

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

“ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO DE LA CERÁMICA
PRECOLOMBINA DE LA PROVINCIA DEL CARCHI”

SONIA GABRIELA LÓPEZ SORIA

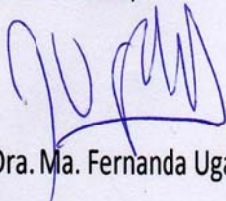
DIRECTORA: DRA. MARÍA FERNANDA UGALDE

QUITO, 2012

Quito, 14 de Marzo de 2012

En mi calidad de directora de la disertación de la estudiante Sonia Gabriela López Soria, titulada **“Análisis pre-iconográfico de la cerámica precolombina de la provincia del Carchi”**, 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.

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'F. Ugalde', with a stylized flourish at the end.

Dra. Ma. Fernanda Ugalde

Directora

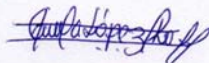
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, LÓPEZ SORIA SONIA GABRIELA, C.I. 1721766044 autor del trabajo de graduación intitulado “ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO DE LA CERÁMICA PRECOLOMBINA DE LA PROVINCIA DEL CARCHI”, 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 Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos del 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, 23 de marzo de 2012



Sonia Gabriela López Soria

C.I. 1721766044

Análisis pre-iconográfico de la cerámica precolombina de la provincia del Carchi



Gabriela López Soria



A Daniel, Mateo, Tomás
y Abigail, por ser la luz
de mi vida

AGRADECIMIENTOS

La culminación de este trabajo hubiese sido imposible sin el apoyo constante de valiosas personas que han contribuido, no solo con sus conocimientos, sino también con su gentileza, cariño y buena predisposición para alentarme a cumplir con mis metas. Por esto quiero expresar mis más sinceros agradecimientos a mi directora de tesis, Dra. María Fernanda Ugalde, por aceptar dirigir mi trabajo, y por ser quien, con toda su experiencia y preparación, supo darme las pautas necesarias para encaminar mis ideas, y además, por siempre facilitarme los medios que podían ser útiles en la elaboración del mismo.

Un agradecimiento especial a Cristobal Landázuri y Dayuma Guayasamín, por su importante participación en el desarrollo de esta tesis, por sus consejos y sugerencias, y por su disponibilidad de tiempo para colaborar con algunas de las actividades indispensables para emprender el análisis.

A Fernando Mejía, por haber confiado en mi propuesta y por haberme ayudado con el material necesario. Me es indispensable agradecer toda su amabilidad y voluntad. Aprovecho para extender mi agradecimiento al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y al Banco Central del Ecuador, y con ellos, a todas las personas que de alguna u otra forma estuvieron involucradas para permitirme poner a mi disposición las piezas cerámicas y la información concerniente a las mismas.

Agradezco sinceramente al Dr. Alden Yépez, quien ha sido uno de los pilares en mi formación académica y laboral. Su generosidad, paciencia y experiencia para aportar ideas han servido enormemente no solo para culminar este trabajo, sino también en mi formación profesional. Y a Marcelo Naranjo, por ser ejemplo de responsabilidad y profesionalismo.

El agradecimiento más profundo para mi familia, sin quienes no existe la inspiración necesaria para seguir adelante. A mis padres, Sonia y Luis, por su lucha constante, y amor infinito; a mi hermano Luis, por su colaboración, tenacidad e inteligencia; a mi hermano Rommel, por su entusiasmo, amistad, valentía y generosidad; a mi hermano Carlos por sus logros y sueños cumplidos; a mi cuñada Doris, por su compañía, alegría y preocupación; a

mis sobrinos Daniel, Mateo, Tomás y Abigail, quienes han puesto su inocencia y carisma, y a mi amiga casi hermana Gaby, quien con su inteligencia y buen corazón ha estado presente en los momentos más difíciles de mi vida.

Para aquellos amigos sinceros: Lenin, Marco, Gabriel, Estalin, Claudia, Fernando, Valeria y Freddy, quienes no solo han representado alegrías sino que han aportado con mi crecimiento personal. Un agradecimiento sincero para Sebastián, quien ha colaborado enormemente con el diseño y creatividad de esta tesis.

Finalmente debo agradecer a todos mis compañeros antropólogos y arqueólogos, en especial a aquellos con quienes compartimos cinco años de vida, de desvelos y de anécdotas, y a todos quienes de cierta forma colaboraron con la ejecución de este trabajo.

¡Muchas Gracias!

ÍNDICE GENERAL

Introducción	1
Capítulo primero: Consideraciones teórico – metodológicas: La Semiótica	3
Antecedentes	3
1.1.La semiótica	7
1.2.La semiótica en los procesos comunicativos y culturales	8
1.3.La semiótica en la comunicación visual	9
1.4.La ideología con relación a los sistemas semióticos	12
1.5.Metodología	13
Capítulo segundo: Consideraciones generales de la región del Carchi	20
2.1. Situación geográfica	20
2.2. Determinaciones etnohistóricas	22
2.2.1. Nombre	22
2.2.2. Territorio	22
2.2.3. Población	23
2.2.4. Lengua	25
2.2.5. Vivienda	25
2.2.6. Costumbres funerarias	27
2.2.7. Vestimenta	27
2.2.8. Organización política	28
2.2.9. Actividades económicas	29
2.2.10. Período incásico	32
2.2.11. Época colonial	33
2.3. Datos arqueológicos	35
2.3.1. La cerámica	35
2.3.2. Estructuras habitacionales, funerarias y otros vestigios	51

Capítulo tercero: Investigaciones sobre el registro arqueológico	
que presenta iconografía	61
3.1. Iconografía en petroglifos	61
3.2. Iconografía en objetos de metal	66
3.3. Iconografía en la cerámica	67
Capítulo cuarto: Las imágenes en las piezas cerámicas precolombinas	
de la provincia del Carchi	78
4.1. El material de análisis	78
4.2. Clasificación de las imágenes	79
4.2.1. Figuras con apariencia lineal	82
4.2.2. Figuras con apariencia geométrica	87
4.2.3. Figuras con apariencia de sol	96
4.2.4. Figuras con apariencia zoomorfa	98
4.2.5. Figuras con apariencia antropomorfa	110
4.2.6. Figuras con otras formas	119
4.3. Paneles	124
4.4. El lenguaje de las imágenes	131
Conclusiones	158
Bibliografía	164
Apéndices	172

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Las hoyas del Carchi y del Chota	21
Figura 2: El territorio de ocupación del grupo Pasto	24
Figura 3: El intercambio regional en épocas prehispánicas	31
Figura 4: Sitios arqueológicos en la provincia del Carchi	36
Figura 5: Categorías generales	81
Figura 6: Categorías específicas	82
Figura 7: A1: Líneas simples	83
Figura 8: A2: Líneas combinadas	86
Figura 9: B1: Figuras con forma triangular	88
Figura 10: B2: Figuras con forma rectangular	91
Figura 11: B3: Figuras con forma de rombo	93
Figura 12: B4: Figuras con forma redondeada	94
Figura 13: B5: Figuras con formas especiales	95
Figura 14: C1: Sol con forma redondeada	96
Figura 15: C2: Sol con forma rectangular	98
Figura 16: D1: Con forma de mono	99
Figura 17: D2: Con forma de ave	101
Figura 18: D3: Con forma de felino	103
Figura 19: D4: Con forma de oso	104
Figura 20: D5: Con forma de venado	105
Figura 21: D6: Con forma de anfibio	105
Figura 22: D7: Con forma de tortuga	106
Figura 23: D8: Con forma de lagartija	106
Figura 24: D9: Con forma de serpiente	107
Figura 25: D10: Con forma de araña	107
Figura 26: D11: Con forma de caracol	108
Figura 27: D12: Con forma no definida	109
Figura 28: E1: Personajes antropomorfos que no portan ningún objeto	111

Figura 29: E2: Personajes antropomorfos que portan o sostienen algún objeto	115
Figura 30: E3: Cabezas y extremidades asociadas a figuras antropomorfas	117
Figura 31: E4: Figuras antropomorfas con rasgos zoomorfos	118
Figura 32: F1: Figuras con forma de cruz	120
Figura 33: F2: Figuras con forma de estrella	121
Figura 34: F3: Figuras con forma de escalera	122
Figura 35: F5: Figuras con forma de “E”	123
Figura 36: F6: Figuras con forma de rayo	123
Figura 37: F7: Figura con forma de cuchara	124
Figura 38: Diseño de la pieza 222A, Tuza, rectángulo dividido en dos partes	132
Figura 39: Diseño de la pieza 151B, 191B y 212A, Tuza, sol con forma rectangular	133
Figura 40: Diseño de la pieza 182A y 001A, Capulí, escalera más línea en espiral	134
Figura 41: Diseño de la pieza 118A, Piartal, escalera más línea en espiral	134
Figura 42: Diseño de la piezas 212A y 196B, Tuza, escalera más línea en espiral	134
Figura 43: Diseño de una escalera más espiral, cultura Moche	135
Figura 44: Diseño de la pieza 64B, Tuza, figura B5.1 más línea en espiral	137
Figura 45: Diseño de la pieza 14B, Tuza, figura B5.1 más línea en espiral con forma rectangular	138
Figura 46: Diseño de la pieza 94A, Piartal, figura B5.1.1 más línea en espiral	138
Figura 47: Diseño de las piezas 202B y 211B, Capulí, y 115B, Piartal Figuras geométricas en forma de espiral	139
Figura 48: Diseño de la pieza 198A, Tuza, figura antropomorfa relacionada con un ave	149
Figura 49: Diseño de la pieza 185B, Piartal, figura antropomorfa relacionada con un ave	149
Figura 50: Figura antropomorfa relacionada con un ave, cultura Moche	150
Figura 51: Diseños comunes en petroglifos	156
Figura 52: Diseños presentes en nuestra cerámica relacionados con los diseños presentes en los petroglifos	157
Figura 53: Categorías generales, respecto a las tres fases Capulí, Piartal y Tuza	158

Figura 54: Categorías específicas, respecto a las tres fases Capulí, Piartal, Tuza	159
--	-----

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Secuencias cronológicas establecidas para el Norte de Ecuador y Sur de Colombia	50
Tabla 2: Inventario de petroglifos registrados en la provincia del Carchi	63
Tabla 3: Clasificación de las piezas cerámicas por su morfología	78

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1: Pieza 211A, Capulí, sin división en paneles	126
Fotografía 2: Pieza 51A, Tuza, dos paneles de representación	127
Fotografía 3: Pieza 109B, Piartal, tres paneles de representación	129
Fotografía 4: Pieza 109B, Tuza, cuatro paneles de representación	130
Fotografía 5: Pieza 144B, Piartal, mono modelado en ocarina	141
Fotografía 6: Pieza 202B, Capulí, figurina que viste banda, taparrabo y pendientes, con protuberancia en sus mejillas	147
Fotografía 7: Pieza 187B, Piartal, representación de un rostro con extremidades	151
Fotografía 8: Pieza 199A, Tuza, figuras con apariencia antropomorfa, representadas en pareja, frente con frente	152

ÍNDICE DE APÉNDICES

Apéndice 1: Catálogo de figuras

Apéndice 2: Clasificación de las imágenes de las piezas cerámicas precolombinas de la provincia del Carchi.

Apéndice 3: Mapas de ubicación de los petroglifos en la provincia del Carchi.

INTRODUCCIÓN

La arqueología como ciencia que permite el estudio de las sociedades pasadas, genera las pautas necesarias para el análisis de cualquier tipo de material cultural. A partir de este punto y considerando que, a través de los años se han propuesto nuevos enfoques, ahora es posible interpretar el pasado usando distintos conocimientos y desde diferentes puntos de vista. Es así que nos hemos interesado por el estudio iconográfico de un grupo de piezas precolombinas provenientes de la provincia del Carchi, para lo cual planteamos una entrada teórico metodológica desde los planteamientos de la semántica.

Bajo estos parámetros, el objetivo de este trabajo es obtener una idea global, clara y organizada de la iconografía presente en el material cerámico, mediante el análisis de cada una de las imágenes representadas, para lograr así una aproximación a la estructura ideológica de las sociedades que protagonizaron el uso y producción de estos diseños.

Ligadas al objetivo planteado, nos interesamos al menos en responder dos preguntas basadas en los siguientes acontecimientos:

Los diversos estudios realizados en la zona norte del Ecuador y sur de Colombia, han determinado que existen una serie de imágenes típicamente representadas en el material cultural bajo las figuras de monos, arañas, venados, pumas, murciélagos, guerreros, danzantes, estrellas, sol de ocho puntas, flores, figuras geométricas, entre las más comunes. Si partimos del supuesto a través del cual las imágenes forman parte importante de una cultura y que ésta puede ser estudiada como un fenómeno de la comunicación; entonces ¿estas imágenes pueden existir bajo un proceso de comunicación apoyado dentro de una convención cultural?

La Arqueología ha propuesto para esta zona, la presencia de tres fases cerámicas (Capulí, Piartal y Tuza) que corresponderían a una misma etnia por su temporalidad. Las piezas cerámicas decoradas provenientes de la provincia del Carchi podrían responder a esta clasificación o arrojar nuevos resultados. Por lo tanto ¿a través de la forma y organización

espacial de las imágenes se pueden establecer analogías y relaciones de unas con otras que permitan encontrar pautas de regularidad dentro de un patrón coherente que determine la estructura de pensamiento de un grupo social en específico?

Es así como se genera la posibilidad de vincular una investigación arqueológica con el estudio de la iconografía que tan poco se ha tratado en nuestro país. No se puede saber qué exactamente quieren decir las diversas imágenes, pero el hecho de formar parte del registro arqueológico de esta región, puede proporcionar una pauta para crear aproximaciones que den cuenta de su existencia y formas de representación.

Por lo explicado, el primer capítulo tratará acerca de la semiótica en los procesos comunicativos y culturales, en la comunicación visual, y en relación a la ideología, y también hablará de la metodología que se aplicó para la consecución de los objetivos propuestos. El segundo capítulo, busca ser una recopilación informativa sobre la región del Carchi, basada en la situación geográfica, las determinaciones etnohistóricas y las investigaciones arqueológicas. El tercer capítulo se enfocará en presentar los datos que se han dado en cuanto al material arqueológico que presenta iconografía en la región del Carchi. Y finalmente, en el cuarto capítulo se presentará el análisis y la clasificación de las imágenes de nuestro cuerpo cerámico y las posibles asociaciones que nacen a partir de la conjugación de diversos elementos.

La mayoría de las piezas cerámicas de nuestro material, no tienen contexto, es decir no se conoce de dónde provienen, ni el material con el cuál estuvieron relacionadas, han sido abandonadas completamente como piezas de exhibición; por ello, emprender un estudio, en este caso enfocado en la iconografía, que de alguna forma evoque un tipo de información, es de vital importancia para la recuperación de la historia de estos pueblos.

Por ello, en consideración a que el arte es una forma de expresión social, y que a través de las imágenes convencionales es posible recuperar cierta información que nos acerque a los patrones ideológicos de una determinada sociedad, y que la iconografía como disciplina especializada trata de interpretar los códigos como individualidad y componente de un conjunto, asumimos como válida toda intención de explicar la ideología de una sociedad a través de los signos y símbolos... (Morales 2003: 434).

CAPÍTULO PRIMERO.- CONSIDERACIONES TEÓRICO- METODOLÓGICAS: LA SEMIÓTICA

Antecedentes

El desarrollo de la arqueología durante los últimos años ha entrado en una etapa de reevaluación debido a los grandes procesos de cambio y transformación del pensamiento social y filosófico; razón por la cual se ha nutrido de diversas perspectivas teóricas que han buscado centrar las bases fundamentales del rol de esta ciencia en el interior de las sociedades.

Como consecuencia de estos fenómenos nace la arqueología cognitiva desde las propuestas de un paradigma conocido como Postprocesual¹. Dicho enfoque plantea la necesidad de llegar a la mente de las personas porque mediante ésta los seres humanos interpretan su realidad, dependiendo de sus sentidos y experiencias pasadas que se encuentran inmersos dentro de lo que se conoce como mapa cognitivo. Un grupo de gente que comparte un mismo mundo, tiene mapas cognitivos similares que guían su comportamiento hacia la base material (Renfrew 1998). Este concepto que se maneja a través de la idea de mapa cognitivo se vuelve indiscutible a la hora de definir la cultura que, asociada a un sistema compartido de símbolos, valores, significados y creencias, se convierte en el estado central para cualquier forma de interpretación arqueológica (Pearson 2002).

Es así pues que el mundo arqueológico se entiende como un mundo cultural dividido en dos categorías: material y simbólico, no se puede encontrar nada cultural que no sea simbólico. Los símbolos tienen una vida material, éstos pueden ser creados, cambiados, monopolizados y destruidos. Si estos símbolos son tratados como características mentales se obtiene que los seres humanos orienten por ellos mismos su mundo y sus pensamientos, que después se convierten en una producción material (Robb 1998). Los seres humanos son

¹ Este paradigma basa su interés en la integración de la agencia individual, la ideología y los estados mentales en la construcción de los cambios culturales (Pearson, 2002).

vistos como actores sociales que crean, usan y manipulan capacidades simbólicas para remodelar el mundo en el que viven (Pearson 2002).

En este sentido, la arqueología cognitiva plantea la posibilidad de una investigación en base a tres supuestos: el primero se enfoca en la existencia de una estructura de representación innata, es decir, que atribuye a los seres humanos la creación de símbolos de manera natural. El segundo se define por la posibilidad de asociación de los símbolos a creencias que pueden resultar de un estudio etnográfico. Y el tercero se deriva de la existencia de un proceso mental universal que se puede develar de las experiencias artísticas (Preucel 2006). Es en este último punto principalmente, que busca encajar el estudio que proponemos a continuación, vinculado con un tipo de cerámica, proveniente del registro arqueológico de la actual provincia del Carchi, caracterizada por presentar decoración en base a un sinnúmero de diseños (antropomorfos, zoomorfos, geométricos). Mediante los diseños que se representan en este material, se busca descifrar la estructura de pensamiento que pudo caracterizar al grupo social que los creó. A pesar de que desde inicios de los años 1900 se han presentado estudios que han intentado recrear el panorama del material cerámico, no existe uno que se enfoque de manera específica en el análisis de estos motivos. Empezar una propuesta teórica-metodológica representaría el rescate de la información que puedan proporcionar estas piezas, considerando que carecen de contexto, y tal vez datos antes desconocidos con lo que se consigan plantear nuevas y mejores investigaciones.

El desarrollo de la arqueología cognitiva permite este tipo de acercamiento, ya no sólo el análisis del material en cuanto a descripción, ordenamiento, secuencias cronológicas y tipologías, sino enfoques desde nuevas perspectivas y con el apoyo de propuestas metodológicas derivadas de otras ciencias que van de la mano con la importancia del proceso cognitivo. Desde aquí nace el poder determinante de los símbolos y los significados culturales. Si asumimos que las imágenes presentes en el material cultural representan formas simbólicas, detrás de ellas se encontrará un sistema para definir al mundo y las cosas que se encuentran dentro de él. Un símbolo puede encerrar características de una sociedad desde varias perspectivas: políticas, religiosas, rituales, económicas; lo determinante es el hecho mismo de promover un significado. Mithen (1998) denomina arte a estos objetos figurativos o que representan algún código simbólico. La

intensidad de producción del mismo se atribuye a un desarrollo en la producción económica, política y social, y también a las condiciones medioambientales. Se puede advertir entonces que "... el arte es parte de la cultura, y tal vez por una razón más precisa aún: el arte constituye en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura..." (Lévi-Strauss 1979: 96)

Partiendo de esta posibilidad de conjugar los aspectos materiales con elementos de etnicidad, religión, política, género y estados subjetivos en el tratamiento de una cultura pasada; para nuestro estudio es necesaria una aproximación al concepto de iconografía, considerando que el simbolismo se presenta como una de las características principales de cualquier cultura: "Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre..." (Eliade 1983: 12).

Desde la arqueología, hemos visto que hace algún tiempo ya nació este interés por una aproximación a los aspectos simbólicos. Así mismo, desde el criterio de otras ciencias se han propuesto teorías con el fin de entregar herramientas para llevar a cabo un análisis iconográfico. Para el tratamiento de este trabajo, se plantea una entrada teórico-metodológica desde la semiótica, debido a que sus elementos contribuyen de forma directa con lo que se quiere investigar.

Hablar de un análisis iconográfico requiere la contextualización de conceptos tales como: imágenes, signos, símbolos. Tratar mediante ésta de alcanzar cierta interpretación de los mismos y vincularlos con el aspecto ideológico de una sociedad, es una tarea complicada, sobretodo porque si no se maneja un método científico adecuado, estamos propensos a caer en especulaciones. Sin embargo, esta aproximación se hace necesaria, si consideramos que estas imágenes, signos y símbolos son características intrínsecas de la existencia humana.

La iconografía abarca cualquier tipo de manifestación de tipo figurativo que parte siempre del supuesto en el que las imágenes adquieren un valor y un significado, permitiendo establecer la función que tiene el arte dentro de un sistema cultural determinado (Castañeiras 1998). Es esta característica la que nos llevó a interesarnos en los diseños de

las piezas cerámicas pues, desde este punto de vista, se genera la posibilidad de encontrar un sentido a las representaciones, que puede verse reflejado en los procesos de interacción social. Las distintas formas de concebir el mundo (muchas de éstas propias de las imágenes) constituyen parte del universo ideológico de un ser humano y por consiguiente de un grupo cultural, esto es posible debido a que el ser humano como tal, tiene la capacidad de dejar testimonio y de producir elementos que evocan a la mente una idea distinta de su existencia material (Panofsky 1980).

Se crea con esto, la posibilidad de que la arqueología pueda vincularse con la semiótica, permitiendo que algunos procedimientos de razonamiento lógico se usen para dar significado al pasado, y que la cultura material sea vista como una práctica social, es decir como producto de la actividad humana (Preucel 2006).

La relación entre la arqueología y la semiótica empezó en los años 1960 con el surgimiento del estructuralismo. Los primeros arqueólogos aplicaron el modelo lingüístico a los datos arqueológicos en el campo de la arqueología paleolítica y la arqueología histórica. Sin embargo, hubo un grupo que enfocó el modelo estructuralista para explicar la teoría general de sistemas y los modelos de intercambio de información. Poco a poco se crea la necesidad de desarrollar procedimientos metodológicos para direccionar los aspectos simbólicos de la cultura material, con esto nace el concepto de lenguajes artificiales, modelos simbólicos y signos materiales (objetos, arquitectura, paisaje); como consecuencia, la cultura material era vista con propiedades semióticas (Preucel 2006).

En nuestro país, enfoques científicos en cuanto a estudios iconográficos han sido escasos, sin embargo existen dos trabajos que valen la pena mencionar. El primero se trata de un estudio sobre la iconografía Tolita, en el que se plantea el análisis de sus imágenes como representaciones simbólicas que pueden reflejar la concepción del universo. El material es clasificado y codificado bajo el concepto de rasgos relevantes (características que están presentes en todas las imágenes) y rasgos facultativos (elementos que pueden o no estar presentes). La semiótica es usada como herramienta interpretativa, mediante la cual se identifica el lenguaje de las piezas (Ugalde 2009).

El siguiente trabajo se refiere al estudio sobre las representaciones iconográficas de la fauna en el Ecuador prehistórico, mediante el cual se logra una clasificación científica, identificando cada una de las especies representadas. Además se pone en conocimiento el conjunto de seres míticos y divinidades que pudieron caracterizar a las sociedades antiguas. Y usando estos datos en conjunción con los datos etnohistóricos se enumeran características sociales e ideológico – religiosas (Gutiérrez 2009).

1.1. LA SEMIÓTICA

La semiótica estudia la producción, transmisión, intercambio y entendimiento de las diferentes clases de signos, como una capacidad innata de los seres humanos. En otras palabras, investiga sistemas de signos, las leyes que lo gobiernan y las formas de representación que los seres humanos usan para transmitir sus emociones, ideas y experiencias vividas (Castañeiras 1998; Preucel 2006; Saussure 2005).

De acuerdo a la historia del desarrollo de esta ciencia, desde el comienzo, estuvo ligada con la naturaleza de los signos, aunque con enfoques más lingüísticos y filosóficos. Luego estuvo asociada a la Literatura y a los estudios culturales. En la última década se produjo un aporte significativo, ya que la semiótica no solo se encargaba del sistema de signos y su clasificación, como anteriormente sucedió, sino que se interesó por el modo de producción de los signos y sus significados dentro de la práctica social. Este movimiento se conoció como semiótica social y permitió considerar la posibilidad de crear relaciones semióticas en base a acciones sociales por medio de las cuales:

All communities have regular and repeatable patterns of meaning-making. These patterns are thus typical of that community and help to define and constitute it, as well as to distinguish it from other communities (Preucel 2006: 8)².

Es así como se ha llegado a plantear una serie de investigaciones con un enfoque semiótico, como por ejemplo para conocer: los sistemas de comunicación entre los animales, las

² Traducción propuesta: Todas las comunidades tienen modelos regulares y repetibles de significación. Estos modelos son típicos de esa comunidad y ayudan a definirla y constituirla, así como también a distinguirla de otras comunidades.

señales olfativas bajo el código de los perfumes, la comunicación táctil, las convenciones sobre la composición de las comidas bajo el código del gusto, los códigos musicales, las comunicaciones visuales, entre otros (Eco 1994). Para nuestro campo de estudio nos interesa el desarrollo de la semiótica dentro de las mencionadas comunicaciones visuales, ya que las imágenes representadas en el material cerámico serían consideradas como una forma de producción de una sociedad en particular, que transmitió mediante éstas un tipo de lenguaje que puede ser sometido a investigación: "...lo propio de un lenguaje es ser traducible, pues si no, no sería un lenguaje porque no sería un sistema de signos, necesariamente equivalente a otro sistema de signos por medio de una transformación" (Lévi Strauss 1979: 133).

1.2. LA SEMIÓTICA EN LOS PROCESOS COMUNICATIVOS Y CULTURALES

La semiótica es una ciencia de la cultura y de las convenciones sociales, por lo tanto, permite el estudio de la cultura como un proceso de comunicación, tomando en cuenta la variedad de lenguajes por medio de los cuales ésta ha sido constituida:

Digamos, pues, en una primera aproximación, que la semiótica estudia todos los procesos culturales (es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales) como procesos de comunicación (Eco 1994: 27).

El mecanismo mental y cultural de los seres humanos admite el uso de códigos muy diversos, en estos códigos se fundan los actos comunicativos. La semiótica está vinculada a la comunicación y el significado de los signos verbales, visuales o acústicos, es por esto que se ocupa de los signos como fuerzas sociales (Castañeiras 1998; Eco 1994).

Todos los aspectos de la cultura pueden convertirse en objetos de comunicación, en otras palabras en unidades semánticas por medio de las cuales la cultura es por sí misma comunicación y puede ser entendida de mejor manera si se examina desde este punto de vista:

En la cultura cada entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura (Eco 1994: 33).

1.2. LA SEMIÓTICA EN LA COMUNICACIÓN VISUAL

La semiótica parte de una premisa: que la conducta comunicativa de una sociedad está organizada no sólo en lo que se refiere al lenguaje verbal, sino también al no verbal (expresión facial, corporal, gestual, impostación de la voz) (Castañeiras 1998: 28).

La semiótica no es solo una teoría de los signos sino, una metodología de la práctica de los signos. Bajo esta premisa se deriva que dentro del carácter visual también existen signos y se producen fenómenos de comunicación, gracias a un sistema de convenciones o de experiencias aprendidas (Eco 1994). En otras palabras, en la comunicación visual existe un mensaje codificado que el receptor puede decodificar, y se transmite gracias a un canal. Esto es posible ya que la imagen se convierte en signo y el referente en objeto de la realidad, el significante es la expresión del signo y el significado lo que el autor quiere expresar (Castañeiras 1998). En nuestro caso intentaremos decodificar el mensaje que se encuentra implícito en las imágenes de las piezas cerámicas, considerando que éstas se encuentran inmersas dentro de un proceso de comunicación como lo propone también Eco (1994).

Para entender de mejor manera estos conceptos y en vista de que los signos, al parecer, son la base para analizar los fenómenos visuales, es necesario conocer su significado y la función que cumplen.

Los signos tienen el propósito de representar, sustituir o estar por otra cosa. Para que un objeto pueda convertirse en un signo, es necesario que existan propiedades comunes entre los dos; el signo debe manifestar la estructura que se encuentra, en cierta medida, disimulada en el objeto (Lévi-Strauss 1979: 112).

Los signos se dividen en naturales y artificiales. Los naturales son signos no intencionales, como por ejemplo, el humo que simboliza fuego; mientras que los artificiales son

intencionales del emisor y se basan en la existencia de convenciones como elementos de poder comunicativo (Blasco, Grimaltas y Sánchez 1999). Nuestro corpus de imágenes comprendería estos signos artificiales que fueron plasmados a través de la pintura o escultura bajo parámetros culturales por ahora totalmente desconocidos, pues no formamos parte de ese acervo cultural ni en tiempo ni en espacio. Sin embargo, debido a que los signos se componen de significado y significante (Saussure 2005), es decir de una imagen y de un concepto (Barthes, Bremond, Todorov y Metz 1972), se crea la posibilidad de acceder a un tipo de información de origen estructural.

Eco (1994) para explicar la semiótica en el mensaje visual, prefiere utilizar el término “signo icónico” basándose en el concepto de que los signos visuales son enunciados icónicos. Para él los signos icónicos son aquellos que seleccionan los aspectos fundamentales del objeto a través de códigos de reconocimiento, éstos pueden poseer las propiedades ópticas, ontológicas o convencionalizadas del objeto a representar:

... los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que –con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que –fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotada por el signo icónico (Eco 1994: 192).

Un signo icónico delimita relaciones entre fenómenos gráficos y modelos perceptivos que se construyen a raíz de conocer un objeto, por lo tanto, tiene propiedades en común con el objeto y puede ser reconstruido mediante las mismas operaciones mentales. Nace de la articulación de figuras (condiciones de percepción transcritas en signos gráficos), signos (denotan gráficamente modelos abstractos) y enunciados (son los signos icónicos), y al poseer características de convencionalidad, conllevan la representación de un mensaje.

El término signo icónico es uno de los elementos que nos ayudará a emprender el estudio iconográfico de los diseños de las piezas cerámicas, sin embargo sería adecuado aún tener en cuenta algunas otras definiciones que entran en juego en el panorama del lenguaje visual, como son las imágenes, los símbolos, los motivos, las figuras, entre otros.

Las imágenes se consideran como motivos portadores de una significación convencional (Panofsky 1980). Forman parte importante de un acervo común y de la imaginación; un

artista no inventa imágenes, sino que, recurre al “patrimonio artístico de su cultura, en el que a veces introduce ciertos cambios” (Castañeiras 1998: 41).

Las imágenes han formado siempre parte importante de una cultura, tienen la capacidad de transmitir sentimientos y contenidos de tipo intelectual; no sólo son producto del tiempo en que fueron creadas, sino que al tener lenguaje propio mediante un sistema codificado de signos, pueden ser recreadas en la posteridad. Éstas pueden estar vinculadas, como lo plantea Castañeiras (1998:) a un tema, que se convierte en el asunto con el que se construye una obra; a un motivo, que tiene relación de dependencia con el tema; a una figura, que constituye el componente esencial en el arte figurativo y puede evidenciar formas de animales, humanos o híbridos; a una escena, cuando hay más de una figura y demuestran algún tipo de acción; a una personificación, que se trata de una figura humana que representa una idea abstracta o un elemento de la naturaleza; a un atributo, que es un signo dependiente de una figura divina o humana y que indica su identidad, historia, poder y el papel que cumple; a un símbolo, que consiste en la presentación de una imagen que hace referencia a la realidad; a una alegoría, que es la suma de una serie de personificaciones de forma humana acompañadas de atributos característicos.

Por otro lado, los símbolos, como hemos visto, están relacionados con las imágenes pero también son percibidos como signos que se fundamentan en la ley o en el hábito, es decir son signos generales que tienen que ver con la convencionalidad (Blasco, Grimaltas y Sánchez 1999; Eco 1994). La forma de un símbolo puede ser arbitraria, se crea con la intención de comunicar, puede desplazarse tanto en tiempo como en espacio, su significado puede variar entre individuos y mucho más entre culturas y un mismo símbolo puede tolerar variabilidad deliberada o no (Mithen 1998).

