVI (**fig. 124**), lo que podría convertirse en una evidencia de la posible procedencia de las piezas.



**Fig. 122:** Vitrina 27

Dado el ordenamiento que han recibido las piezas arqueológicas en esta vitrina, se establecieron dos niveles (parte posterior y parte delantera), de atrás hacia adelante, para especificar el tipo de bien.

**Parte posterior:** aríbalos.

**Parte delantera:** jarra con asa lateral (fig. 6), jarra con asa lateral (fig. 7), kero (fig. 8), plato (fig. 9), botella (fig. 10), jarra (fig. 11).



**Fig. 123:** Aríbalos  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1918, Lámina IX).



**Fig. 124:** Jarras con asa lateral  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1919, Lámina XVI).

### **5.3 VINCULACIÓN ARQUEOLÓGICA, MEDIOS DE DIFUSIÓN ARQUEO-MUSEOLÓGICOS Y MEDIDAS DE PROTECCIÓN**

Finalizada la contextualización y filiación cultural de las piezas que se exhiben en las vitrinas, plataformas y paredes del Museo, procederemos con su vinculación en el recorrido. Lo primero que haremos será proponer un ordenamiento que debería darse en cada sala, para evitar cualquier tipo de descontextualizaciones. Luego de explicar esto expondremos nuestra propuesta, que consistirá en una exposición arqueológica más adecuada, tanto de los mostradores (vitrinas, contenedores, plataformas, paredes) como de los medios de comunicación que muestras ciertos problemas (cédulas, carteles, mapas, gigantografías). Esto será complementado con el cuidado que debería recibir cada pieza en las vitrinas, para que los objetos no sigan sufriendo daños.

#### **5.3.1 Salas de Museo**

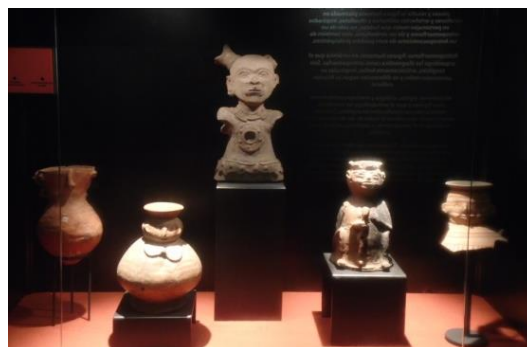
Dada la naturaleza arqueológica del actual recorrido museográfico, la exposición debería contar con un hilo conductor que vaya detallando los distintos estadios culturales, desde el Paleoindio hasta el Incaico. Esta tarea no se ha conseguido en algunas de las salas (2, 3, 5, 6 y 7), dado que, al profesar la visión antropocéntrica, se han realizado mezclas de material, filiaciones erróneas y explicaciones incorrectas. Lo que pretendemos es mostrar ciertas sugerencias, para evitar nuevas descontextualizaciones cronológicas. Aunque en la sala 2 (**fig. 1**) se intenta introducir al visitante en el carácter del Museo, el antropocentrismo (**fig. 126**), no se entiende esta idea ni la razón por la que se mezclan cráneos con objetos antropomorfos. Lo idóneo sería que de entrada se expusiera el material lítico del Paleoindio, para poder seguir una secuencia cultural; pero al ser otra la intensión de la institución, se debería explicar el porqué de lo expuesto. Consideramos lo siguiente: primero, que se evalúe el carácter antropocéntrico del Museo, para continuar con su empleo o buscar una nueva directriz. Desde nuestra perspectiva, esta concepción debería suprimirse, dado que no se entiende como se asocian los objetos que no presentan rasgos antropomorfos (vasijas utilitarias, artefactos líticos, conchas marinas, piezas de metal, cerámica Inca, etc.) con la supuesta pretensión del recorrido. Otras de las razones por la que proponemos esto son, porque al estar guiados por este principio se deja de lado la organización de los contenedores, colocando objetos de distintas culturas y períodos en una

misma vitrina, plataforma o pared; porque se ha dejado de lado la filiación cultural y la tipología de los objetos expuestos; y porque la supuesta lectura del montaje, que va desde Pre-cerámico hasta la llegada de los Incas, tiende a fragmentarse a lo largo del recorrido. Al no existir un vínculo sólido entre el material y el discurso del Museo, se deberían buscar nuevos enfoques, por ejemplo: desde lo cronológico (abarcando los cinco períodos culturales), lo tecnológico (mostrando la materia prima empleada y la variedad de artefactos manufacturados), lo regional (estableciendo salas donde se coloque material procedente de la Costa, de la Sierra y del Oriente) o lo jerárquico (colocando objetos pertenecientes a la élite precolombina).

Como segundo punto de las recomendaciones, habría que realizarse un mejor detalle de la historia del Museo en la primera gigantografía (**fig. 125**), sin exaltar únicamente el impulso que le brindó Hólguer Jara a partir del año 2010. A más de esto, tendría que reducirse la cantidad de texto, dado que no se convierte en nada didáctico para los visitantes. Tercero, que la vitrina 1 (**fig. 38**), de los restos óseos, sea entendida como un homenaje al Dr. Santiana, por la labor antropológica que efectuó en el país. De esta manera se evitará que los cráneos sean removidos, en caso de emprender una nueva directriz museológica en el recorrido. Cuarto, que se especifique que clase de objetos van a ir en las vitrinas 2 (**fig. 40**) y 3 (**fig. 5**) (una de las que se encuentra vacía), para evitar mezclas culturales y cronológicas del material. Y quinto, que se coloque un afiche donde se explique el número de sala, dado que la división es interpretada de distinta manera por los funcionarios y visitantes del Museo. De hecho, la división de las salas no queda aclarada en el catálogo que presenta Jara (2010). Estamos seguros que los quiebres en la exposición y el contenido de las vitrinas pueden ser corregidos con los cambios que acabamos de arrojar.



**Fig. 38:** Vitrina 1



**Fig. 40:** Vitrina 2



Fig. 5: Vitrina 3

**EL MUSEO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL**

Se formó desde los inicios del alma mater y con las donaciones de eminentes académicos e investigadores como Gabriel García Moreno, Jacinto Jijón y Caamaño, González Suárez, Max Uhle, Udo Oberem, Antonio Santiana, Angélica Carluci. Se fundó oficialmente en 1925 con el nombre de "Museo Arqueológico Nacional", bajo el rectorado del doctor Isidro Ayora.

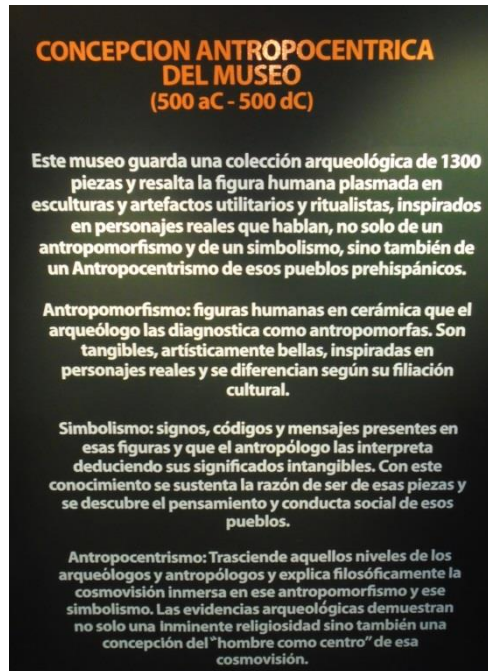
La noche del sábado 9 de noviembre de 1929 un incendio acabó con varios bienes arqueológicos, huesos de mastodontes hallados en Alangasi, instrumentos de la época y, lo que es más, con todos los documentos de respaldo, volviéndose imposible reconocer la procedencia de los materiales que se salvaron.

En 1959, la Facultad de Filosofía reabre el museo y añade a la colección arqueológica una muestra de cráneos y varios artefactos tradicionales, dándole el carácter de antropológico y etnográfico.

En 1994, la Escuela de Ciencias Sociales y el doctorado de Historia reinaguran una exposición arqueológica que permanece hasta el 2005, año en el que se vuelve imperativo resolver problemas de humedad.

En 2006 y 2009, Hólguez Jara a través del FONSAL, reestructura definitivamente las dos plantas del museo, la sala de audiovisuales, la construcción de nuevas vitrinas y elabora los guiones museológico y museográfico, cuya propuesta filosófica se orienta hacia una concepción antropocéntrica de las culturas prehispánicas.

Fig. 125: Gigantografía No. 1



**Fig. 126:** Gigantografía No. 2

Los problemas que se evidencia en la sala 3 (**fig. 1**) son: pretender excluirse de la sala 2, no contar con un hilo conductor, presentar un montaje inentendible, asumir que el material puede ser colocado bajo cualquier criterio, y presentar errores culturales en el primer mapa (**fig. 127**). Mientras la vitrina 4 (**fig. 42**) cuenta con artefactos líticos de cazadores-recolectores; la 5 (**fig. 51**), 6 (**fig. 52**), y la plataforma I (**fig. 61**), poseen herramientas y objetos de piedra de distintos períodos (Formativo, Desarrollo Regional, Integración e Incaico). Al no existir estos detalles en los contenedores, parecería que los instrumentos formarían parte de un mismo grupo o estadio cultural. Para corregir estos montajes, nos hubiera sido útil conocer los principios que se emplearon durante el montaje de la sala, pero esta información no ha sido detallada en el catálogo que se mencionó anteriormente (Jara, 2010). Aunque no contamos con estos datos, lo que nos llama la atención es la ruptura que se da con el antropocentrismo (los vestigios de las vitrinas no cuentan con los supuestos caracteres humanos) y el desconocimiento del material (se ignora el nombre y tipo de objetos que existen). El recorrido no puede mantenerse así, de allí que arrojemos cuatro observaciones: primero, debe detallarse que en la sala se van a exponer litos precolombino a partir de lo cronológico; es decir, desde el Paleoindio hasta el Incaico. Segundo, hay que organizar correctamente el material en los contenedores, agrupándolos de acuerdo a su funcionalidad y posible filiación, de esa manera se evitaran errores

descriptivos e históricos. Tercero, los utensilios deben contar con tipologías correctas, los nombres y asociaciones incorrectas deben ser eliminados. Y cuarto, hay que hacerse correcciones de índole territorial y cultural en el mapa, y colocar un afiche donde se especifique el número de sala.



**Fig. 42:** Vitrina 4



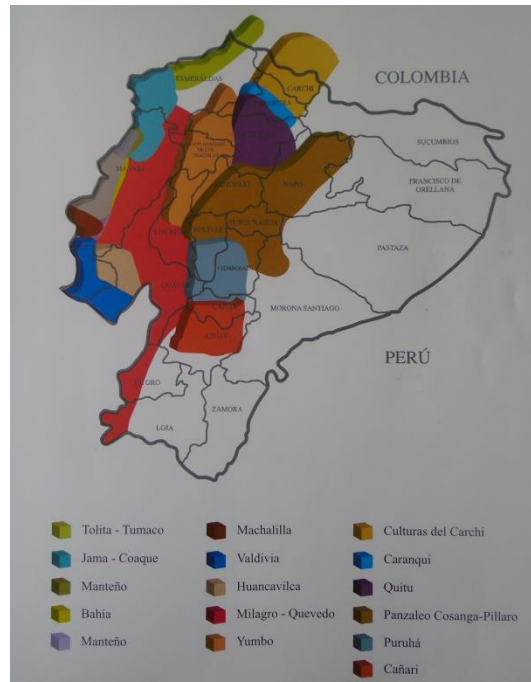
**Fig. 51:** Vitrina 5



**Fig. 52:** Vitrina 6



**Fig. 61:** Plataforma I



**Fig. 127:** Mapa 1  
Tomado de: Jara (2010:65).

Tres son los problemas que se evidencia en la sala 4 (**fig. 1**): colocar objetos de jade en la vitrina número 7 (**fig. 65**), presentar dos gigantografías (**figs. 128 y 129**) con demasiada información, y mostrar un mapa del período Formativo no tan seguro (**fig. 130**). En el caso de querer mantener la piedra verde en el recorrido, tendría que especificarse porque debe permanecer en la exposición y ser reubicado a contenedores del Desarrollo Regional, ya que su procedencia se da desde este período. Aunque en esta sala existe un intento por volver al antropocentrismo, colocando una mayor cantidad de figurillas Valdivia, Bahía, Cerro Narrío, La Tolita, Jama-Coaque y Guangala, en la 5 (**fig. 1**) existe una predilección por las vasijas de los Pastos, rompiendo la tendencia que pretende. Esta nueva ruptura deja de lado las diferencias estilísticas (Piartal, Tuza y Capulí), en las vitrinas 12-16 y plataforma II, y no presta atención a la descripción que se expone en la quinta gigantografía (**fig. 131**).



**Fig. 65:** Vitrina 7

**SEDENTARISMO, AGRICULTURA,  
CERAMICA Y CENTROS CEREMONIALES  
(4.500 aC - 500 aC)**

En la cultura Valdivia se inician aldeas permanentes y organizadas con grandes chozas ovaladas alrededor de amplios espacios abiertos o plazas. Estas tenían una función pública o ceremonial y estaban asociadas a otras construcciones especiales de uso ritual.

Se realiza por primera vez una agricultura estable y compleja que sirve de base para la subsistencia de toda la población. Los cultivos se efectuaban en los alrededores del poblado, por medio del sistema de roza y quema.

Se inicia la práctica de la alfarería, tanto para uso doméstico como ceremonial. Esta artesanía alcanzará un alto nivel artístico y tecnológico con la cultura Chorrera.

La demanda de productos exóticos, por razones ceremoniales y de prestigio personal, llevó al establecimiento de rutas comerciales tanto por tierra como por mar.

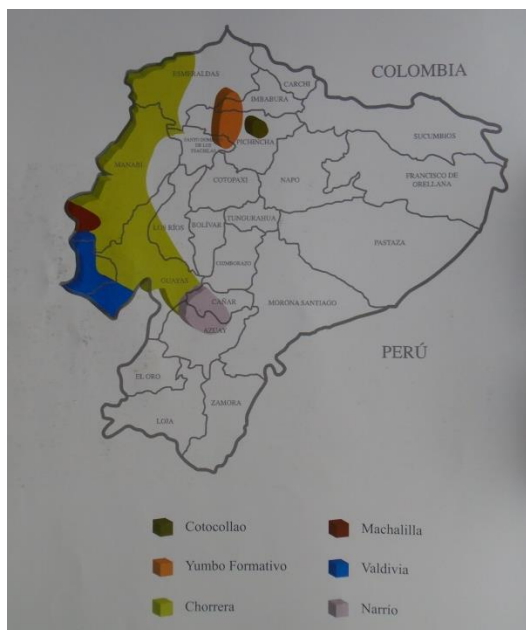
**Fig. 128:** Gigantografía No. 3

**LA ECONOMIA CON EXCEDENTES  
(500 aC 500 dC)**

Los hombres y mujeres habitaban el bosque semiseco, los manglares y las amplias playas arenosas. Practicaban la navegación en balsa a lo largo del litoral del Océano Pacífico para pescar y realizar intercambios con poblaciones lejanas. Acudían regularmente a depositar ofrendas en el importante santuario ubicado en la isla de La Plata.

Sus grandes figuras de cerámica nos muestran el lujo desplegado por sus sacerdotes y otros personajes poderosos en el curso de ceremonias religiosas. Entre sus adornos abundan los objetos de oro, concha y piedras semipreciosas. Incluyen diademas, orejeras, narigueras, pectorales, anillos, colgantes, brazaletes. También elaboraron pinzas depilatorias y cajas de Ilipta empleadas para el consumo de hojas de coca.

**Fig. 129:** Gigantografía No. 4



**Fig. 130:** Mapa 2  
Tomado de: *Ibíd.* (68).

**EL SIMBOLISMO EN LAS CULTURAS SERRANO NORTEÑAS, CARCHI**

La extraordinaria cerámica de los pastos-carchenses tiene 3 estilos diferentes muy identificables: **Negativo del Carchi o Capulí, Cuasmal o Tuza y Tuncahuán o Piartal.** Este grupo Pasto, ocupó los altos valles del norte del Ecuador y del extremo sur de Colombia y estaba organizado en pequeños cacicazgos o señoríos independientes cuyas minorías elitistas acumulaban grandes riquezas provenientes de los excedentes agrícolas y de los réditos de un comercio a gran distancia sobre productos exóticos que llevaban los mindaláes o mercaderes profesionales de la costa y la Amazonía. Otra fuente de riqueza fue también el cultivo de coca y algodón en las tierras calientes del Chota.

Esta riqueza se refleja en los ricos ajuares funerarios depositados en tumbas de pozo profundo. En sus cámaras laterales están sus cuerpos rodeados de recipientes ceremoniales de cerámica y adornos de oro y cobre, como coronas, cascos, máscaras, orejeras, narigueras y grandes pectorales.

**Fig. 131:** Gigantografía No. 5

El problema de la sala 6 (**fig. 1**) consiste en agrupar metales de distintos grupos en las vitrinas 17 (**fig. 101**) y 18 (**fig. 105**), sin especificar su período y filiación cultural, y presentar una gigantografía (**fig. 132**) nada didáctica (cuenta con muchos datos). Una vez más, se evidencian fragmentaciones y descontextualizaciones en el hilo conductor del recorrido. Si a partir de la sala 4 y 5 ya se evidencia un orden cronológico, que empieza con el período Formativo (Valdivia, Chorrera, Cerro Narrío), continúa con el Desarrollo

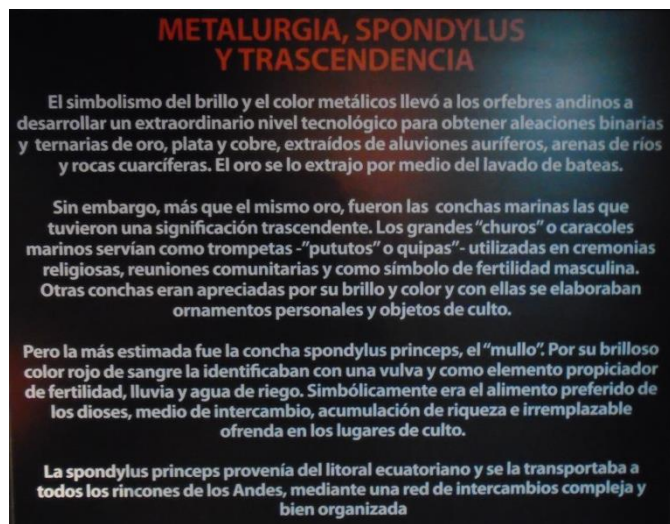
Regional (Bahía, La Tolita, Guangala, Jama-Coaque) y culmina con el de Integración (Pastos); en la 6 esta se deshace. Lo idóneo sería mantener una misma secuencia cronológica, hasta el final del recorrido. La forma como puede mejorarse este aspecto es, colocando vasijas de un mismo grupo en los contendedores de la sala 5, para que los visitantes observen y conozcan las diferencias estilísticas y cronológicas de las tres culturas del Carchi (Piartal, Tuza y Capulí). A más de esto, debe detallarse que en la sala 6 se va a exponer metales de los períodos de Desarrollo Regional e Integración; y colocar un afiche donde se especifique el número de la sala, en este caso 6 (la cuarta y quinta si lo poseen).