Como lo planteamos anteriormente, los conceptos de signos icónicos serán relevantes en el análisis que vamos a emprender siempre en correspondencia con algunos de los vínculos descritos, con la finalidad de encontrar el sentido semántico de los mismos, como una forma de acercarnos al proceso ideológico del que son originarios, considerando que: “La producción de una imagen visual supone la planificación y la ejecución de un modelo mental preconcebido” (Mithen 1998: 172).

1.4. LA IDEOLOGÍA CON RELACIÓN A LOS SISTEMAS SEMIÓTICOS

La ideología es adquirida por conocimientos precedentes, un cuerpo de opiniones y una perspectiva del universo, juntos forman lo que se conoce como unidad cultural. Una unidad cultural se maneja dentro de un sistema de atracciones y repulsiones que reducen las posibilidades de interrelación, permitiendo la creación de códigos que precisamente sirven para limitar y clasificar los modelos comunicativos. Dentro de un modelo comunicativo, el mensaje varía según los códigos que entran en acción por la ideología, ésta se convierte en la estructura misma del código que concibe a los campos semánticos y al sistema de unidades culturales cruzados bajo un conocimiento previo, es así que en una época determinada todo código es capaz de denotar una ideología (Eco 1994).

La ideología tiene que ver con las visiones del mundo. Éstas son aspectos de un sistema semántico global que ayudan a determinar la elección del mismo como objeto de comunicación. Un sistema semántico como visión del mundo constituye una interpretación parcial de éste, ya que los campos semánticos son porciones de la visión del mundo propia de una cultura (Eco 1994).

En este contexto, todo medio de expresión se apoya en un hábito colectivo (Saussure 2005:145). Los signos se refieren a entidades abstractas basadas en una convención cultural. El significado de un signo se convierte en una unidad cultural que puede estar relacionada con una persona, un lugar, una cosa, una idea, un sentimiento. Reconocer las unidades culturales es entender el lenguaje como un fenómeno social:

Una determinada manera de usar un lenguaje se identifica con determinada manera de pensar la sociedad. La ideología bajo el prisma semiótico, se manifiesta como la connotación final de la cadena de connotaciones, o como la connotación de todas las connotaciones de un término (Eco 1994: 176).

La semiótica se interesa por descubrir cuando los códigos son ideológicos y lo puede hacer cuando se han codificado las condiciones de vida (Eco 1994).

Como se ha planteado hasta este punto, la semiótica se presenta como la base teórica para analizar las imágenes presentes en nuestro material cerámico. Éstas serán entendidas como

códigos dentro de un modelo comunicativo, que está enteramente relacionado con una cultura y por lo tanto responde a una ideología en específico. Si asumimos que los elementos de una cultura pueden ser estudiados como procesos de comunicación, las imágenes en nuestro registro arqueológico serían un tipo de lenguaje que puede ser decodificado, respondiendo a una visión del mundo en un determinado tiempo y lugar. Por consiguiente, nuestro corpus de imágenes se convierten en signos comunicativos y en referentes ideológicos.

1.5. METODOLOGÍA

Para el planteamiento metodológico, se considera también las propuestas tratadas por la semiótica, como ya se expuso con anterioridad. En primer lugar para la determinación del corpus a investigar se tomó en cuenta los siguientes planteamientos: se debe definir un corpus con una colección finita de materiales. Éste debe ser bastante extenso para lograr que sus elementos saturen un sistema de semejanzas y diferencias que acaben por formar recurrencias que cada vez son más frecuentes hasta que no hay ningún material nuevo. El corpus también debe ser homogéneo en cuanto a su sustancia y eliminar al máximo los elementos diacrónicos; puede ser variado pero limitado en el tiempo (Barthes, Bremond, Todorov y Metz 1972). Tomando en cuenta estos puntos, se decidió que el corpus para este estudio lo conformarían las piezas cerámicas decoradas provenientes de la provincia del Carchi, que corresponden a las colecciones del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y del Banco Central del Ecuador (BCE), principalmente, dado que, plantear una excavación arqueológica con estos fines implicaría la disposición de significativos recursos económicos y de tiempo.

De la colección del INPC contamos con 226 piezas y de la colección del BCE contamos con 218 piezas, sumando un total de 444. Los diseños de estas piezas pueden ser pintados o esculpidos.

En base a este corpus, de forma inicial se planteó la recolección de un abundante material bibliográfico que proporcionó información tanto de la zona de estudio de dónde provienen las piezas cerámicas como de las bases teóricas que se iban a utilizar. La bibliografía que da cuenta de los datos antes obtenidos mediante los estudios arqueológicos y etnohistóricos de la provincia del Carchi, puede ser determinante en la medida en que el análisis iconográfico se combinaría con ésta para entender de mejor manera los motivos que se representan en las piezas cerámicas, que responderían entonces a una unidad cultural determinada que creó estos códigos y estableció modelos de comunicación.

Los hombres de distintas civilizaciones habitan universos sensoriales distintos y así las distancias entre los que hablan, los olores, el tacto, la percepción del calor de los otros, asumen significados culturales (Eco 1994: 327).

El lector sensible que quiera captar la obra de arte del pasado en todo su frescor, no debe leerla solamente a la luz de sus propios códigos (nutridos y renovados por la aparición de la obra y por su asimilación por parte de la sociedad): debe descubrir el universo retórico e ideológico y las circunstancias comunicativas de las que partió (Eco 1994: 178).

El siguiente paso tiene que ver directamente con el tratamiento del material cerámico. Con el objetivo de dar una identificación que permita un mejor manejo de la información y un orden, las piezas fueron revisadas una por una, para luego documentar las referencias obtenidas en una tabla de datos realizada en el programa Microsoft Office Excel en donde se determinaron los puntos detallados a continuación:

- **Número:** número consecutivo que indica la cantidad de piezas que poseemos.
- **Identificación de la pieza:** corresponde a un número secuencial de tres dígitos que inicia en 001 para cada colección, planteado bajo nuestros intereses. Si se refiere a la colección del INPC, el número va seguido de la letra A mayúscula, y si se refiere a la colección del BCE, el número va seguido de la letra B mayúscula.
- **Colección:** nombre de la colección a la cual pertenece la pieza.
- **Número de inventario:** se refiere a la identificación que tiene la pieza propia del inventario de cada institución.
- **Procedencia:** de dónde proviene cada pieza. Si existiera esta información, pues gran parte del material es incautado sobretodo el que proviene de la colección del INPC y no posee estos datos.

- **Dimensiones:** respecto al tamaño de la pieza en alto y ancho principalmente; en algunas también fue necesario medir el largo.
- **Filiación Cultural:** si se puede definir alguna, sobretodo en base a los tres períodos propuestos para esta región: Capulí, Piartal o Tuza que serán tratados en el siguiente capítulo. Las piezas del Banco Central principalmente poseen esta información en libros de registro, de no tener esta información para completar este campo, se asoció a las piezas descritas y a los estudios propuestos con esta clasificación.
- **Estado de conservación de la pieza:** referente al estado físico en que se encuentra la pieza en la actualidad, bajo los parámetros: completa (piezas que conservan su forma original), despostillada (piezas que les falta pedazos pequeños o están levemente deterioradas), fracturada (piezas rotas que han sido reconstruidas), incompleta (piezas que les falta uno o más pedazos).
- **Estado de conservación del diseño:** referente a cómo se encuentra el diseño en la actualidad. Si la pieza está decorada al interior y al exterior, se describió cada lado por separado. Los parámetros utilizados fueron: muy bueno (diseños muy bien conservados que pueden ser apreciados en todas sus formas), bueno (diseños claros pero que están comenzando a desaparecer), regular (los diseños no se aprecian fácilmente, casi no se pueden reconstruir), malo (los diseños están casi perdidos o están perdidos).
- **Morfología:** con la finalidad de determinar qué tipo de pieza es, es decir si se trata de una computera, copa, botijuela, olla, estatuilla, ocarina, entre otras.
- **Código:** referente al objetivo de análisis en el que los diseños de las piezas se convierten en la unión de códigos que pueden estar determinado en primera instancia por la presencia de figuras lineales, geométricas, zoomorfas, antropomorfas, etc.

Ayudados de estos lineamientos se realizaron fichas en el programa Microsoft Office Access³ que permitió el manejo de la información de forma general y la clasificación previa gracias a la combinación de los códigos propuestos.

También se documentó las piezas en un álbum fotográfico, para lo cual se las consideró desde seis perspectivas diferentes en lo posible (pero no a todas pues no siempre hubo la

³ La base de datos y el álbum fotográfico se adjuntan al texto en digital.

apertura necesaria para tomar tantas fotografías) con el fin de no perder ningún detalle y reproducir los diseños de la manera más completa posible. De éstas se escogió la más representativa para completar la información de las fichas en el programa Microsoft Office Access.

Con respecto a los diseños y a los códigos propuestos se planteó en primera instancia que la manera más fácil de realizar una breve clasificación era identificando figuras para evidenciar formas de animales, personas, elementos geométricos y otros, pues los diseños de las piezas se representan como una conjugación entre motivos figurativos y motivos abstractos. Esto constituiría parte de lo que Panofsky denominó significación primaria o natural:

Ésta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc. (1980: 48).

Por lo tanto, se llegó a determinar la siguiente división: las primeras son las figuras con apariencia lineal (todas aquellas figuras que se representan en líneas) clasificadas en líneas simples (figura 7)⁴ y líneas combinadas (figura 8). En ellas se puede encontrar líneas rectas, curvas, onduladas, quebradas, espirales, incisas, entrecortadas, y las primeras combinaciones entre éstas.

Las segundas se denominaron figuras con apariencia geométrica. En esta clasificación encontramos figuras con forma triangular (figura 9), con forma rectangular (figura 10), con forma de rombo (figura 11) y con forma redondeada (figura 12). Dentro de cada una hay especificaciones de representación. Aparte se tomó en cuenta las figuras con formas especiales (figura 13) que se derivan de la unión de algunas de las figuras geométricas antes descritas.

Las terceras son las figuras con apariencia de sol, dentro de ésta se encuentran el sol que se representa de forma redondeada (figura 14) y el sol que se representa de forma rectangular (figura 15) tan típico de esta región. Dentro de cada una también existen subclasificaciones.

⁴ Las imágenes correspondientes a esta clasificación se encuentran disponibles en el cuarto capítulo.

Las cuartas figuras son las que tienen apariencia zoomorfa. Dentro de esta encontramos figuras con forma de mono (figura 16), con forma de ave (figura 17), con forma de felino (figura 18), con forma de oso (figura 19), con forma de venado (figura 20), con forma de anfibio (figura 21), con forma de tortuga (figura 22), con forma de lagartija (figura 23), con forma de serpiente (figura 24), con forma de araña (figura 25) y con forma de caracol (figura 26). Dentro de cada una de estas clasificaciones se determinó la forma de representación física que tenían, por ejemplo en los monos, la forma de sus cabezas, sus cuerpos, sus extremidades y principalmente la cola. En las aves, en cambio, se tomó en cuenta la forma de representar su pico, sus alas, su cuerpo, su cuello, sus extremidades y su cabeza. Las figuras que parecían pertenecer a determinado grupo pero que a veces no estaban muy bien definidas se las describió como asociadas a. Hubo un grupo de figuras que tienen características zoomorfas pero no es fácil identificar qué clase de animal se quieren representar, por lo tanto se las agrupó en el ítem: con forma no definida (figura 27).

Como quintas aparecen las figuras con apariencia antropomorfa, dentro de las cuales se hizo dos grandes identificaciones: personajes antropomorfos que no portan ningún objeto (figura 28), en donde se tomó en cuenta cómo estaban representadas principalmente en cuanto a la posición de su cuerpo; y personajes antropomorfos que portan o sostienen algún objeto (figura 29) en donde prevaleció esta característica del tipo de objeto que llevaban. De manera separada se consideraron algunas partes del cuerpo humano que se representan en las piezas (figura 30), como son cabezas, rostros, manos y pies, y las figuras antropomorfas que presentan rasgos zoomorfos (figura 31).

Las siguientes y últimas fueron denominadas figuras con otras formas, en las que nosotros les dimos un nombre de acuerdo a elementos que asociamos en nuestra propia visión del mundo. Aquí aparecen las figuras con forma de cruz (figura 32), con forma de estrella (figura 33), con forma de escalera (figura 34), con forma de letra “E” (figura 35), con forma de rayo (figura 36) y con forma de cuchara (figura 37). Cada una posee sub-divisiones respondiendo a las variaciones de representación.

Dentro de los detalles de esta clasificación, se identificó figuras de forma general en la manera en que éstas, más evidentemente se diferenciaban utilizando letras del alfabeto en forma ascendente. Después se dividió cada una de ellas en ítems que responden a la primera

clasificación, utilizando la letra a la cual pertenecen más un número en forma secuencial. Luego dentro de cada ítem se consideró todas las posibles subdivisiones, utilizando los códigos antes mencionados, acompañados de un punto y otro número secuencial. Si las figuras eran las mismas pero con algún elemento en específico, en base a la codificación anterior, se aumentó un punto y otro número secuencial. Para entender de mejor manera se va a tomar como ejemplo la clasificación de las primeras figuras, en donde: A: Figuras con apariencia lineal; A1: Líneas simples; A1.1: Línea recta; A1.1.1: Líneas rectas paralelas de igual tamaño. La clasificación detallada la encontramos en el Catálogo de Figuras (apéndice 1). Para analizar el lenguaje de las imágenes, se debe distinguir, como en el lenguaje escrito, tres aspectos: primero, el léxico, las distintas formas dibujadas que se disponen de forma ordenada para obtener un significado; segundo, la gramática, los signos que componen la imagen que se sujetan a una estructura más o menos convencional; y tercero, el estilo, las formas figuradas de acuerdo a la época, basadas en una tradición artística (Castañeiras 1998).

Es así que todas las piezas cerámicas se componen de la conjunción de diferentes códigos. En una base de datos en Microsoft Office Excel estos códigos se disponen de tal manera que nos den la opción para caracterizarlos en fenómenos de presencia-ausencia con el fin de identificar si existen relaciones que permitan hacer analogías dentro de un mismo artefacto y en relación a otros. “No se pueden establecer momentos de información intensa si no se apoyan en bandas de redundancia” (Eco 1994:293). El resultado de estos datos sirvió como primera base para el análisis.

Y para señalar cómo estos códigos están representados en las piezas, es decir si están juntos, si uno contiene a otro, si uno se usa para formar otro, etc. nos valimos de algunos elementos matemáticos como por ejemplo el uso de paréntesis (), corchetes [], llaves { }; de igual forma, de signos como: suma +, resta -, multiplicación *, división /. También, se consideró que en la mayoría de las piezas, para representar las diferentes figuras, se usan divisiones mediante líneas u obedeciendo a la forma física de la pieza. Para identificar esta característica nos valimos del término “Paneles” si existen y en cuántas divisiones están constituidos. Por ejemplo, si son cuatro llevarán el código 4P. La representación de estos códigos son los que acompañan las fichas a las que nos referimos en líneas anteriores.

Finalmente, será necesario sistematizar toda la información tras haber analizado las representaciones individualmente y en sus interrelaciones.

En pocas palabras, los diseños de las piezas cerámicas del Carchi serán considerados desde un punto de vista gramatical, mediante el cual, se logre ordenarlos, clasificarlos, leerlos de cierta forma, para obtener ideas generales de cómo se encuentran organizadas en sus diversas representaciones y si se puede hablar de escenas, personificaciones, atributos, símbolos. Saber exactamente qué es lo que querían decir estos diseños es algo imposible, pero en base a los conceptos planteados, se busca descifrar algún tipo de mensaje que sí es posible por la existencia de códigos precedentes que se pueden reestructurar pero solamente porque parten de otros códigos (Eco 1994).

CAPÍTULO SEGUNDO.- CONSIDERACIONES GENERALES DE LA REGIÓN DEL CARCHI

2.1. SITUACIÓN GEOGRÁFICA

La provincia del Carchi, cuya historia tratamos de investigar, es la más septentrional de nuestra República, y se halla limitada por los ríos San Juan, Carchi y Pun, hacia el Norte; al Este, por la Cordillera de los Andes, en la parte correspondiente a la misma Provincia; al sur por el río Chota, que después toma el nombre de Mira y la separa de la provincia de Imbabura, hasta la desembocadura del río Lita, desde donde la separa de la de Esmeraldas hasta la confluencia con el San Juan, en que encuentra el límite Norte, correspondiente a la República de Colombia (Grijalva 1988: 59).

En este territorio encontramos la presencia de dos hoyas: la del Carchi y la del Chota (figura 1). La hoya del Carchi se caracteriza por ser de poca altura (3.200 msnm) y por la presencia de tres zonas climáticas: la zona fría que comprende páramos extensos y áreas montañosas (nudo de Huaca, llanura de San Gabriel, El Ángel, San Isidro). Es favorable para los pastizales, y por ser de buena permeabilidad, permite el cultivo de tubérculos; en esta zona se podían encontrar osos, pumas, dantas, tigrillos, venados, lobos, conejos, sachacuyes, ardillas, aves vistosas, entre los más comunes. La zona templada (Bolívar, la Paz, Mira) en donde se encuentran árboles de nogal, cedro, higuerón, guabo, limoncillo. Esta zona se caracteriza por la presencia de minas de oro, plata, antrasita y mármol. Y la zona cálida que comprende los valles (Chota-Mira, San Pedro de Piquer, La Concepción, Maldonado) (Echeverría 2004).

La hoya del Chota, de igual manera, se caracteriza por la presencia de diferentes zonas climáticas que comprenden desde páramos hasta valles. En esta hoya nace el río Chota, que se une con el Ambi y origina el Mira. El río Ambi riega los valles permitiendo el cultivo de productos subtropicales (Echeverría 2004).

La presencia de estas hoyas forman una especie de escalera geográfica con gran variedad de pisos altitudinales: páramo alto (entre los 4.000m y 4.700m), páramo bajo (entre los 3.000m y 4.000m), bosque húmedo montano bajo (entre los 2.000m y 3.000m), bosque

seco montano bajo (entre los 2.000m y 3.000m), bosque muy húmedo montano bajo (entre los 2.000m y 3.000m), bosque húmedo pre-montano (entre los 300m y 2.000m), y el bosque seco pre-montano (entre los 300m y 2.000m) (Landázuri 2005). Por el acceso a los mismos, en la zona predomina una alta variedad en cuanto a flora y fauna (Echeverría 2004).

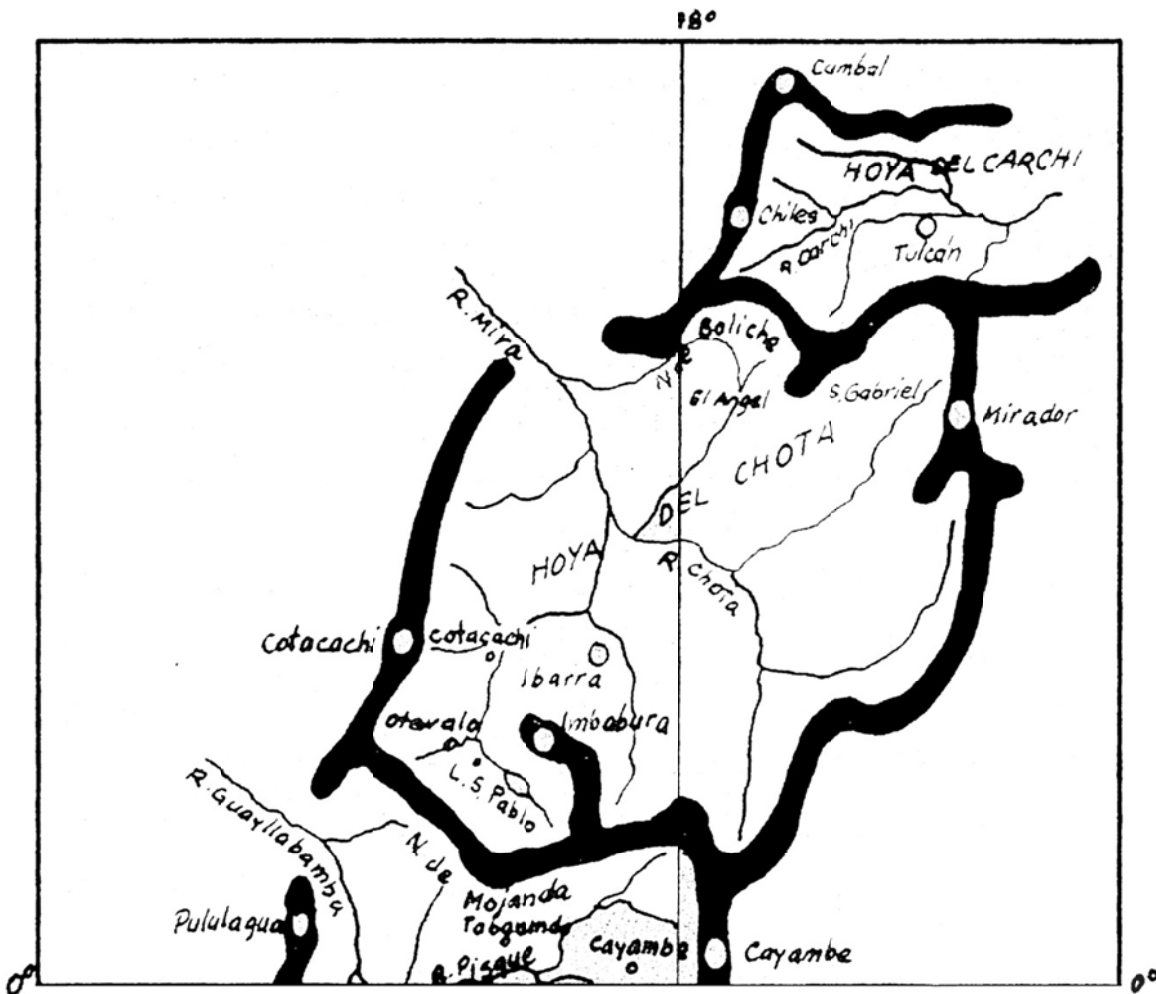


Figura 1: Las hoyas del Carchi y del Chota (Terán 1979 en Echeverría 2004: 31)

Geológicamente, estos suelos presentan depósitos de sedimentos volcánicos pertenecientes a formaciones del período Terciario, Superior e Inferior. Son suelos con alto índice de retención de agua y con mucho material orgánico, lo que ha aportado a la fertilidad de los mismos (Echeverría 2004; Vargas 1995). En el área colombiana, los suelos derivan de

ceniza de los volcanes Chiles, Cumbal, Azufra y Galeras. Presentan la siguiente estratigrafía: una capa vegetal, seguida de estratos pumíceos de colores blanco y amarillento. En la parte superior, los suelos son oscuros y en la parte inferior, más claros; son porosos y con buen drenaje interno (Uribe 1977-1978).

2.2. DETERMINACIONES ETNOHISTÓRICAS

Las fuentes etnohistóricas afirman que en la provincia del Carchi se desarrolló el grupo cultural que ha sido denominado “Pasto”, sin embargo, esta denominación abarcó pueblos, no solo al norte del Ecuador, sino también al sur de Colombia. Por lo tanto, con la finalidad de obtener la mayor información posible, se considerará algunos estudios que dan cuenta de todo este territorio y se conservará tal denominación para completar el tema a tratar a continuación.

2.2.1. Nombre

No se conoce el nombre con que los pobladores de este territorio se distinguían a sí mismos de los demás, solamente se sabe que el nombre quichua utilizado por los Incas para designar estos pueblos fue “Quillacingas” (nariz de luna), debido a que sus caciques llevaban narigueras de oro o cobre, en forma de media luna. Después de la conquista española, este nombre se circunscribió solo para la parte Oriental y los otros pueblos fueron conocidos como Pastos, palabra de origen americano (Grijalva 1988).

2.2.2. Territorio

El territorio Pasto (figura 2) estuvo delimitado de la siguiente manera: al Norte, se extendía hasta el Suroeste de la actual ciudad de Pasto (todo el valle del alto Guáytara y los orígenes del Cuayquer); al Sur ocupaba todo el valle interandino situado al Norte del Chota; al Oeste

se encontraban en contacto con los Barbacoas del río Mira y del Alto Patía; y al Este, con las poblaciones amazónicas del Aguarico (Matínez 1977). Complementando esta descripción:

... el área de asentamiento Pasto prehispánica fue la meseta interandina comprendida entre los ríos Guáytara- Tellez y Chota (Coangue), límites norte y sur, respectivamente. Las cordilleras andinas del este y el oeste constituyeron sus límites oriental y occidental, dejando al interior un altiplano dividido en dos sectores: al norte, la meseta de Nariño atravesada por el río Guáytara que desagua hacia el occidente en la costa colombiana; y al sur, el sector alto andino de la provincia del Carchi con una extensión de 430 km² que forman parte de la cuenca hidrográfica del Mira y que igualmente desagua hacia el occidente (Landázuri 1995: 19).

De manera específica se puede dividir al territorio en dos partes: la una la conformarían los Pastos del Norte, desde Ancuya hasta Guaspucal y las estribaciones del río Güiza ocupadas por los pueblos: Mallama, que era el más occidental de los asentamientos, Funes, que era el más septentrional, Yasqual, Ancuya, Chapal, Iles, Males, Gualmatán, Túqueres, Calcan, Capuis, Guachucal, Pastaz, Muellamas, Cumbal, Carlosama, Pupiales e Ipiales. Y la otra correspondería a los Pastos del Sur, desde el río Carchi hasta el río Chota, donde se ubicaron los pueblos de Tulcán, Guaca, Tuza y Mira (Landázuri 1995).

2.2.3. Población

En territorio colombiano, los Pastos eran la tribu más numerosa de acuerdo al censo de 1558, en donde se obtiene que de las 19.041 familias censadas, el 53.78% corresponde a los Pastos, el 31.92%, a los Quillacingas y el 14.9% a los Abades. Se señala también que era la tribu más organizada (Romoli 1977-1978).

De acuerdo con las fuentes históricas, entre los Pastos, no se distinguen agrupaciones humanas diferentes (Groot y Hooykaas 1991); se habla de una sola etnia que, como habíamos explicado, se extiende desde el Norte de Ecuador hasta el Sur de Colombia.

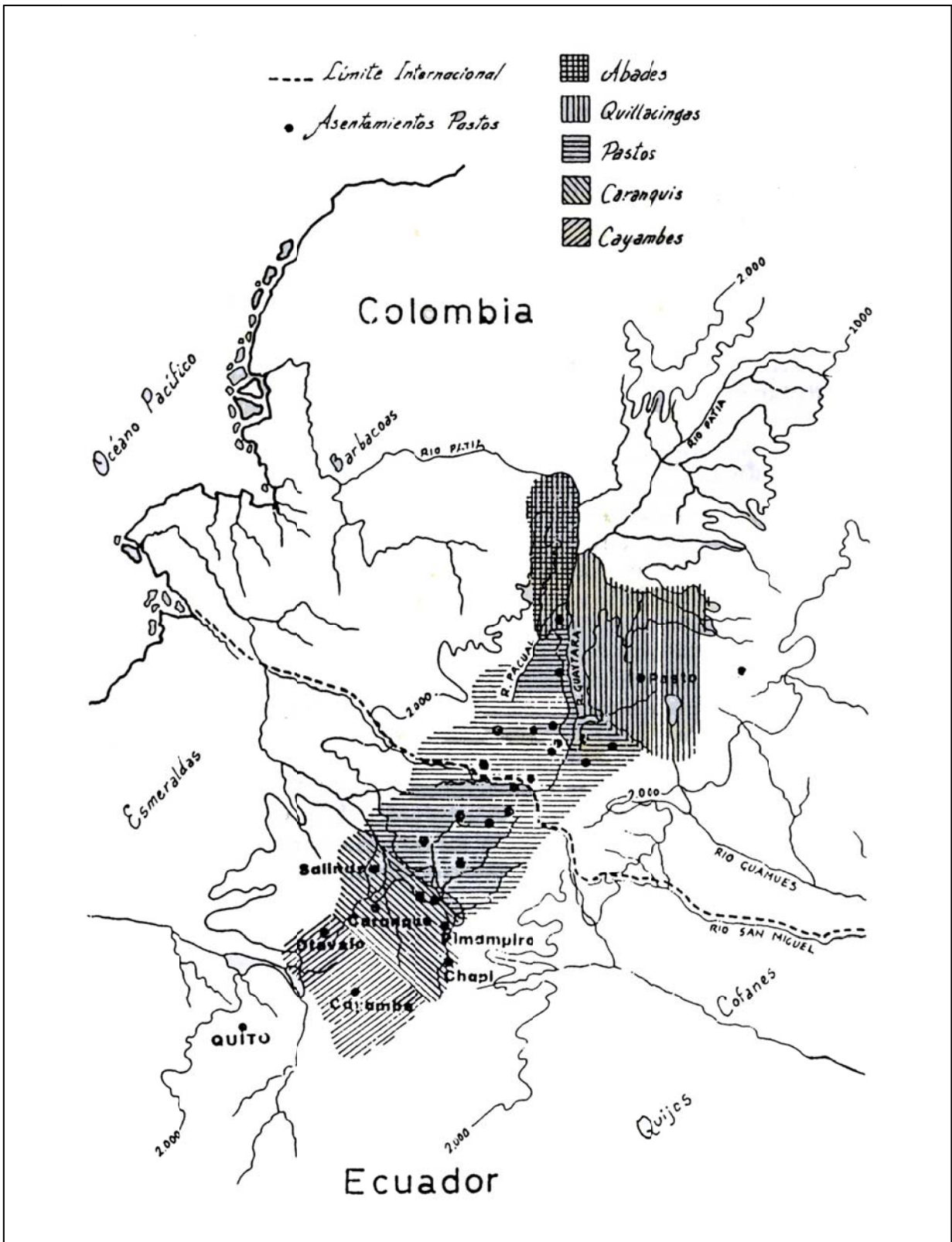


Figura 2: Territorio de ocupación del grupo Pasto (Landázuri 1995: 21)

2.2.4. Lengua

Por la información de ciertos documentos históricos en los que se pedía traducir el Catecismo a la lengua de los Pastos, se deduce que, para el período de la conquista española, estos pueblos hablaban su lengua materna y no la lengua quichua. La dispersión del quichua fue posterior a la conquista española (Groot y Hooykaas 1991), ya que los españoles declararon el quichua como idioma oficial, con el fin de colonizar y evangelizar a los grupos aborígenes que hablaban distintos idiomas, pero como en esta zona no estaba difundido, los Pastos dejaron de lado este idioma y el propio para, finalmente, aceptar el castellano (Martínez 1977; Romoli 1977-1978).

Sin embargo, algunas investigaciones dan cuenta de que el idioma Pasto estuvo caracterizado por los sufijos *quer* y *es*, *fuel*, *pues*; en los nombres se encuentran las bases: *Kar*, *Pia*, *Pial* y *Mal*, las terminaciones: *bas* o *pas*, *chi*, *kan*, *lan*, *buel*, *kun*, *un*, *pud*, *pi*, *kin*, *ker*, *tal*, *es*, *wan*, *ambú*, *gi*, *te* y *ama*, y los intermedios: *a*, *n*, *yal*, *ta*, *la* o *ra*, *al*, *ka*, *kual* y *tal* (Echeverría 2004: 218).

Según Carlos Emilio Grijalva, los aborígenes de Carchi usaban estas voces para diferenciar lugares, personas, quebradas, etc. Por ejemplo: *quer* (pueblo, tierra, sitio, lugar, plano), *pas* (familia, estirpe), *fuel* (río, quebrada), *tal* (piedra), *iscual* (lombrices) (Martínez, 1977).

2.2.5. Vivienda

Lo característico de los Pastos son casas redondas, éstas se conocen como bohíos. Los bohíos son estructuras circulares con murallas de tierra de corte transversal que se hallan interrumpidas por una sola entrada. Para su construcción se empleaban chambas, bahareque y adobes de tierra batida. Las paredes tenían de altura 1.50m o más y el techo tenía forma cónica cubierto de hojas o paja (Martínez 1977; Echeverría 2004). En esta vivienda no había ventanas, el piso era de tierra pisada, en pocos casos cubierto con paja o con estera (Echeverría 2004).

La superficie interior del bohío presenta un nivel más bajo que el del terreno exterior es decir que, para su construcción, después de trazar la circunferencia y con el objeto de

formar un muro en la tierra y dejar la casa semienterrada para darle más abrigo, la construyeron a desnivel del piso original (Grijalva 1988). Constituían una sola habitación grande que contenía diferentes espacios organizados para el fogón, camas, alacena y sitios para almacenar agua y chica (Echeverría 2004: 135).