**Fig. 101:** Vitrina 17  
Tomado de: *Ibíd.* (44).

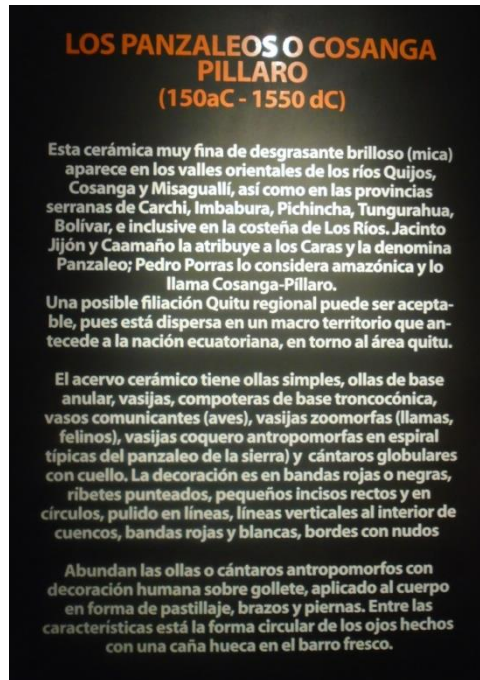


**Fig. 105:** Vitrina 18

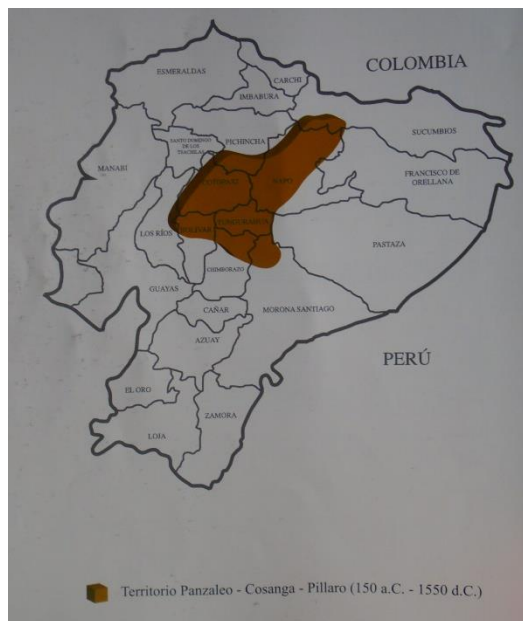


**Fig. 132:** Gigantografía No. 6

La sala 7 (**fig. 2**) presenta tres problemas: entender a lo Cosanga como Panzaleo o Quito en una de sus gigantografías (**fig. 133**) y mapas (**fig. 134**), presentar mezcla de material en la vitrina 19 (**fig. 112**), y descuidar la protección de las vasijas globulares de las paredes (**figs. 108 y 110**). Aunque los responsables del montaje museográfico hayan considerado que la evidencia material Quito también se encuentra en las vasijas Cosanga, no se entiende el porqué de la asociación ni la razón de hablar de esta supuesta cultura. Lo que asumimos es que, al ser Jara uno de los que sostiene la existencia de los Quitus (2010), trato de exponer su idea en la exposición. Estos supuestos deben cambiar, debido a que los museos no deben ser dirigidos por los principios de sus directores, sino a partir de sustentos bibliográficos y arqueológicos. Con relación a la vitrina 19, debe especificarse que piezas Cosanga va a llevar, para mantener la misma filiación cultural en la sala. Las ollas globulares, en cambio, deberían contar con otro tipo de soportes, pues su disposición actual no resulta segura.



**Fig. 133:** Gigantografía No. 7



**Fig. 134:** Mapa 3  
Tomado de: *Ibíd.* (92).



**Fig. 112:** Vitrina 19



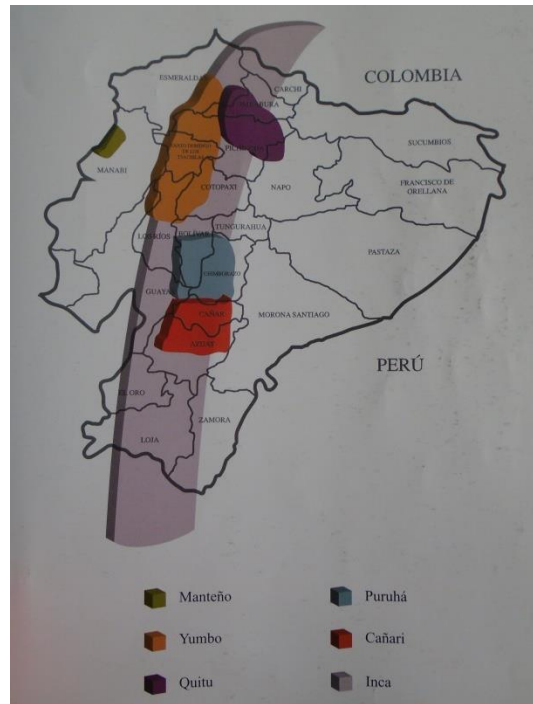
**Fig. 108:** Ollas globulares de la pared norte.



**Fig. 110:** Ollas globulares de la pared este.

Aunque las salas 8 y 9 cuentan con una correcta secuencia cronológica, por poseer ejemplares del período de Integración e Inca, se evidencian fallas en el cuarto mapa (**fig. 135**), dado que los aspectos culturales y territoriales no responden a la realidad, y presenta una gigantografía (**fig. 136**) con demasiada información. A más de esto, habrá que determinarse el tipo de material que irá en la vitrina 24 (**fig. 34**), y colocar afiches que especifiquen donde empieza cada una de las salas. Luego de observar estos puntos, volvemos a considerar que la visión antropocéntrica tiene que ser reevaluada, ya que no

ofrece una verdadera lectura del material, crea estancamientos durante el recorrido, arroja datos sin suficiente evidencia, y se olvida de mantener el hilo conductor en las salas. A continuación, detallaremos los cambios que deberían darse en los contenedores y en el apoyo museográfico, y estableceremos ciertos cuidados al material expuesto.



**Fig. 135:** Mapa 4  
Tomado de: *Ibíd* (101).



**Fig. 134:** Vitrina 24

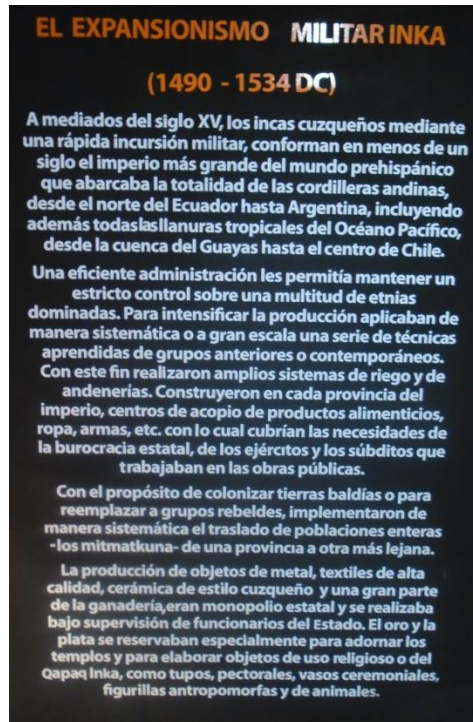


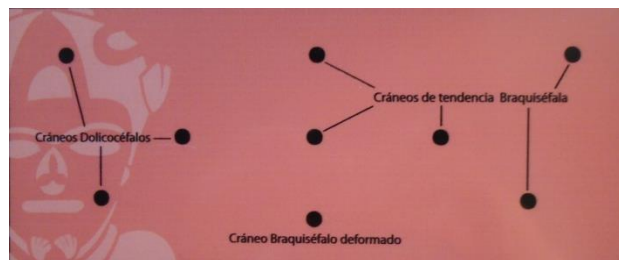
Fig. 136: Gigantografía No. 8

### 5.3.2 Implementación arqueo-museológica en los contenedores

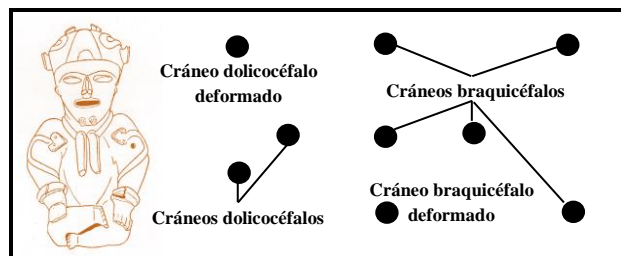
#### 5.3.2.1 Vitrina 1

La descripción de los cráneos no coincide con la cédula explicativa, dado que se detalla la existencia de un solo espécimen deformado, el cráneo braquicéfalo, cuando en realidad son dos los que presentan esta característica. El otro cráneo que cuenta con esta particularidad es el dolicocefalo que se encuentra en la parte posterior izquierda (primera fila). Otro problema de la cédula es emplear distintos apelativos para describir una misma clase de cráneo y presentar fallas ortográficas: cráneo de tendencia braquiséfala y cráneo braquiséfalo deformado. Esto podría solucionarse empleado palabras similares: cráneo braquicéfalo y cráneo braquicéfalo deformado (**fig. 137**). En cuanto a la exposición de los cráneos, creemos necesaria la eliminación de todo tipo de pegamento (brujita, silicona o cemento de contacto) para fijarlos en los soportes, puesto que únicamente causan deterioro en los especímenes, y controles continuos, con especialistas, para evitar su desgaste. Se sugiere, además, que los cráneos deformados sean colocados de perfil, para que exista una mejor apreciación de sus modificaciones. Puesto que sugerimos que esta vitrina sea

entendida como un homenaje al Dr. Santiana, valdría la pena colocar la caratula de *Nuevo Panorama del indio* (1966) (**fig. 138**), en la pared o en los costados de la vitrina, para conocer parte del trabajo bibliográfico que efectuó durante su dirección en el Museo.



**Fig. 38:** Vitrina 1 con cédula actual



**Fig. 137:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 1)



**Fig. 138:** Portada del último libro de Antonio Santiana

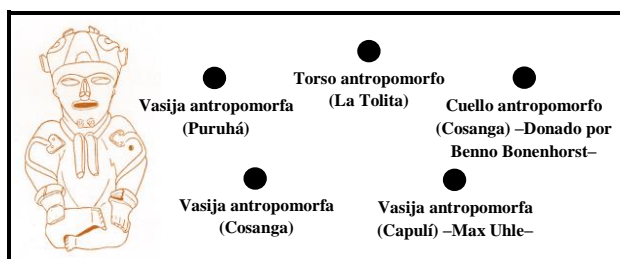
### 5.3.2.2 Vitrina 2

Tres son los problemas que se observan en la cédula explicativa: Vasija Antropomorfa Panzaleo; Chuzalongo, Culturas del Carchi; y Cabeza Antropomorfa Panzaleo. El problema con la vasija antropomorfa es que una de las ideas del Museo consiste en asociar lo Panzaleo con lo Quitu, creando fallas culturales. La vasija debería ser entendida como Cosanga, dado que es en la región amazónica donde se ha comprobado, mediante estudios de composición química y mineralógica (Holm & Crespo, 1980b; Almeida, 2000), que elaboraban este tipo de recipientes. Hay que entender que los Panzaleo no fueron los que elaboraron dicha cerámica, la adquirieron a partir de vínculos con el Oriente para emplearla en actividades domésticas y ceremoniales (Ontaneda, 2002). El caso del Chuzalongo merece una mejor explicación. Según la mitología serrana, se trata de una criatura que habita en las montañas y que su órgano sexual es de gran tamaño, como un bejuco de “chuinsa” (Menéndez, 2013:11). Esta característica no se observa en la vasija antropomorfa, lo más probable es que haya recibido este apelativo al confundirlo con el bastón que lleva en su mano. Al no poder asociarlo con esta figura, su nombre tiene que desaparecer de la cédula, ya que no se trata de este personaje. En cuanto a su filiación, no cabe duda que es de las Culturas del Carchi, pero valdría la pena especificar a cuál de ellas pertenece: Capulí. Respecto del último artefacto, debe especificarse que se trata de un cuello de vasija antropomorfo Cosanga y no de una cabeza Panzaleo (**fig. 139**).

Dado que en esta vitrina se consiguió contextualizar la vasija antropomorfa Capulí (**fig. 41**), a partir del *Estado actual de la prehistoria ecuatoriana* (1960) de Max Uhle, su respaldo fotográfico debería ser colocado en uno de los costados. Este nuevo material museográfico permitiría explicar cómo fue entendido el recipiente para el arqueólogo que lo encontró: cuál era su funcionalidad, donde se lo encontró, a qué civilización pertenecía, etc. A más de esto, creemos necesaria la especificación de nombres, lugares y fechas de los objetos que han sido donados y comprados, en las cédulas o soportes. El ejemplar que presenta estas características es el cuello antropomorfo Cosanga, donado por Benno Bodenhorst, personaje que es citado en el Vol. V, No. 1 de la revista *Humanitas* (1965), cuando Santiana habla acerca de las adquisiciones realizadas para el Museo. La implementación de estos medios facilitará la comprensión de lo expuesto, especificando que piezas han sido excavadas, donadas, compradas o de procedencia desconocida.



**Fig. 40:** Vitrina 2 con cédula actual



**Fig. 139:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 2)



**Fig. 41:** Vasija antropomorfa Capuli.  
Tomado de: Uhle (1960:62).

### 5.3.2.3 Vitrina 4

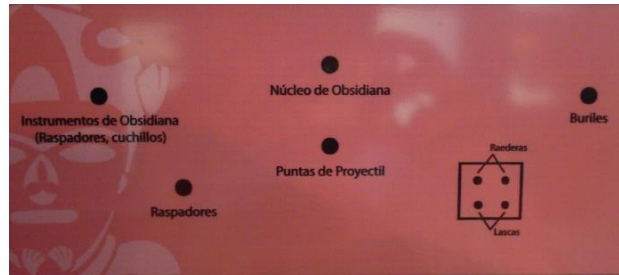
Aunque el número de artefactos descritos en la cédula coincide con lo expuesto (63 objetos), la identificación morfo-funcional presenta algunas fallas. Según el difusor de la

vitrina, existe un total de 28 puntas de proyectil, 17 instrumentos de obsidiana (entre raspadores y cuchillos), 9 buriles, 4 raspadores, 2 raederas, 2 lascas y 1 núcleo. Como la revisión que efectuamos arrojó resultados diferentes<sup>18</sup>; los utensilios deberían ser ordenados de acuerdo a sus mismas características morfo-funcionales (**fig. 140**). Lo que debería hacerse es, reunir cada clase de artefacto por contenedor o colocar dos clases diferentes en uno mismo estableciendo una marcada diferencia (los raspadores en la parte de arriba y las raederas en la de abajo por ejemplo). A más de esto, deberían ser agrupados de acuerdo a su materia prima (obsidiana o basalto) y remover las réplicas de plástico. De esta manera se evitaría estar detallando a cada momento, en la cédula, una misma clase de herramienta y se establecería un mejor ordenamiento del material. Otro aspecto que debe tomarse en cuenta es la correcta exposición de los litos, hay que eliminar todo tipo de stickers grandes o de colores llamativos sobre los artefactos, evitar amontonamientos y suprimiendo el empleo de cualquier pegamiento (brujita, silicona o cemento de contacto) con la finalidad de que fijarlos en los contenedores.

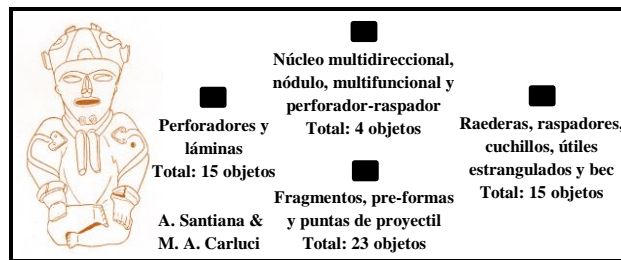
Al identificarse 3 de los instrumentos expuestos en “Dos horizontes nuevos en la prehistoria ecuatoriana” (1960), de Antonio Santiana y María Angélica Carlucci; y 17 de “Puntas de proyectil. Tipos, técnicas y áreas de distribución en el Ecuador Andino” (1963), de la misma arqueóloga argentina, consideramos necesaria la vinculación del material físico con el fotográfico, por medio de imágenes y correcciones en la cédula explicativa. Como la contextualización cuenta con un gran número (20 piezas en total), se recomienda colocar dos imágenes (**figs. 44 y 50**) para evitar llenar de varios papales la vitrina. Estas podrían ser colocadas en la pared posterior o vidrio del contenedor, especificando la fuente de donde se ha tomado y la procedencia del material. Una vez más, esto brindará mayor información al público, pues reconocerá que objetos fueron encontrados por algunos de sus directores y que tipos de artefactos llegaron a fabricar los cazadores-recolectores del continente americano.

---

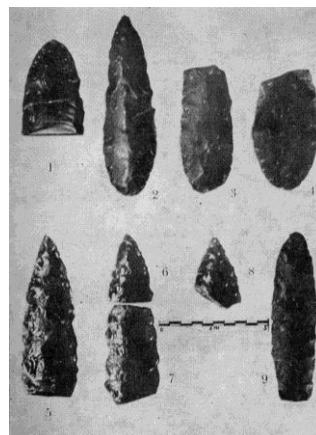
<sup>18</sup> 8 perforadores, 1 perforador-raspador, 5 láminas utilizadas, 2 láminas retocadas, 6 puntas lanceoladas (2 de basalto), 1 punta peduncular, 9 fragmentos de punta lanceolada (2 de basalto), 1 punta foliácea (basalto), 2 fragmentos de punta foliácea, 2 fragmentos de punta cola de pescado (1 de basalto), 1 preforma de punta, 1 preforma de punta pedunculada (basalto), 4 raederas (3 convexas y 1 recta), 2 raspadores (1 recto y 1 cóncavo), 5 cuchillos (2 bifacial), 3 útiles estrangulados, 1 bec, 1 multifuncional, 1 nódulo, 1 núcleo multidireccional y 6 réplicas (plástico).



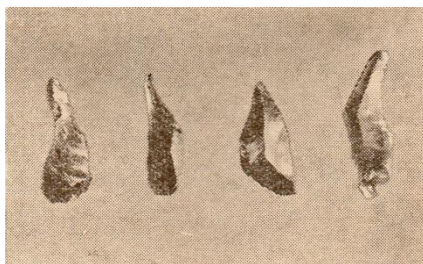
**Fig. 43:** Vitrina 4 con cédula actual



**Fig. 140:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 4)



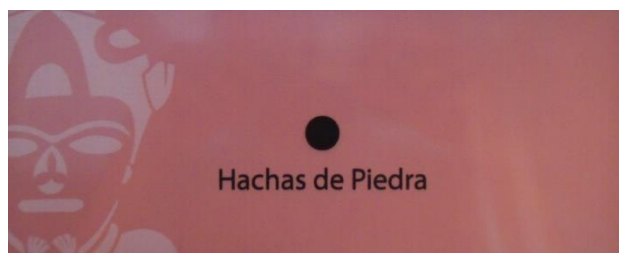
**Fig. 44:** Puntas de proyectil de basalto Tomado de: Carlucci (1963: Lámina I).



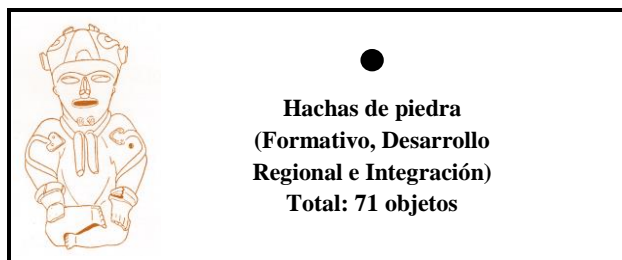
**Fig. 50:** Perforadores de obsidiana  
Tomado de: Santiana & Carlucci (1961: foto de perforadores).

#### 5.3.2.4 Vitrina 5

La cédula especifica que contiene hachas de piedra, pero no detalla cuantas existen, de donde provienen, ni a qué período pertenecen (Formativo, Desarrollo Regional e Integración). A primera vista, el contenedor cuenta con demasiados artefactos que han sido colocados de cualquier forma. Lo recomendable sería amenorar el número de la muestra, colocar las hachas de acuerdo a sus características formales (planas con y sin hueco, con lados arqueados, de forma trapezoidal, etc.), y quitar los stickers blancos o voltearlas para que no salgan esas letras y números (**fig. 141**). Al emplear estas sugerencias, se conseguirá una mejor exposición del material arqueológico, pues se identificarán las distintas clases de hachas que se fabricaban en épocas precolombinas.



**Fig. 52:** Vitrina 5 con cédula actual



**Fig. 141:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 5)

### 5.3.2.5 Vitrina 6

Los problemas que se identifican en esta vitrina son de carácter informativo (con la cédula) y expositivos (con la colocación del material). Respecto del primero, no se especifica cuantos artefactos existen y se evidencian equivocaciones en la identificación de las piezas. Se asume que las placas y objetos rectangulares grabados de calcita y andesita son taptanas, supuestas herramientas de contabilidad o de juego (Valdez, 2008), que las tres manos o maceradores de canto basáltico son espejos de obsidiana, y que las 3 macanas y la preforma de macana son pesas de red. En cuanto al segundo, no se entiende el sentido de la muestra, posee objetos de distintos períodos culturales (Desarrollo Regional, Integración e Incaico), que fueron empleados en distintas actividades, y que han sido colocados en cualquier orden. Lo que se debería hacer es especificar cuál es la pretensión de la vitrina, diseñar una nueva cedula con la correcta identificación de los artefactos (**fig. 142**), reducir el número de la muestra, y ordenarlos de acuerdo a sus características funcionales. Resulta difícil trabajar con este contendedor, dado que se asume que el recorrido presenta una visión cronológica de las culturas precolombinas del Ecuador. Aunque no logre encajar en ningún período específico, por poseer objetos de distintas épocas, lo que se espera con estos cambios es que se entienda, por lo menos, el porqué de la colocación: se trata de una exposición de objetos de carácter doméstico, militar y religioso o ejemplos de la variedad lítica desde Desarrollo Regional hasta la invasión incásica.

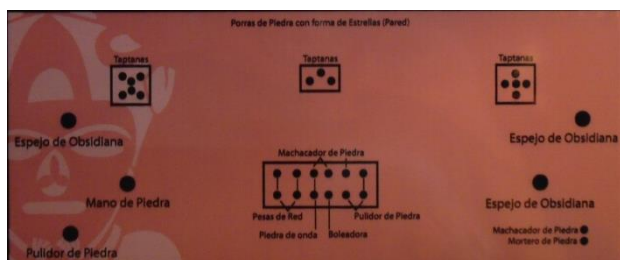


Fig. 53: Vitrina 6 con cédula actual

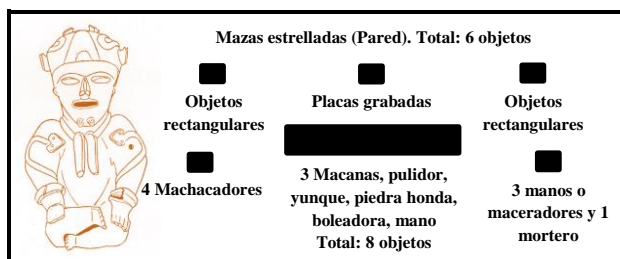


Fig. 142: Propuesta de nueva cédula (vitrina 6)

### 5.3.2.6 Plataforma I

Al revisar la cédula descriptiva de la primera plataforma, nos percatamos que no cuenta con el número de las piezas expuestas, que arroja datos erróneos en cuanto a la cantidad de los metates (en realidad son dos y no tres), que cae en equivocaciones al realizar la identificación de dos objetos (el martillo y la escultura antropomorfa son confundidos con pesa e ídolo fálico), que la disposición del material dista del modelo que presenta, y que los tres proyectiles no pertenecen a las culturas precolombinas del Ecuador, al parecer provienen de África (objetos que deben salir del recorrido). Identificados estos puntos, lo que debe hacerse es crear un nuevo difusor que contenga datos fidedignos de lo expuesto: cantidad (30 objetos de piedra), identificación y posición (**fig. 143**). Como no todos los artefactos pueden ser asociados a un grupo cultural, por su naturaleza lítica, debe detallarse

el posible período al que pertenecen (Integración e Incaico). En caso de poseer objetos reconocibles (sillas en forma de U, fragmento de figurín, fragmento de monolito y figurín antropomorfo), debe determinarse su filiación, en nuestro caso Manteño-Huancavilca. Si la intención es mantener una relación clara entre la cédula y el montaje, se recomienda agrupar las piezas de acuerdo a sus características formales (sillas, proyectiles, boleadoras, hachas, etc.); así el visitante apreciará las diferencias morfo-funcionales de la muestra.



Fig. 62: Plataforma I con cédula actual

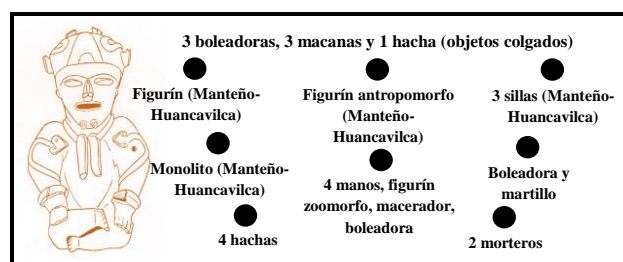
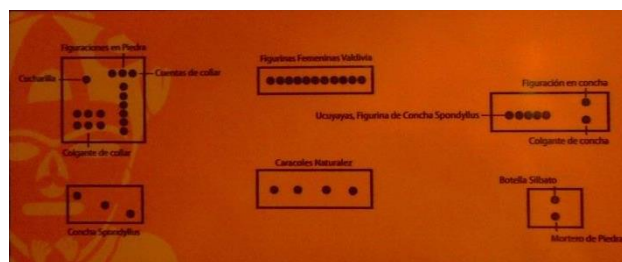


Fig. 143: Propuesta de nueva cédula (plataforma I)

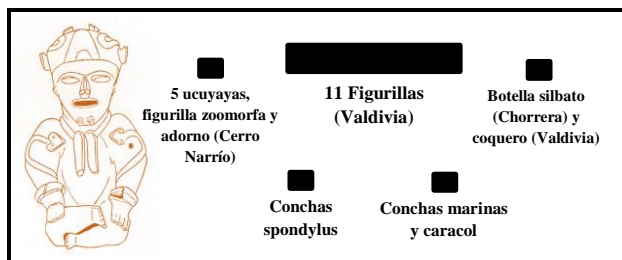
### 5.3.2.7 Vitrina 7

Aunque la cédula cuenta con una buena información de la distribución de los objetos, por contenedores, no describe la cantidad (sostiene que existen 43 piezas cuando en realidad son 46) ni específica a qué cultura pertenecen (solo las figurillas Valdivia han sido

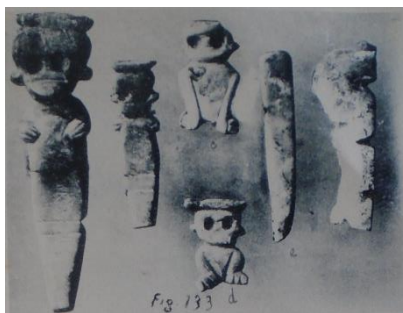
identificadas). Esto puede solucionarse estableciendo el total de la muestra, dando un nuevo ordenamiento y detallando la filiación cultural de las figuras hechas en concha (Cerro Narrío), de la botella silbato (Chorrera) y del coquero (Valdivia) (**fig. 144**). Como las cinco figurillas antropomorfas de spondylus guardan cierta semejanza con las imágenes 133-138 que presenta Max Uhle en “Influencias mayas en el alto Ecuador” (1922), consideramos que la colocación de una de estas fotografías, en un costado de la vitrina, servirá para difundir parte de los objetos encontrados por el primer director del Museo (**fig. 66**). De esa manera, los espectadores conocerán de qué manera eran entendidos estos objetos, a que civilización pertenecían, y cuál podría ser su procedencia. Puesto que la vitrina se convierte en un difusor del período Formativo, los objetos de jade deberían ser trasladados a otro contenedor o eliminados del recorrido, debido a que su ubicación espacial se evidencia a partir del Desarrollo Regional. En cuanto al pegamento que han empleado para fijar a los vestigios culturales en los contenedores (brujita, silicona o cemento de contacto), debe suprimirse para evitarse cualquier tipo de daño.



**Fig. 65:** Vitrina 7 con cédula actual



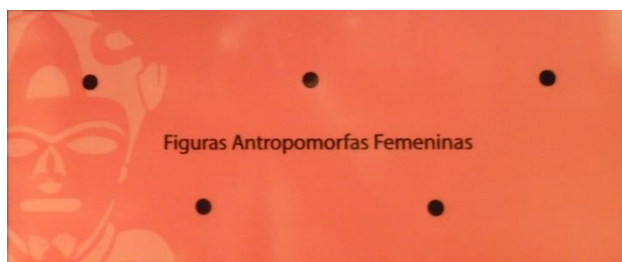
**Fig. 144:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 7)



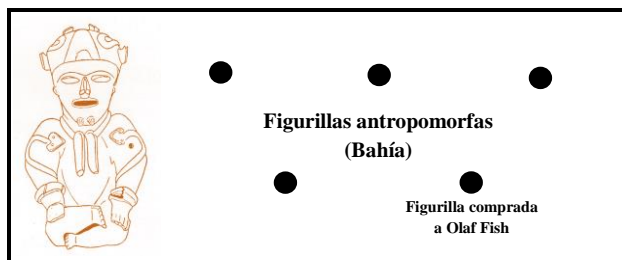
**Fig. 66:** Figurillas antropomorfas de spondylus (ucuyayas). Tomado de: Uhle (1922: Lámina XLVI).

### 5.3.2.8 Vitrina 8

La exposición de las piezas y el detalle informativo de la cédula están correctos. Lo que debería ampliarse es la filiación cultural (Bahía), detallando que una de las figurillas fue comprada a Olaf Fisch (24 de enero de 1973) (**fig. 145**).



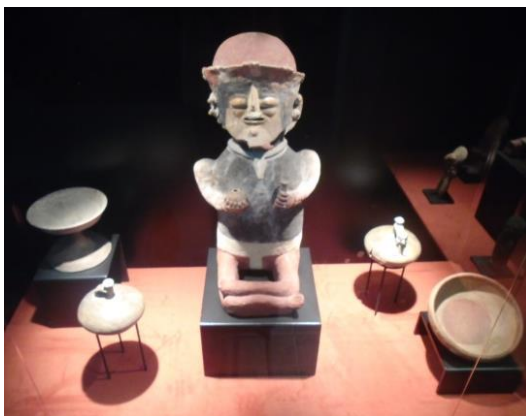
**Fig. 69:** Vitrina 8 con cédula actual



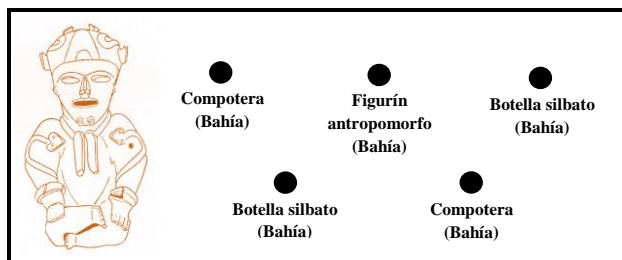
**Fig. 145:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 8)

### 5.3.2.9 Vitrina 9

Dos son los problemas identificados en la vitrina: la cantidad que exhibe la cédula (detalla que existen 7 objetos, cuando en realidad solo se evidencian 5) y la identificación de las piezas (las compoteras son confundidas con platos). Este dato debería ser rectificado, tanto para poder determinar en donde están las otras piezas como para actualizar la información. También se recomienda colocar la filiación cultural de los artefactos (Bahía) (**fig. 146**). A más de esto, se debería especificar que las botellas provienen de una donación (Lola de Ponce) y una compra (Sra. Santana).



**Fig. 72:** Vitrina 9 con cédula actual

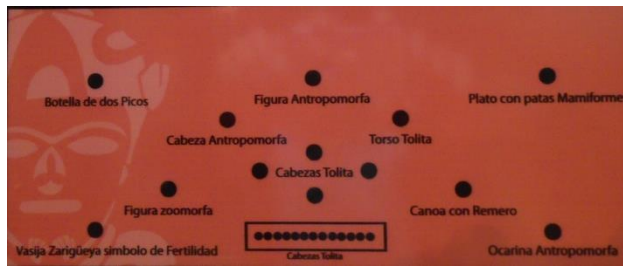


**Fig. 146:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 9)

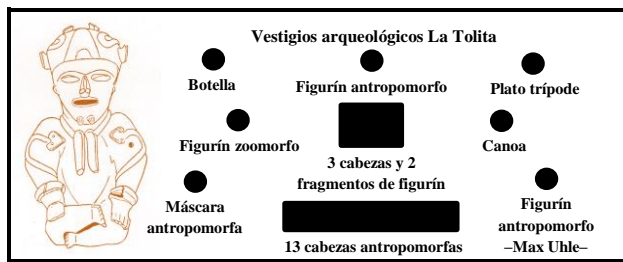
### 5.3.2.10 Vitrina 10

La descripción de la cédula presenta algunos problemas de identificación y numéricos (hace falta una pieza). Mientras la ocarina antropomorfa debe ser tratada como figurín, en la fila de cabezas hace falta detallar la existencia de un fragmento antropomorfo. También se debería eliminar nombres no tan convencionales de las vasijas, como el plato con patas mamiformes. Esto podría solucionarse con apelativos más precisos: plato trípode. Como todos los objetos pertenecen a una misma cultura (La Tolita), la cédula debería contar incluso con este detalle (**fig. 147**). Podría decirse que lo positivo del comunicante es que cuenta con una correcta información de la distribución de las piezas. En cuanto a la exposición, se recomienda amenorar el número de los elementos, ya que al contar con muchos ejemplares no se consigue una buena apreciación de la muestra.

En esta vitrina se consiguió contextualizar el figurín antropomorfo (**fig. 77**) de la parte delantera derecha, a partir del trabajo “Estudios Esmeraldeños” (1927) de Max Uhle (Lámina 6). Al darse esta nueva identificación, se debería añadir la imagen en uno de los costados para que el visitante consiga observa otra de las piezas que proviene de las investigaciones que efectuó el arqueólogo alemán. La implementación de fotografías se convertirá en un elemento innovador en el recorrido museográfico, ya que brindará información de los resultados obtenidos en algunas expediciones. A más de esto, habría que detallarse que, el plato trípode fue comprado a Guido Herrera en el Carchi (18 de enero de 1972). Al contar con este dato, se conseguirá explicar las distintas formas que emplearon los directores del Museo para adquirir objetos arqueológicos.



**Fig. 76:** Vitrina 10 con cédula actual



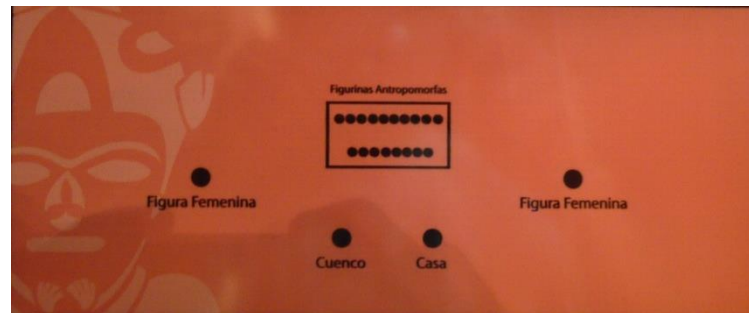
**Fig. 147:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 10)



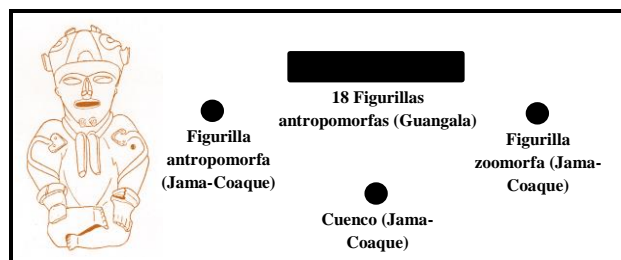
**Fig. 77:** Figurín antropomorfo.  
Tomado de: Uhle (1927b: Lámina 6).

### 5.3.2.11 Vitrina 11

Aunque la cantidad (22 objetos) y distribución que marca la cédula coincide con la muestra, esta podría enriquecerse con la descripción cultural de las piezas. No se pretende cambiar el modelo, sino complementarlo con la debida filiación y explicación: figurillas antropomorfas Guangala, cuenco y figurines Jama-Coaque (antropomorfo y antrozoomorfo) (**fig. 148**). Como en la vitrina anterior ya se expuso el material proveniente de La Tolita, lo más conveniente sería que la casa salga de este contenedor.



**Fig. 79:** Vitrina 11 con cédula actual.

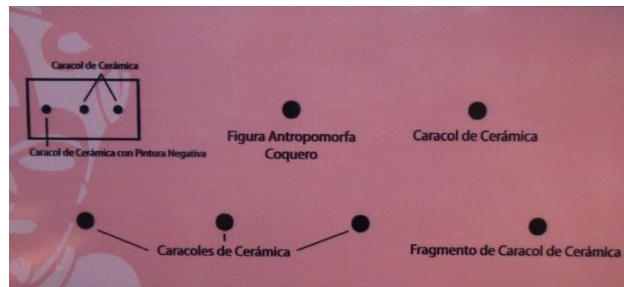


**Fig. 148:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 11)

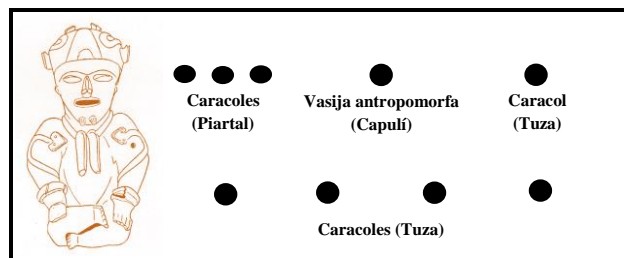
### 5.3.2.12 Vitrina 12

Los detalles descriptivos, numéricos, y la disposición de los objetos, coinciden con la información que arroja la cédula. Lo que habría que añadirle es la especificación cultural

de los caracoles (3 de Piartal y 5 de Tuza) y de la vasija antropomorfa (Capulí) (**fig. 149**). Como el recipiente proviene de una donación, debería especificarse el nombre de la persona que lo efectuó (Cristóbal de Gangotena) y el lugar de procedencia (Pomasquí).



**Fig. 82:** Vitrina 12 con cédula actual



**Fig. 149:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 12)

### 5.3.2.13 Vitrina 13

Aunque arroja la distribución y el número de objetos existentes en la vitrina (9 vasijas), la cédula presenta problemas de identificación (trata a las compoteras como cuencos y a las ollas como vasijas o cántaros). Esta información tiene que ser corregida e ir acompañada de la filiación cultural, para evitar colocar detalles estilísticos incompletos y poco informativos, como: cuenco con pintura negativa, cuenco con engobe en el borde, cuenco con pintura negativa y engobe, etc. Es verdad que los nueve recipientes pertenecen a las

Culturas del Carchi, pero valdría la pena especificar cuantas son de Piartal, Tuza o Capulí. Dado que solo uno de ellos pertenece a Tuza, lo más conveniente sería sacarlo y reemplazarlo por otro Piartal, para que en la vitrina solo existan vasijas de este período (fig. 150).

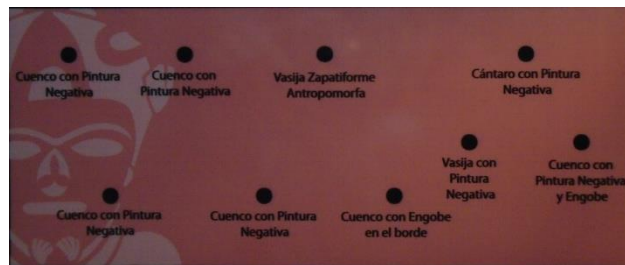


Fig. 84: Vitrina 13 con cédula actual

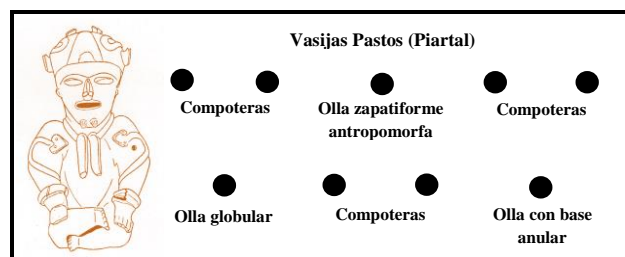
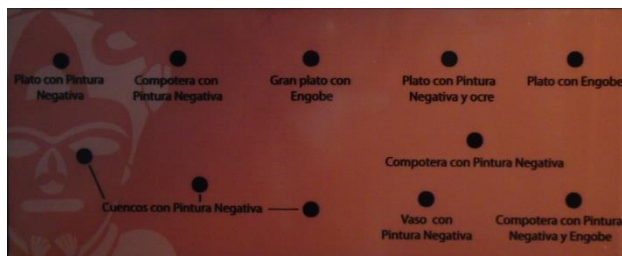


Fig. 150: Propuesta de nueva cédula (vitrina 13)

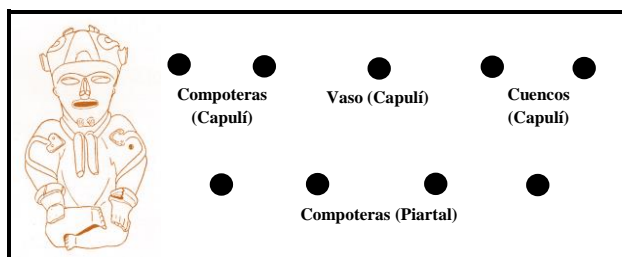
#### 5.3.2.14 Vitrina 14

Nuevamente se evidencian problemas con la identificación de las vasijas, se confunde lo que es plato, cuenco y compotera. Al no poder establecerse una filiación cultural de los recipientes, se ha preferido detallar sus caracteres estilísticos, pero estos son confusos e incompletos: plato con engobe, cuenco con pintura negativa y ocre, compotera con pintura negativa y engobe, etc. La solución a estos problemas sería, especificar la tipología de los ceramios, determinar cuántos son de Piartal (3) y Capulí (8), y agruparlos de acuerdo a su

grupo cultural, añadiendo más ceramios del primero y eliminando algunos del segundo para conseguir una igualdad o reemplazándolos para dejar un solo grupo en la vitrina, sea Piartal o Capulí (**fig. 151**). Como se evidencia amontonamiento en la vitrina, se sugiere amenorar o distribuir de mejor manera la muestra, para no obstaculizar la apreciación del público. Por último, ya que se cuenta con una donación y una compra (dos computeras), debería detallarse quienes fueron los responsables de estos actos en caso de mantener la misma cédula: H. Herrera (donador) y Víctor Muñoz (vendedor), en qué año se dio la compra (9 de junio de 1973), y de donde provienen (Carchi). La intención de contar con esta información, consiste en detallar las otras formas de adquisición empleadas por el Museo.