Con estas características, Grijalva (1988) distingue tres clases de habitaciones para la región de los Pastos: el primer grupo constituido por bohíos reunidos en un pequeño número y otros dispersos para cubrir las necesidades de las labores agrícolas. Todos contienen tumbas dentro y es el tipo de habitación más común. El segundo grupo constituido por bohíos en agrupaciones pequeñas y desordenadas, casi alineadas. Estos no contienen tumbas sino que existe una especie de panteón. Y el tercer grupo lo constituyen edificios en forma rectangular de grandes dimensiones que forman una línea recta.

Estas agrupaciones se situaban en las partes altas, colinas, estribaciones de la cordillera, y se presentaban en grupos de veinte, treinta y hasta ochenta bohíos, parecidas a pequeñas aldeas pero con una distribución desordenada: no había nociones de calles rectas, manzanas o plazas geométricas. En algunas ocasiones se encontraba una plazoleta en el centro de las agrupaciones. La distancia entre un bohío y otro variaba de cinco a siete metros, y su posición era irregular porque cada dueño lo ubicaba según mejor le convenía (Martínez 1977).

Tampoco la disposición de las puertas obedecía a un sentido de orden, de conveniencia del vecindario. La puerta de un bohío se hallaba frente a la de otro, o al espaldar del cercano, o mirando a los lados laterales de los contiguos. Tenía, con todo, la circunstancia de pequeños intervalos, y entre uno y otro se habían cerrado las calles por una muralla para impedir el acceso al otro lado (Martínez 1977: 29).

Había casas grandes y pequeñas. En las grandes habitaban varias familias, pero también pudieron haber sido usadas como recepciones de caciques o templos de culto (Martínez 1977). Las dimensiones de los bohíos se presentan así: los pequeños miden 6m de diámetro, los medianos miden entre 16m y 24m, y los grandes miden entre 32m y 40m (Grijalva 1988). Las poblaciones más favorables tenían cerca un estanque predilecto para las necesidades domésticas, otras, tenían construidos pozos de conveniente extensión y profundidad. A cierta distancia de la agrupación estaba el bohío del cacique (Martínez 1977).

2.2.6. Costumbres Funerarias

Los Pastos acostumbraban enterrar a los muertos en el interior de las casas:

También los Cayapas y muchas otras tribus del Norte y Oriente de Colombia han profesado prácticas semejantes. En las tumbas del Carchi se nota superposiciones, es decir que se han hecho enterramientos posteriores, en los mismos lugares en que ya se había enterrado otros cadáveres (Grijalva 1988: 90).

El cadáver se encuentra en el centro de la estructura, generalmente, pero también al lado de la entrada. En algunos casos hay solo un cadáver, en otros casos, se encuentra agrupación de los mismos (Martínez, 1977).

Se pueden distinguir tumbas de los caciques, tumbas de los jefes de familia, tumbas de las demás personas que habitaron el bohío y tumbas de niños. Las tumbas de los caciques son las más grandes en diámetro y las más profundas, las tumbas de los jefes de familia son un poco más pequeñas pero grandes en relación a los otros miembros del bohío que ya presentan tumbas pequeñas y más pequeñas aún son las de los niños (Grijalva 1937).

El difunto iba acompañado de alimentos, herramientas, armas, y de su séquito de mujeres cuando se trataba de un cacique o personaje importante. Al parecer, adoraban al venado; no existieron ídolos pues solo creían en los brujos (Martínez 1977). “No tienen creencia ni se les han visto ídolos, salvo que ellos creen que después de muertos han de tornar a vivir en otras partes alegres y muy deleitosas para ellos” (Cieza de León 1984: 167).

2.2.7. Vestimenta

De acuerdo a las crónicas, el vestuario de los Pastos era de fibras vegetales o algodón (Grijalva 1988). Los vestidos constituían unas mantas largas que les cubrían desde el pecho hasta las rodillas, los hombres envolvían su cintura y usaban una especie de capucha para envolverse la cabeza. También usaban una especie de sandalia fabricada de la corteza de los árboles (Martínez 1977).

Como complementos, se usaron adornos que debieron responder según el sexo, la ocasión y la categoría, por ejemplo con el uso de medias lunas o narigueras, aretes, sonajas y cascabeles para los bailes y las fiestas (Grijalva 1988).

2.2.8. Organización Política

Los pueblos Pastos formaron agrupaciones o parcialidades extendidas a lo largo del territorio. Dentro de cada parcialidad, pudieron haber existido tres autoridades: el capitán, el cacique y el gobernador. El capitán, después denominado principal, era el sub-jefe de la parcialidad, quien actuaba como supervisor del trabajo organizado por el cacique y tenía el derecho de sentarse en una “tiana” que para ellos era de gran significación (Grijalva 1988; Gutiérrez 2009). Los caciques o curcas eran los jefes de la parcialidad por lo tanto, eran los dueños de las tierras, las repartía a sus súbditos y ellos las cultivaban para él (Grijalva 1988), organizaban el proceso de producción y dirigían ceremonias o rituales de propiciación de la fertilidad (Gutiérrez 2009).

Este tipo de organización se denominó “cacicazgos” que se refiere a la tendencia de formar entidades políticas poderosas en ciertas áreas que ocupan un espacio central y que están representadas por un jefe o cacique, quien, en términos generales, se encarga de organizar, dirigir, defender, etc. (Larrain 1980). Por el crecimiento poblacional y la división del trabajo, se crearon un tipo de labores especializadas que originaron una marcada clasificación social, en donde los caciques y los shamanes constituían la clase alta (Martínez 1977).

No es casual que en esta época la clase dirigente adquiriera mayor poder con capacidad administrativa autoritaria; paralelamente, hubo mejor afianzamiento étnico, profusión de rituales y ceremonias, es decir, incremento de referentes emblemáticos de grupos humanos y aplicación de nuevas estrategias de desarrollo socioeconómico... (Echeverría 2004: 81).

Se debe mencionar que este tipo de organización política no estuvo exenta de conflictos, ya que siempre existieron luchas por las tierras y por aumentarlas. La conquista de un pueblo a otro, ponía al nuevo conquistador en ventaja pues extendía sus dominios, aumentaba sus ingresos y se convertía en jefe hereditario (Larrain 1980). Como dato referencial los cronistas hablaban de la existencia de armas que pudieron ser utilizadas tanto para

conflictos bélicos como para la caza: “Las armas que tienen son piedras en las manos y palos a manera de cayados, algunos tienen lanzas mal hechas y pocas....” (Cieza de León 1984: 167).

2.2.9. Actividades Económicas

Una de las actividades de mayor contribución al desarrollo de la autosubsistencia de los pueblos Pastos fue la agricultura, que se adaptó a las características medio ambientales en cuanto a la diversidad de pisos altitudinales. En los lugares fríos se cultivó: chocho, melloco, oca, majua y papas; y en los lugares cálidos: coca, algodón, maní, sandía, zapallo y maíz (Grijalva 1988).

Los principales cultivos fueron los tubérculos y el maíz, esto significaba el conocimiento de dos sistemas o prácticas culturales, de diversos tipos de tecnología y de dos tipos de asentamiento Pasto: uno en la zona fría y otro en la cálida. El acceso a la tierra estuvo determinado por estos factores que impusieron, del mismo modo, dos tipos de posesión: las tierras de uso individual, característico de las unidades domésticas y del cultivo de tubérculos; y las tierras de uso colectivo, característico del cultivo de maíz y regulado por un sistema de relaciones de reciprocidad. Otra de las particularidades es, justamente, que los medios de producción estuvieron regulados por relaciones de reciprocidad que se presentaron en tres tipos: las relaciones entre las unidades domésticas, en donde se intercambiaron bienes iguales y trabajo; las relaciones entre varias unidades domésticas, en donde también se intercambiaba trabajo; y las relaciones entre el cacique y la unidad doméstica, bajo las cuales se manejaba los derechos de uso de tierra y bienes, a cambio de trabajo y productos agrícolas (Landázuri 1995).

Los productos de prestigio, en cambio, fueron la coca, el algodón y la sal, y se produjeron en el valle del Río Chota y en el valle del río Guáytara (Landázuri 1995). Los valles intermedios, así como el pie de monte de las cordilleras Oriental y Occidental, jugaron un papel importante en cuanto al intercambio entre grupos (figura 3), y por lo tanto en el desarrollo de la economía (Uribe 1977-1978). Los sitios de intercambio de estos lugares, tenían carácter multiétnico, ya que a ellos acudían grupos de la Sierra, de la Costa y de la

Amazonía: “Y es de suponer que los productos de uso shamánico hayan tenido una gran demanda en la sierra por su variedad, conocimiento tradicional y fama” (Landázuri 1995:93). Es decir, se consideraron como productos exóticos también a los conocimientos, las plantas medicinales, parafernalia especial, que eran objetos que aumentaban el poder simbólico de quienes lo poseían (Echeverría 2004).

Es importante considerar en el sistema de intercambios, la presencia de mindalas (mercaderes) que representaban a los caciques, comerciaban estos bienes de prestigio, dirigían una unidad doméstica, ocupaban un rango alto dentro de la estructura política, eran agentes políticos, movilizaban mano de obra y concretaban este vínculo entre los diversos grupos étnicos (Landázuri 1995). Estos intercambios dentro y fuera del territorio fueron posibles, entonces, por el desarrollo de la agricultura que permitió tener productos durante todo el año, por la existencia de bienes de prestigio y también por la topografía que caracteriza a la zona:

En los flancos andinos nacen innumerables ríos, que luego de recorrer por cauces superficiales o profundos, cortan las cordilleras para dirigirse hacia el Pacífico o hacia la región Amazónica. Estas abras o pasos naturales fueron aprovechadas por los antepasados para comunicarse con sus semejantes ubicados en otras ecologías distantes (Echeverría 2004:25).

Cabe mencionar que en cuanto a tecnología agrícola, se construyeron grandes obras de infraestructura como son terrazas⁵, camellones⁶, acequias y tolas (Echeverría 2004). Para el cultivo de los campos, las unidades domésticas se organizaron mediante “mingas” (ayuda de un grupo numeroso de personas) que hicieron posible el desarrollo de estas y otras actividades (Echeverría 2004; Grijalva 1988).

Las grandes obras comunitarias se hacían a través de trabajos colectivos, y el cacique organizaba la acumulación de excedentes, y la distribución de comida y bebida durante el tiempo requerido hasta terminar la obra. Esto debió haber exigido desarrollar técnicas de almacenaje, conservación, técnicas de conteo o mediadas y estrategias mnemotécnicas para recordar (Echeverría 2004: 135).

⁵ Las terrazas agrícolas se aplicaron como técnica prehispánica para el uso de los terrenos en ladera, para evitar su erosión y favorecer la acumulación de materia orgánica y la infiltración de agua. “Las terrazas implican una considerable inversión de trabajo y son más aptas para ser cuidadosamente cultivadas, fertilizadas, limpiadas e irrigadas. Se han identificado dos tipos de estructuras: terrazas estrechas y altas para impedir el desagüe y prevenir la erosión de los desfiladeros, y terrazas anchas y bajas, aparentemente niveladas para reducir los escapes de agua” (Echeverría 2004: 155).

⁶ “Los campos elevados o camellones son sistemas agrícolas construidos a base de grandes surcos y lomos, que permiten aprovechar al máximo el recurso hídrico” (Echeverría 2004: 147).

A parte de la agricultura, que debió ser la ocupación obligada, los Pastos también se dedicaron a los tejidos a mano, a la explotación de minas, a la industria lítica y a la alfarería. Otras de las actividades fueron la pesca, pero a menor escala, pues en la meseta interandina, solo se conoce un tipo de pescado, la preñadilla o pescado de agua dulce que se los encuentra en las concavidades de las vertientes; y la cacería de venados, dantas, osos (Grijalva 1988), conejos, perdices, palomas, tórtolas, complementada con la domesticación del cuy (Martínez 1977). Para las actividades de cacería, utilizaron macanas, boleadoras y estólicas con las que arrojaban dardos envenenados (Granda 1983).

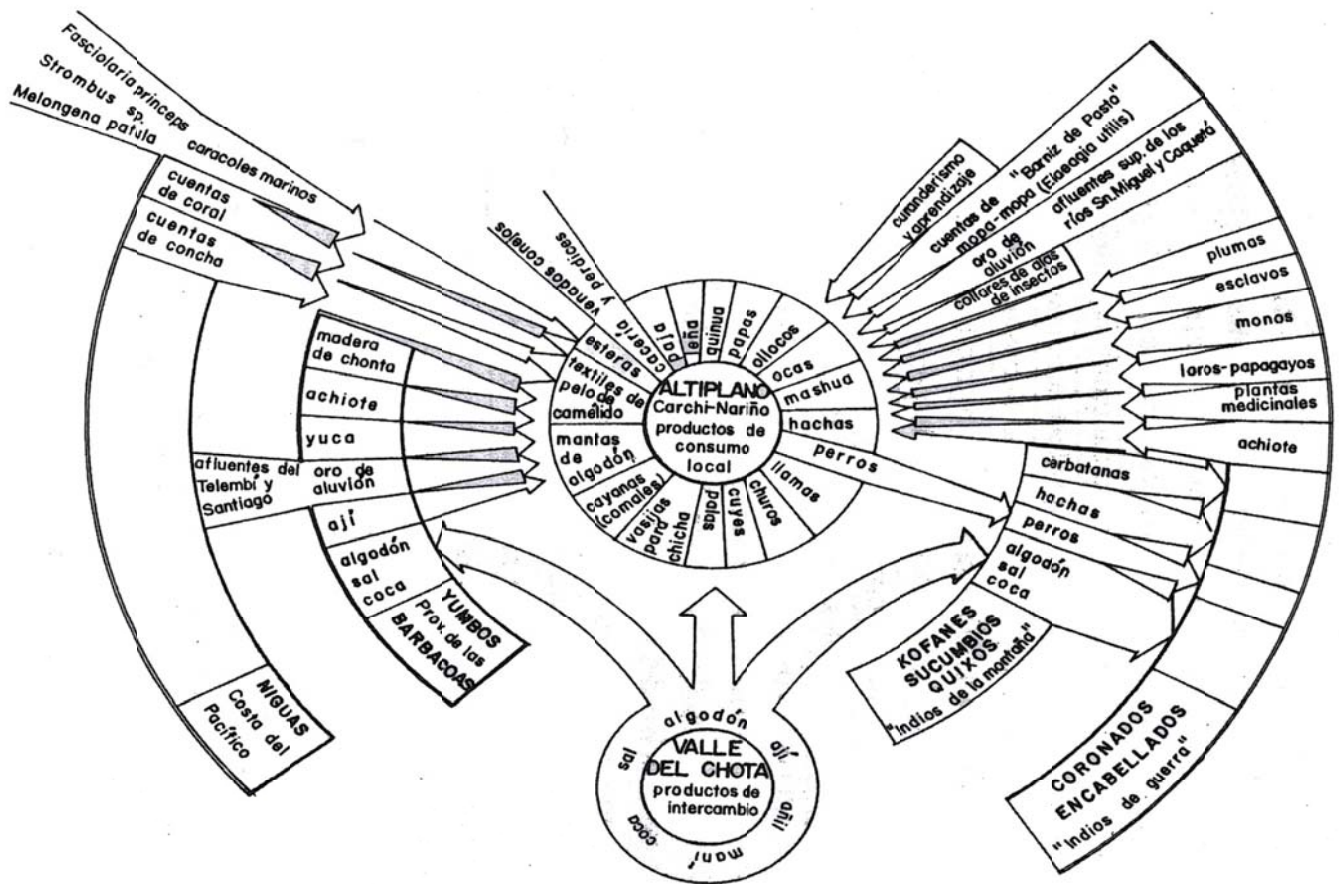


Figura 3: El intercambio regional en épocas prehispánicas (Uribe 1995 en Echeverría 2204: 187)

2.2.10. Período incásico

Los incas ingresaron al territorio Pasto en dos etapas, una caracterizada por campañas de exploración y actividades de intercambio económico en el tiempo de Tupac Yupanqui, y la otra caracterizada por campañas militares que llegaron hasta el río Angasmayo al final del reinado de Huayna Cápac (a comienzos del siglo XVI). La presencia incaica en territorio Pasto fue de corta duración, alrededor de diez años, y se produjo anterior a la conquista de los Caranquis (Landázuri 1995).

La sociedad local en territorio Carchi, al momento de la incursión incaica, se caracterizaba por una relativa homogeneidad cultural dada por el aprovechamiento de los recursos de los diversos pisos ecológicos, que les permitió el manejo del comercio y con ello, alcanzar potencialidad para emprender una resistencia a la agresión foránea que duró algunos años (Larrain 1980), pero que no logró imponerse en la organización política, económica y cultural de los Pastos (Rapaport 1990: 12). Sin embargo, quedaron vestigios de fortalezas, aunque en número muy pequeño. Una de estas fortalezas es Rumichaca y otra el Churo que está ubicada en la hacienda Pucará, en la parroquia de los Andes; tiene 300m de altura y está asociada a casas aborígenes (Martínez 1977).

Después del período de invasión incásica la población Pasto desarrolló las siguientes características: mantuvo su organización política en base a señoríos o cacicazgos, aunque no con tanta fuerza como antes de la invasión Inca pero con cierta autonomía local entre los existentes y con la tendencia a formar áreas centrales de concentración de poder. La mayor parte de la población vivía en pequeños caseríos de forma dispersa en tierras agrícolas y de pastoreo; una pequeña parte formaba un grupo importante de viviendas, que se fortaleció con el intercambio comercial y el manejo de los diversos pisos ecológicos. Formaban un total de 25 pueblos, ninguno de ellos sobresalía notoriamente en términos de población u otra característica sobre los demás. Sin embargo, el dominio Inca fue frágil pues no hubo una consolidación de instituciones, esto a su vez contribuyó a formar una susceptibilidad al dominio español (Larrain, 1980).

2.2.11. Época Colonial

Cuando los españoles arribaban a un pueblo conquistado, capturaban a los principales caciques y se les obligaba a dar información sobre la localización de ciertos recursos, como el oro. Si se negaban a proporcionar lo requerido, los mataban. En muchos casos, usaban perros carniceros para perseguirlos. Además, eran despojados de sus tierras y de sus pertenencias con pretexto de que éstas estaban vacías y sin uso; se les quitaba a la fuerza oro, plata, alimentos y bienes de consumo; se quemaban sus pueblos, sus aposentos y los Tambos de los caminos reales (Larrain 1980).

Debido a la dispersión de los pueblos y a que existían agrupaciones indígenas fuera de las vías principales, cuando empezó a gobernar Toledo en 1568, ordenó que se hagan reducciones de los mismos, es decir que se agrupen hacia las áreas más centrales, con el fin de solucionar problemas religiosos, administrativos y tributarios. Los pueblos más centralizados, eran los que funcionaban como tambos en el tiempo incásico, en el caso del Carchi: Tulcán, Tuza y Mira. Los españoles veían en esta organización las siguientes ventajas: alimento de la nueva población española, conversión de los indígenas, orden y paz de los grupos, servicio personal y mita indígena (Larrain 1980).

Con fines políticos, los indígenas fueron distribuidos de acuerdo a un número requerido por el encomendero, y era frecuente que los indígenas de un mismo cacique se encuentren divididos en dos o más encomenderos. Se establecían doctrinas de indios dotados a una iglesia en una concentración de más o menos 200 personas consideradas como tributarias. A cada encomendero se le asignaba hasta cuatro pueblos. Estos indígenas debían pagar desmedidas tasas de tributos y aun cuando la población disminuyó, debían tributar lo que se les había asignado cuando fueron divididas las encomiendas por primera vez (Larrain 1980).

La división por el sistema de encomiendas desacreditó la autoridad del cacique y lo relegó a un ámbito secundario, esto produjo consecuencias desastrosas en el desenvolvimiento de las comunidades pues, aunque se intentó, no se logró robustecer nuevamente su autoridad, no existía lealtad hacia él ni responsabilidad por parte de éste hacia sus súbditos. Igualmente, declinó el número de caciques al ser incorporados o trasladados a otros

pueblos. Este cambio de jurisdicción política llevó a la descomposición de los cacicazgos, y apareció más bien un concepto de pueblos-cacicazgos en donde los caciques eran títeres de los encomenderos y con una autoridad solamente nominal (Larrain 1980).

Para poder conseguir bienes de intercambio y oro para pagar los tributos, los caciques no solamente se despojaban de sus bienes materiales y de sus hijas, sino que, más importante aún renunciaban a controlar las redes de intercambio que constituían la base de la autoridad cacical precolombina (Rapaport 1990: 20).

Una de las actividades más cruelmente documentadas fueron las mitas, que se trataban de un trabajo obligatorio y controlado en diferentes áreas: obras públicas (el trabajo de construcción no tenía ningún tipo de remuneración), trabajo agrícola y pastoril, recolección de leña y forraje, trabajo en minas (no habían minas en la Sierra Norte pero los indígenas de acá eran trasladados a trabajar en las minas de Zaruma), obrajes textiles, oficios manuales, ingenios de azúcar (se dio en el área de Salinas y la proximidad al río Chota) (Larrain 1980).

También, se llevaba a los indígenas a las contiendas de conquista de nuevos territorios o expediciones principalmente a la Amazonía, o para algún tipo de trabajo en las regiones costeras; este cambio de clima frío a caliente provocaba su muerte; comúnmente iban 1000 indígenas por cada expedición (Larrain 1980).

Con la entrada de la nueva población, es decir de los españoles, vinieron una serie de enfermedades (viruela, sarampión), que produjeron devastadoras epidemias que el cuerpo de los indígenas no estuvo preparado para superar. Entre 1535 y 1590 se registraron un total de seis grandes episodios de epidemia en el área de Quito y en la Sierra Norte del Ecuador. Esto, unido a los otros factores, produjo la fuerte disminución de la población hasta más o menos el año 1580, que es cuando se empiezan a tomar acciones para evitar su total desaparición. En menos de diez años después de la conquista, quedaba en el territorio menos de la mitad de las cosas que allí existían cuando llegaron los españoles, incluyendo indígenas, casas, recursos, ganado, etc. La disminución de la población fue el mejor mecanismo para acrecentar el dominio sobre sus tierras. (Larrain 1980).

2.3. DATOS ARQUEOLÓGICOS

Uno de los primeros registros arqueológicos, que dan cuenta de los pobladores de esta región es una punta de lanza, encontrada en los páramos de Chiltazón y asociada al período Precerámico (Martínez 1977). Paul Rivet fue quien la dio a conocer por primera vez, explicando que para su fabricación se usó una obsidiana transparente. El instrumento mide 107mm de largo, 37mm de ancho y 9mm de espesor y termina en una punta muy aguda. Los dos lados están trabajados, al igual que los bordes que presentan huellas de retoques (Verneau y Rivet 1912).

Asociadas al período de Integración⁷, es en donde más evidencias arqueológicas se han encontrado (figura 4) y se han presentado los datos obtenidos por una serie de investigadores a los que nos vamos a referir en las próximas líneas. La mayoría de estudios han intentado recrear el panorama del material cerámico extendido en la provincia del Carchi. Buscando llegar a un tipo de organización para establecer cronologías relativas, se han analizado las formas y tipos de vasijas. El material analizado, ha provenido en la mayoría de los casos de contextos funerarios, pocos sitios se han podido estudiar en torno a contextos domésticos.

2.3.1. La cerámica

Primeras aproximaciones

Uno de los primeros estudios en aparecer, son los presentados por Max Uhle en los años 1928 y 1933. Fue uno de los primeros intentos por delimitar la cronología de esta zona en base a una clasificación de la ornamentación de las vasijas cerámicas (Echeverría 1981).

Uhle (1928) propone en su investigación, la existencia de cinco tipos de civilizaciones clasificadas de acuerdo al estilo y técnicas de decoración de los vasos:

⁷ “El término con el que se designa a este período hace referencia a la tendencia general que se observa, que si en el período anterior suponía un Desarrollo Regional, ahora constituye un movimiento integracionista, a partir del cual surgen grandes confederaciones de diversa índole (comercial, defensiva...). Estas confederaciones y grandes organizaciones socio-políticas engloban territorios mucho más extensos que los cacicazgos de las fases anteriores. Sin embargo, aún se debate si se trata de la formación de Estados” (Gutiérrez 2009: 212).

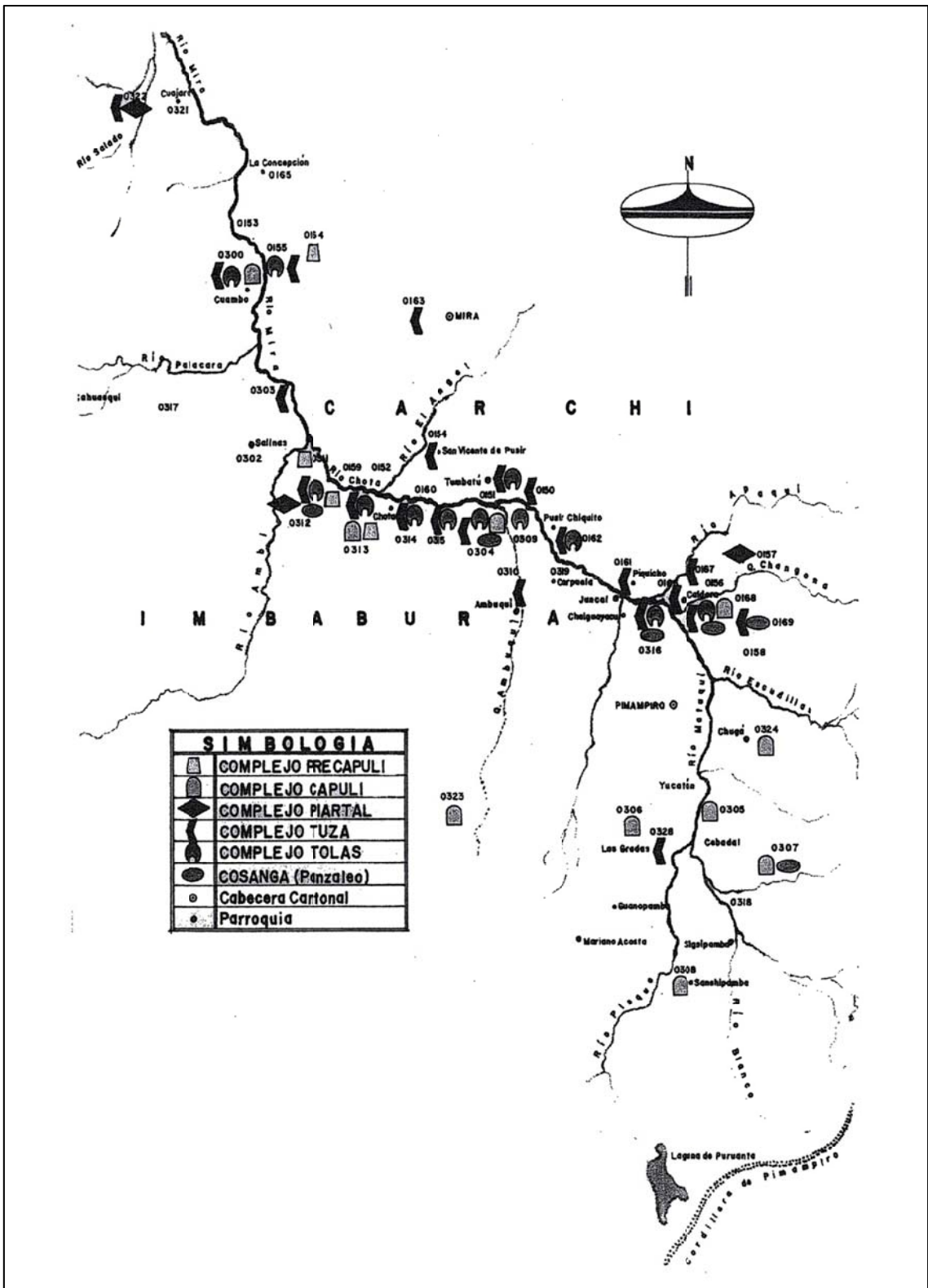


Figura 4: Sitios arqueológicos en la región del Carchi (Echeverría y Uribe 1995 en Echeverría 2004: 90)

La civilización 1 se caracteriza por una alfarería pintada de modo positivo y negativo en un mismo vaso. Las formas más comunes de ésta son: botijuelas grandes y platos con pie anular. Su decoración se corresponde con el estilo Tuncachuán desarrollado en Riobamba. La civilización 2 presenta una alfarería con figuras y dibujos de color rojo o moreno (café negruzco), pintados en fondo claro (blanco o amarillento). Son generalmente platos con pie anular, ollas grandes y ocarinas⁸. Desarrolla estilos similares a la primera civilización mayoide de Cuenca. La civilización 3 con formas muy similares a la civilización anterior, pero en cuanto a su decoración es menos figurativa con dibujos más lineales en pintura roja con fondo blanco o amarillento. La civilización 4 aparece caracterizada por una alfarería con decoración plástica. Algunos vasos están pintados en forma lineal en un fondo claro. Parecida en cuanto a estilo, al superior de la Tolita. Y la civilización 5 presenta una alfarería decorada con pintura negativa en fondo rojo, que evidencia similitud a los estilos registrados en la región de Taday (Cañar) y Bucay (Guayas).

Separada de estas cinco civilizaciones, que las considera con temporalidad parecida, existe un tipo de alfarería que no presenta ningún tipo de decoración. Dentro de esta alfarería, hace mención a la presencia de ollas con asa o sin asa, altas y bajas; jarros cilíndricos; tazas y platos, globulares o semiglobulares, con paredes derechas o de perfil triangular; vasos con punta en forma de zapato; vasos con tres o cuatro pies. Se trata de una cerámica construida con rollos superpuestos, de superficie cruda y tosca y de cocción incompleta. Además señala: “Uno que otro vaso ya muestra mejor clase de pasta, o de cocinamiento, un poco de lavado con una mejor clase de barro, o un poco de tinta roja superficial” (Uhle 1928: 33).

Una segunda aproximación al estudio cerámico del Carchi es el presentado por Carlos Emilio Grijalva (1937), quien se opuso enérgicamente al método y propuesta investigativa de Uhle:

⁸ Se trata de artefactos que tienen forma de caracol. Ma. del Carmen Molestina (1998) considera que son objetos que adquirieron algún tipo de poder, pues no son una constante en todos los contextos estudiados, más bien parecen estar relacionados con un determinado grupo de la sociedad. En la Sierra ecuatoriana estas representaciones aparecen desde el período Formativo hasta el de Integración.

Ya lo he dicho antes: para que una clasificación sea razonable, es necesario que parta de un mismo punto de vista, lo cual no encuentro tampoco en la clasificación de que vengo hablando; pues, si para clasificar el primer término se atendió al modo de la pintura, los diferentes modos de pintura debieron intervenir en todos los términos clasificados; pero resulta que las civilizaciones 2ª y 3ª han sido clasificadas en relación al colorido; la 4ª no ya por el modo ni por el colorido, sino por la decoración plástica, y, en el 5º grupo, se vuelve a atender el modo de pintura (Grijalva 1937: 95).

Con estos antecedentes, hace una breve presentación de los tipos de vasijas que identificó durante el período de excavaciones en el sector del Ángel. El primer tipo corresponde a las ollas trípodes y cuatrípodes, que las describe como ollas grandes, sin barniz y de forma redonda u ovoidal. En el segundo tipo se encuentran lo que llama las ollas de repisa, que se tratan de un tipo muy antiguo de ollas por su forma (a manera de botines) y por la falta de pulimiento y pintura. Al tercer tipo lo constituyen los platos, compoteras y reverberos; se trata de formas que han evolucionado: los platos son de asiento bajo y pueden ser apoyados en cualquier superficie, a medida que aumentan su altura se convierten en compoteras, y al final en reverberos por los orificios que tienen en la parte del asiento. De acuerdo a la pintura, los platos evidencian varias civilizaciones: la más antigua la de platos cónicos y de asiento anular, pequeños y sin pintura; hay otros más grandes de asiento bajo, de forma cónica y pintura polícroma; otros en los que se introduce líneas horizontales, rombos, en vasijas con forma esferoidal y con presencia de pintura roja sobre fondo claro; y el último con representación de figuras de venados y aves en decoración plástica. El cuarto tipo se trata de las botijuelas, que caracterizarían una época determinada que se conoce con el nombre de cerámica polícroma de El Ángel, en el que se hace presente el uso de pintura roja y la representación de figuras zoomorfas y antropomorfas; también aparecen figurillas de piedra y de barro. Su técnica de pintura se caracteriza por la utilización de pintura negativa de color negro en fondo claro, y con líneas rojas en decoración positiva. Civilización que culmina antes del siglo XV. Al quinto tipo, lo componen las máscaras y al sexto tipo, los ídolos. Dentro del último se representan por ejemplo, a caciques sentados en una especie de asiento (Grijalva, 1937).

Considera además, que de toda la cerámica que se ha encontrado en contextos funerarios en el Carchi, ninguna tiene relación con otra, por cuanto se trata de grupos aborígenes diferentes, sin embargo las agrupa de la siguiente manera: en primer lugar, una cerámica clásica que proviene del Cuzco; en segundo, un grupo de objetos de cerámica con estilo

plástico que no tiene pintura o la tiene de modo uniforme; en tercero, un grupo de objetos que tiene pintura negativa negra en fondo rojo; en cuarto, un grupo de objetos con pintura positiva con líneas rojas en fondo claro que manifiestan decoración plástica; y en quinto lugar, el grupo de platos con pintura roja con fondo claro.

La siguiente propuesta constituye el trabajo correspondiente a Jacinto Jijón y Caamaño publicado en el año de 1952 en su libro *Antropología Prehispánica del Ecuador*. En esta publicación, presenta las civilizaciones que se desarrollaron en nuestro país. Una de las más importantes es la de Tuncahuán, descubierta durante las excavaciones llevadas a cabo en Guano (Chimborazo), y que corresponde a lo que él considera cultura media. El arte de esta civilización se divide en tres grupos tomando en cuenta las áreas geográficas: la Sierra Norte, la Sierra Sur y la Costa, ya que se han encontrado yacimientos en Carchi, Chimborazo, Cañar, Azuay, Manabí y Esmeraldas. La principal característica en cuanto a su cerámica es el empleo de la *decoración negativa con sobrepintura*.

Tomando en cuenta la provincia del Carchi, su propuesta es que en base a esta técnica, se evidencian las siguientes formas cerámicas:

“Ollas globulares de cuello corto y gran abertura; ollas formadas por dos casquetes esféricos que se reúnen formando ángulo, sin cuello y de amplia apertura; ollas de la misma forma que las anteriores, de cuello alto; ollas que parecen la superposición de las dos que acabamos de describir; cántaros de cuerpo ovoidal alargado, cuello alto y ancho; ollas trípode, con pies cónicos macizos; ollas de cuerpo globuloso, ancha abertura, con base anular; vasijas con pie anular y cuerpo formado por dos casquetes lenticulares, que se reúnen en ángulo; vasijas sin gollete, de cuerpo ovoidal y pie anular; compoteras – platos con base anular, de pie bajo; compoteras con recipiente, con labio reentrante; silbatos en forma de caracoles” (1997: 162).

En cuanto a la decoración de esta alfarería la divide en: plástica (por ejemplo en una representación del dios viejo con brazos de niño), positiva (se aplica sobre el barro amarillo rojizo, no tiene engobe pero está pulida, y con figuras en pintura roja; una de las imágenes más comunes es la araña), y negativa con sobrepintura roja (se aplica sobre el barro un color negro o café oscuro que constituye un fondo, después se recubre ciertas zonas con pintura roja traslúcida para conservar figuras del color del fondo al aplicar finalmente, pintura roja sobre toda la superficie).

Dentro de lo que conoce como cultura moderna, aparece la cultura de la alfarería negativa del Carchi y la época de Cuasmal correspondiente a la cultura de los pastos protohistóricos.

Las formas cerámicas de la alfarería negativa están vinculadas con:

“Platos esféricos (pucos); ollas formadas por dos casquetes esféricos que se unen formando ángulo, gollete corto; ollas globulares de ancha apertura y gollete corto; ollas tetrápodes de corte horizontal cuadrangular, los pies son pequeñísimas prominencias maniformes; ollas con asiento en forma de casquete esférico, cuerpo cónico u ovalado, gran apertura con labio saliente; ollas formadas por la superposición de dos tipos del tipo b; trípodes globulares de pies cilíndricos; ollas formadas por dos casquetes esféricos que se cortan, amplia apertura, con labio saliente, y soportadas por cuatro piecitos cónicos; compoteras de pie corto y plato profundo; compoteras de pie corto y plato profundo, cuyos bordes se inclinan hacia el interior; compoteras de pie corto y plato profundo y con un labio, sección de cono truncado, cuya base se une al plato; compoteras de pie cilíndrico alto ligeramente ensanchado en la base, plato formado por un casquete esférico de amplia curva, que es el fondo, paredes cortas y labio saliente rectilíneo; compoteras con el plato cuadrangular; ollas con base anular diminuta, recipiente formado por dos casquetes esféricos que se cortan; ollas globulosas con base anular; ollas elipsoidales con base anular; ollas de cuerpo elipsoidal muy alargado, gollete alto rectilíneo (1977: 225).

Y las principales formas cerámicas en la época de los Pastos protohistóricos son:

“Ollas de recipiente globular, más o menos achatado, y amplia apertura; ollas globulares de gollete corto, rectilíneo, y gran apertura; ollas en que el cuerpo del recipiente está formado por dos casquetes de diferente diámetro, de modo que parece estar un recipiente dentro de otro; ollas con recipiente en forma de un rompecabezas; ollas que representan un animal, o están sobre montadas por su imagen; ollas de cuerpo alargado; ollas antropomorfas; ollas con base anular; ollas zapato; ollas trípode de pies macizos cónicos, cortos o largos; platos hemisféricos; platos de fondo plano y paredes rectilíneas; compoteras de plato hemisférico y pie corto; vasos (cráteres) con base anular; vasos de base plana, cuerpo muy alargado; ollas de la forma de c, en las cuales el gollete es una cabeza humana, sirviendo la boca de ésta de apertura del vaso; ollas en forma de la cabeza de un hombre, sin gollete, la apertura está en el colodrillo; de barro hacían también silbatos en forma de caracoles” (1997: 304).

Estudios base

Dentro de esta perspectiva, haremos mención al trabajo presentado por Alice Enderton Francisco (1969) en el área de Ecuador y María Victoria Uribe (1977-1978) en el área de Colombia, que se han constituido puntos base para el estudio de la cerámica de esta zona.

Alice Francisco reforzó la cronología presentada por Grijalva y elaboró un ordenamiento temporal de las formas cerámicas y su decoración (Echeverría 1981: 14).

Su estudio lo desarrolló en el Cantón Montúfar, y mediante éste pudo definir una secuencia de tres estilos. El primero fue denominado como estilo Capulí y tiene que ver con el período que Grijalva llamó tiempo de Oro de El Ángel, Uhle, civilización 4 y 5, y Jijón y Caamaño, Negativo del Carchi. El segundo estilo es el Piartal, conocido por Grijalva como cerámica polícroma de El Ángel, por Jijón y Caamaño como Tuncahuán y por Uhle como civilización 1. Y el tercer estilo llamado Tuza, que para Uhle correspondía a la civilización 2 y 3, para Grijalva al estilo de los Pastos, y para Jijón y Caamaño al estilo Cuasmal.

Dentro del estilo Capulí, que lo considera como el más temprano de los tres, hace hincapié en que se trata de artefactos con diseños en engobe rojo. La pasta de estas vasijas es compacta con inclusiones de hasta 2mm de un mineral rojo oscuro, también son comunes partículas finas o medias de un blanco traslúcido y en menor cantidad partículas negras pequeñas. Su color es anaranjado, y el tipo de cocción, parcialmente oxidante. La técnica decorativa se la realiza en pintura negativa sobre engobe rojo (Francisco 1969).

Encuentra tres subdivisiones para este estilo: la primera que se denomina Capulí 1-2, en la cual se representaban figuras masculinas sentadas en una banca que se caracterizan por tener cierta protuberancia en sus mejillas, lo que indica que están masticando coca. Y figuras femeninas sentadas con sus piernas estiradas frente a ellas. La forma predominante en esta categoría son las compoteras (a manera de cuencos con una base en forma de pedestal relativamente altas, en algunos casos aparecen sobre montados en una figura antropomorfa), los cuencos de base anular, ollas con base cuadrada, ollas globulares. La segunda que se la identifica con el nombre Capulí 3-4, en donde aparece una nueva forma de olla denominada lenticular. Para el final de este estilo, que denominó Capulí 5-6, concluye que, aparecen ciertas diferencias en cuanto a la forma, diseño y técnica con las de la fase inicial. Por ejemplo, al final del período, la base de forma anular que era asociada a vasijas abiertas, aparece en la forma de jarros decorados con diseños geométricos. Así como también aparecen modelos antropomorfos en jarros.

En cuanto al estilo Piartal, Alice Francisco concuerda con Grijalva en que dentro de este estilo son comunes las formas trípodes, cuatrípodes y ollas de repisa. La transición de un período a otro está marcada por numerosos nuevos rasgos. El fundamental, dice, es la

introducción de un nuevo color de arcilla con el que se logra una pasta pálida. Las vasijas de pastas más oscuras se ven identificadas por un engobe igualmente pálido.

Entre las formas más comunes de vasijas especifica un jarro alto de cuello largo (botijuela), que en algunos casos se encuentra decorado mediante una cara modelada o una cara con brazos. Este diseño es de uso exclusivo del estilo Piartal. También son comunes los cuencos, que se caracterizan por presentar forma más estrecha, algunos de éstos con base rectangular, no así las compoteras que paulatinamente van desapareciendo. Existen ollas lenticulares, ollas sin cuello, vasijas con cuerpo globular y una especie de silbatos pintados y modelados en forma de conchas marinas (Francisco 1969).

Al tercer estilo, Tuza, lo caracteriza de la siguiente manera: una de las formas más comunes es un jarro alto de gran abertura que reemplaza a las botijuelas. También existen jarros altos pero más pequeños de fondo plano, y jarros altos de base anular con cuello restringido. Otra forma que se presenta es la relacionada con las ollas sin cuello del estilo Piartal, y vasijas miniaturas, como pequeños platos y cucharas. Como una nueva forma se hace presente un cuenco bajo y ancho. El tipo de cocción de estas vasijas es completamente oxidante. En cuanto a decoración, encuentra que los diseños generalmente están pintados con engobe rojo oscuro sobre pasta crema.

María Victoria Uribe (1977-1978) presenta una investigación que abarcó el área del Sur de Colombia (Altiplano de Ipiales), que constituye una fuente importante de información en cuanto a la cronología establecida con complejos cerámicos similares a los encontrados en la provincia del Carchi – Ecuador, debido a que al parecer, las poblaciones antiguas identificadas en estas regiones compartían similares características culturales.

Mediante el análisis del material cultural proveniente de la excavación de tres sitios, Uribe, establece tres conjuntos cerámicos que constituyen una secuencia evolutiva en cuanto a forma y decoración. Hace una inicial distinción entre la cerámica doméstica y la cerámica ceremonial (proveniente de tumbas o con función de ofrendas).

El primer sitio investigado fue San Luis, Ipiales. En él distingue un tipo de cerámica que denomina *rojo/crema pulido*, característica de cuencos con base anular generalmente decorados en el interior. Como variantes aparece el *negro/crema* y el *rojo y negro/crema*. La pasta presenta textura compacta y fina y la cocción es oxidante. En cuanto a decoración, explica que es pintada antes de la cocción con pintura de color rojo o café rojiza; a veces también se usa pintura negra o la combinación entre negro y rojo. Este tipo de cerámica está asociada a contextos funerarios y aparece comúnmente con silbatos en forma de caracol, decorados con incisiones, motivos antropomorfos o figuras de monos. La distribución de este tipo es muy amplia tanto en Ipiales como en el Carchi.

El siguiente tipo cerámico en este sitio, es el que denominó *San Luis rojo pulido* que se encuentra en las formas: cayana y ollas globulares. La pasta es de textura compacta y porosa, y de un color café oscuro; la cocción es parcialmente oxidante. No presenta decoración.

Le sigue a éste el llamado *rojo/crema a brochazos*. Pertenece a la forma de ánforas cilíndricas de base plana con textura de pasta compacta y fina, y cocción oxidante. La técnica de decoración es la aplicación de pintura roja oscura o negra después de la cocción. Los motivos se presentan en bandas que forman líneas horizontales, círculos, figuras de venados y felinos, y motivos antropomorfos.

El último tipo es que nombró *San Luis burda*, de contextos domésticos representados en la forma de ollas globulares trípodes. La pasta tiene textura compacta y porosa, y el tipo de cocción es oxidante. No presenta decoración.

El segundo sitio, es las Cruces, Ipiales. Aquí define seis tipos cerámicos. El primer tipo es el que denominó *Cuasapud anaranjada* de pasta con textura porosa y tipo de cocción parcialmente oxidante. Carece de decoración.

El segundo tipo es el *Cuasapud roja pulida*. La textura de la pasta es porosa y la cocción es de tipo parcialmente oxidante. Tampoco presenta decoración.

El tercer tipo lo denominó *Cuasapud burda*, con pasta de textura porosa y tipo de cocción oxidante. No tiene ningún tipo de decoración.

El cuarto tipo es *Cuasapud negra pulida*. La pasta es de textura compacta y el tipo de cocción, parcialmente oxidante. No presenta decoración.

El quinto tipo es el que denominó *Capulí negativo negro/rojo* y tiene como subtipo al *Capulí negativo ahumado*. La forma en donde es más comúnmente representado es en las copas de pedestal tronco-cónico. La pasta es de textura compacta y fina y el tipo de cocción, oxidante. La decoración es con técnica al negativo con el uso de la gama de colores rojo-anaranjado a rojo oscuro.

Este tipo cerámico, profundamente estudiado por Francisco en el Carchi, tiene una amplia distribución en el altiplano de Ipiates. Está asociado a tumbas muy profundas, las cuales llegan a tener hasta 40 mts... En el altiplano de Ipiates se distribuye principalmente sobre la hoya del río Guáitara (1977-1978: 130).

Al último tipo, Uribe lo denominó *Cuasapud rosada*, perteneciente a vasijas globulares. La pasta es de textura compacta y la cocción, oxidante. En cuanto a decoración evidencia restos de pintura blanca en algunos fragmentos que no presentan ningún motivo.

La tercera área de investigación, la comprendieron los sitios Miraflores, Pupiales y San Francisco Carlosama. Definió dentro de ésta 5 tipos cerámicos.

El primer tipo corresponde a *Miraflores burda* que es caracterizada con pasta de textura compacta y porosa y cocción oxidante. La mayoría de los fragmentos están ahumados y no presentan decoración.

El siguiente tipo es *Pupiales naranja liso* con dos subtipos: *Miraflores naranja pintada* y *Miraflores ceremonial ahumada*. La textura de la pasta de este tipo de vasijas es compacta y ligeramente porosa, y la cocción es parcialmente oxidante. Esta cerámica no tiene decoración. Pero en los subtipos aparece decoración con técnica de pintura en color negro y rojo y pocos presentan incisión. Los motivos consisten en líneas que forman triángulos o zig-zags.

El tercer tipo es el *Miraflores rojo pulido*. Pasta de textura porosa y laminar y con cocción en atmósfera oxidante. No hay decoración.

Al cuarto tipo lo denominó *Miraflores negra pulida*. La textura de la pasta es compacta y la cocción, oxidante. Esta técnica está presente en pequeñas olla globulares que no presentan decoración.

Y el último tipo es el “negro desvanecido crema” que se encuentra caracterizado por un pasta compacta con cocción oxidante. Las formas más comunes que hace mención son cuencos de base anular, ánforas de base cónica, ollas globulares, ollas lenticulares, vasos de paredes rectas y ollas globulares sin cuello. La decoración explica que se hace con técnica al negativo reforzando los diseños con pintura roja. Esta tradición se encuentra ligada al estilo Tuncahuán de Jijón y Caamaño.

Concluye su propuesta haciendo una comparación de esta clasificación, con la que se presentó para el área del Carchi – Ecuador:

Por tratarse de la misma área cultural prehispánica decidimos conservar para el altiplano nariñense las mismas denominaciones utilizadas por Francisco. Las fechas C-14 obtenidas en el altiplano no corroboran la tesis de los tres estilos tal como la plantea Francisco; por ello y por las connotaciones formales inherentes al término “estilo”, preferimos hablar de complejos cerámicos.

Tenemos entonces que todo el material de Las Cruces pertenece al complejo Capulí... Los sitios de Miraflores y San Francisco con su correspondiente material cultural pertenecen al Complejo Piartal y, finalmente, el material de San Luis... corresponde al Complejo Tuza (1977-1978: 154-155).

Además propone que existe una tradición cultural en los complejos cerámicos Piartal y Tuza, fundamentada en: la presencia de esta cerámica en las estructuras conocidas como bohíos; en la tumba de transición que reporta los trabajos de Francisco; la decoración en el interior de los cuencos; el paso de las ánforas cónicas y estrechas, a las más anchas y de base plana; las ocarinas o caracoles presentes en los dos estilos; la decoración pintada en motivos zoomorfos. Pero no sucede lo mismo en los complejos Capulí y Piartal, en donde son más evidentes las diferencias que las semejanzas, esto se ve fundamentado en las siguientes ideas: la ausencia de decoración modelada y de copas en los complejos Piartal y Tuza, típicas de Capulí; la ausencia de caracoles en el complejo Capulí, típicos de Piartal y Tuza; la existencia de formas exclusivas Capulí como son las figuras antropomorfas. El único factor de continuidad entre los tres complejos es la presencia de las ollas lenticulares, globulares y trípodes.

Formula, entonces, que se trata de dos etnias ocupando el mismo territorio. Por un lado la etnia Capulí, del que solo se conocen tumbas y que al parecer tuvo relaciones con grupos de la Costa. Y la otra sería Piartal-Tuza que pudo haber estado relacionada con la etnia conocida como Pastos.

Otras propuestas

En base a los estudios presentados por Francisco y Uribe, se han referenciado la mayoría de los trabajos posteriores tanto en el área de Ecuador como en Colombia. Son los más aceptados en cuanto a secuencias cronológicas. Si se proponen otros términos en las clasificaciones, igual se hace mención a las clasificaciones propuestas, de lo contrario si no se mantienen las mismas terminologías.

En este contexto aparece el estudio de Groot y Hooykaas (1991), quienes investigan el territorio Nariñense y manteniendo la clasificación propuesta por Francisco y Uribe, clasifican el material recuperado en las prospecciones arqueológicas en esta área. Su trabajo contribuye en cuanto a la distribución de los complejos cerámicos en Colombia; proponen que la cerámica Capulí tiene amplia dispersión geográfica, encontrándose en sitios como: Nariño, Ipiales, Pupiales, Potosí, Cumbal, Pasto, Samaniego y Guachavés. Los vestigios de la fase Piartal se registran en la planicie de Túqueres e Ipiales, en sitios como: Pupiales, Carlosama, Guachucal, Cumbal; en Pasto, Obonuco, Catambuco, Jonjovito y Chachagüí. En cuanto a la fase Tuza, los núcleos de vivienda se encontraban en la parte alta de los cerros, distinguiéndose los sitios Cumbal, Pupiales, Ipiales, Iles, Cosacá, Pasto y Buesaco.

En el año 1994, Bastidas, presenta sus estudios en cuanto a estilos cerámicos. Diferencia en base a éstos cuatro fases a las que ha denominado: Capulí, El Ángel, Cuasmal y Tortuga. Las tres primeras se corresponden con las fases propuestas por Francisco. La fase Capulí está caracterizada por un tipo de alfarería que usa como materia prima, las arcillas plásticas que se encuentran en el medio: un barro café, un barro color claro y un barro plateado. La

técnica de fabricación utilizada fue la del modelado⁹. Se aplicaba a la vasija una capa de engobe rojo y se la decoraba con la técnica en negativo y en positivo. Hay familias completas de compoteras y de ollas agrupadas en globulares, lenticulares, ovoidales, cántaros, de pie anular y pucos o pilches.

La fase El Ángel, se caracteriza por dos tipos de vasijas: las que tienen finalidad utilitaria y las que tienen carácter ceremonial. Utilizan para su fabricación un barro mezclado con un porcentaje de arena y en base a la técnica del modelado. El color de la pasta es rojo ladrillo o café rojizo, a veces con núcleo de color negro. Para la decoración se aplicaba engobe rojo y técnicas en negativo y positivo. Para la pintura había tres colores el amarillo pálido que sirve de base, el rojo y el negro. Algunos cuellos de las botijuelas se encuentran modelados.

La fase Cuasmal está en estrecha relación con la fase El Ángel en cuanto a los asentamientos en bohíos que contienen tumbas, continuidad de platos de base anular, presencia de caracoles de barro, preferencia por la decoración pintada, la evolución de ánforas a partir de las botijuelas, entre otros factores. La alfarería se destacó por una pasta completa con arena usada como desgrasante. La técnica de manufactura, sigue siendo el modelando. La cerámica ceremonial tiene pasta de color claro, sobre esa superficie se presentan múltiples diseños en color rojo o café, a veces también en negro. La decoración está al interior, pocas veces aparece en el exterior de la pieza.

A la última fase la denominó Tortuga por caracterizar la presencia de elementos foráneos como las tortugas y los batracios que se encuentran modelados en la cerámica; sin embargo cabe recalcar que en las propuestas antes y después mencionadas este tipo de material se encuentra clasificado dentro de las tres fases principales.

El siguiente estudio que tendremos en cuenta es el presentado por José Echeverría, quien ha venido tratando varios temas relacionados con las culturas que se desarrollaron en la Sierra

⁹ “Elaboraron primero la base del objeto, es un cuenco, alrededor del borde de dicho cuenco, se iban añadiendo tiras de la pasta, lo que se conoce con el nombre de “acordelado”, luego se emparejaban las paredes sea con los dedos o con alguna herramienta de madera o de hueso; para el alisado y pulido utilizaron pequeñas piedras de varias formas para cada sección del ceramio; estas piedras, a veces, se las encuentra en las tumbas probablemente de los ceramistas (Bastidas 1994: 16).

Norte del Ecuador. En su libro *Las sociedades prehispánicas de la Sierra Norte del Ecuador. Una aproximación arqueológica y antropológica* (2004), considera que gracias a los adelantos en cuanto a análisis de las sociedades prehispánicas del sur de Nariño, se ha propuesto que los complejos cerámicos Capulí, Piartal y Tuza pertenecen a una misma etnia fuertemente jerarquizada. Así, Capulí y Piartal constituirían grupos de alto rango, mientras que Tuza sería de carácter más poblacional.

Al estilo Capulí lo considera asociado tentativamente a la clase sacerdotal shamánica con fechas 700 d.C. – 1470 d.C. obtenidas por las investigaciones hechas el Sur de Colombia. Entre los sitios en Nariño que presentan objetos de este estilo enumera los municipios de: Samaniego, Ancuyá, Guachavés, Guaitarilla, Imués, Ospina, Túqueres, Iles, Funes, Puerres, Córdoba, Potosí, Guachucal, Cumbal, Carlosama e Ipiales. En Ecuador: Huaca, Monte Olivo, Pimampiro, Montúfar, El Ángel, valle del Chota-Mira. Concuerda con Uribe en que la cerámica de este período está asociada de manera exclusiva al contexto funerario. Los representantes de esta cerámica fueron especialistas en ceremonias fúnebres ya que la etnografía muestra que el poder de los shamanes está asociado a: “bastones, sonajas, fuego, plantas limpiadoras, guijarros redondos y pulidos, incluso hachas prehispánicas que constituyen piedras mágicas” (2004: 203). En cuanto a forma cerámica afirma que es común la compotera de pie medio y alto y los denominados coqueros, figuras antropomorfas, que aparecen sentadas en una especie de taburete, con gorra, rostro tatuado, coca en las mejillas, banda, taparrabo. La decoración es en base a la técnica del negativo que cree que representa una especie de dualidad, motivos positivos y negativos que pueden representar la vida presente y la futura:

A más de la connotación técnica, la pintura negativa parece haber tenido una dimensión social y simbólica muy especial, ya que su uso es casi exclusivo del Capulí, mientras Piartal lo utiliza en forma mixta (pintura roja sobre pintura negativa), y está excluida su utilización para los Tuza, a pesar de ser grupos coetáneos. Sin lugar a dudas, estamos frente a un rasgo de diferenciación social (2004: 205).

El estilo Piartal (845 d.C. – 1515 d.C.) es considerado por Echeverría como el representante de la élite cacical, debido a que el poder político debió adquirir mayor significancia que el simbólico. Para el área colombiana menciona a los sitios Túqueres e Ipiales, y para Ecuador el valle del Chota-Mira como sitios de ocupación. La cerámica que presenta se caracteriza por la utilización de arcilla pura y la decoración es mixta: pintura roja para el realce de los

diseños hechos mediante pintura negativa. Son comunes las botijuelas de cuello recto y largo, los cántaros antropomorfos, compoteras de pie bajo, cuencos con base anular y cuadrangular, ocarinas, ollas fitomorfas, lenticulares, asimétricas, zapatiformes, globulares, trípodes, tetrápodos, vasos de forma anular. También es encontrada en contextos funerarios. La decoración es generalmente interna y se maneja el espacio pictórico.

Al estilo Tuza lo ubica entre los años 710 d.C. y 1720 d.C. y se extiende desde el Valle del Chota-Mira hasta el río Guáytara, se denominó a los indígenas de esta área con el término Pastos. En Ecuador los asentamientos han sido encontrados en San Gabriel, Canchahuano, Cuasmal y Dacha, y en Colombia en San Luis, Maridíaz, la Esperanza, Consacá, valle de Sibundoy, Villamoreno y Tajumbina. Como característica de la cerámica aparece una pasta de color castaño claro. También distingue dos tipos generales: vasijas de uso doméstico y otras destinadas a usos especiales. Los diseños fueron aplicados en color rojo o café, representando figuras zoomorfas y antropomorfas. Reconoce como principales formas a las ánforas cilíndricas, platos con o sin base anular, comales, jarros cilíndricos, cucharones, ollas globulares, trípodes, zapatiformes, fitomorfas, maquetas de viviendas. Fragmentos de cerámica Tuza están presentes en muchos sitios en el Valle del Chota-Mira, áreas aledañas, y en sitios con Tolas como Cochasquí.

Secuencias cronológicas

A manera de resumen, se presenta a continuación un cuadro sobre cómo se trató la cronología por los autores antes mencionados. La división más aceptada es la que se refiere a tres períodos: Capulí, Piartal y Tuza, las fechas varían debido a que en Ecuador no se ha conseguido fechar ninguno de los complejos arqueológicos estudiados. Es por esto que se hace referencia a las investigaciones hechas al sur de Colombia que determinan de mejor manera esta división.

TABLA 1: SECUENCIAS CRONOLÓGICAS ESTABLECIDAS PARA EL NORTE DE ECUADOR Y SUR DE COLOMBIA

UHLE	GRIJALVA	JIJÓN Y CAAMAÑO	FRANCISCO	URIBE	ECHEVERRÍA
Negativo (Mayoide)	Cultura de los Pastos	Cuasmal	Estilo Tuza	Complejo Tuza (1250 a 1500) d.C	Estilo Tuza (710 a 1720) d.C.
Tuncahuán	Civilización polícroma de El Ángel	Horizonte Tuncahuán	Estilo Piartal	Complejo Piartal (750 a 1250) d.C.	Estilo Piartal (845 a 1515) d.C.
Cuasmal	Período de Oro en el Ángel	Negativo del Carchi	Estilo Capulí	Complejo Capulí (800 a 1500) d.C.	Estilo Capulí (700 a 1470) d.C.

Basado en Echeverría (1981: 14)

Las últimas investigaciones presentan la posibilidad de una contemporaneidad entre estos tres estilos. Desde esta perspectiva, asimismo, Felipe Cárdenas (1995; 1996) plantea que puede haber un error al asociar Piartal con los Protopastos, Tuza con los Pastos y Capulí con una etnia distinta, pues la nueva información arqueológica indica que los tres complejos se superponen tanto en tiempo como en espacio, lo cual crea la posibilidad de que dos o más etnias (Pastos y Quillacingas, por ejemplo) compartan los mismos rasgos estilísticos y que la diferencia de los complejos cerámicos pueda ser explicada bajo el modelo de una sociedad jerarquizada en la cual, se usaban objetos dependiendo de la posición de un individuo dentro de la escala social. Así la cultura material es vista como manifestante tanto de rasgos comunes como distintos:

En lo que respecta a la cerámica utilitaria, me atrevo a plantear que tales rasgos distintivos son inexistentes; más bien habría que aceptar algunas diferencias en la cerámica decorada. Sin embargo, siempre queda la posibilidad de considerar a Piartal no como un complejo asociado a la etnia “protopasto”, sino como una variedad de Tuza que se asocia con ciertos

niveles jerárquicos dentro de la sociedad Pasto. Su presencia en territorio quillacinga, asociada con Tuza, pero solamente en contextos funerarios elaborados y complejos, puede ser un elemento de juicio sobre el cual construir una nueva visión del problema (1996: 53).

2.3.2. Estructuras habitacionales, funerarias, y otros vestigios

En este apartado haremos mención a todos los vestigios encontrados en la región del Carchi y Nariño, que dan cuenta de los habitantes de esta zona.

Uhle (1928) hace referencia a la existencia de bohíos en algunos sitios como: Puntal, Hualchán, Capulí, Hacienda Puchues y Cuasmal, estos dos últimos, constituyeron la base para sus estudios. En el sitio Cuasmal (San Gabriel), los bohíos están agrupados en un número relativamente grande y están asociados a un camino y a una acequia antiguos. Describe a los bohíos como murallas circulares de tierra, que disponen de una entrada que varía su posición y de un techo de forma cónica. Los diámetros en este sitio varían entre 10m y 12m, aunque también los hay de 20m. En el interior se encuentran formas de agujeros o de amontonamientos de tierra, que posiblemente significaron la colocación de postes. De igual forma, el interior fue utilizado como receptor de sepulturas, en donde se hallaron objetos cerámicos y restos de esqueletos. Se encontraron dos tipos de sepultura: una conformada por pozos verticales con un diámetro de 70cm y de 2.50m a 4m de profundidad, que contenían en una bolsa los restos humanos y un ajuar; y la otra, caracterizada por pozos pequeños que sin bolsa, contenían los restos humanos y el ajuar, pero en menor cantidad. Cerca de los bohíos, se evidenciaron dos pequeñas tolas, que sirvieron como referencia para el registro de una especie de cementerio antiguo que contenía sepulturas de pozos redondos, de 2m de profundidad y 1.20m de diámetro.

En el sitio Hacienda de Puchues (cerca El Ángel), se encontró representaciones de la civilización 1 y 4 de su clasificación. Los bohíos están en varias partes de la hacienda: en la Pradera de El Dulce, en el terreno de Muñosacha y en el potrero de San Antonio. En El Dulce, se encontraron restos de platos de la civilización 3. En Muñosacha se encontraron catorce bohíos de 25m de diámetro con alfarería de las civilizaciones 2 y 3. Y en San Antonio, se registró un cementerio de una extensión aproximada de 200m, en el que se

encontraron vasos figurativos y objetos de oro. También se encontraron 14 bohíos que no registraron tumbas, solo restos de vasijas.

Otro de los sitios estudiados por Uhle (1933) en San Gabriel, fue el Panteón Viejo, en donde se encontró una sepultura con forma cilíndrica de 2.50m de diámetro y 10m de profundidad, asociada a 115 patenitas redondas de cobre dorado, que eran usadas como adornos de los vestidos; una patena de oro con forma de hacha; una campanilla de cobre; una espada de tejer; vasos y ollas cónicas.

El sitio hacienda Pucará de Santo Domingo, en la parroquia de los Andes, fue explorado por Grijalva, quien se refiere a la información documentada, en el año de 1937. En este lugar se encontraron muros de bohíos que medían entre 25m y 43m de diámetro. El centro de cada bohío contiene sepulcros. Este tipo de estructuras las asoció al “primer grupo” dentro de su clasificación.

El sitio denominado González Suárez en El Ángel corresponde al período del Oro en el Ángel, al que Grijalva (1937) también hace referencia. En este sitio encuentra tumbas dentro de las propiedades habitacionales, que contienen tres o cuatro sepulcros en cada bohío, y están asociadas a botijuelas y platos, cascabeles de cobre, estólicas, piezas de chonta, jade, obsidiana, cuentas de oro, argollas, anillos, narigueras y algunos objetos adornados con representaciones figurativas plásticas; además huesos de un animal que por el tamaño, puede tratarse de un venado. En algunas de las ollas, se encontraron semillas de algodón.