**Fig. 85:** Vitrina 14 con cédula actual

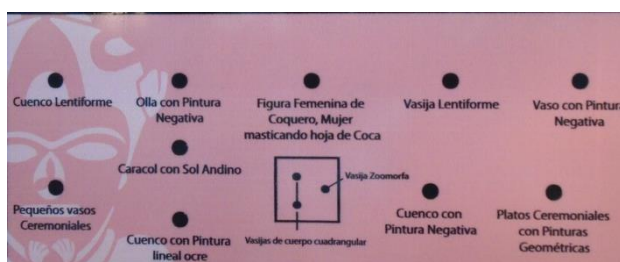


**Fig. 151:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 14)

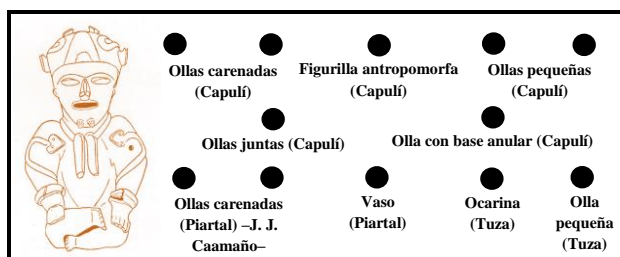
### 5.3.2.15 Vitrina 15

Los detalles correctos de la cédula son la distribución y la cantidad de las piezas (13 objetos); sin embargo, sus problemas tienen que ver con la tipología y la descripción. En esta ocasión, se evidencian confusiones entre lo que son ollas, cuencos y vasos; se han empleado de nuevo detalles decorativos o formales para diferenciarlos (caracol con sol andino, cuenco con pintura lineal ocre, vasija de cuerpo cuadrangular, vasija lentiforme, etc.); y se habla de objetos ceremoniales sin determinar el porqué de esta característica (pequeños vasos ceremoniales y platos ceremoniales con pinturas geométricas – adulterado–). Como lo que se pretende es que las vitrinas cuenten con buena información arqueológica, los datos que se han expuesto deben cambiar. Primero, los caracteres estilísticos deben ser eliminados, dado que no brindan suficiente información al visitante; segundo, debe esclarecerse el tipo de recipientes existentes (hay ollas, vasos y platos); tercero, hay que determinar su filiación (7 Capulí, 3 Tuza y 3 Piartal); y cuarto, las vasijas tienen que ser ordenadas de acuerdo a sus formas o grupo cultural, dado que cuentan con una cronología distinta: Capulí (800 – 1500 d.C.), Piartal (750 – 1250 d.C.), y Tuza (1250 – 1500 d.C.) (**fig. 152**).

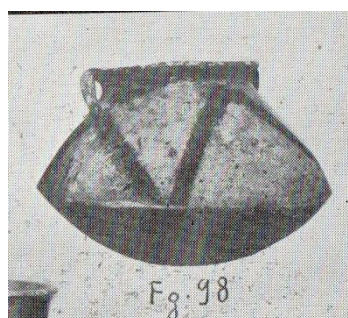
Como en esta vitrina conseguimos contextualizar uno de los ceramio presentados por Jijón y Caamaño en *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951), la olla carenada Piartal (**fig. 89**) que se ubica en la parte posterior izquierda; la imagen que se observa en el libro (fig. 98; pág. 174) debería ser colocada en uno de los costados del contendedor. Dicha fotografía permitirá conocer la procedencia del recipiente, a que cultura la asoció el investigador ecuatoriano, y que materiales provienen de sus excavaciones. En cuanto a las piezas compradas, deben ser identificadas (la olla Capulí, las cuatro ollas unidas y los tres platos juntos), para detallar el nombre de los vendedores (Maruja Vallejo, Alfredo Cadena y Guido Herrera), los años de su adquisición (6 de junio de 1969 el primero y 18 de enero de 1972 el tercero), y el lugar de procedencia (Carchi, El Capulí y La Tolita). La intención de arrojar estos datos, consiste en brindar una idea de quien fue el posible comprador de las piezas o durante la dirección de qué persona se llevó a cabo la adquisición, en este caso María Angélica Carluci. Cabe resaltar que al contener una pieza adulterada, los tres platos unidos, debe salir de la vitrina, puesto que la exposición de falsificaciones arroja datos erróneos de los pueblos precolombinos.



**Fig. 88:** Vitrina 15 con cédula actual



**Fig. 152:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 15)

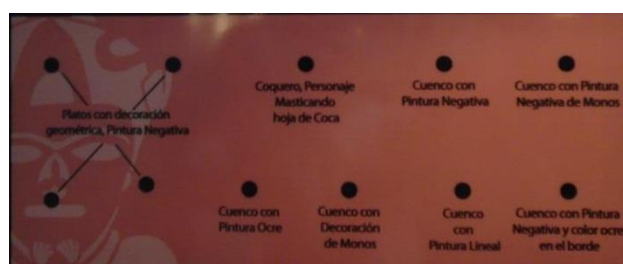


**Fig. 89:** Olla Tuncahuán  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:174).

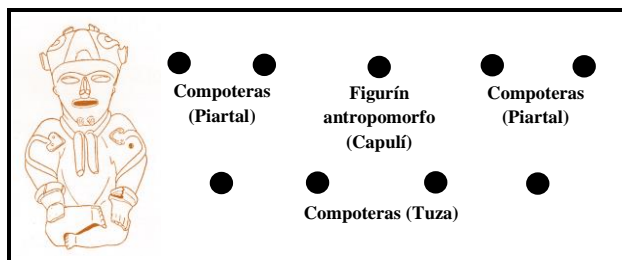
### 5.3.2.16 Vitrina 16

En esta vitrina se evidencian cuatro problemas entre el material y la cédula descriptiva: primero, el total de piezas no coincide, mientras el papel detalla 13 objetos, en físico se

evidencian 16; segundo, las compoteras son confundidas otra vez con platos y cuencos; tercero, se emplean diseños confusos para macar diferencias entre las piezas (cuenco con pintura negativa de monos, cuenco con pintura ocre, plato con decoración geométrica, etc.); y cuarto, al haberse añadido tres recipientes más, el contenedor se ve amontonado. Para solucionar estos problemas, habría que diseñar una nueva cédula donde se especifique la cantidad de las vasijas, detallando su correcta tipología y el grupo cultural al que pertenecen (7 compoteras de Piartal, 6 compoteras de Tuza y 1 figurín de Capulí). También tendría que sacarse algunos recipientes para evitar amontonamientos y mejorar su disposición, agrupándolos por formas o filiación (**fig. 153**). Con estos cambios conseguiremos arrojar datos más precisos del material, evitando caer en nuevas confusiones. También tendría que señalarse cuantos ceramios provienen de donaciones y compras, detallándose nombres, fechas y lugares: H. Herrería donó dos compoteras (1 Piartal y 1 Tuza); Víctor H. Muñoz vendió tres, el 29 de junio de 1973 (3 Piartal y 1 Tuza); Alfredo Cadena vendió una, en marzo de 1972 (Piartal); y Graciela Cadena hizo lo mismo (Tuza). Todos los ejemplares provienen del Carchi (San Isidro, San Gabriel y El Capulí).



**Fig. 93:** Vitrina 16 con cédula actual



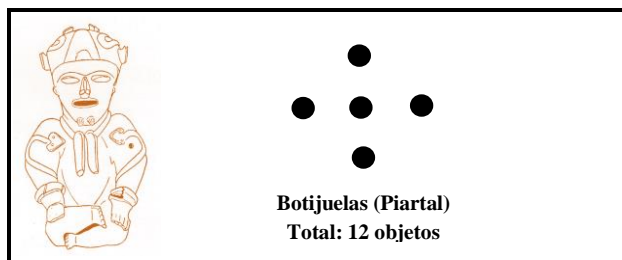
**Fig. 153:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 16)

### 5.3.2.17 Plataforma II

Dos son los cambios que deberían hacerse en la cédula: colocar el número de las piezas (12) y cambiar el cántaro Tuza por una botijuela Piartal, para contar con material de un mismo grupo cultural (**fig. 154**). A más de esto, debe citarse el nombre de la persona que vendió uno de los ceramios y el lugar de procedencia: Rebeca Cadena – San Isidro (Carchi).



**Fig. 98:** Plataforma II con cédula actual



**Fig. 154:** Propuesta de nueva cédula (plataforma II)

### 5.3.2.18 Vitrina 17

La vitrina debería contar con una correcta información tipológica y numeral de los objetos, para evitar equivocaciones: una de las hachas es tratada como martillo, los azadones son falsificaciones, y se desconoce el total de la muestra. Para corregir estos aspectos, se debería especificar la cantidad expuesta (50 piezas) y el tipo de bienes almacenados (hachas, placa ceremonial, máscara, cuchillo y maza estrellada) (**fig. 155**). Como la pretensión de los contenedores consiste en la divulgación del patrimonio arqueológico, las adulteraciones (azadones) tienen que ser eliminadas, dado que transgreden con la originalidad de los objetos. Otro de los datos fundamentales en la cédula o soportes, es el concerniente a las compras y donaciones: el Sr. López fue vendedor de las seis hachas monedas (11 de noviembre de 1969) y E. Palomeque fue el donador del hacha que se encuentra debajo de la placa antropomorfa. Como algunas piezas han sido fijadas en los soportes con pegamentos, tendría que suprimirse el empleo de brujita, silicona o cemento de contacto cada vez que se decida montar nuevas piezas en la vitrina. Por otro lado, los vestigios merecen mejores cuidados, dado que en muchos de ellos se evidencian corrosiones u oxidaciones. Así como en la vitrina de los cráneos, estos objetos deberían recibir limpiezas continuas, para evitar su destrucción. Dicha actividad tendría que recaer en personas que conozcan y dominen la prevención de metales.

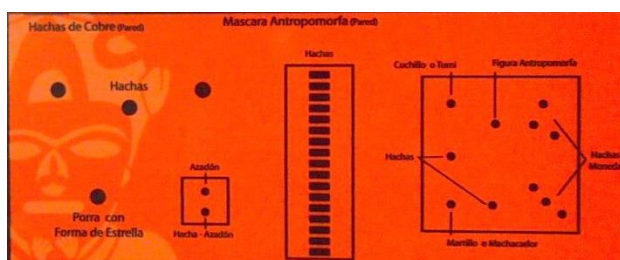


Fig. 101: Vitrina 17 con cédula actual

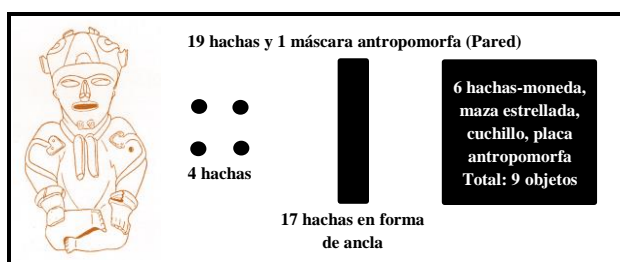


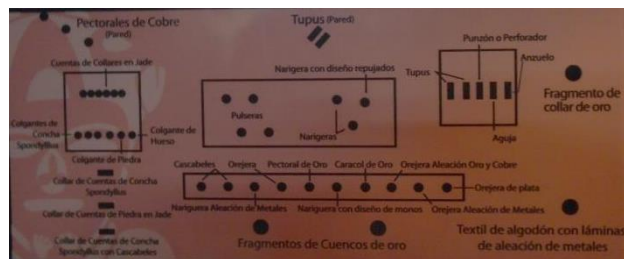
Fig. 155: Propuesta de nueva cédula (vitrina 17)

### 5.3.2.19 Vitrina 18

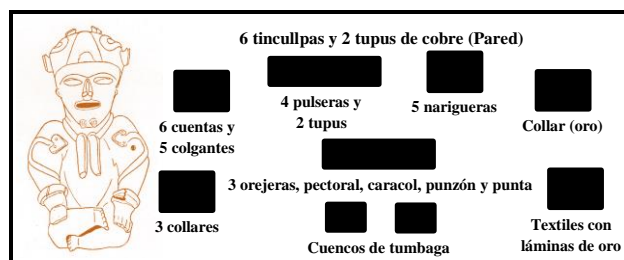
Como en la cédula se evidencian problemas de tipo numérico, tipológico y descriptivo, habría que especificar cuantas piezas van a estar expuestas (para que el material no presente amontonamientos la muestra podría reducirse a 46 vestigios), corregir ciertas equivocaciones (aguja por punta de proyectil, orejera por nariguera, colgantes de hueso por colgantes de spondylus, y adorno de oro por pectoral), y determinar si los objetos van a ser detallados según sus nombres generales (narigueras, orejeras, pulseras) o por sus métodos y metales empleados (nariguera con diseño repujado, orejera con aleación de oro y cobre, textil de algodón con láminas de aleación de metales) (fig. 156). Lo que se espera con esto último es, que exista un mismo apelativo para cada tipo de pieza, y que no solo unas cuantas cuenten con detalles tecnológicos. También debe suprimirse el empleo de

pegamentos (brujita, silicona o cemento de contacto) en el caso de querer colocar nuevos artefactos, ya que causan daños irreparables en los ejemplares.

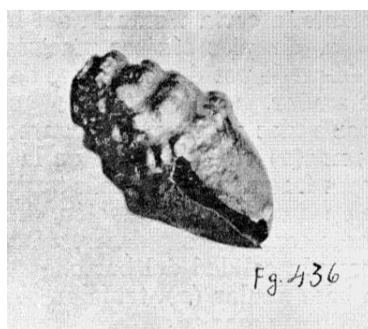
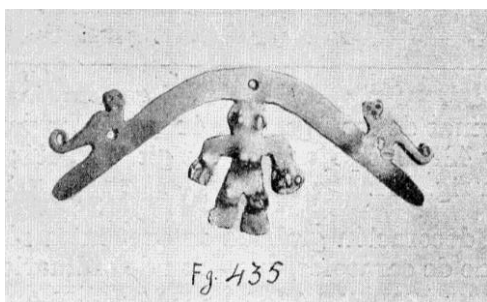
Creemos que valdría la pena colocar el pectoral con representaciones zoomorfas (fig. 435; pág. 340) (**fig. 106**) y el caracol de oro (fig. 436; pág. 341) (**fig. 107**) que se encuentran en *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951), de Jijón y Caamaño, para transmitir las semejanzas que guardan con el material de la vitrina. La intención de colocar estas fotografías, tiene que ver con la divulgación de los objetos encontrados por el investigador ecuatoriano. De esta manera, los visitantes conocerán los resultados de las excavaciones arqueológicas y sus posibles procedencias. Como este contenedor también posee objetos de metal, retomaremos la sugerencia anterior: debe existir una limpieza continua de las piezas, para evitar cualquier tipo de corrosión u oxidación.



**Fig. 105:** Vitrina 18 con cédula actual



**Fig. 156:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 18)



**Figs. 106 y 107:** Pectoral y caracol de oro  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:340, 341).

### 5.3.2.20 Paredes norte y este

Los tres cambios que deberían generarse en las paredes son: el establecimiento de ollas globulares Cosanga, en lugar de Panzaleo, en la descripción (**fig. 157**); la sustitución de las dos ollas Puruhá, por pertenecer a otro poblado; y el reemplazo de los soportes, para evitar cualquier tipo de accidente (caídas, golpes, temblores, etc.). Como se explicaba en el capítulo concerniente a la museología, antes que buscar el atractivo en el recorrido, debería primar la protección de los recipientes.



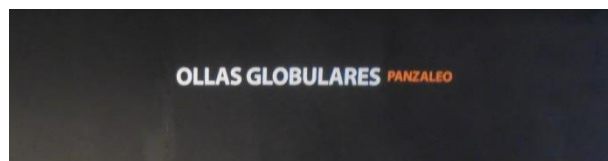


Fig. 108 y 110: Paredes norte-este con detalle descriptivo



Fig. 157: Propuesta de detalle descriptivo (paredes norte-este)

### 5.3.2.21 Vitrina 19

El problema de la vitrina es que la muestra no coincide con la descripción de la cédula. Al parecer, solo los tres recipientes se encontraban en este lugar, las llamadas: vasija troncocónica, contorno compuesto (adulterada); vasija con decoración lineal (no definible); y vasija con contorno cónico (adulterada). Cuatro de las piezas (el figurín antropomorfo Bahía, la vasija zoomorfa La Tolita y las dos hachas Milagro-Quevedo), provienen de los contenedores 3, 10 y 16 respectivamente. Y los seis objetos restantes (2 conchas spondylus, machacador antropomorfo, máscara de cerámica La Tolita, instrumento de hueso y coquero zoomorfo), no coinciden con la pretensión de la sala 7, exponer los supuestos vestigios Panzaleo. Aunque en esta vitrina no podremos arrojar una propuesta de cédula, recomendamos colocar objetos de filiación Cosanga. De esta manera, en las paredes norte-este y las siguientes dos vitrinas, 20 y 21, se exhibirán vestigios de un mismo poblado.





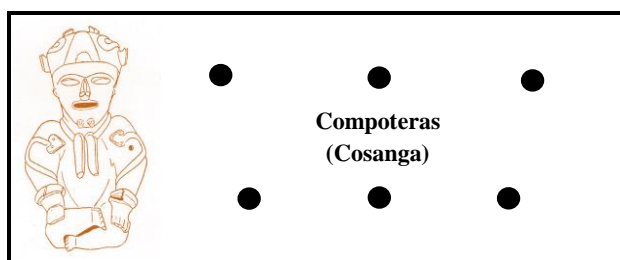
**Fig. 112:** Vitrina 19 con cédula actual.

### 5.3.2.22 Vitrina 20

Lo que habría que añadir a la cédula es la filiación cultural de las compoteras (**fig. 158**), ya que cuenta con una correcta numeración (6 objetos) y distribución de las piezas. Estas deberían ser entendidas como Cosanga, y no como las presenta Jara (2010:45): Panzaleo o Quito.



**Fig. 116:** Vitrina 20 con cédula actual



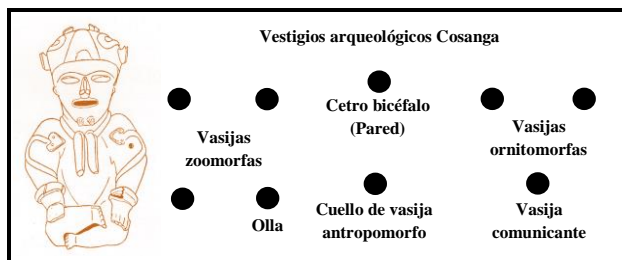
**Fig. 158:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 20)

### 5.3.2.23 Vitrina 21

La cantidad y tipología de los objetos coincide con la cédula, no así sus detalles. Una de las vasijas zoomorfas ha sido confundida con un felino, cuando en realidad se asemeja a un mono. A más de esto, se usan datos reiterativos, confusos o incompletos: cabeza de vasija, zoomorfo ornitomorfo, zoomorfo felino. Basta con escribir vasija zoomorfa y cuello de vasija, dado que sus caracteres animales son evidentes a simple vista. Dicha información también debe ser complementada con la filiación cultural de las piezas, en nuestro caso Cosanga (fig. 159). Por último, puesto que Jijón y Caamaño presenta tres cuellos de vasijas antropomorfas (fig. 118) en la pág. 366 de *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951), valdría la pena colocar esta imagen en uno de los costados del contenedor, para que el público conozca las semejanzas que guardan estas piezas. Al implementar dicha fotografía, volveríamos a mostrando parte del material encontrado por el segundo director del Museo, convirtiéndose en un aporte positivo para la exposición.



Fig. 117: Vitrina 21 con cédula actual



**Fig. 159:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 21)

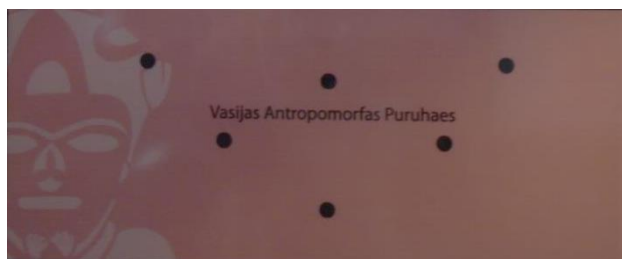


**Fig. 118:** Cuellos de vasija Panzaleo III. Tomado de: Jijón y Caamaño (1951:336).

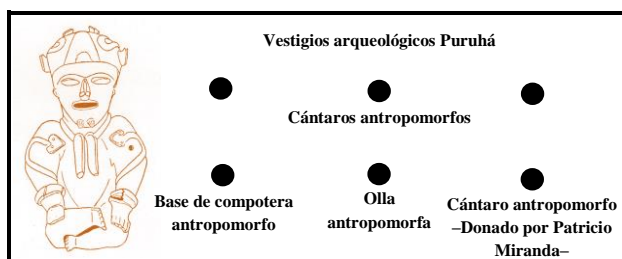
### 5.3.2.24 Vitrina 22

Aunque la cédula cuenta con la cantidad correcta de objetos (6) y la específica filiación cultural (Puruhá), hay que esclarecer la tipología de los recipientes: cuatro cántaros, una olla y una base de computera (todas antropomorfas) (**fig. 160**). Como en esta vitrina se observa otra donación, debe detallarse su ubicación (cántaro que se ubica en la parte delantera derecha), nombre del vendedor (Patricio Miranda), y lugar de procedencia (Huagrahuasi - Tungurahua).





**Fig. 119:** Vitrina 22 con cédula actual



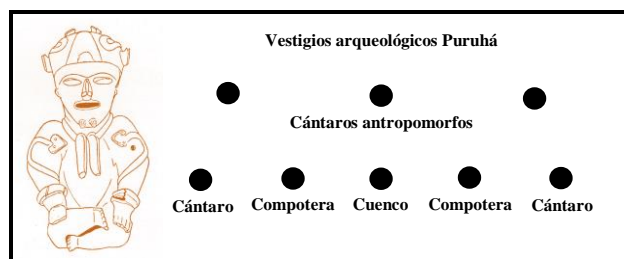
**Fig. 160:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 22)

### 5.3.2.25 Vitrina 23

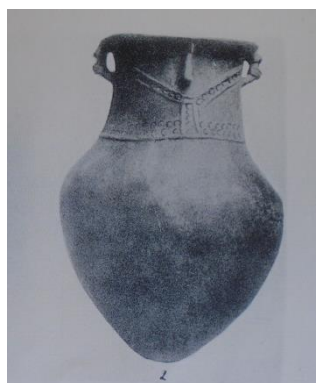
Esta es la única de las vitrinas que no cuenta con cédula descriptiva, haciéndose necesaria la especificación de su cantidad (8 vasijas), el tipo de recipientes (5 cántaros -3 antropomorfos-, 2 compoteras y 1 cuenco), la distribución de las piezas, y la filiación cultural (Puruhá) (**fig. 161**). Con la finalidad de apreciar parte del material encontrado por el segundo director del Museo, resultaría interesante si se colocará la lámina CXXXII del trabajo “Puruhá” (1927) (**fig. 162**), de dicho investigador, en uno de los costados de la vitrina.



**Fig. 120:** Vitrina 23



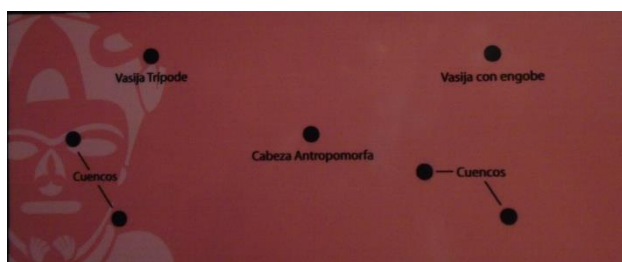
**Fig. 161:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 23)



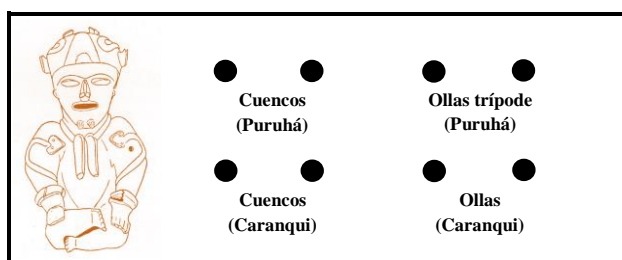
**Fig. 162:** Cántaro antropomorfo Puruhá  
Tomado de: Jijón y Caamaño (1927, Lámina CXXXII).

### 5.3.2.26 Vitrina 25

La cantidad de objetos descritos en la cédula es correcta (7), evidenciándose problemas en la distribución y tipología. La vasija trípode y la vasija con engobe tendrían que adoptar el nombre de olla trípode y olla respectivamente. Es preferible colocar el tipo de recipientes, antes que emplear nombres generales (vasijas). También habría que especificar el grupo al que pertenecen las piezas arqueológicas: tres de los cuencos y la olla trípode son Puruhá, el otro cuenco y la olla son Caranqui, y la cabeza o aplique zoomorfo no es definible. Al establecerse estas descripciones, el espectador podrá reconocer que los ceramios pertenecen a distintas culturas. A más de esto, se debería organizar de mejor manera la muestra (añadiendo algún recipiente o colocándolos de otra forma), para aprovechar el espacio del contenedor (**fig. 163**).



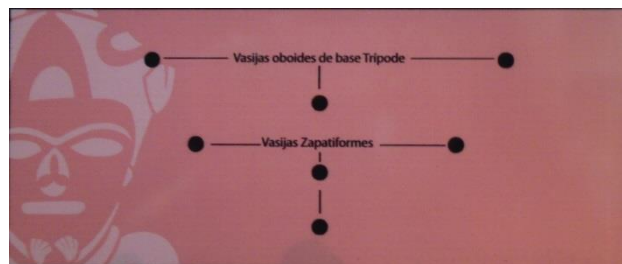
**Fig. 122:** Vitrina 25 con cédula actual



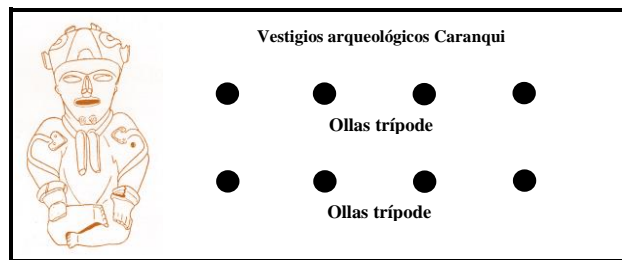
**Fig. 163:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 25)

### 5.3.2.27 Vitrina 26

Es correcta la cantidad que arroja la cédula, pero debería ser complementada con la filiación cultural de los ceramios (Caranqui) y la especificación tipológica (ollas trípodes y ollas zapatiformes) (**fig. 164**). El difusor no puede contar con nombres generales o determinados según sus características formales: vasijas oboidales de base trípode. Como la vitrina cuenta con ejemplares pequeños, valdría la pena añadirle uno o dos recipientes más, para aprovechar el espacio de exposición.



**Fig. 123:** Vitrina 26 con cédula actual



**Fig. 164:** Propuesta de nueva cédula (vitrina 26)

### 5.3.2.28 Vitrina 27

El total (11 objetos), la filiación cultural (Inca) y la distribución detallada en la cédula coinciden con la muestra, el único problema es que la botella ha sido entendida como aríbalo. El resto de recipientes si cuenta con su detalle formal: aríbalos, ollas de pedestal con asa lateral alta, jarra con asa lateral, quero y plato. Creemos que se debería amenorar el número de ejemplares, dado que son varias piezas para el contenedor (**fig. 165**).

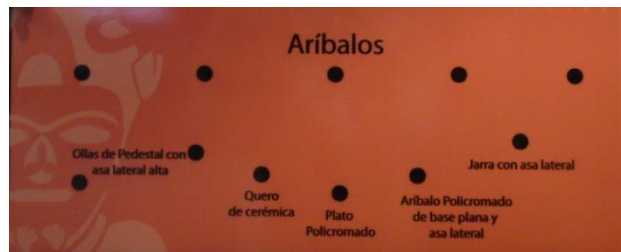


Fig. 124: Vitrina 27 con cédula actual

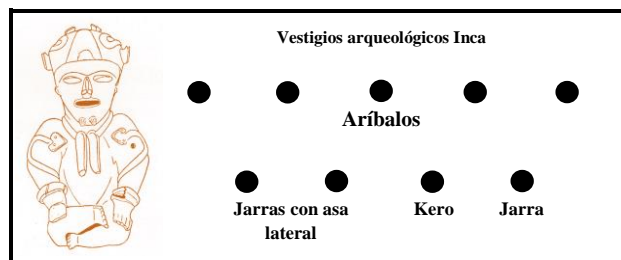


Fig. 165: Propuesta de nueva cédula (vitrina 27)

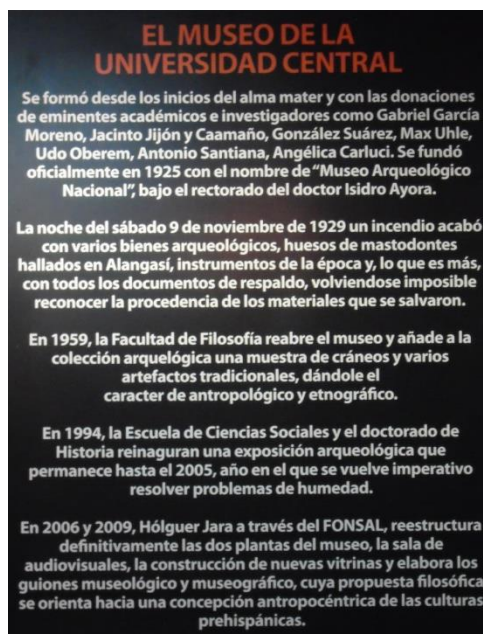
### 5.3.3 Apoyos museográficos

Conseguida la contextualización, filiación cultural, descripción tipológica, ordenamiento del material y rectificación de cédulas, en las salas y contenedores del Museo; revisaremos las gigantografías y los mapas (figs. 127, 130, 134, 135). Aunque todas las gigantografías no son didácticas, por presentar demasiada información al visitante, solo nos enfocaremos en las que presentan datos incompletos y cuestionables (figs. 125, 126, 131 y 133). La finalidad de este punto consiste en: fortalecer, rectificar o eliminar la información que poseen algunos de los apoyos museográficos.

#### 5.3.3.1 Gigantografía No. 1

Tema: El Museo de la Universidad Central.

Se supone que la intencionalidad de esta gigantografía (**fig. 125**) es detallar la historia del Museo, desde sus inicios (1925) hasta el actual montaje (2010). Lastimosamente, no especifica cuales fueron sus principales directores, en que año se dieron sus vinculaciones, ni cuando ocurrieron sus cierres. A más de esto, cuenta con demasiada información (característica poco didáctica para un apoyo museográfico) y datos erróneos acerca de sus donadores, ya que no existe ningún respaldo que amerite que Gabriel García Moreno (muerto en 1875), Federico Gonzales Suárez y Udo Oberem hayan efectuado este tipo de entregas. Consideramos que el difusor debería contar con datos más relevantes del Museo y reducir la cantidad de texto, de esa manera el visitante prestaría mayor atención a la gigantografía, comprendiendo como se dio su formación: año en el que se inaugura y nombre del primer director –Max Uhle– (1925), vinculación y donaciones de Jacinto Jijón y Caamaño (1933), dirección de Antonio Santiana y nombre que adquiere a partir de los nuevos acervos osteológicos y antropológicos que recibe –Museo Etnológico– (1959), nombramiento de la Dra. María Angélica Carluci y establecimiento del actual nombre – Museo Antropológico Antonio Santiana– (1967), llegada de Holguer Jara (1992) y actual montaje (2010) (**fig. 166**).



**Fig. 125:** Gigantografía No. 1



**Fig. 166:** Propuesta de nuevo apoyo museográfico (Gigantografía No. 1)

### 5.3.3.2 Gigantografía No. 2

Tema: Concepción antropocéntrica del Museo (500 a.C. – 500 d.C.).

La segunda gigantografía (**fig. 126**) pretende explicar el carácter antropocéntrico del Museo, arrojando tres definiciones: antropomorfismo, simbolismo, antropocentrismo. El primer problema identificado es el número de la colección arqueológica (1300), no se especifica si este es el total existente en el lugar o si pertenece únicamente a los objetos que han sido colocados en el recorrido. Sea que se refiera a cualquiera de estos dos, no coincide con el dato numérico que se detalla en el “Acta de entrega recepción de los bienes de propiedad del Museo Antropológico Antonio Santiana entre la Dr. Miriam Castillo ex curadora y el Señor Nelson Rueda” (3761 piezas); con el catálogo que presenta Jara (2010), donde se especifica que existen 5100 restos; ni con la cantidad que conseguimos al contar el material expuesto (601 objetos). Respecto de la concepción antropocéntrica, no existe la suficiente información que especifique su pretensión ni como se vincula con los vestigios arqueológicos. De hecho, los tres conceptos son inentendibles y la propuesta que se arroja en el catálogo tiende a fragmentarse a lo largo del recorrido (los caracteres fisionómicos no se hace evidentes en todas las vitrinas, plataformas y paredes). Tampoco se entiende la cronología que acompaña al título de este apoyo museográfico (500 a.C. – 500 d.C.). Lo más recomendable sería que esta gigantografía salga del recorrido, y que se busque un nuevo lineamiento en el Museo, desde lo cronológico, tecnológico, regional, jerárquico, etc.

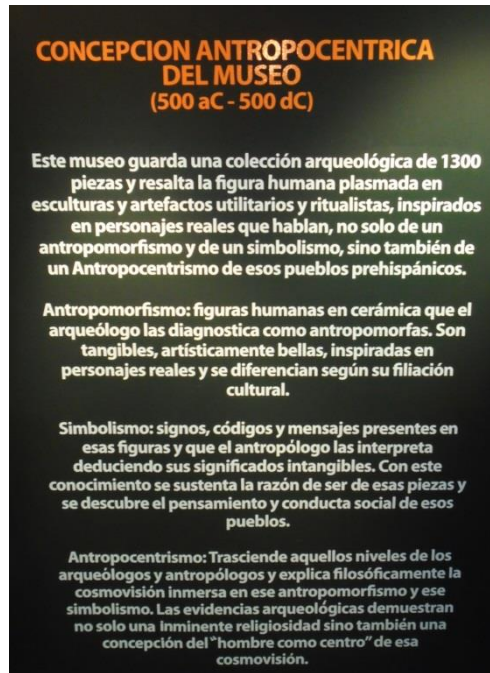


Fig. 126: Gigantografía No. 2

### 5.3.3.3 Gigantografía No. 5

Tema: El simbolismo en las culturas serrano norteñas, Carchi.

La información que se ha colocado en la gigantografía (fig. 131) resulta correcta, pero abundante. Para que el apoyo museográfico resulte didáctico se tendrían que hacer tres cambios: reducir la cantidad de texto, añadir la cronología de los tres estilos cerámicos de los Pastos: Negativo del Carchi o Capulí (800 – 1.500 d.C.), Tuncahuán o Piartal (750 – 1.250 d.C.), Cuasmal o Tuza (1250 – 1.500 d.C.), y especificarse que, de acuerdo a la secuencia y evidencia arqueológica (Almeida, 2000; Ontaneda, 2010), Piartal y Tuza pudieron compartir continuidad cultural (evidenciada en una evolución estilística), mientras Capulí fue un pueblo independiente (caracterizado por la masiva utilización de la técnica negativa en su cerámica) (fig. 167).

## EL SIMBOLISMO EN LAS CULTURAS SERRANO NORTEÑAS, CARCHI

La extraordinaria cerámica de los pastos-carchenses tiene 3 estilos diferentes muy identificables: Negativo del Carchi o Capulí, Cuasmal o Tuza y Tuncahuán o Piartal. Este grupo Pasto, ocupó los altos valles del norte del Ecuador y del extremo sur de Colombia y estaba organizado en pequeños cacicazgos o señoríos independientes cuyas minorías elitistas acumulaban grandes riquezas provenientes de los excedentes agrícolas y de los réditos de un comercio a gran distancia sobre productos exóticos que llevaban los mindaláes o mercaderes profesionales de la costa y la Amazonía. Otra fuente de riqueza fue también el cultivo de coca y algodón en las tierras calientes del Chota.

Esta riqueza se refleja en los ricos ajuares funerarios depositados en tumbas de pozo profundo. En sus cámaras laterales están sus cuerpos rodeados de recipientes ceremoniales de cerámica y adornos de oro y cobre, como coronas, cascos, máscaras, orejeras, narigueras y grandes pectorales.

Fig. 131: Gigantografía No. 5

## ESTILOS CERÁMICOS DE LOS PASTOS

Negativo del Carchi o Capulí: 800 – 1.500 d.C.

Tuncahuán o Piartal: 700 – 1.250 d.C.

Cuasmal o Tuza: 1.250 – 1.500 d.C.

De acuerdo a las evidencias arqueológicas Piartal y Tuza compartieron continuidad cultural (evidenciada en la evolución estilística).

A diferencia de ellos, Capulí fue un pueblo que se caracterizó por la masiva utilización de la técnica negativa en su cerámica.

Fig. 167: Propuesta de nuevo apoyo museográfico (Gigantografía No. 5)

### 5.3.3.4 Gigantografía No. 7

Tema: Los Panzaleo o Cosanga Pillaro (150 a.C. – 1550 d.C.).

En esta gigantografía (**fig. 133**) se pretende transmitir la supuesta idea de que lo Panzaleo se asocia a lo Quito, y asumir que la evidencia material se encuentra en las ollas y cántaros antropomorfos Cosanga. Ambos datos deben ser corregidos del cartel, primero, porque no existe evidencia de la supuesta transformación Panzaleo-Quito; y segundo, porque, basándonos en las investigaciones arqueológicas, las vasijas son de origen amazónico.

Dado que la información que arroja el apoyo museográfico resulta debatible, este debería ser removido del recorrido, para no causar ambigüedades culturales.