Grijalva (1988) habla del tipo de estructuras que identificó como “segundo grupo” y señala que este tipo de habitación fue encontrado en el sitio llamado Ingotola, en la parroquia del Ángel, en donde se encontraron objetos de cerámica y utensilios domésticos, entre éstas: ollas trípode, silbatos pequeños barnizados y pintados para colgar del cuello, silbatos grandes, botijuelas y una gran variedad de ollas y platos, cuentas de hueso y argollas de cobre. El bohío contenía tres fosas redondas, de pequeña profundidad, que se encontraban juntas. En una de ellas se evidenció ollas trípodes ennegrecidas por lo que se asumió que aquí se encontraba el fogón y que las otras funcionaban como despensas.

El tipo de estructuras que Grijalva (1988) identificó como “tercer grupo” lo documentó en Guamialamag, lugar que se encuentra junto al campamento de Cuaspud. Se encontraron veintitrés edificios cuadrangulares que forman una línea recta; la altura de los muros es de 1.50 aproximadamente. Debajo de esta estructura se encontró un camino y a lo largo de éste bohíos y edificios cuadrangulares.

También identificó tolas en el sitio El Aliso (El Ángel) desprovistas de objetos de cerámica; algunas contienen cantos rodados que aparecen junto a los restos humanos que difícilmente se conservan. (Grijalva 1937). Otro tipo, son las tolas funerarias con sepulcros de fosa cavada, individuales o colectivas.

Eduardo Martínez (1977), habla sobre las excavaciones que se han practicado en los bohíos en los que encuentra sepulturas. Afirma que éstas están ubicadas en el centro de la estructura o a los lados de las entradas; a veces hay una sola tumba y en otros casos se presentan grupos de tumbas. Se tratan de pozos cilíndricos de 0.70m de profundidad, con un nicho para el cadáver y otro para algunos objetos que usó durante su vida. Los sitios que registran esta evidencia son: Tulcanquer, la Polizada, Huaca, Cuasmal. También se registraron pozos que miden de 2.50m a 3.50m de diámetro y de 8m a 10m de profundidad con varios nichos diseminados en las paredes y el principal al fondo del pozo donde aparecieron botijuelas, esto en el sitio Chabayán.

Como tumbas características del estilo Capulí, Francisco (1969), registra trece tumbas de tres sitios diferentes: El Tejo (La Paz), Canchahuano (San Gabriel) y Huaquer (al Suroeste de San Gabriel). Éstas se relacionan no solo por las características de la cerámica sino por su gran profundidad con un rango entre 9m a 14.5m. También una de las tumbas en los tres sitios, presentan una figura humana modelada. Otro sitio de estudio fue Capulí, en donde se encontró un tipo de cerámica que variaba en cuanto a formas de las tumbas descritas anteriormente. Y los sitios: Cumbaltar (San Gabriel) y la Esperanza, en donde se encontraron dos nuevas formas cerámicas, y nuevas técnicas decorativas.

En cuanto al estilo Tuza, encuentra una tumba que también está asociada con restos del estilo Piartal. La tumba está localizada en el centro de un grupo de bohíos en el sitio Capulí, tiene 22m de diámetro aproximadamente. A una profundidad de 1.13m se encontró un estante ancho, poco profundo, no se sabe a ciencia cierta si este rasgo se trataba de un nicho, sin embargo, en él se encontró silbatos modelados en arcilla de diferentes formas, la base de un cuenco profundo, fragmentos de cuencos con diseños rojos y pálidos, ollas y cuencos más pequeños. A una profundidad de 1.96m se encontró silbatos de arcilla, una olla trípode, y una olla de cuello pequeño. El piso de la tumba fue encontrado a los 3.3m de profundidad y estuvo asociado con un jarro alto, típico del estilo Tuza; detrás de ésta se encontró una olla larga cubierta con dos cuencos, uno encima de otro, con una olla aún más pequeña dentro de éstos. Adicional a las vasijas, apareció también una concha en forma de trompeta, espirales de cobre depositados al lado de los restos de un cráneo y huesos largos del esqueleto agrupados de forma desordenada.

Uribe (1977-1978) describe además de la cerámica, algunos objetos encontrados en los sitios que estudió. En el sitio San Luis, Ipiales, en cuanto a la industria lítica describe objetos (lascas sin retoque y desechos) elaborados en basalto, piedras de moler (cuadradas, redondas y ovaladas) y piedras talladas en forma de cono (tullpas). Como artefactos de hueso se registraron un punzón tallado en hueso de camélido y una placa ornamental con dos perforaciones circulares pequeñas.

En el sitio de la Cruces, se reconoce un área de tumbas de dos hectáreas de extensión, cubierto por fragmentos de cerámica y lítica. No se documentaron restos de habitación. Existe por ejemplo, un sistema de cuatro tumbas de pozo oblicuo que coinciden en una cámara artificial. En otra tumba, se encontró dos entierros, uno localizado a los 33m de profundidad y asociado con treinta y cinco copas tronco-cónicas, una más grande de base anular y una figura masculina; los restos humanos estaban en mal estado de conservación. El otro, tenía una bóveda derrumbada, más grande que el anterior, asociada con una placa de tumbaga, un *pororo*, cinco hachas de piedra, dos figuras femeninas, un caracol marino, una vasija globular, un núcleo de obsidiana, bolitas de arcilla cruda y esteras vegetales en el suelo de la cámara, con una cronología aproximada de 870 ± 115 A.P.

El sitio Miraflores cuenta con un área de tumbas de una hectárea de extensión, considera que estas tumbas son las más elaboradas del altiplano, con una profundidad de entre 8m y 20m. Se trata de entierros múltiples que a veces cuentan con hasta catorce esqueletos en el piso de la cámara. Como ofrendas se registran narigueras, pectorales, brazaletes, collares de oro, hueso, concha y piedra, instrumentos musicales, ocarinas, silbatos, lascas de esquito, lascas de basalto sin retoque, un aplanador de andesita, figuras antropomorfas en oro, esteras, placas de diversas formas, tocados, mascarillas y textiles.

Presenta, además un análisis en base a los objetos encontrados, reconociendo que durante el desarrollo Tuza, la industria está asociada con la agricultura: se hace cerámica, se reparan bohíos, se fabrican textiles y se construyen terrazas de cultivo. En cambio Piartal se caracteriza por el desarrollo de las técnicas metalúrgicas. En cuanto a la tecnología agrícola, habla de la existencia de hachas de piedra pulida, metates y manos de moler, morteros, comales del estilo Tuza, ánforas y ollas trípodes para cocinar. La metalurgia sirvió para elaborar elementos de adorno personal. El desarrollo de la cerámica se ve en cuanto a decoración, existe una cerámica que se puede llamar ceremonial que se encuentra solamente en tumbas, pero que desaparece siglos anteriores a la conquista por el aumento de población. La cerámica Tuza se encuentra indistintamente en basureros, sitios habitacionales y tumbas, no hay objetos ceremoniales ni metalurgia, y es ilustrativa en cuanto a la vida de los grupos. No ocurre lo mismo con la cerámica Piartal, que se considera la más desarrollada. Como implementos de hueso aparecen punzones, agujas, flautas y cuentas. Como instrumentos de madera, armas, telares, volantes de huso, bancas, figuras zoomorfas, casi todas asociadas al estilo Piartal. En las tumbas de este mismo estilo, se puede ver un notable desarrollo textil, ya que por ejemplo se encuentran los esqueletos reposando sobre esteras. Como instrumentos musicales aparecen: flautas, ocarinas, cascabeles, instrumentos autófonos, caracoles marinos y rondadores.

Plazas de Nieto (1977-1978), presenta un estudio en cuanto a orfebrería para el área de Colombia. La mayoría de los objetos, documentados para el estilo Capulí, fueron elaborados en oro de buena calidad, también hay piezas de plata pero no es segura su asociación. Los objetos se fabrican martillando el oro en forma de alambres, a lo que

posteriormente se les dio formas de aros, pezoneras, narigueras, entre otras. Las láminas eran recortadas en formas varias y luego eran ensambladas por soldadura en formas de aves o figuras humanas. Prueba de este ensamblaje fue que algunas piezas fueron fundidas. Lo escultórico que había sido lo característico de la cerámica Capulí, también se hace presente en la orfebrería.

Los objetos del estilo Piartal-Tuza, se componen principalmente de discos rotatorios decorados, placas circulares y en forma de estrella, adornos frontales y narigueras de forma rectangular. Los diseños decorativos en su mayoría son formas geométricas. Las piezas fueron elaboradas en aleaciones oro-cobre y oro-plata-cobre. La superficie consolidada mantiene las piezas estables pero pueden quebrarse con gran facilidad. La técnica más utilizada fue la fundición de cera perdida; las piezas planas fueron martilladas después de haber sido fundidas, las otras fueron elaboradas y dobladas por medio del martillado hasta formar cada tubo. Un tipo de decoración fue negativa y se elaboró cubriendo algunas zonas con cera para después decorar las zonas restantes.

Las técnicas metalúrgicas utilizadas indican un alto grado de especialización: el uso de metales y sus aleaciones, el martillado, el repujado, la soldadura, el dorado por oxidación y el empleo de ácidos. La presencia de objetos metalúrgicos solo en ciertas tumbas, profundas y bien elaboradas, fundamenta la idea de estratificación social.

Otro estudio presentado para el Sur de Colombia, es sobre el área textil. Se analizan tejidos correspondientes al cementerio de Miraflores y al de Cultun. En Miraflores se rescató una pequeña colección de textiles clasificados en dos grupos: el primero consistente en objetos de tumbaga con restos de textil adheridos a ellos, pues posiblemente se trataban de bolsas o telas para envolverlos; y el segundo característico de una bola endurecida que se desintegraba con facilidad. En Cultun, se encontró una tumba de 9m de profundidad asociada con platos, *timbas* (botijuelas) y fragmentos de textil que parecen haber pertenecido a dos o tres telas diferentes. En uno de los fragmentos, aparecen ranuras tejidas en seis colores diferentes: rojo, marrón, amarillo oscuro, amarillo claro, blanco y gris mediante la cual, se representan motivos decorativos basados en triángulos escalonados en

relación con motivos en forma de Y. En otro, se diferencia, una zona tejida en diagonal y compuesta por rectángulos rojos y amarillos dispuestos en forma de tablero de ajedrez. Posiblemente, estos tejidos fueron utilizados como prendas de vestir. Por lo analizado, Nariño presenta tejidos lisos, diagonales, esteras, canastos y tejidos en oro (De Schrimppff 1977-1978).

Groot y Hooykaas (1991) realizan una investigación en el altiplano de Túqueres e Ipiales y en el valle de Pasto, en donde registran treinta y un cementerios indígenas con muestras de cerámica en la mayoría de ellos; once basureros, cinco sitios de vivienda y seis piedras con petroglifos.

Entre los sitios observados está El Capulí, en donde se encuentra un cementerio relacionado con un poblado indígena (El Tablón), un sitio habitacional compuesto por pocas casas aisladas (Las Tulpas), un número considerable de terrazas de cultivo con muros de contención en piedra (La Esperanza), que contienen cerámica fragmentada, artefactos líticos y de hueso, y restos de fauna asociados al complejo Tuza.

La economía de los pobladores de La Esperanza, al parecer, dependió de la agricultura. En el material recuperado se encontró platos planos tiznados. Por el número de huesos existente, la actividad agrícola debió complementarse con la caza de cuyes, conejos y tres clases de venado. Los huesos de venado presentan fracturas intencionales y algunos están tallados para formar punzones, cinceles y flautas. Como herramientas líticas aparecen raspadores, raederas, lascas y perforadores. Y en alfarería se destacan tres tipos de cerámica que coinciden con el estilo Tuza. Las fechas radio-carbónicas, ubican al sitio entre 1410 ± 80 D.C.

Otro sitio que se registró fue Jonjovito, un antiguo basurero, en donde se hizo una excavación de prueba. Los tipos cerámicos presentan una secuencia uniforme en el depósito, por lo que se cree que se trata de una sola ocupación. La fecha radio-carbónica para este sitio fue 500 ± 100 D.C. Se registraron tres tipos cerámicos en los cuales predomina la pintura de una franja roja en el contorno del borde, y líneas horizontales y diagonales. La aplicación de la pintura es con un trazo grueso y está asociada a la

ocupación Piartal. Los restos de fauna señalan que su dieta estuvo relacionada con la caza de venado. Se encontró también cuatro incisivos de mono aullador, que tuvo que provenir de tierras templadas. En la cerámica de Nariño los motivos más representados fueron justamente, el mono y el venado. Como material lítico se registraron raspadores, raederas, navajas, lascas, núcleos y desechos de talla.

Bastidas (1994) en la fase Capulí, enumera la presencia de los siguientes artefactos líticos: piedras de moler, manos, martillos, hachas, pulidores; amuletos de piedra fina que representan aves, monos, culebras y otros; cuchillos, raspadores, raederas, buriles, perforadores de obsidiana; vasijas de piedra; adornos como cuentas para collares; piedras labradas, piedras para afilar, cinceles. En la industria metalúrgica menciona: máscaras, narigueras, pectorales, pendientes, bezotes, anillos, coronas, cascabeles, placas en forma de aves, amuletos, cuentas, espirales. No se han encontrado restos de textiles asociados a este período, pero las figuras antropomorfas modeladas representan un tipo de vestimenta: los hombres llevan un cubre sexo, pocos llevan una tela adornada con diseños geométricos que se la envuelve al cuerpo de la cintura para abajo, los coqueros llevan una banda que se utiliza de un hombro al lado opuesto de la cintura y un gorro probablemente tejido. Las tumbas se tratan de pozos cilíndricos con nichos en el fondo de cada pozo, en donde se depositan los restos humanos con ajuares consistentes en objetos de cerámica, de oro, de piedra, de hueso, caracoles, plantas y cochas. Los sitios en la provincia del Carchi que evidencian restos de esa fase son: Tulcán, Julio Andrade, Huaca, Pioter, El Carmelo, Tufiño, San Gabriel, La Paz, Los Andes, Bolívar, Monte Olivo, Cristobal Colón, Chitán, García Moreno, Fernández Salvador, Cúnquer.

En la fase El Ángel, la industria lítica se caracteriza por la presencia de manos y hachas pulidas. En cuanto a metalurgia se elaboran objetos de cobre dorado, especialmente pectorales de forma circular, coronas, orejeras, narigueras, bezotes, collares, caracoles, y objetos con cara de felino. Adheridos a los objetos de cobre, se encuentran pedazos de tejidos, chontas de tejer y husos para hilar. Las tumbas son pozos cilíndricos verticales con una cámara lateral al fondo del pozo en donde se depositan los restos humanos y junto a ellos, ofrendas funerarias. Había entierros de diferente categoría, de acuerdo a la jerarquía

social, que puede estar traducido por la profundidad de los pozos, el diámetro, y la cantidad de ofrendas. En algunas tumbas, se puede ver huellas de un tubo que conecta la cámara con el exterior, o túneles que conectan una tumba con otra. Los sitios que se registran en esta fase en el Carchi son: El Ángel, la Libertad, San Isidro, Mira, Juan Montalvo, La Concepción, Cerro Pan de Azúcar, Morán, San Gabriel, Cristobal Colón, Chitán, Fernández Salvador, La Paz, Bolívar, Los Andes, García Moreno, San Vicente de Pusir, Monte Olivo, Pioter, Julio Andrade, El Carmelo.

En la fase Cuasmal, la industria lítica se destaca por las hachas pulidas, piedras de moler con manos de forma rectangular, morteros, tullpas y piedras labradas. En esta época no hay manifestaciones en cuanto a industria metalúrgica ni textil, solo se puede apreciar en lo platos Cuasmal que los hombres y las mujeres usaban una túnica o vestido en forma tubular, que va desde los hombros hasta las rodillas, tocados, sombrero en forma cónica, una especie de cintillo, un espaldar que cuelga por detrás de la cabeza, entre otros adornos. En las tumbas se halla varias cámaras laterales colocadas en distintos niveles. Es característico también que las tumbas se encuentren dentro de las casas. Los huesos humanos, en algunos casos, están en desorden anatómico, calcinados o tapados por carbones. Las ollas trípodes casi siempre están presentes como parte del ajuar. El área geográfica en la que aparecen vestigios de este período es más grande que la de los períodos anteriores.

En la fase Tortuga, describe a las tumbas como pozos cilíndricos de 1m a 1.50m de profundidad con ensanchamiento en el ruedo de la base de la tumba. También hay tumbas con cámaras laterales que son más profundas que la base del pozo, tumbas con pozos que a medida que se profundizan se alejan del eje central y tumbas con pozos de corte transversal en forma de media luna.

Vargas (1995) presenta un trabajo realizado en el sector de Morán. En este sitio se registran grandes terrazas con muros de piedra de 1m de altura, 100m de largo y 4m-5m de ancho; aterrazamientos pequeños que contenían piedras en forma tronco-cónica; terrazas que contenían camellones; concentración de bohíos; material cultural disperso y caminos de

1m-2m de ancho. Además, se excavaron tres tumbas con cámara lateral y piso inclinado, con una profundidad de 1.60m, localizadas dentro de los bohíos. En ninguna de las tumbas se encontró restos humanos. Estas tumbas corresponden al periodo Tuza.

En cuanto a la cerámica, se encontraron artefactos de acabado tosco y solamente dos alisados y decorados con pintura positiva roja con diseños geométricos y líneas finas horizontales. Es notoria la cantidad de estructuras agrícolas características del sitio, que pueden responder a la necesidad de aumentar la productividad agrícola por el crecimiento poblacional.

Echeverría (2004), propone que el patrón de asentamiento consistió en pequeños grupos de viviendas, separados por tierras de cultivo o por un accidente geográfico. Estas casas se agrupaban en torno a la vivienda del cacique o apartadas de ésta. En Ingotola-Hacienda Ishpingo, se habla de bohíos dispersos con tendencia al enfilamiento. Además reconoce un tipo de estructuras cuadrangulares y rectangulares en la región de Chiltán y en Guamialamag, *El Campamento de Cuaspud*.

A pesar de haber caracterizado que los habitantes de esta área se enterraban en sus propias casas, propone que al no haber basureros asociados a las estructuras habitacionales, éstos posiblemente debieron tener otra función.

CAPÍTULO TERCERO.- INVESTIGACIONES SOBRE EL REGISTRO ARQUEOLÓGICO QUE PRESENTA ICONOGRAFÍA

Habiendo descrito tanto los estudios etnohistóricos como arqueológicos de la región, este capítulo pretende dar una noción de cómo se ha tratado la iconografía presente en el registro arqueológico de la provincia del Carchi y Nariño, para lo cual se toman en cuenta la mayor parte de estudios realizados.

3.1. ICONOGRAFÍA EN PETROGLIFOS

No existen estudios que den cuenta de la totalidad de petroglifos encontrados en la provincia del Carchi, más bien se habla de ellos de manera separada y en función a algún sitio en el que se ha llevado a cabo una prospección o investigación arqueológica. La mayoría de trabajos son de carácter descriptivo.

Como evidencia de esto, en el trabajo de Uhle (1933) se habla sobre un petroglifo denominado El Pilar de Atal. Este petroglifo se encuentra en la región de San Gabriel, hacienda El Vínculo. Tiene una altura de 3 metros. En su lado sureste, se halla cubierto por signos geométricos, generalmente con forma de rectángulos. Echeverría (2004) complementa esta información añadiendo que en la superficie superior existe una serie de espirales.

Otro petroglifo descrito por Echeverría (2004) es el petroglifo de Chical, situado en la parroquia de Maldonado. En él se representaron: un signo de rectángulo con lados redondos que tiene una figura lineal dentro; dos triángulos con vértices hacia abajo, tienen en su interior figuras irregulares que parecen representar semillas germinadas; un cuadrado que contiene un triángulo con vértice hacia arriba, de cada lado se desprende una línea espiral; un triángulo invertido con una línea oblicua en el lado izquierdo, en uno de los ángulos se

desprende una línea recta que termina en una figura elipsoide, en el otro extremo aparece una línea que termina en forma de T.

También se refiere al petroglifo de Chapúes que se encuentra al sureste de Tulcán. Las figuras que se representan son: dos venados de diferente tamaño, una cabeza compuesta por dos cuadrados superpuestos con ojos y nariz, círculos circunscritos, dos figuras de animales, bajo uno de ellos, un cuadrado; tres figuras estrelladas, y bajo una de éstas, una rana con patas estiradas.

Después habla sobre el petroglifo de San Isidro, ubicado en la hacienda Ingeza. Se trata de una roca de andesita que tiene figuras antropomorfizadas.

Sobre el petroglifo de Pisán dice que está ubicado en la Grieta de la Paz y que en él predominan las figuras en espiral.

Al final hace mención a los petroglifos encontrados en el Cantón Bolívar, uno de ellos es el que se encuentra en Bolívar: se trata de una roca de andesita de forma rectangular de 3.35m de altura, de ancho 2.50m, de largo 3.50 y de grosor 90cm, consta de figuras domésticas y motivos antropomorfos. El otro petroglifo se encuentra en la parroquia García Moreno y se trata de una piedra de 3m de largo, 2.50 de ancho y 3m de altura con motivos antropomorfos.

Eduardo Martínez (1977) hizo una primera descripción de estos petroglifos y además propuso que de manera general los petroglifos pueden estar asociados a grupos de cazadores y recolectores que plasmaron una representación simbólica tal vez de las potencias religiosas o de los ritos practicados, enfocando escenas de la vida diaria.

A continuación se presenta una tabla de datos con todos los petroglifos registrados en la provincia del Carchi dentro del proyecto de Inventario de Bienes Culturales, área de Bienes Arqueológicos, llevado a cabo a nivel nacional por el Ministerio Coordinador de Patrimonio Cultural y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, en los años 2008-2009 (los mapas de ubicación se encuentran expuestos en el apéndice 3).

TABLA 2: INVENTARIO DE PETROGLIFOS REGISTRADOS EN LA PROVINCIA DEL CARCHI					
#	PETROGLIFO	COORDENADA N	COORDENADA E	UBICACIÓN	MOTIVOS
1	Armando	10096164	827974	Chilmá Bajo	líneas y círculos
2	Castro 1	10096241	828253	Chilmá Bajo	líneas, círculos, figura antropomorfa
3	Castro2	10096240	828164	Chilmá Bajo	círculos y figuras geométricas
4	Chamba 1	10102603	818389	Sitio Pindical	figuras geométricas, espirales
5	Chamba 2	10102587	818400	Sitio Pindical	círculos y líneas
6	Chapues	10084819	199373	Sector Chapues	3 figuras antropomorfas y 1 espiral
7	Chiles	10096358	828049	Chilmá Bajo	orificios, líneas, figuras geométricas
8	Eduardo 1	10094655	829278	Chilmá, El Placer	1 figura zoomorfa y 3 geométricas
9	Eduardo 2	10094659	829274	Chilmá, El Placer	orificios, figuras geométricas
10	El Milagro	10069816	823910	Caserío el Milagro	6 figuras zoomorfas, 3 espirales, 2 círculos
11	El Paraíso 1	10095153	830049	Chilmá, Finca el Paraíso	-
12	El Paraíso 2	10094945	829963	Chilmá, Finca el Paraíso	espiral, círculos, diseños geométricos
13	Emil Chalapud	10095890	828039	Chilmá Bajo	orificios, figura antropomorfa y figuras geométricas
14	García 1	10102791	812587	Chical	círculos, espirales, líneas
15	García 2	10102760	812555	Chical	Espirales, líneas horizontales y verticales
16	Guanga	10100930	814345	Chical	10 diseños de espirales y círculos
17	Ingueza	10069272	167759	San isidro	figuras zoomorfas, figura mitomorfa, espiral
18	Jesús	10096337	827972	Chilmá Bajo	círculos y líneas
19	Pilar de Atar	10057097	187183	San Francisco de Atal	12 espirales y 2 figuras cóncavas
20	Quishul 1	10105968	811599	Comunidad Quinshul	-

21	Ramírez 2	10060710	172446	El Ángel, Sector los Molinos	figuras geométricas
22	Rodrigo 1	10095317	829754	Chilmá Bajo, San Pedro	espirales y líneas
23	Rodrigo 2	10095321	829755	Chilmá Bajo, San Pedro	espirales
24	Rodrigo 3	10095276	829728	Chilmá Bajo, San Pedro	espirales que forman un cuadrado y un círculo
25	Rodrigo 4	10095270	829731	Chilmá Bajo, San Pedro	Líneas y círculos
26	Rodrigo 5	10097272	829720	Chilmá Bajo, San Pedro	1 espiral grande y círculos que se unen entre sí mediante líneas
27	Rodrigo 6	10095253	829551	Chilmá Bajo, San Pedro	figura en forma de espiral
28	Rodrigo 7	10095265	829552	Chilmá Bajo, San Pedro	conjuntos de líneas y círculos
29	Rodrigo 8	10095248	829517	Chilmá Bajo, San Pedro	conjuntos de líneas y círculos
30	Rodrigo 9	10095258	829491	Chilmá Bajo, San Pedro	conjuntos de líneas y círculos
31	Rodrigo 10	10095363	829480	Chilmá Bajo, San Pedro	conjuntos de líneas y círculos
32	Rodrigo 11	10095362	829602	Chilmá Bajo, San Pedro	diseños geométricos
33	Yandún	10095976	828210	Chilmá Bajo	líneas, orificios, figura antropomorfa

Hacia la parte del sur de Colombia, también se han registrado petroglifos. El estudio al que haremos mención es el publicado por Osvaldo Granda (1983), quien hace una entrada hacia el arte rupestre considerando también las características étnicas de las sociedades Pastos y Quillacingas.

Sobre el arte rupestre de los Pastos explica que éstos ejecutaron obras en bajo relieve y hueco relieve. Habla de la existencia de un pictógrafo que se encuentra a cuatro kilómetros de las Lajas en el municipio de Potosí, en un abrigo rocoso de características monumentales. Es llamado *Piedra de los Monos*, ocupa una superficie de 4m de altura por 6m de ancho. Los colores utilizados fueron el Rojo siena, el Negro y el Amarillo ocre como colores planos, los mismos que se aplican en la cerámica. En esta pictografía se encuentran

formas naturales y geométricas abstractas. Se observan en el centro del mural, representaciones antropomorfas posiblemente de danzantes o pastores, algunos con bastón. Junto a ellos aparecen figuras de cuadrumanos de cola erguida y entorchada y figuras de triángulos opuestos en su vértice y pintados en color rojo. Este motivo es frecuente en la cerámica. También hay círculos, círculos radiados, círculos con figura *alas del sol*, y una figura solar estrellada que aparece en los platos cerámicos de la zona, se trata del *Sol de los Pastos* o estrella de ocho puntas.

En cuanto a petroglifos, menciona que se ha identificado el de Piedra de Machines, hecho en bajo relieve y con representaciones del sol pasto, una pareja zoomorfa, una pareja antropomorfa con bastón y una pareja de monos. También está el petroglifo de Cuarrís en el municipio de Sapuyes, conocido como *Piedra de las Caras*. En su parte superior se grabaron ocho cuencos que posiblemente servían como un factor mítico de atracción a la lluvia. Otros son los petroglifos de Ospina, uno de éstos ubicado en la Vereda de los Monos, que tiene grabados en huecorrelieve que representan monos de cola entorchada, dos de ellos adultos y llevan una especie de disco en las manos y un mono joven de menor tamaño.

Los diseños típicos de estos grabados a los que se refiere son de carácter solar: círculos, círculos radiados, estrella de ocho puntas (sol Pasto), figuras antropomorfas de pastores o shamanes que llevan bastón y la figura del mono de cola entorchada. Además aparecen representaciones de caras y figuras geométricas diversas (Granda 1893: 31).

En la región andina nariñense se registraron petroglifos con rasgos muy similares entre sí. Los motivos que se representan son espirales, líneas curvas, líneas rectas, puntos, figuras antropomorfas y figuras geométricas. Dentro de esta área se encuentra el petroglifo de los Machines, ya antes descrito, que contiene motivos relacionados con los motivos frecuentemente encontrados en la cerámica Piartal y Tuza, y el petroglifo del Ingenio, que contiene la talla de un canal profundo en la superficie (Groot y Hooykaas 1991).

3.2. ICONOGRAFÍA EN OBJETOS DE METAL

En cuanto a los objetos de metal, haremos referencia al trabajo presentado por Plazas Nieto (1977-1978) en el altiplano Nariñense, quien realiza una clasificación de objetos correspondientes al Museo de Oro y otros provenientes de algunas excavaciones (en Colombia), basándose en las propuestas de clasificación de Francisco y Uribe.

La materia prima utilizada para la fabricación de objetos de metal fue el oro y la plata, que eran escasos en el altiplano y solo se los obtenían a través del comercio con las regiones del occidente y el oriente. Con esta acotación pasa a la descripción de la orfebrería Capulí. En excavaciones del sitio La Victoria se encontró un fragmento de tumbaga en forma de arco con la figura de un mono en uno de sus extremos y un objeto formado por flores superpuestas, asociadas a cerámica Capulí. Piezas pertenecientes al Museo de Oro, de este mismo período, presentan adornos zoomorfos en base a monos, saurios y aves, diseños geométricos, flores o racimos de frutas, ésta última al parecer se trata de un objeto colonial. También se registran orejeras circulares con decoración en espiral, caras humanas, cabezas de felinos, protuberancias cónicas y diseños geométricos; colgantes con líneas escalonadas, figuras zoomorfas y motivos geométricos; pezoneras ensambladas en forma cónica y en espiral; cuentas de collar; aros decorados con figuras zoomorfas superpuestas; orejeras en forma de ave (colibrí) chupando el interior de una flor; colgantes en forma de ave.

La orfebrería Piartal-Tuza se encuentra representada en el sitio de Miraflores, en donde se registró: 1 escudo compuesto por un cuadro central y tiras rectangulares; 76 placas en forma de rombos; 3 narigueras en forma semitriangular; fragmentos de placas circulares y romboidales. Además, flautas en tumbaga, caracoles forrados en tumbaga, collares de cuentas de oro, esteras de tumbaga, placas circulares de tumbaga, narigueras de forma rectangular, narigueras y orejeras en forma de media luna; narigueras en forma de media luna decoradas con triángulos escalonados, círculos, figuras zoomorfas de aves, monos y lagartos; flautas de pan; pectorales con forma antropomorfa, circulares, cóncavos, cónicos, con decoración geométrica; placas trapezoidales; alambres en espiral; cascabeles; fragmentos zoomorfos laminares; una herramienta en forma de cincel; fragmentos de pectorales antropomorfos.

3.3. ICONOGRAFÍA EN LA CERÁMICA

La iconografía presente en la cerámica ha sido tratada, como en los dos casos anteriores, más de manera descriptiva que analítica. En este apartado haremos mención a todos los autores que han estudiado la cerámica y lo que han propuesto sobre su iconografía.

Uhle (1928) clasifica a sus cinco civilizaciones dentro de dos clases generales: la una compuesta por los motivos usados en la primera civilización del imperio maya y la otra correspondiente a los motivos de las civilizaciones posteriores de este mismo imperio. Así, las figuras humanas, motivos importantes dentro de la civilización 1, se asemejarían a las utilizadas en la primera civilización mayoide centroamericana. Las figuras de arañas de la civilización 2 se corresponden con los objetos cerámicos de la civilización de Protonazca. Los motivos de la civilización 4 se asemejan a la civilización peruana de Protochimu y de la civilización posterior de las ciudades mayas. Las figuras más comúnmente representadas son: estrellas, triángulos escalerados, líneas paralelas, fajas diagonales, figuras de tigres, dibujos en forma de rejas.

Con la finalidad de entregar una idea más clara sobre la cronología de las antiguas civilizaciones del Carchi, Uhle (1933) las clasifica dentro de tres períodos: período maya, período medio y período tolteca.

Dentro del período maya, se encuentra la primera civilización mayoide y dentro de ésta, la primera civilización del Carchi que inicia a finales del siglo IV d.C. y se caracteriza por el uso de figuras de bastones pastorales. En este mismo período, se describe a la segunda civilización mayoide, que en el Carchi e Imbabura, se caracteriza por la presencia de figuras plásticas humanas.

En el período medio, se hacen presente en el Carchi tres civilizaciones: la de decoraciones plásticas pequeñas, la de decoraciones geométricas en técnica negativa y la de decoraciones de carácter Tuncahuán. Característica de este período, es la aplicación de modelos mayas como la serpiente plumada. Cuatro motivos se derivan principalmente de esta figura: el de las manchas de la piel de la serpiente, el de las aletas de la serpiente, el símbolo de su mandíbula superior y la figura geroglífica del sol.