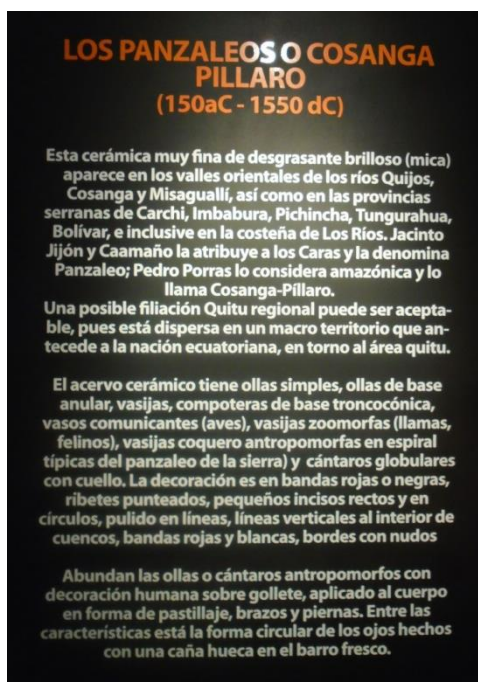
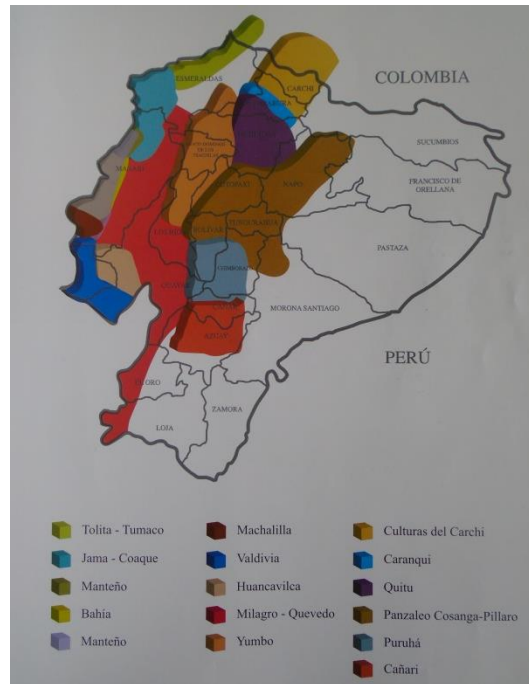


Fig. 135: Gigantografía No. 7

### 5.3.3.9 Mapa 1

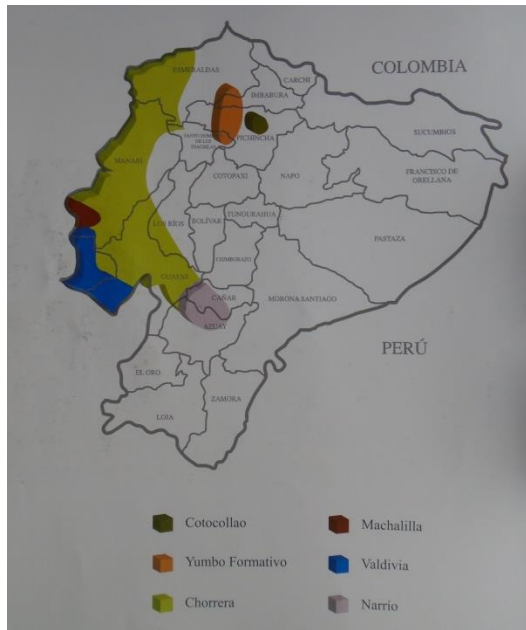
Los problemas del primer mapa (**fig. 127**) son que cuenta con muchos colores, causa confusiones, y que no se entiende que intenta transmitir: algunas de las culturas precolombinas que se desarrollaron desde el período Formativo, los grupos que se asentaron en las regiones de la Costa y de la Sierra, la extensión territorial que ocuparon los poblados antiguos, etc. Como este difusor únicamente genera infinidad de interpretaciones en los espectadores, lo primero que se debería hacer es especificar cuál es su tema. Como segundo punto, habría que detallar porque no han sido tomadas en cuenta las culturas Chorrera, Cerro Narrío, Guangala y las del Oriente, bajo qué criterios se decidió dividir a los Manteños de los Huancavilcas, y que restos arqueológicos sustentan a la cultura Quito. Por último, habría que especificar que culturas pertenecen a cada período, detallando su respectiva ubicación espacio-temporal (se podría emplear una línea cronológica y paréntesis a lado de cada grupo para abordar dicho aspecto).



**Fig. 127:** Mapa 1  
Tomado de: Jara (2010:65).

### 5.3.3.10 Mapa 2

Según lo que se observa, el mapa (**fig. 130**) pretende transmitir las culturas Formativas de la Costa y de la Sierra. Como no cuenta con esta descripción, debería implementarse el período, con la respectiva cronología, en la parte superior, para evitar malas interpretaciones. Aunque posee nombres y ubicaciones espaciales cercanas a la realidad, no estamos de acuerdo con la cultura Yumbo Formativo (de color rosado, ubicada en la parte norte del Ecuador), puesto que su ubicación es más tardía (período de Integración). Asumimos que su colocación se debe a la influencia de Jara, encargado de realizar investigaciones en Tulipe. Por más impulso que le haya brindado al Museo, su trabajo no debería dominar en las exposiciones, recorrido y apoyos museográficos. De allí que deba ser eliminada del mapa, ya que no existe sustento arqueológico que la ubique en este período.



**Fig. 130:** Mapa 2  
Tomado de: *Ibíd.* (68).

### 5.3.3.11 Mapa 3

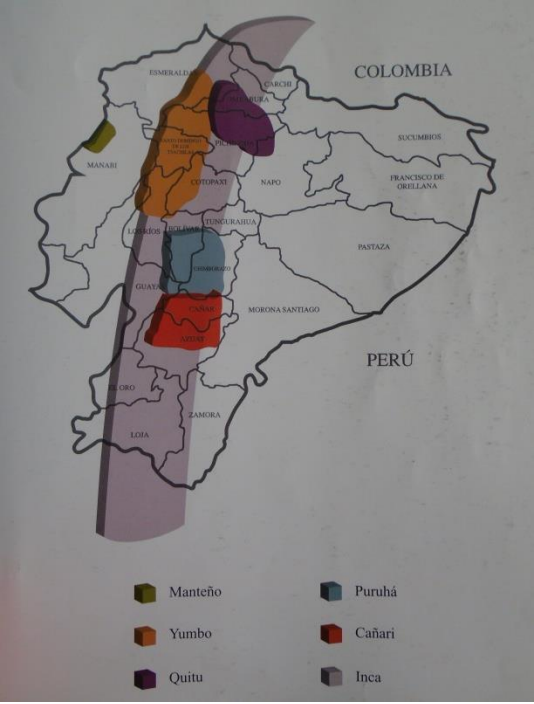
Puesto que una de las intenciones del actual montaje museográfico consiste en mostrar la supuesta transición de lo Panzaleo hacia lo Quito, este mapa (**fig. 134**) marca su extensión territorial. Como esta información es confundida con lo Cosanga, debería especificarse que el espacio marcado corresponde a esta cultura oriental, añadiendo su cronología (700 – 1.500 d.C.).



**Fig. 134:** Mapa 3  
Tomado de: *Ibíd.* (92).

#### 5.3.3.12 Mapa 4

Al igual que los anteriores mapas, no se comprende la intencionalidad del dibujo (**fig. 135**). Al parecer trata de difundir el período de Integración y la influencia Incaica, pero cae en un error, se olvida de detallar culturas de la misma época (Milagro-Quevedo, Culturas del Carchi, Caranqui y Cosanga). A más de esto, presenta problemas al marcar la amplitud territorial, reduciendo el tamaño de los Manteño-Huancavilca, y asumiendo que la cultura Quito se asentó al norte del Ecuador. Esta información debería ser rectificada, puesto que arroja detalles incompletos y erróneos de estos períodos. Hay que incluir a las culturas que no se han detallado, comprobar los límites de sus territorios, y eliminar lo Quito, dado que no se ha comprobado la existencia material de esta cultura.



**Fig. 135:** Foto 4  
Tomado de: *Ibíd.* (101).

## CONCLUSIONES

Cuando revisamos la historia del Museo, las pocas fuentes conocidas hasta el momento eran dos: el libro de Santiana (1959) y el catálogo de Jara (2010). La primera cubre un lapso de 34 años (desde 1925 hasta 1959), detallando el nombre (Museo Arqueológico Nacional), la fecha de inauguración (1925), los primeros directores (Max Uhle y Jacinto Jijón y Caamaño), el incendio ocasionado en la Universidad Central (1929), las expediciones que tuvo que retomar el arqueólogo alemán (1929-1933), el abandono de Jijón y Caamaño y cierre de la institución (sin especificarse el año), la reinauguración (1959), la implementación de dos nuevas colecciones (la osteológica y la etnológica) y el cambio de nombre (Museo Etnológico). La segunda transmite los mismos sucesos, añadiendo la dirección de María Angélica Carluci (1967), el año en que Hólguer Jara se vincula con la institución (1992) y el actual montaje museográfico (2010). Aunque trata de abordar ciertos acontecimientos posteriores a la muerte de Santiana (1966), no describe a profundidad la desvinculación de la antropóloga argentina ni los otros personajes que asumieron la dirección. Por otro lado, cuando habla de las donaciones efectuadas en el Museo, asume que Juan José Flores, Gonzáles Suarez y Udo Oberem, fueron los encargados de entregar equipo técnico o vestigios arqueológicos.

Como uno de nuestros objetivos consistía en aclarar estos puntos, decidimos realizar una búsqueda bibliográfica más exhaustiva (Santiana, 1961-1965; Actas del H. Consejo Universitario, 1964-1992; Carluci, 1968; Ortiz, 1989; Larrea, 1971; Vargas, 1971; Oberem, 1984; Idrovo, 1990; Moreno, 1992; Marcos, 1999; Jurado, 2004, 2011; Pérez, 2004; Salvador, 2006; Calvachi, 2010; Universidad Central del Ecuador, 2012), para corroborar lo expuesto por Santiana (1959) y Jara (2010), y aclarar ciertas interrogantes: salida de Jijón y Caamaño, nombre definitivo del Museo, permanencia de María Angélica Carluci, directores anteriores a Hólguer Jara, y nombres de los donadores. Al emplear estas fuentes, comprobamos que Jijón y Caamaño se desvincula en 1935, debido a cuestión políticas, de salud (continuos viajes al extranjero) e históricas (traslado a Popayán para investigar a Sebastián de Benalcázar) (Jurado, 2011). La salida del investigador se convertiría en el cierre permanente de la institución, siendo reabierta por Antonio Santiana luego de 25 años (Santiana, 1959; Ortiz, 1989). Es durante la dirección del médico ecuatoriano que, el incremento de los bienes arqueológico alcanzará un papel significativo;

especificándose el nombre de instituciones y personajes en varios volúmenes de la revista *Humanitas* (1961-1965, 1968).

A diferencia de la idea que se sostiene y divulga actualmente en el Museo (Jara 2010), que las donaciones provienen de Juan José Flores, Gonzáles Suárez y Udo Oberem, en los mencionados cuadernos no se detalla nada de estos tres personajes. Nuestro aporte en este punto consistió, en esclarecer quienes fueron los verdaderos donadores y que objetos entregaron al Museo: Emilio Estrada (ejemplares de las culturas Valdivia, Machalilla, Chorrera y Manteño-Huancavilca), Mons. Silvio Luis Haro (vasijas de Imbabura y Carchi), Robert E. Bell (puntas de proyectil procedentes del Ilaló), Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (treinta y cinco fragmentos cerámicos y dos estatuillas Valdivia), Richard Zeller (dos figurillas Valdivia), Franz Wuerfl (dos polípodos Guangala), Kiyohiko Sakurai (fragmentos cerámicos de la cultura Jomon), Benno Bonenhorst (vasijas de la Sierra ecuatoriana), Elena Borja (dos tincullpas), Francisco Huerta Rendón (ejemplares del Guayas), María Angélica Carluci (artefactos líticos del Ilaló), y Universidad de Waseda (fragmentos cerámicos de la cultura Jomon) (Santiana, 1961-1965).

A raíz de la muerte de Antonio Santiana (1966), María Angélica Carluci se convertirá en la nueva directora del Museo, e imprimirá el último número de la revista *Humanitas* (1968) (Pérez, 2004). Es durante este año que, la Universidad Central del Ecuador decide renombrarlo como “Museo Antropológico Antonio Santiana” (Actas del H. Consejo Universitario, 1967; Carluci, 1968; Salvador, 2006). La antropóloga argentina permanecerá hasta 1986 (Actas del H. Consejo Universitario, 1986), consiguiendo incrementar la muestra arqueológica con donaciones de: Lola Gangotena (fragmentos Bahía), Richard Zeller (fragmentos Guangala), Sociedad Ecuatoriana de Arqueología (fragmentos Bahía), Oswaldo Viteri (piezas metálicas de Chimborazo), Benno Bonenhorst (fragmentos Bahía) y Thor Heyerdahl (fragmentos cerámicos provenientes de las Islas Galápagos) (Carluci, 1968). Estas entregas también fueron conseguidas a partir de nuestra investigación, dando a entender que los objetos mencionados deberían existir en la reserva del Museo.

Al no existir evidencia, ni siquiera en los libros del Consejo Universitario (1987-1992), de las personas que ocuparon la dirección luego de la salida de la antropóloga argentina, tratamos de averiguar dicha información en la biblioteca personal de Santiana y Carluci (sala 1). Mientras se llevaba a cabo la búsqueda, conseguimos una reimpresión del Vol. IV, No. 2 de la revista *Humanitas* (1989), donde se especifica que el director del Museo, para

aquel año, era Lenin Ortiz. Al parecer, tal como lo especifica en las primeras hojas del cuaderno, su tarea consistía en darle continuidad al medio que había creado Santiana, con la reimpresión de viejos números y el lanzamiento de nuevos ejemplares, y la comprobación de la supuesta existencia de vestigios arqueológicos donados por Mons. Gonzáles Suárez. Este dato resulta de suma importancia, dado que se ignoraba que otra persona se encargó de la dirección antes de la llegada Hólguez Jara (1992).

Cuando se inauguró el Museo (1925), este contaba con una sola colección, la arqueológica, que provenía de algunas excavaciones que efectuó Max Uhle en nuestro país, y de las donaciones realizadas por Jijón y Caamaño. Años más tarde, con la dirección de Antonio Santiana (1959-1966) y de María Angélica Carluci (1967-1986), se añadirán dos nuevas: la osteológica y la antropológica; incrementando los vestigios culturales con donaciones de otras instituciones y especialistas. Al darse estos incrementos, se asumiría que existen respaldos de estas cantidades, pero la realidad es otra; los pocos datos numéricos que se arrojan no coinciden. Jara (2010) sostiene que el total aproximado del Museo es de 5.100 piezas, de las cuales 1.300 se encontrarían en exposición. Por su parte, Castillo y Rueda (2014), detallan que el total existente es de 4.481 piezas, añadiendo dos grupos más: la geológica y la colonial. Como nuestra labor se concentraba en el material expuesto en el recorrido, comprobamos que el número arrojado por Jara es incorrecto, en realidad existen 601 piezas. Al darse esta verificación, estamos seguros que ninguno de los totales (5.100 y 4.481) responde a la realidad, puesto que en el Museo no existe ningún inventario o catálogo.

Otro de los objetivos era: averiguar cuáles han sido los principios, criterios e ideas que se han establecido en el actual recorrido y montaje de piezas. Cuando Jara asume la dirección del Museo (1992), se encarga de emprender una primera exposición de vestigios arqueológicos, enfocada en lo cronológico-cultural (1994-2004). A partir de este momento, el espacio físico será reestructurado, con la ayuda del FONSAL, para transmitir una visión diferente: el “antropocentrismo” (2010). Según esta concepción, la fisonomía de los pobladores precolombinos del Ecuador se encontraría plasmada en sus informantes físicos (vasijas, figurines, lítica, metales y misceláneos) (Jara, 2010:10). Estos cambios se verán reflejados tanto en los discursos que empezará a transmitir el Museo como en la colocación de los restos culturales (27 vitrinas, 2 contenedores y paredes norte-este). Aunque la institución trate de identificar los diferentes tipos de rostros, cuerpos, adornos, vestidos y

peinados en los vestigios, se evidenciarán varios problemas de organización, vinculación y difusión. No cabe duda que, en algunos artefactos se evidencian rasgos humanos, afirmando la tendencia antropocéntrica; pero esta tiende a debilitarse cuando se exhiben cráneos, vasijas domésticas, figurines y tincullpas zoomorfas, artefactos de obsidiana o basalto, adulteraciones, etc. A más de esto, el orden que han recibido las salas-contenedores es inentendible, no existe una secuencia a lo largo del recorrido y se agrupan restos de distintos períodos en una misma vitrina o plataforma. Debido a estas razones, la concepción debería ser reevaluada, para buscar nuevas directrices en la exhibición, desde un punto de vista cronológico (abarcando los cinco períodos culturales), tecnológico (mostrando el tipo de materia prima empleada y la variedad de artefactos manufacturados), regional (estableciendo salas donde se coloque únicamente material procedente de la Costa, de la Sierra y del Oriente) o jerárquico (colocando objetos pertenecientes a la élite precolombina).

Al abordar el tema de la filiación cultural de los contenedores y paredes (objetivos 3 y 4), demostramos que el actual montaje y recorrido se encuentran representados por vestigios del período Paleoindio (El Inga), por tres culturas del Formativo (Valdivia, Chorrera y Cerro Narrío), por cuatro del Desarrollo Regional (La Tolita, Jama-Coaque, Bahía y Guangala), por seis de Integración (Milagro-Quevedo, Manteño-Huancavilca, Pastos – Culturas del Carchi–, Puruhá, Caranqui y Cosanga) y por material Inca. Esto permitió confrontar las ideas de Jara (2010:9), quien asumía que la exposición estaba representada únicamente por vestigios Valdivia, Bahía, Tuncahúan, Panzaleo, Local e Inca. A más de esto, especificamos que en varias de las vitrinas y en las dos plataformas existen restauraciones (V2, V5, V6, Plataforma I, V7-11, V13-16, V20-22), donaciones (V2, Plataforma I, V9, V12, V14, V17, V22), compras (V8-10, V14-16, Plataforma II, V17, V19), adulteraciones (V11, V15, V17, V19), réplicas (V4) y objetos de otro país (Plataforma I), detalles que no habían sido mencionados con anterioridad (Ibíd.). Puesto que estas donaciones y compras datan de 1969-1973, asumimos que María Angélica Carlucci fue la encargada de efectuar estos acuerdos. Una de las piezas que merece atención es, el cuello antropomorfo Cosanga (**fig. 42**) donado por Benno Bonenhorst, investigador que es citado en el Vol. V, No. 2 (1965) y el Vol. VI, No. 2 (1968) de la revista *Humanitas*. Se debe especificar, además, que los tres proyectiles de la Plataforma I (**fig. 63**), no pertenecen a ninguna cultura precolombina del Ecuador, provienen de las investigaciones que realizó H. W. Seton-Karr en Somaliland (África).

Cuando nos encontramos con algunos restos líticos (V5, V6, Plataforma I) y metalúrgicos (V17, V18) que no podían entrar en una cultura específica, preferimos detallar su posible período (Formativo, Desarrollo Regional, Integración e Incaico). Al hacer esto, conseguimos que los vestigios culturales sean ubicados cronológicamente. En cuanto a los objetos que no podían ser identificados, por sus características iconográficas o estilísticas: la computera, machacador antropomorfo, coquero zoomorfo (V19) y cabeza o aplique antropomorfo (V25); preferimos colocar una interrogante (?), así evitamos caer en errores culturales. Por otro lado, varios de los vestigios tampoco contaban con una especificación tipológica, y en caso de poseerla no siempre coincidía (las placas de piedra grabada eran confundidas con taptanas, las manos de canto basáltico con espejos de obsidiana, los figurines con ocarinas, las ollas con cántaros, etc.). Para corregir estas interpretaciones, fue necesaria una nueva revisión y descripción del material cerámico (V2, V9, V10, V13-16, Plataforma II, V19, V21, V22, V25, V27), lítico (V4, V6, Plataforma I), metalúrgico (V17, V18, V19) y misceláneo (V7, V18). El resultado de estos cambios se encuentra en el capítulo 5, donde se especifican y sustituyen los nombres de los objetos. Por último, dado que en algunos contenedores se evidencia el uso de pegamento, para fijar las piezas en los soportes (V1, V4, V7, V10, V11, V17, V18), este debe suprimirse; por causar daños irreparables en los restos culturales. A más de esto, los cráneos (V1) y metales (V17, V18, V19) necesitan limpiezas y cuidados continuos, para contrarrestar las descomposiciones actuales.

Como los principales directores del Museo emprendieron expediciones arqueológicas en distintas regiones del Ecuador, sus trabajos sirvieron para contextualizar las piezas (objetivo 5). Dos fueron los vestigios que se pudieron asociar con Max Uhle, la vasija antropomorfa Capulí (**fig. 40**) de la segunda vitrina, y el figurín antropomorfo de La Tolita (**fig. 77**) de la décima. El primero se encuentra en la pág. 62 de *Estado actual de la prehistoria ecuatoriana* (1960), y el segundo en la Lámina 6 de “Estudios Esmeraldeños” (1927b). Otro de los bienes identificados es la olla carenada Piartal (**fig. 89**), de la vitrina 15, perteneciente a Jacinto Jijón y Caamaño. La imagen de este recipiente se encuentra en la pág. 174 de *Antropología Prehispánica del Ecuador* (1951). Por último, 20 artefactos líticos de la cuarta vitrina fueron asociados al trabajo de María Angélica Carluci y Antonio Santiana (**figs. 44-50**). El útil estrangulado (**fig. 49**) y los dos perforadores (**fig. 50**) se encuentran en “Dos horizontes nuevos en la prehistoria ecuatoriana” (1961), mientras las 16 puntas y fragmentos de proyectil (**figs. 44-47**) y la raedera recta (**fig. 48**) están

representadas en las Láminas I-V de “Puntas de proyectil. Tipos, técnica y áreas de distribución en el Ecuador Andino” (1963).

Al revisar los apoyos museográficos, nos percatamos que algunas gigantografías (**figs. 125, 126, 131, 133**), los cuatro mapas (**figs. 127, 130, 134, 135**) y las 24 cédulas descriptivas de las vitrinas y plataformas, no contaban con la suficiente información arqueológica. Lo que hicimos fue brindar ciertas sugerencias para fortalecer estos medios de comunicación, cambiar la información que se transmite en las paredes (**fig. 157**), y arrojar propuestas de cédulas y gigantografías (objetivo 6). Lo que se pretende con estos cambios es, que los apoyos sean más didácticos, corrigiendo o eliminando la información que presentan: la gigantografía No. 1 (**fig. 125**), debería contar aspectos más relevante del Museo; la No. 2 (**fig. 126**), salir del recorrido, por no comprenderse la concepción antropocéntrica; la No. 5 (**fig. 131**), detallar las particularidades cronológicas y estilísticas de los Pastos; la No. 7 (**fig. 133**), anular la supuesta idea de que lo Panzaleo se asocia a lo Quitú; y las restantes (Nos. 3, 4, 6, y 8), reducir la cantidad de texto. Los cambios que deberían darse en los mapas, en cambio, son de carácter territorial y cronológico, para evitar contradicciones. Respecto de las cédulas, se tendría que esclarecer el tipo de bienes, la cultura a la que pertenecen, la cantidad existente, y las piezas donadas, compradas o excavadas, siguiendo el ejemplo de las propuestas que hemos arrojado. Una vez aumentados y corregidos estos detalles, valdría la pena colocar las fotografías de las piezas contextualizadas (**figs. 41, 44, 50, 77, 89**) y las que guardan cierta semejanza (**fig. 66, 106, 107, 118, 164**), en los costados o paredes de las vitrinas, para brindar mayor detalle arqueológico a los contenedores y al recorrido del Museo.

En resumen, lo que se consiguió con la investigación fue lo siguiente: primero, aclarar la historia del Museo; corroborando los primeros acontecimientos (1925-1959), añadiendo nuevas fechas y nombres (1967-1992), y detallando la procedencia de las donaciones (Santiana, 1961-1965; Carlucci, 1968). Segundo, comprender el actual recorrido y montaje de las piezas, especificando que el antropocentrismo presenta problemas de exposición. La cronología, filiación cultural, extensión territorial y descripción tipológica, en los contenedores y apoyos museográficos, no concuerdan con los estudios arqueológicos. De hecho, los rasgos antropomorfos que se esperaba encontrar en las ocho salas, no son observables en todos los vestigios. Existen recipientes, figurines, adornos, herramientas, etc. con otro tipo de representaciones, detalles zoomorfos por ejemplo, o que fueron

empleados en actividades domésticas (sin evidenciarse el diseño de rostros). Esto demostraría que, la concepción antropocéntrica no consigue vincularse con las piezas, haciéndose necesaria una reevaluación teórica-práctica. Tercero, determinar la filiación cultural de las piezas que se exhiben en las vitrinas, plataformas y paredes, detallando los grupos que se hacen presentes en la muestra: El Inga (Pre-cerámico), Valdivia, Chorrera, Cerro Narrío (Formático), La Tolita, Jama-Coaque, Bahía, Guangala (Desarrollo Regional), Milagro-Quevedo, Manteño-Huancavilca, Pastos, Puruhá, Caranqui, Cosanga (Integración) e Inca. Cuarto, demostrar la existencia de donaciones, compras, réplicas, adulteraciones y objetos del Paleolítico Superior en los contenedores; señalando los nombres de donadores y vendedores, lugares de procedencia y años de adquisición. Si no hubiésemos examinado el material cultural, el Museo seguiría asumiendo que, todos los objetos provienen de excavaciones o de donaciones efectuadas por Gonzáles Suarez y Udo Oberem.

Quinto, identificar los vestigios que provienen de investigaciones arqueológicas, basándonos en las publicaciones de los principales directores. En total se contextualizaron 23 objetos: 2 fueron encontrados por el arqueólogo alemán, la vasija antropomorfa Capulí (**fig. 41**) y el figurín de La Tolita (**fig. 77**); 1 por Jacinto Jijón y Caamaño, la olla carenada Piartal (**fig. 89**); 18 por la antropóloga argentina, 16 puntas de proyectil y 1 raedera (**figs. 44-48**); y 3 por Antonio Santiana y María Angélica Carluci, 1 útil estrangulado y 2 perforadores (**figs. 49-50**). Sexto, mejorar la exposición arqueológica en las vitrinas y plataformas: brindando otro tipo de organización a los bienes culturales; eliminando las seis réplicas, las cinco adulteraciones y los tres proyectiles del Paleolítico Superior; diseñando nuevas cédulas explicativas, para transmitir información más relevante (total de piezas, filiación cultural, vestigios contextualizados); e implementando material fotográfico (respaldo de las contextualizaciones). Y séptimo, demostrar que en los apoyos museográficos deben establecerse cambios: las gigantografías no son didactas (por presentar textos demasiados largos) (**figs. 125, 126, 128, 129, 131, 132, 133 y 136**), dejan de lados aspectos históricos y arqueológicos importantes (**figs. 125 y 131**), y transmiten ideas confusas e incompletas (**figs. 126 y 133**). En cuanto a los mapas, no describen su intencionalidad; presentan culturas debatibles (Yumbo Formativo, Quito, Panzaleo) (**figs. 127 y 130**); prestan poca atención a la extensión territorial (**figs. 127, 130, 134 y 135**); no detallan algunas culturas de la Costa y de Sierra (Chorrera, Guangala, Cerro Narrío, Cotocollao) (**127 y 135**), y se olvidan de las culturas orientales.

## BIBLIOGRAFÍA

**Allan**, Douglas, 1960a. "The museum and its functions". En: *The organization of museum. Practical advice*. UNESCO (Ed.). Pp. 13-27.

-----, 1960b. "The staff". En: *The organization of museum. Practical advice*. UNESCO (Ed.). Pp. 52-67.

**Almeida**, Eduardo, 1997. *Monumentos Arqueológicos del Ecuador*. Primera Edición. Quito: Editora Luz de América.

-----, 2000. *Culturas Prehispánicas del Ecuador*. Quito: Viajes Chasquiñan Cía. Ltda.

**Alonso**, Luis, 1999. *Introducción a la Nueva Museología*. 1ra Edición. Madrid: Alianza Editorial.

-----, 2010. *Museología y Museografía*. Cuarta Edición. Barcelona: Ediciones del Serbal.

**Amato**, Pietro, 2004. *Proyectar un museo. Nociones fundamentales*. Roma: Instituto Italo-Latino Americano.

**Azocar**, Miguel, 2007. "A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago". En: *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Museos en Obra*. Santiago: Departamento de Prensa y Relaciones Públicas. Pp. 43-50.

**Ballart**, Josep, 2007. *Manual de Museos*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A.

**Bravomalo**, Aurelia, 2006. *Ecuador Ancestral*. Quito: Quik Print.

**Baldeón**, Amelia, 2005. "Patrimonio arqueológico y museos. El Museo de Arqueología de Álava". En: *MUNIBE (Antropología-Arkeologia)*. No. 57: 473-484.

**Barrera**, Isacc, 1950. "Jacinto Jijón y Caamaño". En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. Vol. XXX, No. 76: 143-150.

**Bazin**, Germain, 1969. *El tiempo de los museos*. Barcelona: Dimon.

**Bedoya**, Ángel, 1981. "El desarrollo de la arqueología del Ecuador a partir de Gonzales Suárez". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. No. 358: 123-138.

**Bell**, Robert, 1962. "Excavations on an early man site in Ecuador". En: *Plains Anthropologist*. Vol. 7, No. 16:92.

-----, 1965. *Investigaciones arqueológicas en el sitio de El Inga, Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

**Bennett**, Wendell, 1946. *Excavations in the Cuenca región, Ecuador*. New Haven: Yale University Press.

**Betancourt**, Carlos, 2012. “Conceptos generales de Museología”. En: *Museología, curaduría, gestión y museografía*. Primera Edición. Ministerio de Cultura, República de Colombia (Ed.). Pp. 15-27.

**Bischof**, Henning, 1999. “Los orígenes de la civilización centroamericana en la obra de Max Uhle”. En: *Estudios Andinos: Max Uhle, su obra y su repercusión*. Indiana 15. Thiemer-Sachse, Ursula y otros (Eds.). Pp. 37-78.

**Borchard**, Christiana & **Moreno**, Segundo, 1997. *Crónica Indiana del Ecuador Antiguo*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

**Brüninghaus-Knubel**, Cornelia, 2007. “La misión educativa del museo en el marco de las funciones museísticas”. En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO - ICOM (Coord.). Pp. 133-146.

**Bushnell**, G. H., 1951. *The Archaeology of the Santa Elena Peninsula in South-West Ecuador*. London: Cambridge University Press.

**Buys**, Jozef, 1988. “Quito en el Remoto Pasado”. En: *Quito antes de Benalcázar*. Iván Cruz (Ed.). Primera Edición. Pp. 15-26.

**Calvachi**, Silvia, 2010. “Inaugurado Museo Antropológico de la Universidad Central”. En: *Periódico Opción*. No. 202:14.

**Carluci**, María Angélica, 1953-54. “La couvade en Sudamérica”. En: *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*. Vol. VI: 142-174.

-----, 1956-57. “Algunos datos históricos sobre los Chanés septentrionales”. En: *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*. Vol. VIII: 80-92.

-----, 1961. “La obsidiana y su importancia en la industria del Paleoindio Ecuatoriano”. En: *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*. Vol. XI, No. 94: 19-36.

-----, 1963. "Puntas de proyectil. Tipos, técnica y áreas de distribución en el Ecuador Andino". En: *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. IV, No. 1: 5-52.

-----, 1966. "Recientes investigaciones arqueológicas en la isla de La Plata (Ecuador)". En: *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. VI, No. 1:33-65.

-----, 1968. "Antiguas tradiciones líticas del paleoindio ecuatoriano". En: *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. VI, No. 2: 51-61.

----- (Ed.), 1968. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. VI, No. 2. Quito: Editorial Universitaria.

-----, 1974. "Observaciones antropométricas en el cretinismo endémico del Ecuador Andino". En: *América Indígena*. Vol. XXXIV, No. 3: 797-806.

**Chagas**, Mario, 2007. "La radiante aventura de los museos". En: *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural. Museos en Obra*. Santiago: Departamento de Prensa y Relaciones Públicas. Pp. 28-42.

**Collier**, Donald & **Murra**, John, 1943. *Survey and excavations in southern Ecuador*. Chicago: Field Museum of Natural History.

**Consejo Universitario**, 1964-1992. Libros de actas del H. Consejo Universitario.

**Coremans**, Paul, 1960. "The museum laboratory". En: *The organization of museum. Practical advice*. UNESCO (Ed.). Pp. 93-118.

**Daifuku**, Hiroshi, 1960. "The museum and the visitor". En: *The organization of museum. Practical advice*. UNESCO (Ed.). Pp. 73-80.

**Dauelsberg**, Percy, 1984. "Cuadragésimo aniversario de la muerte de Max Uhle 11.5.1944 - 11.5.1984". En: *Revista Chungará*. No. 12: 173-178.

**De Carli**, Georgina, 2003. "Vigencia de la Nueva Museografía en América Latina: conceptos y modelos". En: *ABRA*. Pp. 55-75.

-----, 2006. *Un Museo Sostenible*. Primera Edición. San José: UNESCO.

**Deloche**, Bernard, 1989. *Museologica. Contradictions et logique du musée*. Segunda Edición. París: Editions W.

**Desvallèes**, André, 1998. “Nouvelle muséologie”. En: *Encyclopaedia Universalis*. París: Francia S. A. pp. 921-924.

**Desvallèes**, André & **Mairesse**, Francois, 2010. *Conceptos claves de museología*. París: ICOM.

**Díaz**, Ignacio, 2002. “¿Qué fue de La Nueva Museología? El caso de Québec”. En: *Artigrama*, No. 17: 493-516.

**Dorsey**, George, 1901. *Archaeological Investigations on the Island of La Plata, Ecuador*. Chicago: Field Columbian Museum.

**Duarte**, Alice, 2013. “Nova Museologia: os pontapes de saída de um abordagem ainda Inovadora”. En: *Revista Electrónica do Programa de Pos-Graduacao em Museologia e Patromonio*. Vol. 6, No.1: 99-117.

**Dujovne**, Marta; **Calvo**, Silvia & **Staffora**, Verónica, 2001. *Ir al museo. Notas para docentes*. Buenos Aires: Ministerio de Educación.

**Echeverría**, José, 1996. *Betty J. Meggers: personalidades y dilemas en la arqueología ecuatoriana*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

-----, 1998. “Los primeros pobladores”. En: *Nueva Historia del Ecuador. Época Aborígen I*. Volumen I. Ayala Mora (Ed.). Quito: Editorial Grijalvo Ecuatoriana Ltda. Pp. 181-222.

**Eiroa**, Jorge, 1995-1996. “Proyecto Museográfico para la Renovación del Museo Arqueológico de Murcia”. En: *AnMurcia*, No. 11-12: 275-293.

**Erhardt**, Hannes, 1999. “Max Uhle en Chile (1914 - 1919). Sus aportes pioneros al estudio del Preclerámico costero”. En: *Estudios Andinos: Max Uhle, su obra y su repercusión*. Indiana 15. Thiemer-Sachse, Ursula y otros (Eds.). Pp. 107-138.

**Estrada**, Emilio, 1956. *Valdivia, un sitio arqueológico formativo en la costa de la provincia del Guayas, Ecuador*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.

-----, 1957. *Los Huancavilcas. Últimas civilizaciones prehispánicas de la Cuenca del río Guayas*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.

-----, 1958. *Las culturas pre-clásicas, formativas o arcaicas del Ecuador*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.

-----, 1961. *Nuevos elementos en la cultura Valdivia: sus posibles contactos transpacíficos*. Guayaquil: Sub-comité Ecuatoriano de Antropología.

-----, 1962. *Arqueología de Manabí Central*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.

**Estrada**, Emilio & **Evans**, Clifford, 1963. "Cultural development in Ecuador". En: *Smithsonian Miscellaneous Collections*. Vol. 146, No. 1:77-88.

**Estrada**, Emilio & **Megggers**, Betty, 1961. "A Complex of Traits of Probable Transpacific Origin on the Coast of Ecuador". En: *American Anthropologist*. No. 63:913-939.

**Estrada**, Emilio; **Megggers**, Betty & **Evans**, Clifford, 1962. "Possible transpacific contact on the Coast of Ecuador". En: *Science*. No. 135:371-372.

**Erickson**, Clark, 2010. "Max Uhle en Filadelfia (1897-1899)". En: *Max Uhle (1956-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*. Kaulicke, Peter; Fischer, Manuela; Masson, Peter & Wolff, Gregor (Eds.). Pp. 93-108.

**Evans**, Clifford & **Megggers**, Betty, 1961. "Cronología relativa y absoluta en la costa del Ecuador". En: *Cuadernos de Historia y arqueología*. Vol. 10, No. 27:142-152.

-----, 1968. *Archaeological Investigations on the Río Napo, Eastern Ecuador*. Washington: Smithsonian Institution Press.

**Evans**, Clifford, **Megggers**, Betty & **Estrada**, Emilio, 1959. *Cultura Valdivia*. Guayaquil: Museo Víctor Emilio Estrada.

**Evans**, John, 1896-1897. "On Some Palaeolithic Implements Found in Somaliland by Mr. H. W. Seton-Karr". En: *Royal Society*. Vol. 60: 19-21.

**Fontal**, Olaia, 2009. "Los museos de arte: un campo emergente de investigación e innovación para la enseñanza del arte". En: *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*. Vol. 12, No. 4: 75-88.

**García**, Ángeles, 2013. "Comunicación en las exposiciones arqueológicas, su especificidad y resultado". En: *Revista del Instituto Iberoamericano de Museología*. Pp. 12-18.

**Gartelmann**, Karl, 2006. *Las Huellas del Jaguar. Culturas antiguas en el Ecuador*. Segunda Edición. Quito: TRAMA Ediciones.

**González Suárez, Federico**, 1971. *Historia General de la República del Ecuador*. 6 Vols. 2da Edición. Guayaquil – Quito: Ariel.

**Grijalva**, Carlos, 1937. *La expedición de Max Uhle a Cuasmal ósea la Protohistoria de Imbabura y Carchi*. Quito: Editorial Chimborazo.

**Gutiérrez**, Andrés, 2010. *Museología y Documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación de museos*. Austria: Ediciones TREA, S. A.

**Hernández**, Francisca, 2006. *Planteamientos teóricos de la museología*. Austria: Ediciones TREA, S. A.

-----, 2007. “La Museología ante los retos del siglo XXI”. En: *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*. No. 1: 1-26.

**Herreman**, Yani, 2007. “Presentaciones, obras expuestas y presentación”. En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO - ICOM (Coord.). Pp. 105-118.

**Herrera**, José, 2000. “Exposiciones: cómo mostrar los contenidos”. En: *Teoría, historia y metodología de las Ciencias de la Documentación (1975-2000)*. José López (Coord.). Pp. 555-568.

**Herrero**, Alicia, 2012. “De almacén a centro de conservaciones de colecciones”. En: *ICOM España*. No. 3:8-15.

**Holm**, Olaf, 1977. “Lanza silvadoras”. En: *Estudios Arqueológicos*. Pedro Porras (Ed.). Pp. 71-88.

-----, 1981. *Cultura Milagro-Quevedo*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.

-----, 1986. *Cultura Manteña-Huancavilca*. Cuarta Edición. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.

**Holm**, Olaf & **Crespo**, Hernán, 1980a. “Las culturas formativas”. En: *Historia del Ecuador*. Vol. 1. Salvat Editores Ecuatorianos (Ed.). Pp. 87-191.

-----, 1980b. “El periodo de desarrollo regional”. En: *Historia del Ecuador*. Vol. 1. Salvat Editores Ecuatorianos (Ed.). Pp. 193-315.

-----, 1980c. “El periodo de Integración”. En: *Historia del Ecuador*. Vol. 2. Salvat Editores Ecuatorianos (Ed.). Pp. 1-127.

**Idrovo**, Jaime, 1990. *Panorama Histórico de la Arqueología Ecuatoriana*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.

**ICOM** (Ed.), 1963. *Icom News*. Vol. 16, No. 1-2.

-----, 1970. *Icom News*. Vol. 23, No. 1.

**Inmaculada**, María, 2011. *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. 1ra Edición. Barcelona: Editorial Plantea, S. A.

**International Council of Museum** (Ed.), 1977. *ICOM: Programme 1975-1977*. París: Mison de l'UNESCO.

**Jara**, Hólguer, 2010. *Cosmovisión Antropocéntrica de las Culturas del Antiguo Ecuador. Museología, Museografía y Catálogo del Museo Antonio Santiana*. Quito: FONSA.

**Jara**, Hólguer & **Santamaría**, Alfredo, 2010. *Atlas Arqueológico del Distrito Metropolitano de Quito. Bloques Quito – Pintag*. Tomo I. Quito: FONSA.

**Jijón y Caamaño**, Jacinto, 1912. "El tesoro del Itchimbia". London: John Bale.

-----, 1914. *Contribuciones al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura en la República del Ecuador*. Madrid: Blass y Cía. Impresores.

-----, 1919. *La Religión del Imperio de los Incas*. Vol. I. Los Fundamentos del Culto. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas.

-----, 1920a. "Los tincullpas y notas acerca de la metalurgia de los aborígenes del Ecuador". En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. Vol. I, No. 1.

-----, 1920b. *Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura de la República del Ecuador*. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas.

-----, 1927. Puruhá. Contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia del Chimborazo de la República del Ecuador. En: *Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos*. Vol. II. Quito: Imprenta Universitaria.

-----, 1930. "Una gran marea cultural en el N. O. de Sud América". En: *Société des Américanistes de Paris*. Tomo XXII: 107-197.

-----, 1931. *La Religión del Imperio de los Incas*. Quito: Escuela Tipográfica Salesiana.