Dentro del período tolteca, las civilizaciones del Carchi, se caracterizaban por el uso de varios motivos geométricos lineales: “Sin duda todos estos motivos tenían ya cierta relación con el concepto general de la idea de serpiente” (Uhle, 1933: 29). Se introdujo con ella el motivo de los dientes triangulares en combinación con rectángulos o cuadrados con un punto en el centro. Este período se inicia más o menos en el año 900 y va hasta el 1100. En el tiempo de su florecimiento se introdujeron elementos decorativos de la civilización de Tiahuanaco entre los años 1100 y 1200.

Entre las figuras que se destacan en el tipo de vasijas correspondientes a la cerámica polícroma de El Ángel, aparece el dios viejo con brazos de niño, aves, sapos, tortugas, armadillos, culebras, lagartijas, monos, y el hombre con carácter más figurativo. Los motivos representados en la alfarería son los mismos de los que hablan los cronistas del siglo XVI, quienes concuerdan con que los Pastos adoran al tigre y al venado (Grijalva 1937: 143). De la cerámica hallada en las tumbas del sitio González Suárez, que pertenece a este mismo período, escribe:

La generalidad de esos objetos se ha decorado figurativamente con aves de rapiña, culebras, lagartijas, sapos, tortugas, armadillo, etc., etc. y, además con monos y figuras antropomorfas, entre las cuales se encuentran muestras del Cuzco, del Puruhá, del Azuay y aún motivos de origen amazónico (Grijalva 1937: 148).

También se representan estrellas, con el centro en la boca de la vasija, líneas de rondador, rombos y triángulos, circunferencias (Grijalva 1937).

Tomando en cuenta los motivos representados en la cerámica Tuncahuán, descrita por Jijón y Caamaño (1997: 177-178) considera que son evidencia de conceptos míticos, que deben responder a la religión de esos tiempos. Entre las figuras más comunes están: el dragón, el dragón de dos cabezas, el monstruo alado bifronte (con dos cabezas opuestas, cuatro brazos, cuatro alas y cuerpo circular que alberga otra cabeza), la figura de revolución (asociada a las anteriores), la araña, el pulpo, el mono y el armadillo.

A la cultura de la alfarería negativa del Carchi la caracteriza con una decoración siempre negativa o plástica y en la que se representan motivos basados en la cruz griega, rombos reticulados, figuras a modo de mariposa, triángulos escalerados, vasos con forma de fruta, labios dentados en algunas compoteras, figuras humanas en el borde de las compoteras, cabezas humanas, figuras de animales, costillas en los ángulos de los tetrápodos, entre otros (1997: 226).

Para la época de Cuasmal, encuentra tres tipos de decoración: plástica, pintada, grabada. La decoración plástica se observa en falsas asas con figuras de humanos, monos y papagayos; en los cuerpos de los vasos cuando se representan armadillos, tortugas y cabezas humanas en alto relieve; en los recipientes en donde algún animal aparece sobre montado; en los vasos que tienen cabeza, cuerpo o brazos humanos. La decoración pintada es siempre positiva en pintura roja o café caoba con la que se forman dibujos reticulados, chevrones, caras triangulares, espirales, rombos con figuras escaleradas, cuadrados, cruces, estrellas, representaciones de guerreros, danzantes, pumas, pájaros, venados, murciélagos. La decoración grabada está presente en los silbatos que tienen forma de caracol (1997: 304-305).

Alice Francisco (1969), explica que en el estilo Capulí muchos de los cuencos han sido decorados con diseños de bandas, pero también aparecen diseños de estrellas, mariposas, rombos, bandas diagonales, animales y pájaros al parecer de origen tropical:

... the vast majority of the small clay animals or birds which frequently adorn the rims and shoulders of the vessels of the style represent types which, in the cases where identification is possible, would be more at home in a tropical forest than in the chill highlands of Carchi (1969: 130)¹⁰.

La decoración del pedestal de las bases presenta diseños más uniformes como son bandas horizontales agrupadas en diferente número y combinadas con una línea de puntos.

¹⁰ Traducción propuesta: La gran mayoría de representaciones pequeñas de animales y pájaros en arcilla, que frecuentemente adornan los bordes y hombros de las vasijas de este estilo, representan tipos que, en los casos donde la identificación es posible, estarían más relacionados con el bosque tropical que con las tierras altas frías del Carchi.

En cuanto a los diseños característicos del estilo Piartal, afirma que la mayoría y de gran variedad se destacan en el interior de los cuencos, mientras que la decoración exterior está más estandarizada y consiste en grupos de líneas paralelas de longitud gradual dispuestas en el borde de la vasija. En el interior en cambio se pueden evidenciar diseños lineales que en ciertas ocasiones dividen la superficie en paneles, en donde se representan figuras de animales y pájaros. Representaciones de caras humanas pintadas son comunes de este tiempo. Así como también figuras circulares, motivos rectangulares, diseños geométricos (Francisco 1969).

En el estilo Tuza, encuentra que es común el uso de bandas rojas o cafés. En el interior, por ejemplo, se destaca una línea roja que se extiende a lo largo del borde. También se representan figuras de pájaros, animales y humanos, bandas geométricas o abstractas, y puede ser característico el hecho de dividir el interior en áreas con diseños representacionales o geométricos. Como posible influencia del estilo Inca aparece una banda que se emplea para formar triángulos (Francisco 1969).

En el sitio San Luis Ipiales (complejo Tuza), los motivos más comunes son: “líneas horizontales, verticales y oblicuas, independientes o combinadas; puntos rodeando generalmente otros motivos decorativos; círculos, grecas escalonadas; líneas onduladas y otros motivos geométricos, es frecuente encontrarlos cerca de los bordes y en las paredes interiores del recipiente; un motivo muy común que aparece dibujado en el centro del recipiente es una estrella de ocho picos; cuadros, triángulos y mallas son también comunes; entre los motivos antropomorfos se destacan: guerreros, procesiones de personajes cogidos de la mano distribuidos en circunferencia cerca del borde; los motivos zoomorfos más comunes son: venados, monos de cola larga con las colas entrelazadas, monos cabalgando sobre el lomo de los venados, monos comiendo semillas, aves de varias especies, felinos, roedores, arañas y serpientes” (Uribe 1977-1978: 75)

Con la técnica al negativo, en el sitio Las Cruces (complejo Capulí), Uribe (1977-1978) encuentra que se representan motivos correspondientes a barras con puntos, mallas

triangulares, líneas horizontales, verticales y oblicuas, espirales, cruces, entre los principales.

En los sitios Miraflores, Pupiales y San Francisco (complejo Piartal), los motivos que se representan son geométricos y figurativos. Aparecen líneas horizontales, verticales, oblicuas, cruces, puntos, círculos, mallas, flores, estrellas, entre otras.

Estudiando los diseños representados en la cerámica propone que en la cerámica Tuza, hay representaciones de la caza de venado, que pueden estar en relación con las cornamentas de venado que se encuentran en las tumbas del Carchi asociadas al período Piartal. También se representan personajes con raquetas o redes que podrían tratarse de redes para pescar.

Bastidas (1994) identifica en el estilo denominado Capulí, que lo destacado son las figuras antropomorfas que representan figuras de personajes sobresalientes: *coqueros*, *ídolos antropomorfos*, figuras que tienen en sus manos un bastón de mando, figuras con las manos bajo la mandíbula inferior, figuras de *gritones* con exhibiciones fálicas, figuras femeninas sentadas con las piernas extendidas, que llevan como vestimenta una falda, figuras femeninas sentadas con las piernas recogidas, figuras femeninas que muestran el vientre vacío, figuras femeninas que están amamantando a sus hijos, compoteras sostenida por felinos o por hombres a manera de *atlantes*.

Los diseños de la fase El Ángel, en cambio, son geométricos y figurativos con representaciones de aves, animales y de figuras humanas, éstas en menor cantidad. Las partes externas de las vasijas, también fueron decoradas a manera de complemento de los diseños que se representaban en la parte interna.

Los diseños de la fase Cuasmal, pueden ser geométricos pero también llevan representaciones de danzantes, generalmente solo hay una figura, pero cuando se representan grupos de personas, éstas están como en una ronda alrededor de un sol o una luna. También se representan aves, felinos, venados, lobos, monos, roedores, arañas, serpientes, alacranes y murciélagos. Los cántaros pueden estar decorados con motivos

zoomorfos combinados con bandas, triángulos escalerados o reticulados y volutas en espiral.

Como se ha visto, los motivos que se evidencian en la cerámica característica de la región del Carchi han llamado la atención desde los primeros estudios. Todos los autores que hemos citado, desde Uhle hasta Echeverría, han hecho mención a los principales diseños, he incluso, en algunos casos, se ha clasificado a las vasijas, tomando en cuenta las representaciones más comunes y las técnicas de decoración con que son elaboradas. Sin embargo, estas propuestas tienen un enfoque más descriptivo y no responden a la iconografía como una fuente de entrada para el conocimiento de las sociedades que fueron las protagonistas del uso y producción de estos diseños.

Los estudios a los que haremos referencia ahora, son los que han tratado de acercarse a la simbología de las piezas cerámicas, o al menos han fundamentado esta necesidad. El primer trabajo es el presentado por María del Carmen Molestina en el año 1998 en relación a las ocarinas.

Empieza su trabajo exponiendo que los tres estilos cerámicos (Capulí, Piartal y Tuza) encontrados en la Sierra Norte son contemporáneos y podrían corresponder a un mismo grupo humano que de acuerdo a sus necesidades cambió los patrones de decoración. No se habla de una sola etnia, sino de varias etnias con manifestaciones culturales similares.

Plantea como objetivo de su investigación, estudiar la simbología de las ocarinas que para ella son representaciones de los caracoles, objetos ideológicos que tienen que ver con el inicio de las lluvias y posiblemente con la fertilidad.

En las excavaciones arqueológicas es común encontrar cuentas de concha *Spondylus Princeps* (mullu) y *Strombus* (pututu) como ofrendas desde el período formativo. Para el período de integración se encuentran las ocarinas cerámicas en forma de caracol como parte de los ajuares funerarios. De acuerdo a los contextos en que son encontradas estas ocarinas

se puede decir que constituyeron objetos de poder que identificaron a un determinado grupo social. Puede ser posible una generalización de creencias y ritos (Molestina, 1998).

Afirma que la representación más frecuente es la del caracol, no la del pututu, que tal vez tuvo una simbología menos popular o diferente. Y que el uso de los caracoles en su forma original pudo ser sustituido por representaciones cerámicas, por su escasez o fragilidad.

Las características con que describe a las ocarinas son las siguientes: presentan siempre orificios en la parte inferior, y en la parte superior un orificio pequeño con la posibilidad de uso de pendiente. Los colores utilizados son: crema, rojo y café. Como motivos decorativos aparecen figuras de monos y de ciervos, pocos son los motivos antropomorfos y las figuras geométricas siempre tienen la misma simbología. La decoración se hace sobre engobe crema y si ésta es figurativa se encuentra siempre en el lado anverso. En ocasiones se imita incluso el tamaño del caracol de acuerdo al género, si es masculino de 11 a 12cm y si es femenino de 14 a 15cm. Las decoraciones geométricas representan figuras escaleradas y generalmente delimitan zonas que se oponen a una decoración semi-elíptica, que indicaría la combinación entre la cola de un mono y las alas de un pájaro. Algunas representaciones pueden ser solares: el sol representado por un círculo con rayos que se extienden a los extremos. Cuando se representan ciervos o monos, se lo hace generalmente en parejas, por lo que se cree que su uso es en ritos de fertilidad. Los monos se figuran en bajo relieve o pintados, en actitud rampante que al parecer indica la fusión ideológica del mono sobre el caracol. Frente a la figura del mono concluye:

... en culturas contemporáneas a Capulí en la costa como La Tolita-Tumaco, el mono aparece representado en la cerámica ritual. ¿Sería acaso un elemento simbólico compartido entre los grupos humanos de la sierra y de la costa? Quizás la interacción comercial entre las regiones pudo producir ciertos elementos ideológicos compartidos entre personajes de las élites y que se constituían así en símbolos de poder que unían con más fuerza a las distintas autoridades regionales en beneficio propio (1998: 238).

Tamara Bray, en el mismo año, expone una investigación basada en hallazgos de petroglifos en el área de Pimampiro. Estos petroglifos muestran grabados con imágenes de fauna tropical, las principales imágenes comprenden un mamífero que es interpretado como mono, y una figura bicéfala con cuerpo serpentiforme. Los diseños de estos petroglifos son

comparados con la cerámica del territorio Carchi-Nariño, en donde los monos son bastante representados en la iconografía Piartal y también en Capulí y Tuza, aunque en menor cantidad:

La distribución geográfica difundida de esta imagen, su representación a través de varios medios, la frecuencia con que se encuentra y el grado de estandarización observado, sugiere la importancia del mono dentro del sistema de creencias culturales compartidas que al parecer abarcan la zona de montaña tropical (Bray 1998: 143).

En cuanto a la figura bicéfala con cuerpo serpentiforme, no la encuentra representada con la misma frecuencia que el mono. Sin embargo, propone que se trata de un signo icónico que puede encontrar su significado mediante conexiones con otras expresiones culturales, las cuales sugieren que el simbolismo de esta figura podría estar relacionado con conceptos de conquista y defensa, gente local y extranjera, masculino y femenino, y hasta con límites entre parcialidades. Es por tanto que los petroglifos en esta área, funcionaron con un punto de intersección de una estructura territorial y sagrada (Bray 1998).

Otro estudio también del año 1998 fue presentado por Felipe Cárdenas quien sugiere que la cerámica del norte de los Andes tiene un carácter simbólico que puede estar muy relacionado con contextos arqueológicos funerarios, ya que la mayor parte de la cerámica decorada proviene de tumbas. Las tumbas se caracterizan por ser profundas y con una cámara en donde se deposita al difunto. Algunos cementerios muestran una distribución espacial con rasgos jerárquicos: la cámara del centro es más profunda y espaciosa y alberga a un personaje principal cargado de objetos de oro y piezas cerámicas que lo circundan.

Referente a los motivos geométricos presentes en la cerámica cree que pueden tener algún origen en los fosfenos (imágenes luminosas de origen neural) producidos por sustancias alucinógenas, las mismas que han sido usadas desde tiempos muy antiguos en contextos rituales, marcando decididamente el comportamiento social y recalcando la idea del intercambio constante entre culturas; y que para entender su significado deben ser vistos como formas de comunicación que han trascendido las barreras lingüísticas y culturales (Cárdenas 1998).

Karadimas (2000), por otro lado, nos presenta un análisis etno-queoastronómico de los motivos Capulí. Con este objetivo, estudia un mito de los indígenas de Miraña de la Amazonía colombiana, en el cual se hace referencia a la Constelación de Orión.

El mito Miraña se fundamenta en la presencia demonios nocturnos, que representarían las cuatro estrellas de Orión que conforman un trapecio en el cielo. Este mismo trapecio es el que se asocia a los monos que se representan en los pendientes y narigueras de la fase Capulí. Los grupos indígenas del período histórico asocian las representaciones de monos con las estrellas: el jefe de una maloca en Miraña, cuando moría era enterrado en el centro de la misma, en el cruce de los cuatro postes; el recorrido del alma era asumido por la constelación de los Cuatro Monos.

Lo que se busca es relacionar este mito con ornamentos de oro provenientes de Nariño y Carchi, caracterizados por presentar cuatro monos dispuestos alrededor de un personaje central. Los ornamentos se componen de orejeras, narigueras y pendientes que están adornados con dos o cuatro monos. Y en el centro poseen formas variadas, respondiendo a las transformaciones a las que puede estar sometido un personaje mítico.

La representación figurativa de monos, que aparece en la metalurgia de la fase Capulí, también se hace presente en la cerámica del período conocido como Tuncahuán (Piartal), es posible encontrar siluetas de monos dispuestas sobre un eje vertical, y rodeadas de cuatro motivos, que al parecer son estrellas, o cuatro monos dispuestos alrededor de un círculo. El fondo negro de las vasijas se interpreta como cielo nocturno y las zonas en negativo, como los elementos brillantes del cielo, que denotan entre otras cosas una tendencia por combinar elementos centrales con elementos periféricos.

Orion presenta una simetría por cada par de estrellas de las cuatro estrellas principales de la constelación. Conforman dos trapecios según su disposición en el cielo. Su presencia está asociada con el Sol y la Luna y divide al año en dos períodos: uno en que la constelación precede al Sol y otro caracterizado porque la constelación desaparece, ésta precede a la luna.

Todo esto evidencia que, efectivamente, existían relaciones entre los grupos de las tierras altas y las bajas, que no solamente eran comerciales sino que, aparentemente, habrían intercambiado concepciones simbólico-religiosas.

Daniel Schávelzon en la publicación *Geometrías del pasado: arte prehispánico de las sierras de Ecuador y Colombia* (2006) formula que la cerámica correspondiente al Norte de Ecuador y Sur de Colombia tienen características muy particulares por ser geométrica hasta en las representaciones humanas y de fauna, por el manejo de colores positivos y negativos, por el juego de luces y sombras, y por la forma no convencional de hacer recipientes; y que estas características debieron seguir propósitos específicos, posiblemente relacionados con un sistema religioso, tradicional, y de creencias y concepciones del universo.

En el mismo año, y dentro de la misma publicación, María Auxiliadora Cordero se refiere a la pintura roja poscocción presente en la cerámica Piartal y sugiere que pudo haberse dado una práctica prehispánica de renovación por medio de la cual se pintaba una vasija usada para luego introducirla en la tumba de algún personaje importante, y que el uso del color rojo puede tener una significación especial pues algunas tumbas de esta fase llevan pintadas sus paredes del mismo color.

A manera de una propuesta para la recuperación de la identidad de los “pueblos Pastos”, Galo Ramón Valarezo (2010) hace una recopilación de la información para recapitular la historia de estas sociedades. Considerando como importantes los motivos y diseños encontrados en la cerámica del área del Carchi, delimita las siguientes particularidades: existe una simetría en cuanto a la composición (elementos que convergen desde un punto central). Es común encontrar la idea de bipartición, cuatripartición y tripartición, buscando una complementariedad por oposición. Al parecer se concibe el mundo mediante tres divisiones: animales, humanos y cosmos. Los colores presentan dos patrones que al parecer no obedecieron a limitaciones técnicas: un patrón de oposición binaria (negro sobre rojo) y un patrón tripartito (negro, rojo y ocre). Se usa una representación figurativa realista para hombres y dioses, estilizada para animales y otros elementos, y geométrica para elementos

cósmicos o ciclos. Hay una jerarquía: lo figurativo por sobre lo geométrico. También existe la idea de centralidad en las composiciones que se destina de manera exclusiva para el denominado sol Pasto.

Al concluir su trabajo expone:

Finalmente, conviene advertir que, la presente síntesis es incompleta, porque la iconografía de los pastos es mucho más compleja y diversa. Sin embargo, creemos que los elementos aquí recogidos son suficientes para proponer la re-creación de una línea de diseño con identidad... (2010: 42).

CAPÍTULO 4.- LAS IMÁGENES EN LAS PIEZAS CERÁMICAS PRECOLOMBINAS DE LA PROVINCIA DEL CARCHI

4.1. EL MATERIAL DE ANÁLISIS

Antes de comenzar el respectivo análisis, que es lo que compete a este capítulo, tomaremos en cuenta algunas de las propiedades que caracterizan a nuestro grupo de piezas y cómo éstas fueron organizadas. Datos que después nos servirán para establecer relaciones que den pautas del papel que cumplen las imágenes en dichas piezas.

El corpus de donde obtuvimos la base de estudio comprende un total de 444 piezas, un poco más del 50% (n=226) corresponde a la colección del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y el 49,10% (n=218), a la del Banco Central del Ecuador. Del total de estas piezas se encontró que en cuanto a decoración, el 49,32% (n=219) presenta decoración en la superficie externa y el 27,70% (n=123), en la interna. Además existen piezas que presentan decoración en las dos superficies, éstas corresponden al 22,97% (n=102).

También se puede hablar de estas piezas clasificadas por su morfología (en este punto se mantuvo las denominaciones otorgadas por las dos Instituciones a las cuales corresponde nuestra colección cerámica). Las más representativas en cuanto a cantidad son las compoteras, que comprenden más de la mitad del material con el 68,02% (n=302), le siguen las ollas con el 10,59% (n=47), las ocarinas con el 7,43% (n=33) y las figurinas con el 4,50% (n=20). Existen otras formas con menos ejemplares, las cuales se hace mención en la siguiente tabla.

Tabla 3: Clasificación de las piezas cerámicas por su forma

Morfología	Cantidad	Porcentaje
Botella	1	0,23%
Botijuela	11	2,48%
Compotera	302	68,02%

Copa	9	2,03%
Cuchara	1	0,23%
Cuenco	4	0,90%
Figurina	20	4,50%
Jarro	3	0,68%
Ocarinas	33	7,43%
Olla	47	10,59%
Paccha	1	0,23%
Plato	1	0,23%
Porro	1	0,23%
Vasija antropomorfa	5	1,13%
Vasija zoomorfa	2	0,45%
Vasija canasta	1	0,23%
No identificadas	2	0,45%
Total	444	100,00%

Referente a la filiación cultural de las piezas, cabe mencionar que, este campo no siempre contuvo información¹¹ y tomando en cuenta que la mayoría de estas piezas son incautadas y carecen de contexto, y que además no existe una cronología bien determinada, se hará alusión a esta información de manera general y considerando estos aspectos para cuando se quiera proponer relaciones con otros datos. Dicho esto, las piezas que corresponden a la fase Tuza comprenden el 38,74% (n=172), las de la fase Capulí, el 30,18% (n=134) y las de la fase Piartal, el 30,86% (n=138). Además existe una pieza que no se ha podido identificar su relación y representa el 0,23%. La base de datos digital contiene las fichas de donde se procesó y se obtuvo estos resultados.

4.2. CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES

Para la clasificación de las imágenes presentes en las piezas cerámicas, se consideraron tres categorías: una que las clasifica de manera general, en donde se tomaron en cuenta los atributos que permitían unir unas figuras con otras dentro de un solo grupo; éstas se

¹¹ Usando como base nuestro análisis y en relación con las piezas que si cuentan con esta información se propone su clasificación, sin embargo si quedaron dudas, no solo de nuestra propuesta sino también de la información encontrada, éstas se encuentran expuestas en el Apéndice 2.

identifican con una letra mayúscula del alfabeto en orden ascendente para el manejo de códigos. La segunda, que las clasifica de manera específica, es decir considerando los atributos que dentro de un mismo grupo las hacen diferentes; éstas aportan un número al código de la primera categoría. Y la tercera, que serviría para determinar características inter-específicas, considerando todas las variaciones posibles de una misma figura; para lo cual se sigue usando números en orden ascendente que acompañan a los primeros códigos. Ver catálogo de figuras (Apéndice 1).

Considerando que cada pieza puede utilizar en un mismo diseño diferentes figuras, dentro de las categorías que hemos mencionado, se hizo necesario registrar cuáles eran las que estaban presentes en cada pieza; esto se logró con la ayuda de una tabla de datos en Microsoft Excel (Apéndice 2). Para la formulación de resultados, hemos decidido usar el término “espacios de decoración” pues existen piezas decoradas tanto en la superficie interior como exterior (n=102), y considerarlas por separado nos ayudaron a controlar de mejor manera la información que estaban proporcionando, sin embargo, siempre teniendo en cuenta la doble apariencia que las caracterizaba. Por lo tanto, habrá un total de 546 espacios de decoración (como si existiera un total de 546 piezas) y en base a este total se establecerán los porcentajes para la clasificación de cada grupo.

Como categorías generales se plantearon las siguientes: A: Figuras con apariencia lineal; B: Figuras con apariencia geométrica; C: Figuras con apariencia de sol; D: Figuras con apariencia zoomorfa; E: Figuras con apariencia antropomorfa; y F: Figuras con otras formas. La mayor cantidad están concentradas en las figuras de tipo A presentes en el 88,64% (n=484)¹² de los espacios de decoración; estos resultados pueden responder a que los diferentes tipos de líneas son usados tanto como para dividir paneles (este concepto se explicará más adelante), así como para formar parte de otra figura o ser la única forma de decoración de una pieza. A continuación tenemos las figuras de tipo B que representan el 65,57% (n=358), las figuras de tipo F con el 30,59% (n=167), las figuras de tipo D con el 18,50% (n=101), las figuras de tipo E con el 9,71% (n=53) y finalmente las figuras de tipo C con el 11,90% (n=65). En algunas ocasiones al unirse unas figuras con otras o al verlas

¹² Es decir que del total de 546 espacios de decoración, esta figura está presente en 485 espacios, en más de la mitad de los espacios. Esta es la relación de cómo se interpretaron todos los resultados obtenidos.

desde otra perspectiva, forman un solo diseño que a su vez puede pertenecer a una figura ya existente, esto también se ha tomado en cuenta para la obtención de los resultados expuestos (figura 5).

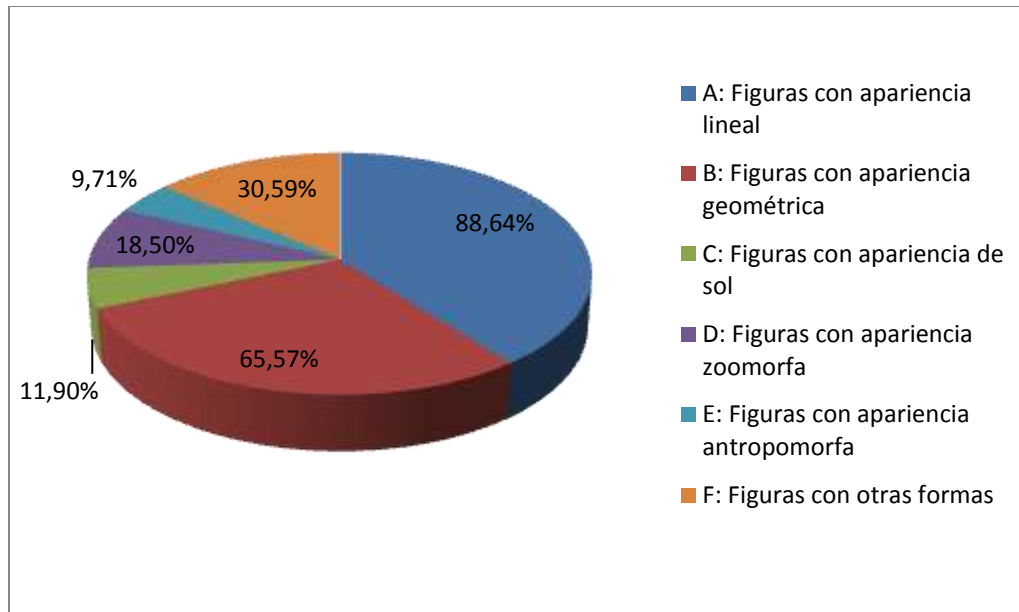


Figura 5: Categorías Generales

En cuanto a las categorías específicas hemos determinado las siguientes: A1: Líneas simples; A2: Líneas compuestas; B1: Figuras con forma triangular; B2: Figuras con forma rectangular; B3: Figuras con forma de rombo; B4: Figuras con forma redondeada; B5: Formas especiales; C1: Sol con forma redondeada; C2: Sol con forma rectangular; D1: Con forma de mono; D2: Con forma de ave; D3: Con forma de felino; D4: Con forma de lobo; D5: Con forma de venado; D6: Con forma de anfibio; D7: Con forma de tortuga; D8: Con forma de lagartija; D9: Con forma de serpiente; D10: Con forma de araña; D11: Con forma de caracol; D12: Con forma no definible; E1: Figuras antropomorfas que no portan ningún objeto; E2: Figuras antropomorfas que portan o sostienen algún objeto; E3: Cabezas y extremidades asociadas a figuras antropomorfas; E4: Figuras antropomorfas con rasgos zoomorfos; F1: Figuras con forma de cruz; F2: Figuras con forma de estrella; F3: Figuras con forma de escalera; F4: Figuras con forma de letra “E”; F5: Figuras con forma de rayo;

F6: Figuras con forma de cuchara. De todas éstas la que presenta mayor recurrencia, en base a los 546 espacios de decoración, son las figuras de tipo A1 que comprenden el 85,71% (n=468) y se presentan muy distantes de las de tipo B1, que son las consiguientes con un porcentaje del 35,71% (n=195). También son significativas las figuras de tipo B4, B2, y B3 con el 25,46% (n=139), 20,33% (n=111) y 18,50% (n=101) respectivamente; respondiendo muy claramente a los datos que habíamos observado antes. Las demás figuras aparecen en menor proporción, entre éstas se destacan las de tipo F1 y F3, C1 y algunas representaciones con rasgos zoomorfos como las de tipo D11, tal como se puede observar en la siguiente figura:

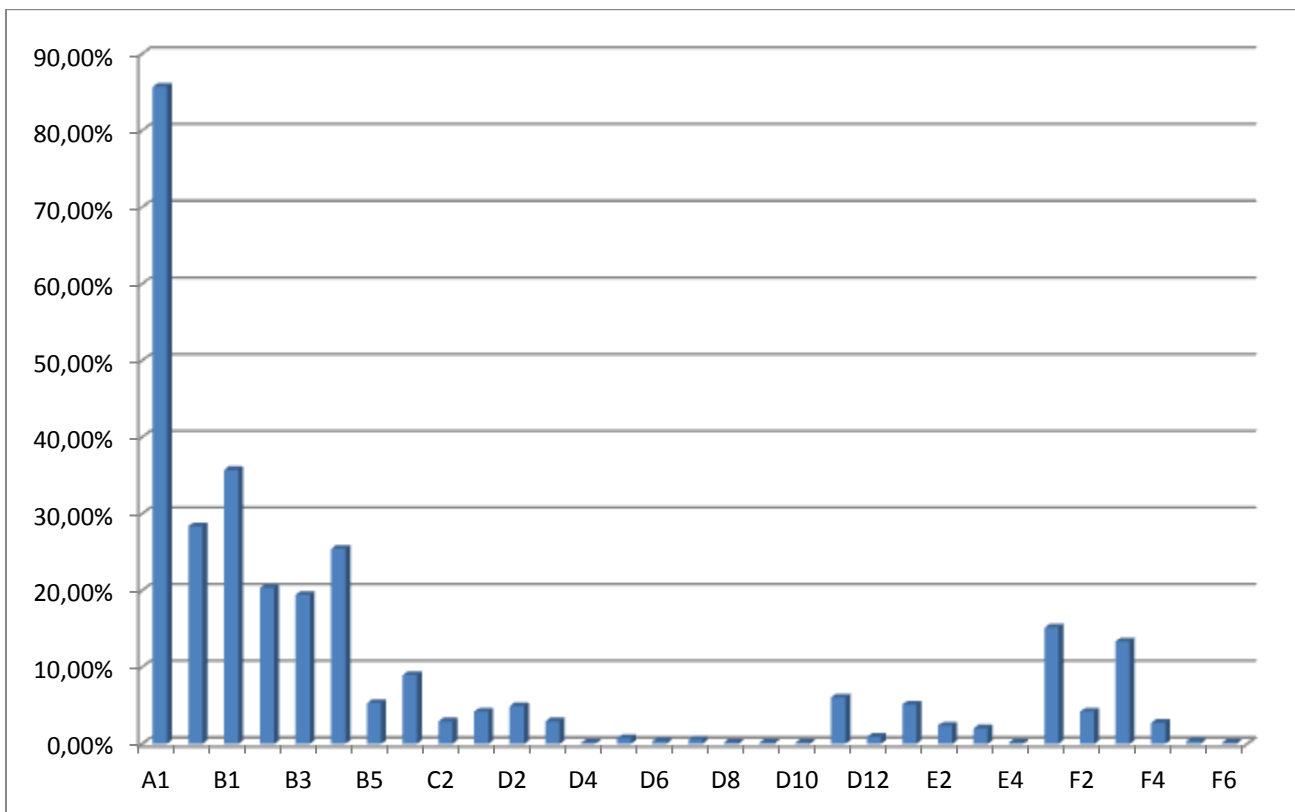


Figura 6: Categorías específicas

En la última clasificación ya es posible referirnos a las formas específicas de las figuras que encontramos en cada pieza y es lo que trataremos a continuación.

4.2.1. Figuras con apariencia lineal

El primer grupo son las líneas de tipo A1 y se dividen de la siguiente manera:

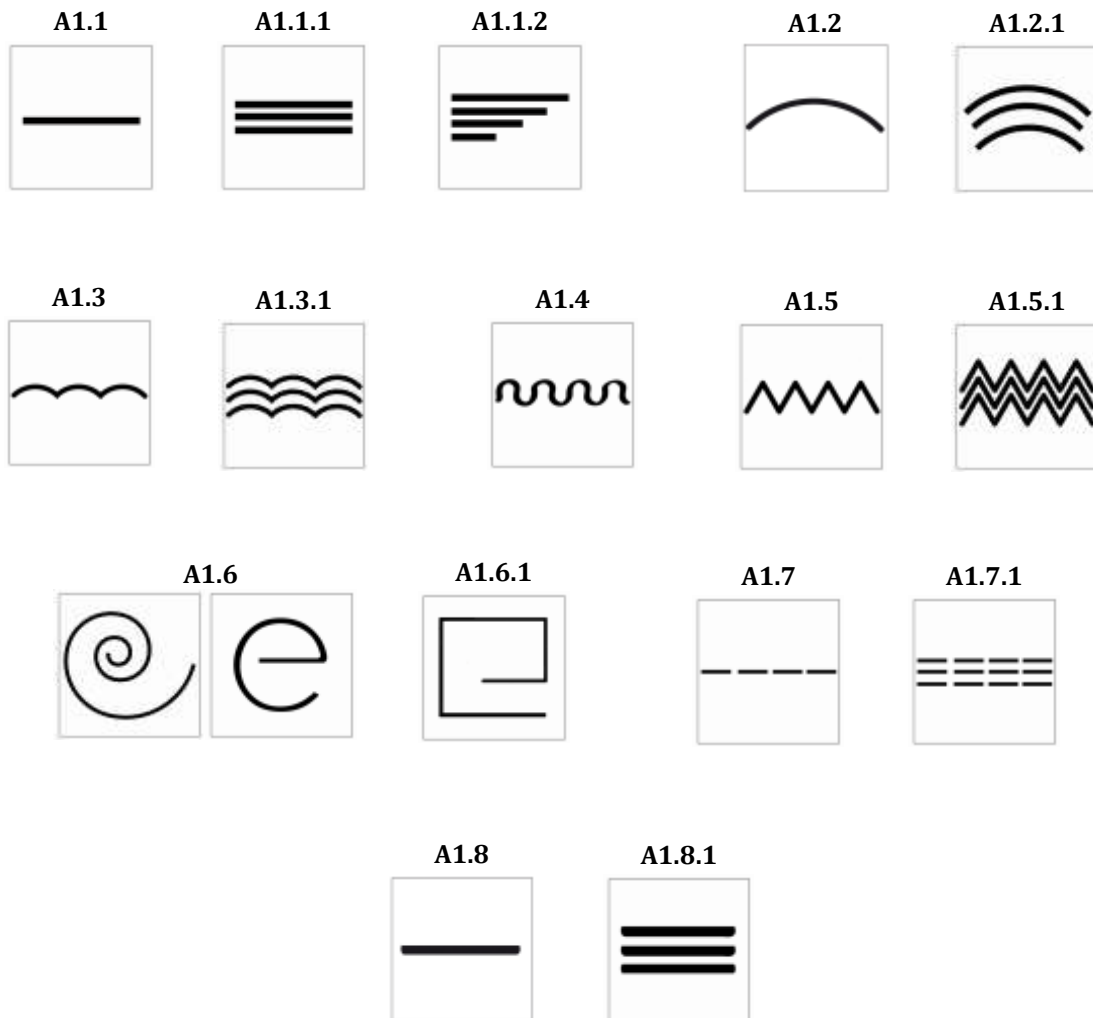


Figura 7: A1: Líneas simples

Como habíamos dicho, estas líneas son las más comunes. Entre éstas la más significativa es la de tipo A1.1.1 (en la base de datos se especificó si la línea era horizontal, vertical (J), o inclinada (W)), que está presente en el 60,44% (n=356) de los espacios de decoración en todas las formas de vasijas con las que contamos, es decir, computeras, botijuelas, jarros,

ollas, cuencos, etc. Indistintamente se usan líneas paralelas horizontales que rodean el contorno de la pieza tanto al exterior como al interior. En las compoteras Capulí, por ejemplo, éstas líneas se encuentran decorando el exterior de la pieza tanto en el cuerpo como en el pedestal, en medio de éstas se usan otros diseños que generalmente también rodean la pieza. El mismo patrón se repite en los cuencos y ollas Capulí: líneas paralelas que rodean la pieza y en medio de éstas, otras figuras. En las figurinas Capulí estas líneas se usan como adorno de su vestimenta o para decorar las distintas partes del cuerpo modelado. Las líneas paralelas verticales cumplen igual función, sólo que éstas separan todos los diseños que se quieran representar en una sola línea horizontal, por ejemplo se intercala líneas paralelas verticales con rombos o escaleras y este patrón se repite alrededor de la pieza.

En Piartal, las líneas horizontales se usan al exterior en las botijuelas y en las ollas, rodeando la pieza o sirviendo como relleno de alguna otra figura, principalmente de las figuras geométricas. Las compoteras Piartal en su mayoría tienen éstas líneas al interior de la pieza, con la misma función de rodear y de separar unas figuras de otras, pero son pocas las que las usan. Al exterior, en cambio, es común el uso de líneas verticales paralelas que nacen del borde y se disponen en grupos alrededor de la pieza, en muchos de los casos se usa esta figura sola en este espacio de decoración.

En las compoteras Tuza, no se usan líneas horizontales paralelas al exterior, sino en su mayoría al interior, debido también a que los principales diseños se encuentran en la parte interna. Se ha visto que estas líneas también sirven como una especie de soporte para algunas de las figuras con apariencia zoomorfa o antropomorfa: se cruzan líneas paralelas debajo de sus extremidades inferiores. Las líneas verticales, en cambio, se usan para dividir paneles al interior, sobre todo cuando se trata de dos o tres, y a veces se forma una línea horizontal con una sucesión de líneas verticales paralelas. Las ocarinas Tuza están adornadas con líneas horizontales que rodean la pieza, en muchos casos se convierten en los extremos de una representación central.

La siguiente figura lineal que nos interesa es la de tipo A1.1, que se encuentra presente en el 60,44% (n=330) de los espacios de decoración. De estas se destacan las líneas horizontales que para las tres fases se representan casi de la misma manera. Es común que

una línea horizontal esté al filo del borde exterior de las ollas; en Piartal y Tuza se encuentran además al interior. En las compoteras Capulí las líneas horizontales se usan en mayor grosor que las líneas paralelas, por ejemplo, sobre todo en el pedestal o en al inicio del borde. En Piartal estas líneas gruesas se ocupan en los diseños pertenecientes a las botijuelas, a veces pueden estar dividiendo paneles o las diferentes representaciones que tiene la pieza y en la mayoría de los casos son de color rojo. En las compoteras Piartal y Tuza se usan líneas un poco menos gruesas en los filos de los bordes pero al interior. Se usan también líneas horizontales en las ocarinas, éstas como las líneas paralelas, rodean la pieza y sirven como límite de otra representación.

En orden de cantidad, las figuras de tipo A1.1.2 son las que siguen, presentes en el 17,05% (n=98) de los espacios de decoración. Entre éstas la que llama la atención son las líneas inclinadas y verticales, debido a que parecen ser típicas de la Fase Piartal sobretodo en su aplicación al exterior de las compoteras, aunque también se representan al interior, en series o grupos que rodean la pieza o que siguen el perfil de otra figura. Estas líneas siempre son más claras que el color del fondo, por lo cual cuando se representan solas y vistas desde otra perspectiva forman una especie de sol (C1.1.1) usando como centro la forma circular del pedestal. En muchos de los casos pueden servir además como rellenos de triángulos o rombos al interior y exterior de las compoteras Tuza y Piartal.

Otras de las figuras que caben mencionar son las de tipo A1.6 y A1.6.1 que aunque solo estén presentes en el 4,76% (n=29) de los espacios de decoración, se usan asociadas a otras figuras, sean estas rombos, triángulos, escaleras o una muy particular que se forma con la figura B5.1. Se encontraron este tipo de representaciones en las fases Capulí y Tuza; en Piartal más bien aparecen de la forma A2.9 que son similares pues se componen a partir de éstas. En Capulí se une una escalera con esta línea en espiral preferentemente de tipo rectangular, en cambio en Tuza, un rectángulo se divide en dos partes, en la una se representa una especie de escalera y en la otra la línea en espiral.

Las figuras aquí no mencionadas se representan en menores cantidades, sin embargo, cabe indicar que la A1.5 por su apariencia y cuando se representa alrededor, forma una especie de sol pero se opaca al verse relacionada con líneas horizontales paralelas. Las figuras de

tipo A1.8 y A1.8.1, en la mayoría de los casos, se encuentran al interior de un pequeño cuadrado o dentro del sol con forma rectangular, y son exclusivas del estilo Tuza.

El siguiente grupo lo conforman las líneas A2 que hemos denominado combinadas. La subclasificación de estas líneas, se representan en la siguiente figura:

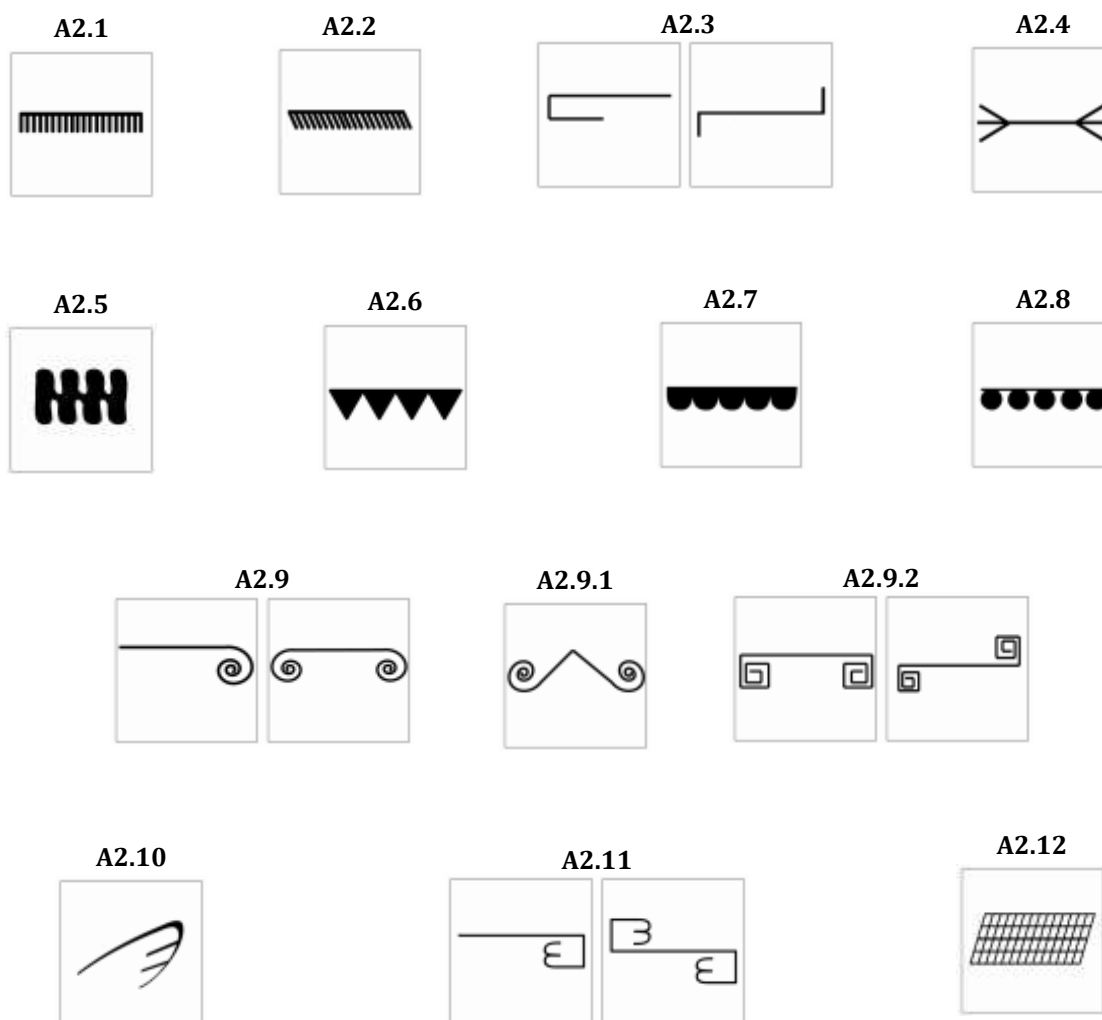


Figura 8: A2: Líneas combinadas

Entre éstas se destaca de manera significativa la de tipo A2.12 que ha sido utilizada en el 20,33% (n=111) de los espacios de decoración. Las líneas entrecruzadas, reticuladas o estilo malla, están presentes en las tres fases y se usan indistintamente en ollas, compoteras, botijuelas, figurinas, ocarinas, etc. En las tres fases sirven como rellenos de figuras geométricas como triángulos, cuadrados y rombos. Cierta diferencia aparece en la fase Tuza en donde, aparte de servir como relleno de figuras geométricas, se usa el reticulado para cubrir por completo un panel, para extender una línea alrededor de la pieza al interior o cuando se divide un rectángulo en dos partes, una parte la cubre el reticulado.

Como ya se mencionó antes, las figuras de tipo A2.9 y sus derivadas se forman mediante líneas espirales, éstas encontramos en la fase Piartal también relacionadas con escaleras y unidas a otras figuras como rombos o figuras de tipo B5.1. Lo mismo para la fase Tuza. Algunas figurinas Capulí llevan estas líneas como adornos en el cuerpo.

Las otras figuras se representan en muy pocos casos. Las figuras A2.6 y A2.7 por su forma, a veces parecen reemplazan las representaciones escalonadas, sobretodo en la fase Piartal ya que están asociadas también con líneas en forma de espiral.

4.2.2. Figuras con apariencia geométrica

Encontramos en esta categoría triángulos, cuadrados, rombos, círculos y algunas formas especiales que se crean a partir de la unión de las formas de representación más simples.

Las figuras con forma triangular se clasifican en 18 tipos (figura 9), son las que más variabilidad presentan dentro del grupo. Entre éstas, las que corresponden a B1.1 son las más utilizadas, presentes en el 14,84% (n=83) de los espacios de decoración. No existen preferencias en cuanto a la forma de las vasijas, se representan en todas. En la fase Capulí estos triángulos nacen de los filos de los bordes de forma inversa al original y se encuentran entre líneas paralelas verticales que separan unos de otros y extienden el diseño de forma horizontal intercalando las figuras alrededor de la pieza. En algunos casos están entrelazados unos con otros, igualmente representados alrededor de la pieza.

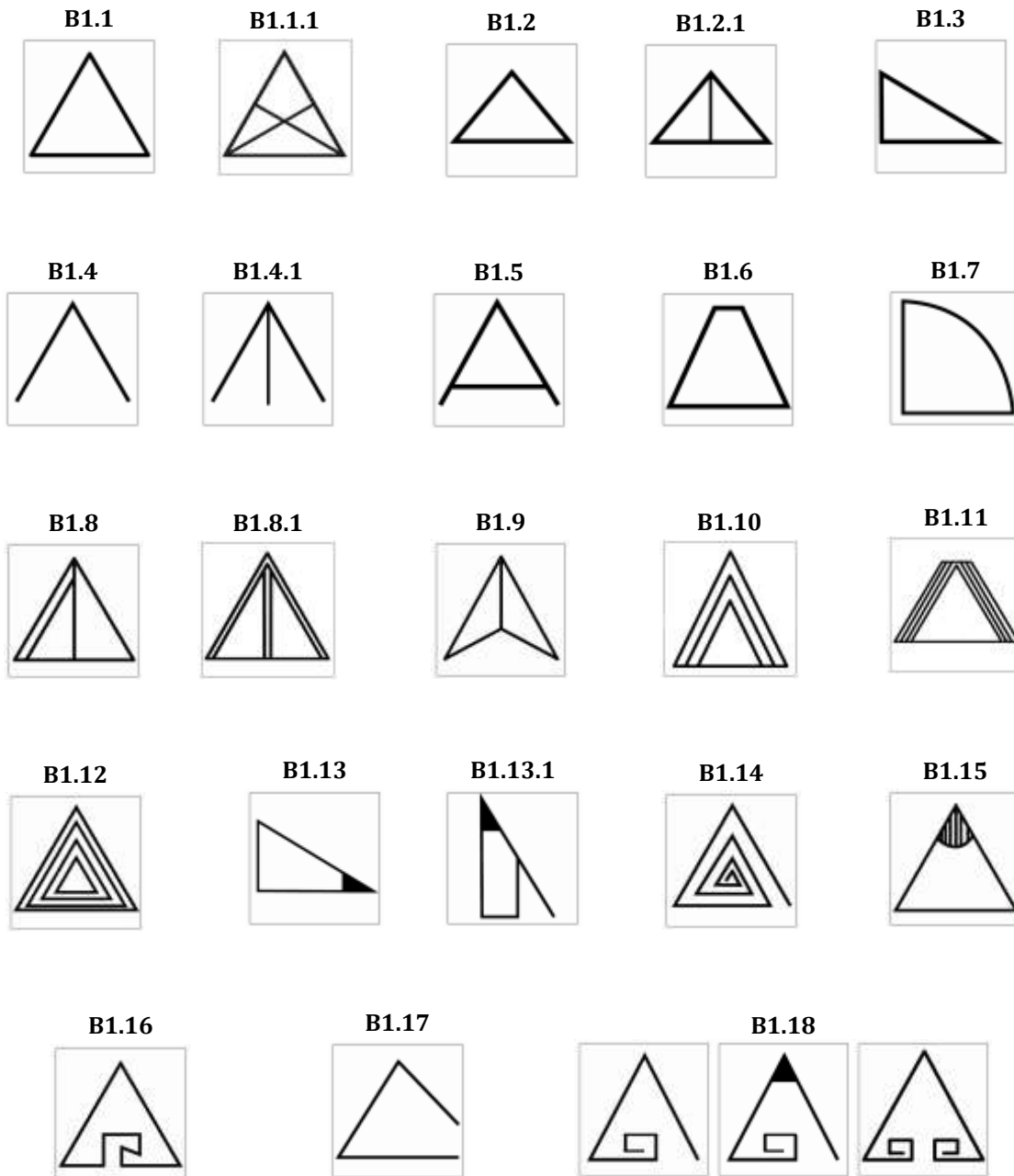


Figura 9: B1: Figuras con forma triangular

En la fase Piartal se utilizan tanto al interior como al exterior. En las computeras por ejemplo, se extienden estos triángulos inversos entrelazados alrededor de la pieza desde el borde hasta donde nace el pedestal, con esto, visto desde arriba, se forma una especie de sol (C1.1.1) con el pedestal de centro. Casi siempre están rellenos de líneas inclinadas o

verticales, las de tipo A1.1.2. Es común en Piartal que se use triángulos para adornar las compoteras en la parte externa, de hecho ésta es la otra forma con la que se adornan: se combinan diferentes figuras triangulares que nacen del borde y desde donde empieza el pedestal.

En la fase Tuza los hay también inversos al interior, a veces se representan solos y otras, siguen el contorno de la línea que divide paneles. Al exterior, como en el caso de las ollas, los triángulos se encuentran entre los espacios que dejan unos rombos entrelazados. En una figura con apariencia antropomorfa, se usa triángulos adornando una especie de banda que lleva como vestimenta dicha figura.

Las figuras de tipo B1.2 se encuentran en el 12,09% (n=66) de los espacios de decoración casi siguiendo las mismas formas de representación utilizadas por la anterior figura. En Tuza, estos triángulos rodean el borde de una compotera al interior, completamente pintados y de forma inversa al original, a veces como única presencia de decoración en la piza.

La figura con forma triangular B1.3 la encontramos presente en 6,78% (n=37) de los espacios de decoración, principalmente de las piezas Piartal al exterior de las compoteras y relacionadas con las de tipo B1.2 y B1.1; y en las botijuelas, entrelazados formando líneas alrededor de la pieza. En Tuza estos triángulos nacen siguiendo el contorno al interior de otras figuras como son cuadrados o rombos.

Con un total del 5,49% (n=30) de los espacios de decoración, aparece la figura B1.4. En Capulí este triángulo es frecuente en las figurinas, se representan como una especie de adorno que cuelga del cuello, tal vez representando algún tipo de colgante o collar. En Piartal, es típico encontrarlo en las ollas denominadas lenticulares, ya que los puntos de flexión son aprovechados como la línea horizontal que le hace falta. Están dispuestos de manera horizontal alrededor de la pieza y casi siempre su color es rojo. Similar característica encontramos al exterior de las compoteras, el triángulo es de color rojo y está como sobrepuesto ante otras figuras que contiene en su interior, que generalmente también tienen forma triangular, la formación de este motivo se reproduce de igual manera al otro extremo de la compotera quedando frente con frente, y entre éstos la combinación de otros

triángulos (de los mencionados anteriormente) que igualmente se corresponden en cuanto a ubicación y representación del motivo. En Tuza no es tan frecuente, en una pieza se representa como una sucesión cubriendo de extremo al otro al otra el interior de la misma.

La figura de tipo B1.10 representada en el 5,13% (n=28) de los espacios de decoración, se caracteriza en Capulí, por rodear algunas compoteras y poseer dentro de las mismas otro triángulo relleno de pintura o reticulado, o algún tipo de figura con forma escalonada. La misma función cumple la figura de tipo B1.11 que es muy similar. En las ollas, el tipo B1.10, se encuentran en la parte inferior del cuerpo rodeando la base, por lo que si se ve la pieza del lado contrario toma apariencia de un sol (C1.1). También adorna algunas figurinas. En Piartal, es típico encontrarlo como parte de la decoración exterior de las compoteras como una variante en la conjugación de triángulos que habíamos hablado en líneas anteriores. En Tuza, se representa al interior de las compoteras con la punta hacia el centro, conjugado con otros diseños y al exterior de las ollas, intercaladas y alrededor de las mismas.

La siguiente figura que nos interesa es la B1.18 que con apenas con el 1.47% (n=9) de los espacios de decoración llama la atención, en la medida en que estos triángulos con terminación en espiral no se encuentran en la fase Capulí, solamente en Piartal y Tuza, y se lo usa casi siempre al interior de un rectángulo que también contiene un tipo figura escalonada. Se representa como una variante a la relación antes vista entre espirales y escaleras, solo que el espiral aquí nace exclusivamente de una forma triangular.

A continuación aparecen las figuras con forma rectangular clasificadas como se puede observar en la figura 10. Entre éstas son más comunes las de tipo B2.2 y B2.3 presentes en el 5,86% (n=32) y en el 4,76% (n=26) respectivamente, de los espacios de decoración. Las primeras, en la fase Capulí se representan en ollas, compoteras y figurinas; casi siempre están rellenas con reticulado o a veces poseen dentro figuras con forma de cruz o triangulares; este diseño se intercala con líneas verticales y rombos que se extienden alrededor de la pieza. Para la fase Piartal estos rectángulos están al exterior de las botijuelas y ollas, y se encuentran rellenos por rectángulos más pequeños que siguen un mismo patrón

con figuras que, en muchos casos, pueden ser rotatorias, es decir que se representan las mismas pero en sentidos inversos para que se puedan apreciar otras figuras generalmente rombos, cruces o figuras de tipo B5.1. En las computeras solo se representan al interior y más comúnmente cuando existen tres paneles, tanto en esta fase como en Tuza, el panel del medio se compone de estos rectángulos divididos en dos partes (B2.2.1) que a su vez contienen otras figuras.

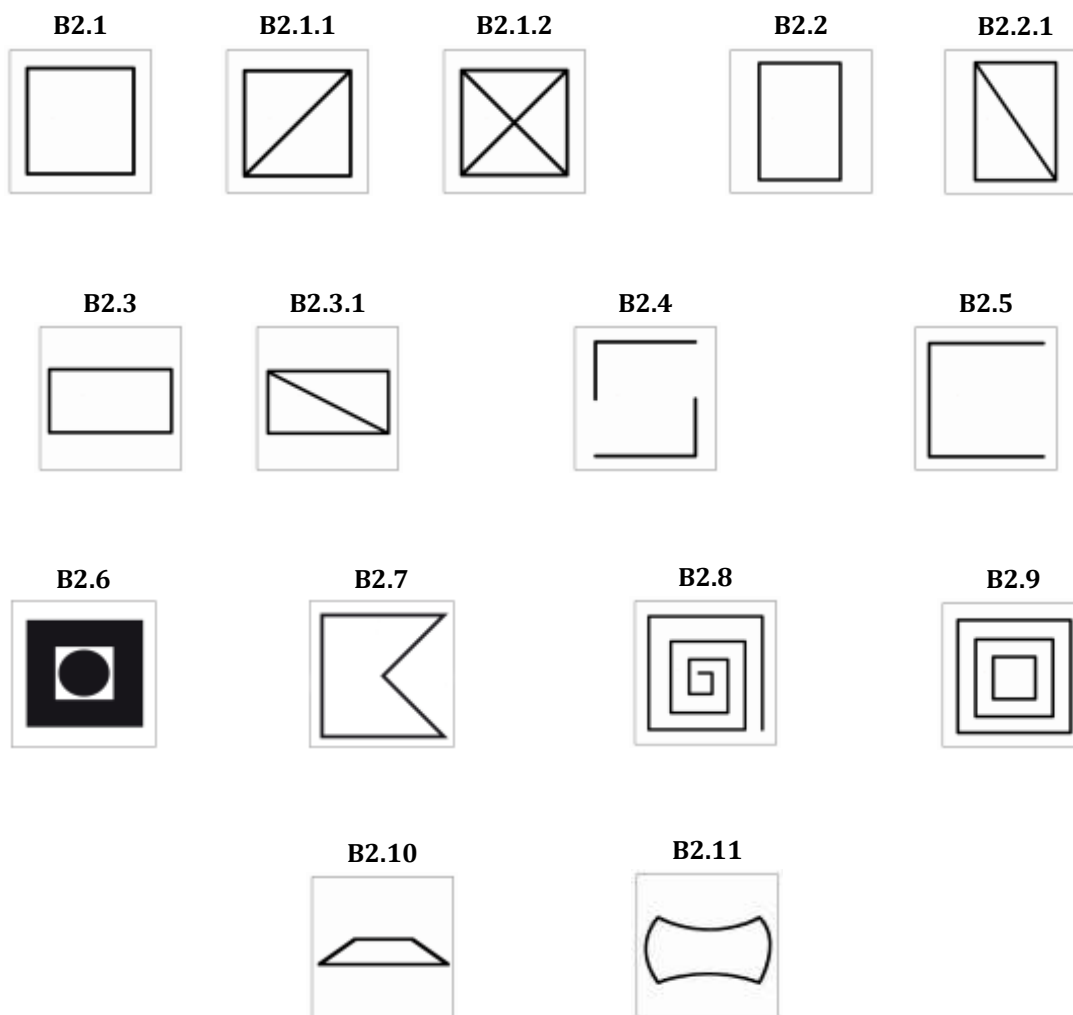


Figura 10: B2: Figuras con forma rectangular

Las segundas, que se diferencian con las primeras principalmente por la orientación, éstas disminuyen en la fase Capulí. Los ejemplares existentes se representan con otras figuras dentro: escaleras unidas a líneas espirales; y el diseño se extiende alrededor de la pieza. En Piartal también aparece representado con elementos dentro, por ejemplo con círculos de tipo B4.2, líneas paralelas, triángulos pequeños. Es común en esta fase y en Tuza encontrar este tipo de rectángulos dividido en dos partes (B2.3.1) por una línea que se extiende de un extremo a otro, como en el caso anterior, en cada parte de la división se representan diferentes figuras; en las ocarinas se tiende a utilizar las mismas formas de representación.

El rectángulo de tipo B2.1 se presenta en el 4,21% (n=20) de los espacios de decoración. Esta forma más cuadrangular que las otras, no es típica de la fase Capulí, esto puede deberse a que la mayoría de los diseños están en el exterior de las piezas y adquieren forma más alargada al extenderse alrededor de la misma. En Piartal se usa esta figura en combinación con otras, a menudo contiene en su interior, rombos o cruces. En Tuza sucede lo mismo que en el caso anterior, es decir, se presenta con una línea divisoria en la mitad y conteniendo otras figuras, al interior de las piezas. Es típico encontrarlo con una o varias líneas de tipo A1.8 en una de estas divisiones. Lo que nos llama la atención, es que esta forma de representarlos solo se repite al interior del sol con forma rectangular (C2.1.2).

La clasificación que corresponde a las figuras con forma de rombo B3, que son las que trataremos a continuación, se encuentra representada en la figura 11.

De estas figuras solamente resaltan dos tipos B3.1 y B3.4, con el 11,54% (n=63) y el 9,34% (n=51) de los espacios de decoración respectivamente; están relacionados entre sí específicamente en la fase Capulí en donde se adorna el exterior de las compoteras, ollas y cuencos con un rombo de tipo B3.4 pintado con líneas más gruesas que los otros diseños con los que se relaciona, y que contiene en su interior un rombo de tipo B3.1. Este último aparece en cuatro tipos: sin ningún relleno, relleno de líneas entrecruzadas, con pequeños puntos (B4.1.1) que siguen el contorno del mismo y dividido en cuatro partes (B3.1.2), igualmente con puntos contorneando las líneas.

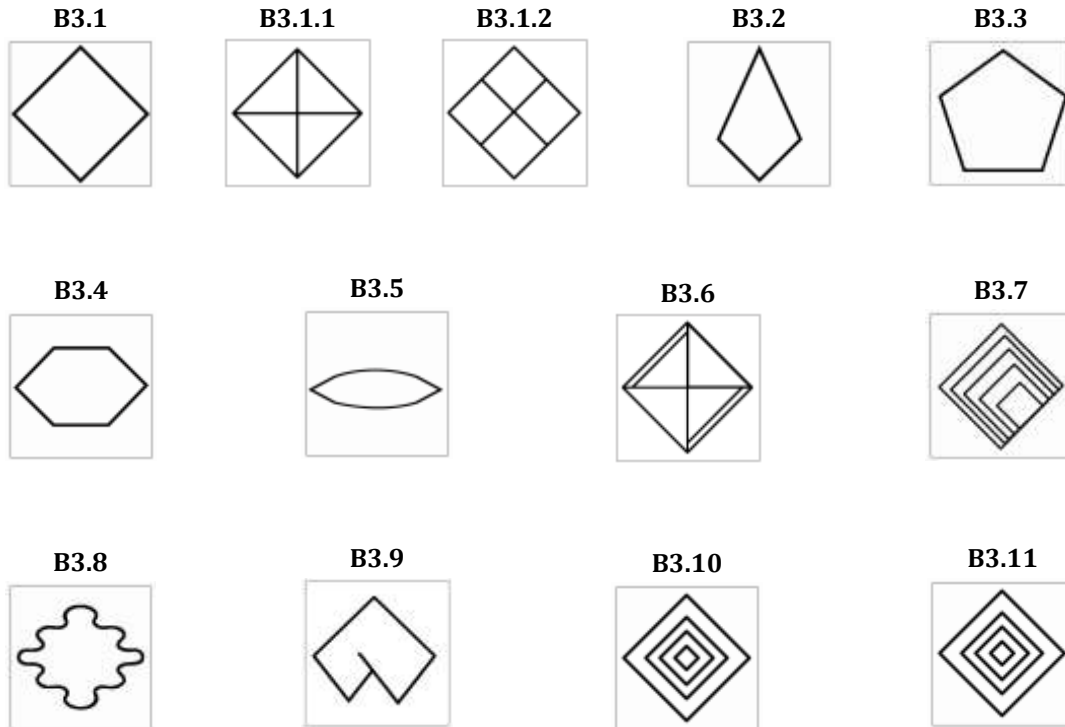


Figura 11: B3: Figuras con forma de rombo

En Piartal, se usa más la forma B3.2 al interior de las compoteras, sobre todo cuando éstas están contenidas dentro de la figura F2.1.1, dentro de triángulos o cuando se divide la pieza en cuatro paneles mediante una línea en forma de “X”, la figura nace a partir de esta división. En Tuza los rombos B3.1 se usan en el interior de las compoteras entrelazados y extendidos, alrededor de la misma; los mismos rombos entrelazados también se encuentran en las ocarinas y en una vasija antropomorfa.

En el siguiente grupo encontramos las figuras con forma redondeada de tipo B4 (figura 12). Entre ellas la que llama la atención es la B4.1.1 que se trata de un círculo pequeño en forma de punto. Este ha sido usado en el 14,65% (n=82) de los espacios de decoración en las tres fases.