- , 1934. *Los orígenes del Cuzco*. Quito: Imprenta Universitaria.
- , 1949. *Maranga. Contribución al conocimiento de los aborígenes del valle de Rimac*. Quito: La Prensa Católica.
- , 1951. *Antropología Prehispánica del Ecuador*. Quito: La Prensa Católica.
- , 1998. *El Ecuador interandino y occidental antes de la conquista castellana*. 4 Vols. Quito: Ediciones Abya-Yala – Museo Jacinto Jijón y Caamaño.
- Jijón y Caamaño, Jacinto & Larrea, Carlos**, 1918. “Un cementerio incásico y notas acerca de los incas en el Ecuador”. En: *Revista Sociedad Jurídico-Literaria*. Tomo XX: 159-260.
- Jirasek, Pavel**, 2007. “Seguridad de los museos y preparación para las catástrofes”. En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO - ICOM (Coord.). Pp. 177-196.
- Jurado, Fernando**, 2004. *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito*. Tomo VII. Quito: FONSAL. Pp. 66-73.
- , 2011. “Jacinto Jijón y Caamaño. Una visión desde el lado laico”. En: *Jacinto Jijón y Caamaño. Estudio sobre Lima prehispánica: Maranga*. Luis Lumbreras. 1ra Edición. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Kissel, Eléonore**, 1999. “La función del restaurador en la conservación preventiva”. En: *Museum International*. No. 202, Vol. LI. Pp. 33-39.
- Kotler, Neil & Kotler, Philip**, 2001. *Estrategias y Marketing de Museos*. 1ra Edición. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Labandeira, Sibley**, 2008. “Breve recorrido por la evolución del concepto museo”. En: *Museo. XI Jornadas de Museología. Hacer un Museo*. No. 13: 320-325.
- Ladkin, Nicola**, 2007. “Gestión de las colecciones”. En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO – ICOM (Coord.). Pp. 31-50.
- Larrea, Carlos**, 1965. “Notas sobre la antigüedad del hombre en el Ecuador y acerca del informe del Dr. Robert Bell de sus excavaciones en el Inga”. En: *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. IV, No. 1: 221-230.

-----, 1971. *Notas de Prehistoria e Historia Ecuatoriana*. Quito: Editorial Don Bosco.

-----, 1979. *Jacinto Jijón y Caamaño. Sobre la historia ecuatoriana*. Quito: Editorial Benalcazar.

-----, 1988. *Tres Historiadores. Velasco, Gonzáles Suárez, Jijón y Caamaño*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pp. 167-319.

**Lathrap**, Donald, 1970. *The Upper Amazon. Ancient People and Places*. London: Thames and Hudson.

-----, 1975. *Ancient Ecuador. Culture, Clay and Creativity. 3000-300 B.C.* Chicago: Field Museum of Natural History.

**Lathrap**, Donal & **Marcos**, Jorge, 1975. “Informe Preliminar sobre las excavaciones del sitio Real Alto por la Misión Antropológica de la Universidad de Illinois”. En: *Revista de la Universidad Católica*. No. 10:41-64.

**Lewis**, Geoffrey, 2007. “El papel de los museos y el Código Profesional de Deontología”. En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO - ICOM (Coord.). Pp. 17-30.

**León**, Aurora, 2000. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Séptima Edición. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Leroux-Dhuys**, Jean-Francois, 1993. “Nota sobre algunos museos posteriores a 1980”. En: *La Museología. Curso de Museología. Textos y Testimonios*. George Rivière (Ed.). Pp. 88-89.

**Linares**, Juan, 2008. “El museo, la museología y la fuente de información museística”. En: *ACIMED*. Vol. 17, No. 4:39-51.

**López**, Fernando, 1993. *Manual de montaje de exposiciones*. Bogotá, D. C.: Instituto Colombiano de Cultura.

**López**, Sonia, 2012. *Análisis pre-iconográfico de la cerámica precolombina de la provincia del Carchi*. Tesis de grado (inédito). Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

**Lumbreras**, Luis, 1980. “Museo, cultura e identidad”. En: *Museología y Patrimonio Cultural*. Pp. 19-23.

-----, 1990. *Cronología arqueológica de Cochasquí*. Quito: Consejo Provincial de Pichincha.

-----, 1999. "Max Uhle y la tradición de investigación arqueológica en el Perú". En: *Estudios Andinos: Max Uhle, su obra y su repercusión*. Indiana 15. Thiemer-Sachse, Ursula y otros (Eds.). Pp. 177-196.

**McEwan**, Colin, 2001. "Seats of power: axiliaty and access to invisible worlds". En: *Unknown Amazon: culture in nature in Ancient Brazil*. Colin McEwan, Cristiana Barreto & Eduardo Neves (Eds.). Pp. 176-197.

**Marco**, María, 1998. *Estudio y análisis de los museos y colecciones museológicas de la Provincia de Alicante*. Tesis de doctorado (inérito). Alicante: Universidad de Alicante.

**Marcos**, Jorge, 1986. "Breve prehistoria del Ecuador". En: *arqueología de la Costa Ecuatoriana. Nuevos Enfoques*. Jorge Marcos (Ed.). Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología. Vol. I. Quito: Corporación Editora Nacional. Pp. 25-50.

-----, 1999. "Max Uhle y la arqueología del Ecuador: precursor, investigador y profesor". En: *Estudios Andinos: Max Uhle, su obra y su repercusión*. Indiana 15. Thiemer-Sachse, Ursula y otros (Eds.). Pp. 197-215.

**Maure**, Marc, 1996. "La nouvelle muséologie - qu'est-ceque c'est?". En: *Museum and Community II*. Martin Scharer (Ed.). Icofom Study Series, 25: 127-132.

**Mayer**, Eugen, 1992. *Armas y herramientas de metal prehispánicas en Ecuador*. Mainz: Verlang Philipp von Zabern.

**Mayer-Oakes**, William, 1966. "El Inga Projectile Points-Surface Collections". En: *American Antiquity*. Vol. 31, No. 5:644-661.

-----, 1969. "El Inga obsidian industry. An Upper Paleolithic complex from South America. Convergence, parallelism or genetic connection?". En: *Études sur le Quaternaire dans le Monde*. Mireille Ters (Ed.). Pp. 995-999.

-----, 1986. "El Inga: A Paleo-Indian Site in the Sierra of Northern Ecuador". En: *Transactions of the American Philosophical Society*. Vol. 76, Part 4.

**Mayers-Oakes**, William & **Cameron**, William, 1969-1970. "A fluted lanceolate points fron El Inga, Ecuador". En: *Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*. No. 7-8:59-64.

**Mayers-Oakes**, William & **Portnoy**, Alice, 1993. "Palio-Indian Studies at San Jose, Ecuador". En: *lithic Technology*. Vol. 18, No. 1-2:28-36.

**Meggers**, Betty, 1966. *Ancient Peoples and Places of Ecuador*. London: Thames and Hudson.

-----, 1976. *Amazonia: hombre y cultura en un paraíso ilusorio*. México: Siglo XXI.

**Meggers**, Betty & **Evans**, Clifford, 1954. "Informe preliminar sobre las investigaciones arqueológicas realizadas en la cuenca del Guayas, Ecuador". En: *Cuadernos de Historia y Arqueología*. Vol. 4, No. 12:307-336.

-----, 1957. "Formative period cultures in the Guayas basin, Coastal Ecuador". En: *American Antiquity*. Vol. 22, No. 3:235-247.

**Meggers**, Betty, **Evans**, Clifford & **Estrada**, Emilio, 1965. *Early Formative Period of Coastal Ecuador: The Valdivia and Machalilla Phases*. Washington: Smithsonian Institute Press.

**Menéndez**, Fernando, 2013. *Ilustración de personajes de leyendas urbanas de la ciudad de Cuenca*. Tesis de grado (inédito). Cuenca: Universidad de Cuenca.

**Michalski**, Stefan, 2007. "Preservación de las colecciones". En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO - ICOM (Coord.). Pp. 51-90.

**Moos**, Gerd-Dieter, 1984. "Una vida dedicada a la arqueología andina". En: *El Antropólogo Alemán Max Uhle. Padre de la Arqueología Andina*. Museo del Banco Central del Ecuador – Embajada de la República General de Alemania (Eds.). Quito: Museo del Banco Central del Ecuador.

**Moreno**, Segundo, 1992. *Antropología Ecuatoriana: Pasado y Presente*. Quito: EDIGUAS.

-----, 1998. "Formaciones políticas tribales y señoríos étnicos". En: *Nueva Historia del Ecuador. Época Aborigen II. Volumen II*. Ayala Mora (Ed.). Quito: Editorial Grijalvo Ecuatoriana Ltda. Pp. 9-134.

**Muñoz-Campos**, Paloma, 2012. "Espacios para el tratamiento y conservación de las colecciones". En: *ICOM España*. No.3: 24-31.

**Museo Presley Norton**, 2007. *Vida y Costumbres de los Pobladores del Ecuador Antiguo*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.

**Navarro, Óscar & Tsagaraki**, Christina, 2009-2010. “Museos en la crisis: una visión desde la museografía crítica”. En: *Revista de Subdirección General de Museos Estatales*. No. 5-6: 50-57.

**Oberem**, Udo, 1980. “Los incas en el Ecuador”. En: *Historia del Ecuador*. Vol. 2. Salvat Editores Ecuatorianos (Ed.). Pp. 151-167.

-----, 1984. “Max Uhle en el Ecuador”. En: *El Antropólogo Alemán Max Uhle. Padre de la Arqueología Andina*. Museo del Banco Central del Ecuador - Embajada de la República General de Alemania (Eds.). Quito: Museo del Banco Central del Ecuador.

-----, 1998. “El Período Incásico en el Ecuador”. En: *Nueva Historia del Ecuador. Época Aborigen II*. Volumen II. Ayala Mora (Ed.). Quito: Editorial Grijalvo Ecuatoriana Ltda. Pp. 135-166.

**Oliverira**, María, 2007. “Museology as a Pedagogy for Heritage”. En: *Cuadernos de Sociomuseología*. No. 27: 127-143.

**Ontaneda**, Santiago, 2002. *El cacicazgo Panzaleo como parte del área circumquiteña*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.

-----, 2007. *Ecuador. Hitos de su pasado precolombino*. Quito: Banco Central del Ecuador.

-----, 2010. *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.

**Ortiz**, Lenin (Ed.), 1989. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. IV, No. 2.

**Oyuela-Caycedo**, Augusto; **Stahl**, Peter & **Raymond**, Scott, 2010. “Cerro Narrío y Max Uhle: el arqueólogo como agente del desarrollo de la arqueología ecuatoriana”. En: *Max Uhle (1956-1944). Evaluaciones de sus investigaciones y obras*. Kaulicke, Peter; Fischer, Manuela; Masson, Peter & Wolff, Gregor (Eds.). Pp. 359-377.

**Pérez**, Rodolfo, 1995. *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Tomo 9. Guayaquil: Banco Central del Ecuador. Pp. 38-41, 335-343.

**Porras, Pedro**, 1961. *Arqueología e historia de los valles de Quijos y Misahualli*. Quito: Editora Fenix.

-----, 1975. *Estudios Científicos Sobre el Oriente Ecuatoriano. Tomo II. Fase Cosanga*. Quito: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

-----, 1987. *Nuestro Ayer. Manual de Arqueología Ecuatoriana*. Quito: Centro de Investigaciones Arqueológicas.

**Revelo, Jorge**, 2004. *Microbiografías. Científicos Ecuatorianos Ilustres*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana. Pp. 27-37.

**Rivière, George**, 1961. *Seminario regional de la UNESCO sobre la función educativa de los museos (Río de Janeiro, del 7 al 30 de septiembre de 1958)*. París: UNESCO.

----- (Ed.), 1993. *La Museología. Curso de Museología. Textos y Testimonios*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

**Roberts, Andrew**, 2007. "Inventarios y documentación". En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO - ICOM (Coord.). Pp. 31-50.

**Rowe, John**, 1954. "Max Uhle 1856-1944. A Memoir of Father of Peruvian Archaeology". En: *American Archaeology and Ethnology*. Vol. 46, No.1: 1-131.

-----, 1999. "Max Uhle y la idea del tiempo en la arqueología americana". En: *Estudios Andinos: Max Uhle, su obra y su repercusión*. Indiana 15. Thiemer-Sachse, Ursula y otros (Eds.). Pp. 257-267.

**Salazar, Ernesto**, 1994. "La Arqueología Contemporánea del Ecuador (1970-1993)". En: *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*. No. 5: 6-27.

-----, 1998. "El hombre temprano en el Ecuador". En: *Nueva Historia del Ecuador. Época Aborigen I. Volumen I*. Ayala Mora (Ed.). Quito: Editorial Grijalvo Ecuatoriana Ltda. Pp. 73-128.

**Salvador, Jorge**, 2006. "Antonio Santiana, un gran científico". En: *Doctor Antonio Santiana. Su biografía*. Miguel Díaz Cueva (Ed.). Cuadernos de divulgación cívica de la Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. No. 30. Quito: CREAR Gráficas Editores.

- Santiana**, Antonio, 1936. "Contribución al estudio de la antropología ecuatoriana sobre cráneos encontrados en las provincias de Imbabura y Pichincha". En: *Sístole*. No. 13-14: 13-18.
- , 1944. "Los indios de Imbabura. Su craneología". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo LXXIV, No. 321: 123-274.
- , 1947a. "Isohemoaglutinación en los indios del Ecuador". En: *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*. Vol. 1, No. 1:16-22.
- , 1947b. *Los grupos sanguíneos de los indios del Ecuador*. Quito: Imprenta Universitaria.
- , 1947c. "Sobre la pintura facial y el tatuaje en los <Yumbos> del Oriente ecuatoriano". En: *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*. Vol. I, No. 3: 19-26.
- , 1949. "Panorama del indio ecuatoriano". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo LXXVII, No. 328: 41-172.
- , 1951. "Frecuencias del desgaste dentario en los aborígenes sudamericanos". En: *Revista Brasileira de Cirugía*. Vol. XXII, No. 2: 83-90.
- , 1952. "Presencia y caracteres de la mancha mongólica en los indios ecuatorianos". En: *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*. Vol. V, No. 51: 424-439.
- , 1953a. *Cómo debe enseñar*. Quito: Ministerio de Educación.
- , 1953b. "Los indios del Ecuador y sus características serológicas". En: *Zeitschrift für Ethnologie*. Vol. 78, No. 2:262-271.
- , 1953c. *La abrasión dentaria en los aborígenes sudamericanos*. Guayaquil: Artes Gráficas Senefelder.
- , 1955. "La extinción de etnias aborígenes en América. Sus causas". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo LXXXV, No. 340: 321-331.
- , 1958. "Deformación del cuerpo, de carácter étnico, practicado por los aborígenes del Ecuador". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo LXXXVII, No. 342: 291-323.

-----, 1959. *Museo Etnográfico de la Universidad Central*. Quito: Editorial Universitaria.

-----, 1960. *Antropología morfológica de los indios de la región andina ecuatoriana*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

-----, 1961-1965. *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Quito: Editorial Universitaria.

-----, 1962. “La dentadura de los indios de Imbabura y el Chimborazo”. En: *Zeitschrift für Morphologie und Anthropologie*. Vol. 52, No. 1:93-107.

-----, 1963. “Los Cráneos de Punín y Paltacalo”. En: *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. III, No. 2: 43-57.

-----, 1966. *Nuevo Panorama del Indio*. Tomo I. Quito: Editorial Universitaria.

-----, 1967. “Contribución al estudio de la antropología ecuatoriana: sobre cráneos de Alangasí”. En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo XCV, No. 350: 33-54.

**Santiana**, Antonio & **Carluci**, María, 1961. “Dos horizontes nuevos en la prehistoria ecuatoriana”. En: *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. II, No. 1: 85-93.

-----, 1962a. “El Paleoindio en el Ecuador”. En: *Humanitas. Boletín Ecuatoriano de Antropología*. Vol. III, No. 2: 5-25.

-----, 1962b. “Vestidos, adornos, dibujos faciales y tatuajes de los indios Cayapas”. En: *Anthropos*. Vol. 57: 659-669.

**Santiana**, Antonio & **Paltán**, José, 1942. “Contribuciones al estudio de la antropología ecuatoriana. La dentadura de los indios de Imbabura y Chimborazo”. En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo LXVII-LXVII, No. 314-315: 575-641.

**Saville**, Marshall, 1907. *The Antiquities of Manabi*. New York: Columbia University.

-----, 1909. *Archaeological Researches on the Coast of Esmeraldas (Ecuador)*. Viena: A. Hartleben's Verlag.

-----, 1924. *The Gold Treasure of Sigsig, Ecuador*. New York: Museum of the American Indian – Heye Foundation.

**Seton-Karr**, H. W., 1896. "Discovery of Evidences of the Paleolithic Stone Age in Somaliland (Tropical Africa)". En: *Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. XXV: 271-275.

**Sola**, Tomislav, 1989. "Concepto y naturaleza de la museología". En: *Museum*. No. 153, Vol. 153, 1: 45-49.

**Tellenbach**, Michael, 1999. "Max Uhle y la arqueología del Ecuador: precursor, investigador y profesor". En: *Estudios Andinos: Max Uhle, su obra y su repercusión*. Indiana 15. Thiemer-Sachse, Ursula y otros (Eds.). Pp. 269-353.

**Tobar**, Julio, 1950. "Jacinto Jijón y Caamaño". En: *Boletín de la Academia Nacional de Historia*. Vol. XXX, No. 76: 151-156.

**Uhle**, Max, 1922. "Influencias Mayas en el Alto Ecuador". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Vol. IV, No. 10 y 11:1-36.

-----, 1923. *Las ruinas de Tomebamba*. Cuenca: Academia Nacional de Historia - Centros de Estudios Históricos y Geográficos del Azuay.

-----, 1926. "Excavaciones arqueológicas en la región de Cumbayá". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo XXVII, No. 257:12-37.

-----, 1927a. "Antiguas Civilizaciones Esmeraldeñas". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo XXXVIII, No. 259:107-136.

-----, 1927b. "Estudios Esmeraldeños". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo XXXIX, No. 261:219-279.

-----, 1930. "Apuntes arqueológico acerca de la Isla de Puná". En: *Revista de la Universidad de Guayaquil*. No.1: 79-88.

-----, 1933. "Estudio sobre las Civilizaciones del Carchi e Imbabura". En: *Anales de la Universidad Central del Ecuador*. Tomo L, No. 284: 351-409.

-----, 1939. "Las ruinas de Cochasqui". En: *Academia Nacional de Historia*. Vol. XVII, No. 54:5-14.

-----, 1960. *Estado actual de la prehistoria ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

**UNESCO**, 2006. *Manual de Protección del Patrimonio Cultural No. 1. La seguridad en los Museos*. Paris: UNESCO.

**UNESCO & ICOM**, 1980. “Treinta y cuatro años de cooperación”. En: *Museum*. Vol. XXXII, No. 3: 158-166.

**Universidad Central del Ecuador**, 2012. “Acta de entrega recepción de los bienes de propiedad del Museo Antropológico Antonio Santiana entre la Dr. Miriam Castillo ex curadora y el Señor Nelson Rueda”. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación.

**Valdés**, Carmen, 2008. “La difusión, una función del museo”. En: *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. No. 4: 64-75.

**Valdez**, Francisco, 1987. *Proyecto Arqueológico La Tolita (1983-1986)*. Quito: Museos del Banco Central del Ecuador.

-----, 2009. “La investigación arqueológica en el Ecuador: Reflexiones para un debate”. En: *INPC. Revista del Patrimonio Cultural del Ecuador*. No. 2:6-23.

**Vargas**, José, 1971. *Jacinto Jijón y Caamaño. Su vida y su museo de arqueología y arte ecuatoriano*. Quito: Editorial Santo Domingo.

**Vergo**, Peter (Ed.), 1989. *The New Museology*. London: Reaktion Books.

**Verneau**, Rene & **Rivet**, Paul, 1913. “Ethnographie Ancienne de l’Equateur”. En: *Journal de la Société des Américanistes*. Vol. 10, No. 1:237-239.

**Ward**, Philip, 2000. *La conservación del patrimonio: carrera contra reloj*. Lima: PNUD – UNESCO.

**Woollard**, Vicky, 2007. “Acogida de los visitantes”. En: *Como administrar un museo: Manual práctico*. UNESCO – ICOM (Coord.). Pp. 105-118.

#### **Sitios de internet:**

**Burry Art Gallery**, 2014. “Seton-Karr Flints”. En: <http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/vO6BbFmBRIWIqhrEu4RCOQ> (12/10/2015).

**Valdez**, Francisco, 2008. “Taptana”. En: <http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/interpretacion-del-icono/69-icono/400-taptana> (12/10/2015).