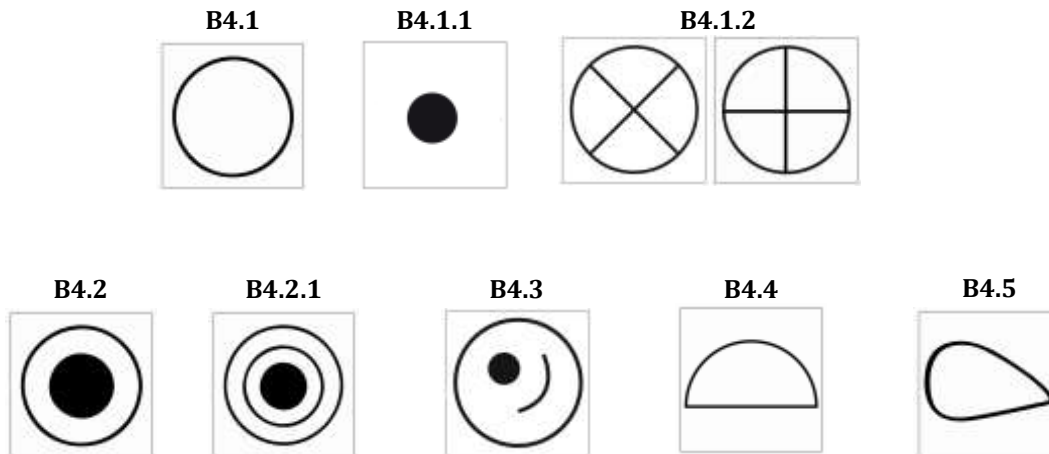


Figura 12: B4: Figuras con forma redondeada

En Capulí es típico encontrarlo formando una línea que gira alrededor del pedestal de las compoteras y como habíamos visto también suelen bordear algunas figuras especialmente rombos, o sirven para complementar el relleno reticulado de las figuras geométricas, ocupando los espacios que quedan entre estas líneas. Al exterior de las ollas Piartal se encuentran estos puntos que forman líneas alrededor de la pieza como en Capulí, pero no en las compoteras, en éstas se representan complementando el relleno reticulado de algunas figuras. Al interior de las mismas, están contenidas dentro de figuras con apariencia geométrica, como también ocurre en Tuza, o dentro del sol de la forma C1.2.1; se usan además, para formar la estrella de tipo F2.1.1.

Otra figura que resalta es la de tipo B4.2 presente en el 7,33% (n=40) de los espacios de decoración. En Capulí no es frecuente este tipo de figura, solamente se encontró en dos ejemplares: adornando el rostro de una figurina y cubriendo toda la superficie de una vasija zoomorfa. Su uso más generalizado es en la fase Piartal y aparece en varias formas de representación: entre los espacios que deja otra figura, formando líneas que giran alrededor de las ollas al exterior, siguiendo la forma de otra figura, en una de las divisiones cuando un rectángulo se divide en dos, de un extremo a otro al interior de una compotera, sumándose a otra figura como por ejemplo una cruz, y al interior de figuras como soles y las estrellas. En

la fase Tuza solo aparece al interior de un triángulo y ocupando los espacios que deja otra figura.

El último grupo de figuras la conforman las denominadas formas especiales. De éstas existen solamente tres tipos (figura 13), de los cuales resalta la figura B5.1 y sus derivadas.

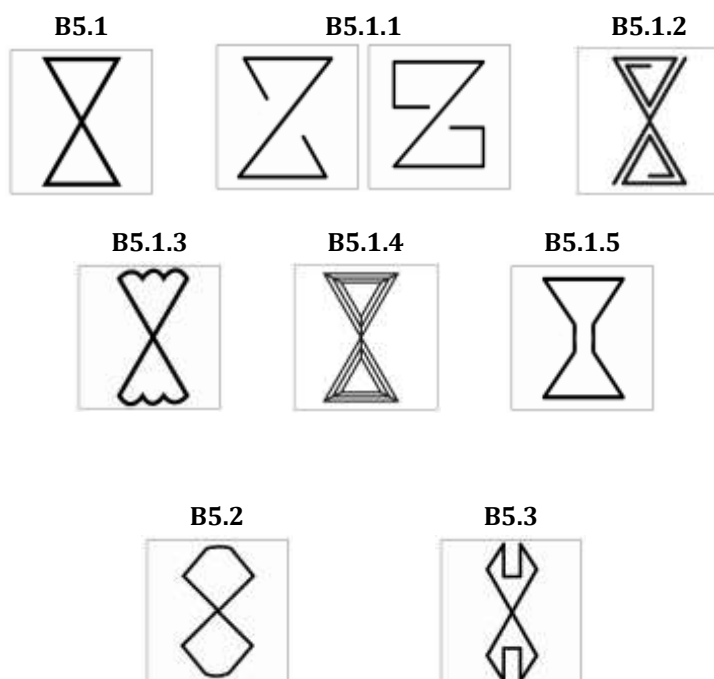


Figura 13: B5: Figuras con formas especiales

En el 4,03% (n=22) de los espacios de decoración encontramos la figura B5.1. No es común en la fase Capulí, hay muy pocas representaciones, sin embargo en esta fase están dos de las variedades de forma, la B5.1.2 y la B5.1.3. En Piartal se usa al exterior de las ollas y botijuelas y al interior de las computeras como relleno de alguna otra figura, o se forma a partir de las figuras que están contenidas en el interior de varios rectángulos divididos. Aparece aquí ya relacionada con líneas espirales como se encontró en el cuerpo de una ocarina. En Tuza, amplía su uso sobre todo al interior de las computeras en donde

aparecen en el centro de la pieza o entrelazadas formando una línea alrededor. En esta fase se encuentran algunas de las subdivisiones como la B5.1.4, o las originales acompañadas de otros elementos principalmente de líneas espirales. En las ocarinas también se encuentran formando parte de sus distintas representaciones.

Las figuras B5.2 y B5.3 solo aparecen en la fase Piartal cubriendo el interior de las compoteras.

4.2.3 Figuras con apariencia de sol

Existen dos grupos dentro de esta categoría, el sol con forma redondeada y el sol con forma rectangular. Se ha considerado dentro de estas dos divisiones, desde sus apariencias más simples hasta las, que se podrían decir, más complejas; posiblemente las últimas se desarrollaron a partir de las primeras, o estas formas más simples se usaban como una especie de simplificación de las segundas. Así, el primer grupo denominado sol con forma redondeada C1, se divide esencialmente en dos tipos (figura 14).

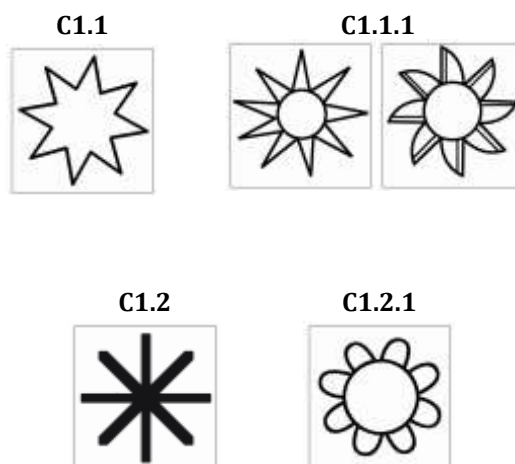


Figura 14: C1: Sol con forma redondeada

La figura de tipo C1.1.1 es la más generalizada presente en el 4,40% (n=24) de los espacios de decoración, su forma más simple C1.1 solo aparece en cinco espacios. Estos soles al parecer son propios de Piartal y Tuza, en donde sus formas se encuentran claramente representadas. En la fase Capulí solo encontramos en dos ejemplares de ollas que solo pueden ser identificados si se voltea la pieza, pues se forman a partir de la sucesión de triángulo en la base. En Piartal es típico que este sol se forme a partir de la representación de otras figuras (triángulos rellenos de líneas paralelas o líneas paralelas de diferente tamaño verticales o inclinadas) usando como centro la base de las compoteras, principalmente al exterior de las piezas. También lo encontramos representado en el centro, al interior de las compoteras, solo o rodeado por figuras con apariencia de monos o aves. En Tuza se encuentran dibujados al interior de las compoteras y existe una representación de un sol esculpido en una ocarina. La forma simple de este sol, en el sentido en que puede ser representada mediante una línea quebrada que siga el contorno redondeado alrededor de la pieza, se encontró también en esta fase.

Los soles de tipo C1.2.1 fueron definidos como tales por poseer algunas características de representación similares a las del caso anterior. Pero los soles de la forma C1.2, que más fácilmente podrían ser asociados con asteriscos, se definieron así porque hay ejemplares que muestran estas ocho puntas, redondeadas y que nacen a partir de un círculo. Por esta misma idea se plantea que pueden ser una simplificación de la forma C1.2.1 o que éstos se originaron a partir de. Son más comúnmente encontrados en la fase Piartal dentro de un círculo dividido en cuatro, y todo esto rodeado por figuras con forma zoomorfa, o dentro de una figura con la forma de estrella F2.1.1 que también está dividida en cuatro partes. Se lo puede encontrar, además, en el centro de toda la compotera rodeado de figuras zoomorfas. En Tuza aparece representado como figura central al interior de las compoteras y en otro caso, asociado con una ocarina que lleva diseños antropomorfos.

El siguiente grupo corresponde a los soles de tipo rectangular que se caracterizan por ser de un solo tipo con dos subdivisiones (figura 15).



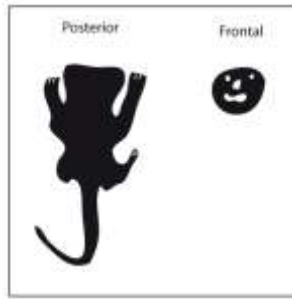
Figura 15: Sol con forma rectangular

En esta subdivisión la forma más simple de representar el sol rectangular, es un signo similar al conocido por nosotros como numeral (#), después aparece esta misma forma con los extremos un poco más gruesos y luego ya se integran rayos alrededor de un rectángulo, siempre manteniendo ocho puntas. El tipo C2.1.2 es el más utilizado presente en el 2,01% (n=11) de los espacios de decoración. Al parecer se trata de un diseño típico de la fase Tuza, ya que sus formas más simples también son de esta fase; el sol se encuentra al interior de las compoteras como la última forma de representación, ocupando el centro de una serie de diseños que se extienden alrededor de la pieza, pueden ser de figuras con apariencia de aves o venados, o figuras geométricas. A veces el sol se representa solo, en el centro de la pieza. Es común adornarlo con otras figuras como por ejemplo con triángulos en forma de espiral que se ubican entre los espacios que dejan los rayos, o contienen en el interior del rectángulo un rectángulo más pequeño con líneas de tipo A1.8 o un pequeño círculo a manera de punto.

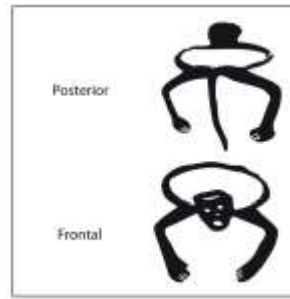
4.2.4. Figuras con apariencia zoomorfa

Las primeras figuras D1 fueron denominadas con forma de mono. Entre éstas se reconocieron los tipos representados en la figura 16. Cabe mencionar que este tipo de figuras se realizan a partir de dos técnicas: esculpido y pintado.

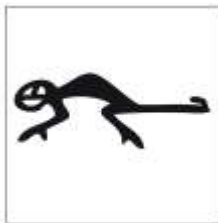
D1.1



D1.2



D1.3



D1.4



D1.5



D1.6



D1.7



D1.8

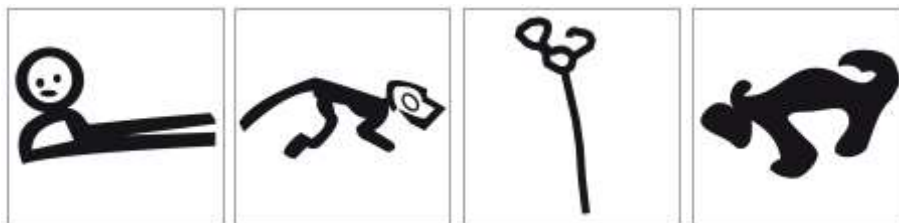


Figura 16: D1: Con forma de mono

La figura D1.3 es la más representativa presente en el 1,28% (n=7) de los espacios de decoración, todos pertenecientes a las fases Piartal y Tuza. En Piartal los encontramos al interior de las compoteras, organizados como en una línea que gira alrededor de un objeto central, generalmente se representan cuatro figuras iguales. También se han visto estos monos al exterior de las botijuelas, formando las mismas líneas que giran alrededor de las piezas. En Tuza en cambio, lo encontramos ocupando dos paneles, cuando la pieza se ha dividido en cuatro, los paneles se encuentran frente con frente por lo que las figuras toman esta misma característica. A veces se dibujan líneas seguidas al término de sus extremidades.

Los monos de tipo D1.1 están esculpidos y se ubican en el borde de las ollas, en pares, frente con frente, como viendo hacia el interior; además se encontraron dos figuras esculpidas en el extremo de una ocarina Tuza, la única representación de un mono que sostiene en su espalda a otro.

Existe solo un ejemplar de tipo D1.2 que se encuentra en una pieza Capulí. El mono toma el borde de la pieza para representar su cuerpo, mientras que se esculpen su cabeza y sus extremidades. Las mismas líneas que adornan la pieza, se usan para adornar el resto de la figura.

El mono de tipo D1.4, al cual no se le ha dibujado rostro, solo está presente en compoteras Piartal y se asocian con las representaciones de escaleras, círculos pintados y de la forma B4.2, siempre al interior de las mismas. En cambio los monos de tipo D1.5 y D1.6 son comunes tanto en las ocarinas Piartal como Tuza, están ubicados en uno de los extremos; el borde de la ocarina forma parte de su cuerpo, solo presentan dos extremidades y su rostro, a veces sonriente, viendo hacia el frente. Están asociados con figuras con forma de espiral en Piartal y con figuras escalonadas y triangulares en Tuza.

Hay algunas imágenes que no se pueden reconocer bien por el estado de conservación de los diseños o de la pieza, es por esto que se los ha considerado como figuras asociadas a monos. Igual ha ocurrido con las figuras que presentan alguna característica que pueda dar la idea de que se trata de este mamífero.

Las figuras con forma de ave son, entre este grupo, las que más variabilidad presentan (figura 17).



Figura 17: D2: Con forma de ave

Hay diseños esculpidos, pero pocos, son más comunes los diseños pintados. Este tipo de imágenes están presentes en Piartal y Tuza. Entre éstas las que tienen cierta recurrencia son las de tipo D2.6 y D2.7 con el 0,92% (n=5) de los espacios de decoración en cada una. Las D2.6, en Piartal se encuentran representadas en el interior de las compoteras regularmente frente con frente, o si existe división de paneles, ocupando los que se corresponden también frente con frente. En Tuza, se representan igual al interior de las compoteras, pero formando líneas alrededor de una figura central.

La figura D2.7 es más frecuente esculpida que pintada y se la encuentra en los extremos de las ocarinas; tanto en Tuza como en Piartal están asociadas con figuras con forma antropomorfa que se modelan al tope de su pico. Tomando en cuenta este aspecto, encontramos que la figura de tipo D2.2 de la fase Tuza hace la misma representación pero pintada sobre dos paneles. También se usan en los bordes de las ollas Tuzas como viendo hacia el interior de la pieza.

Las figuras de tipo D2.1 y D2.3 aparecen retratadas frente con frente en las piezas. Las dos pertenecen a la fase Tuza. La D2.3 es la única que presenta un ave distinta en su frente (D2.3.1), al parecer se trata de una hembra y un macho, pero es la única pieza en la que se puede ver este distintivo.

Las aves de tipo D2.4 y D2.5 solo se encuentran en la fase Tuza y se representan al interior de las compoteras, una formando una línea que rodea la pieza, y otra acoplándose a la división en tres paneles.

Llama la atención la figura D2.9 que también se encuentra en la fase Tuza solo se encuentra en la fase Tuza. El ave cubre de extremo a extremo el interior de las compoteras.

El siguiente grupo está conformado por figuras con forma de felino. La variación dentro del grupo se presenta en la figura 18. Entre éstas encontramos figuras esculpidas en los tipos D3.1 (Piartal), D3.4 y D3.5 (Capulí). Estas figuras se diferencian de las pintadas, por el hecho de tener una cola más larga y más gruesa. Una de ellas se encuentra adornada con figuras redondeadas (B4.2) por todo el cuerpo. Otra, se refiere a una vasija zoomorfa

adornada con líneas que se extienden de forma vertical alrededor del cuerpo. Y las demás se representan en parejas y se encuentran sosteniendo una computadora sobre su lomo.



Figura 18: D3: Con forma de felino

Las demás figuras solo aparecen en el estilo Tuza. Las más comunes son las D3.1 presentes en el 1,10% (n=6) de los espacios de decoración. Se usa en el interior de las computeras ocupando dos paneles, frente con frente, o como adorno en las ocarinas; a veces representadas de forma solitaria o en parejas; en uno de los casos asociada con figuras tipo escalera y espirales, y en otro caso, asociada al diseño esculpido de un ave, de la que ya hemos hablado, con su pico sobre la cabeza de un personaje antropomorfo. Una de las

figuras D3.2 forma parte del interior de una compotera dividida en cuatro paneles, y la otra, representada en par, adornando una ocarina. La figura D3.3 se encuentra en el interior de una compotera, representada frente con frente y al exterior de una copa que recrea el diseño en forma de línea alrededor de la misma.

La siguiente figura se ha denominado con apariencia de oso (figura 19). Cabe mencionar en este punto que se la denominó de esta manera porque de acuerdo a sus rasgos (no presenta cola y en sus extremidades superiores son evidentes las manos y por consiguiente una especie de dedos o garras) no se la pudo asociar con otro animal. La figura de tipo D4.1 apenas representa al 0,18% (n=1) de los espacios de decoración. Se trata de un diseño esculpido que adorna el borde de una compotera Tuza, a diferencia de lo que veíamos con los monos y las aves, que siempre estaban en pares, esta figura se representa sola.

D4.1



Figura 19: Con forma de oso

El siguiente grupo lo conforman las figuras con forma de venado, tenemos únicamente dos variedades dentro de esta categoría (figura 20).

Las figuras de tipo D5.1 las encontramos al exterior de un jarro formando una línea alrededor de este, y al interior de una compotera Tuza, también formando una línea alrededor, con un sol en el centro. Los de tipo D5.2 que no se pueden distinguir fácilmente corresponden a compoteras de la fase Piartal y se ubican alrededor de un círculo que en el centro contiene un sol.

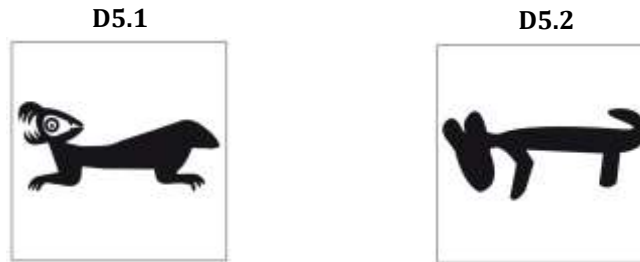


Figura 20: Con forma de venado

Las siguientes figuras denominadas con formas de anfibio evidencian dos tipos de representación (figura 21). La primera y la segunda son características de la fase Capulí, están esculpidas al borde de una olla. La D6.1 se ubica al filo del borde como queriendo ver hacia el interior, frente a ésta se encuentra otro ejemplar. La D6.2 ocupa todo el borde como parte de su cuerpo.

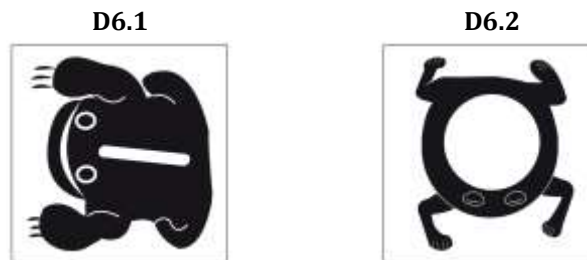


Figura 21: D6: Con forma de anfibio

El grupo de figuras con forma de tortuga comprenden solo un tipo de representación (figura 22) presente en el 0,55% (n=3) de los espacios de decoración. Tanto en las ollas Capulí como Tuza se encuentran ubicadas sobre el borde, valiéndose de la forma del mismo para constituir su cuerpo, y están asociadas con figuras triangulares, con forma de rombo y con líneas paralelas.

D7.1



Figura 22: D7: Con forma de tortuga

La figura del tipo D8 denominada con forma de lagartija (figura 23) solo presenta un ejemplar correspondiente a una compotera Capulí; se encuentra esculpida en el filo del borde, con otro modelo igual ubicado al frente. Está adornada por una serie de puntos (B4.1.1) que siguen la forma de su cuerpo y asociada con figuras con forma de rombo entrelazadas que contienen una cruz en su interior. Cabe mencionar que este tipo de diseño al cual está asociada, no es común en las otras compoteras Capulí, si bien es cierto que si es frecuente encontrar rombos se representan totalmente de otra manera y casi siguiendo el mismo patrón, como lo explicamos en líneas anteriores.

D8.1



Figura 23: D8: Con forma de lagartija

La clasificación perteneciente a la figura con forma de serpiente (figura 24) también se encuentra al borde, en este caso, de una olla Capulí; son dos figuras esculpidas que se ubican frente con frente. La olla no presenta otros diseños, solo está adornada con estas figuras.

D9.1



Figura 24: D9: Con forma de serpiente

La siguiente figura es la nombrada con forma de araña (figura 25). Se encuentra representada en el centro de una computadora de la fase Piartal, no existe otro diseño representativo en la pieza, solo una línea ondulada gruesa que rodea el borde.

D10.1



Figura 25: D10: Con forma de araña

Lo que se puede observar de las figuras descritas es que a partir de las figuras con forma de anfibio, se encuentran más diseños esculpidos que pintados y no es común por ejemplo, encontrar sapos, lagartijas, serpientes o arañas al interior o exterior de las piezas formando filas, como sí ocurre con las figuras con formas de monos, aves y venados. Igual estos motivos esculpidos son más característicos de la fase Capulí que de las otras dos.

El siguiente grupo de figuras, son las figuras con forma de caracol o de moluscos. Éstas se clasifican principalmente en tres tipos (figura 26).

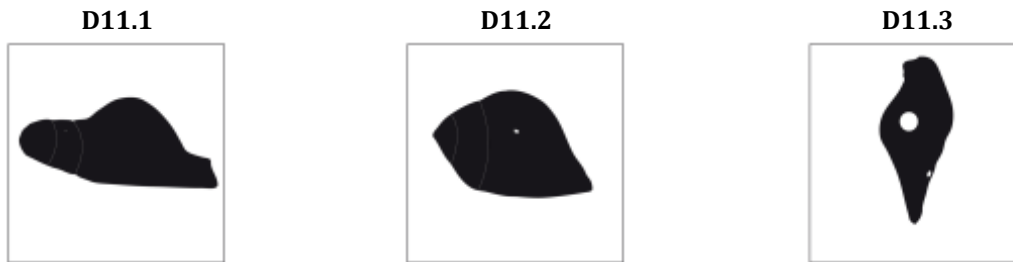


Figura 26: D11: Con forma de caracol

El tipo D11.2 es el más común, presente en el 3,48% (n=19) de los espacios de decoración todos correspondientes a la fase Tuza. Están adornados con figuras geométricas, figuras con apariencia zoomorfa de monos y felinos y figuras con apariencia antropomorfa. Algunos están pintados en sus puntas y también hay los que llevan líneas incisas siguiendo la forma de las curvas de su cuerpo.

El tipo D11.1 solo existe en el 0,92% (n=5) de los espacios de decoración. Estas ocarinas también son comunes en la fase Tuza, están adornadas con figuras geométricas o líneas que rodean su cuerpo. En uno de los casos está adornada de figuras con apariencia de felino. Solo hay una representación en la fase Piartal.

Las ocarinas de tipo D11.3 corresponden al 1,65% (n=9) de los espacios de decoración. Éstas tienen rasgos muy característicos, en la medida en que todas presentan una figura esculpida, sea en la fase Piartal o en Tuza. En este tipo de caracoles se esculpen principalmente monos en la parte superior del mismo, también hay la representación de un rostro con apariencia antropomorfa, figuras con apariencia antropomorfa, y dos ejemplares en los que se encuentra un ave con su pico sobre una figura de apariencia antropomorfa; una está asociada también a un dibujo con apariencia de felino. Otra característica presente en estos caracoles es que los diseños se forman a través de líneas incisas, con las que se forman espirales, triángulos, puntos, etc.

El último grupo lo conforman una serie de diseños que no se pueden identificar bajo una forma específica, a veces aparentan tener forma antropomorfa también, sin embargo se mantendrá la clasificación inicial. Así, han sido clasificadas en dos tipos (figura 27).

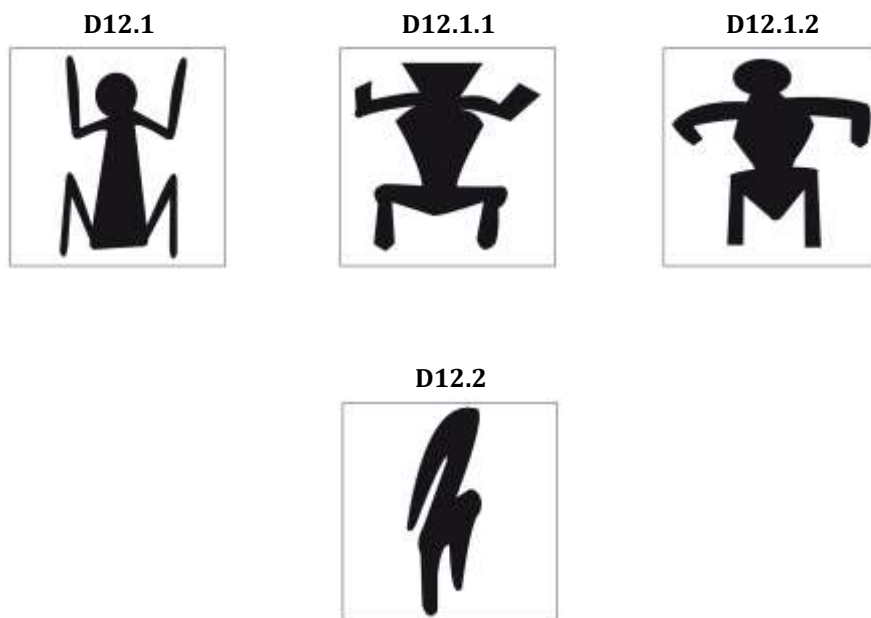


Figura 27: D12: Con forma no definida

El tipo D12.1 se encuentra representado en el exterior de una botijuela Piartal, solo existe uno, no hay sucesión de diseños, como ocurre con otras figuras. Un motivo parecido pero esta vez esculpido, se encuentra en una olla Capulí; las figuras están las filo del borde y son de un tamaño bastante pequeño en comparación con el tamaño de la olla.

La figura D12.1.1 se encuentra en el interior de una compotera Piartal, se representan dos de ellas que nacen del borde y se encuentran hacia el centro de la piza. La D12.1.2 es similar, con la única diferencia que una línea horizontal divide la pieza y es ahí en donde se encuentran las dos figuras. También adjudicada a la fase Piartal.

La otra figura D12.2 se encuentra en una compotera Tuza en donde está representada en filas que rodean la pieza, al parecer puede estar relacionada con un ave, pero no se puede identificar bien, ya que es de tamaño muy pequeño.

4.2.5. Figuras con apariencia antropomorfa.

Existen dentro de esta categoría dos subcategorías principales orientadas en base a si las figuras sostienen algún objeto o no.

Las figuras antropomorfas que no portan ningún objeto se encuentran divididas como se puede observar en la figura 28.

Las figuras E1.1, E1.2 y E1.3 son las únicas que se encuentran pintadas en el interior de las compoteras. La primera cubre dos paneles, en cada uno de ellos con dos de las mismas figuras entrelazadas y relacionadas con los otros dos paneles que tienen relleno de tipo reticulado. Debajo de sus extremidades inferiores se han dibujado líneas paralelas en donde se apoyan. Esta corresponde a la fase Tuza.

La segunda es, a mi modo de ver, una de las formas más sencillas de representar figuras antropomorfas, este diseño se encuentra en el interior de una compotera Tuza formando una línea horizontal alrededor de la misma.

La tercera la encontramos, igualmente, en el interior de una compotera Tuza relacionada con un ave que apoya su pico sobre la cabeza de la figura. Se representa la misma escena en dos paneles y los otros dos están cubiertos por figuras de tipo F5.3.

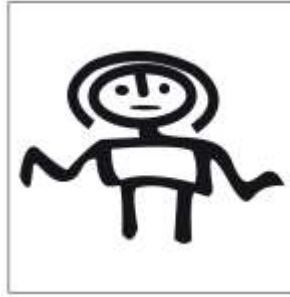
En una ocarina Tuza se ha esculpido la figura E1.6 en la parte superior de la misma, y está asociada con figuras escalonadas y con líneas horizontales incisas.

Todas las demás figuras son esculpidas y pertenecen a la fase Capulí. La E1.4 representa el 0,55% (n=3) de los espacios de decoración y se caracteriza por usar como adorno triángulos y rombos con relleno reticulado, puntos y líneas paralelas. Su cabeza en la parte posterior evidencia pintura negra que llega hasta sus hombros.

E1.1



E1.2



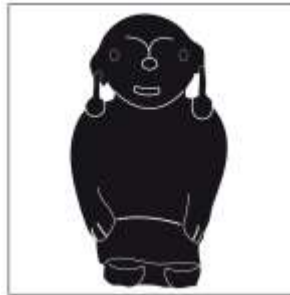
E1.3



E1.4



E1.5



E1.6



E1.7



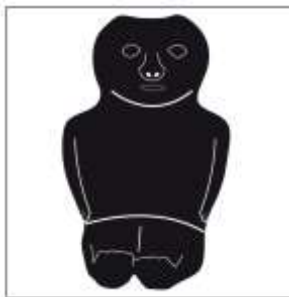
E1.8



E1.9



E1.10



E1.11



E1.12





Figura 28: E1: Figuras antropomorfas que no portan ningún objeto

La E1.5 y la E1.15 se diferencian de las demás por llevar accesorios colgando de sus orejas. La primera presenta también una banda que cruza de un extremo a otro su cuerpo y que lleva diseños formados por líneas en espiral más escaleras. En la parte inferior viste una especie de taparrabo adornada con rombos de tipo B3.11. En el rostro se han dibujado triángulos. La segunda posee en su cuello un triángulo que termina en un rectángulo completamente pintado. Su cuerpo está adornado por líneas en espiral.

La E1.7 se caracteriza por presentar en la parte inferior de su cuerpo triángulos de tipo B1.12. Al parecer en su cabeza lleva una especie de capucha adornado con líneas verticales paralelas y su cara se caracteriza por tener una nariz grande.

La E1.8 está adornada con líneas espirales de tipo A1.6.1 y con líneas verticales paralelas. Su cuerpo es bastante ancho y su cabeza en la parte posterior evidencia pintura negra que llega hasta donde inician los hombros.

La E1.9 muestra triángulos en el cuello a manera de collar, como habíamos mencionado en líneas anteriores. En su cuerpo lleva rombos que contienen una cruz. Su cabeza en la parte posterior evidencia pintura negra hasta debajo de los hombros.

La E1.10 lleva en su cuerpo líneas paralelas, triángulos y rombos. La parte posterior de su cabeza se parece a la representada en la figura anterior.

La E1.11 es una de las figuras más representadas con el 1,10% (n=6) de los espacios de decoración. En la cara se trazan líneas verticales paralelas sobre las mejillas, llevan una especie de falda que está adornada con líneas espirales, o con líneas verticales paralelas. La forma como se representa la parte posterior de la cabeza es con pintura negra que sobrepasa los hombros.

La E1.12 es la única figura que presenta una relación directa con otro ser humano en las piezas esculpidas, ya que se trata de una madre que está dando de lactar a su hijo. La madre lleva adornos en su cuerpo compuestos por triángulos, rectángulos y líneas verticales paralelas. El niño no presenta ninguna decoración.

La E1.13 casi ha perdido su decoración, solo se pueden observar pequeños triángulos en el rostro y en el cuello, la parte posterior de su cabeza evidencia pintura negra que llega hasta sus hombros. Esta figura junto con la E1.16, son las únicas que dan la idea de una escena erótica por la expresión del rostro y por la posición en la que se encuentran. La última figura no presenta diseños solo se puede observar que la parte posterior de su cabeza presenta bordes en alto relieve como indicando la presencia de alguna especie de capucha.

De la E1.14 existen en el 0,73% (n=4) de los de espacios de decoración. Estos personajes sentados en una silla están adornados con una banda que cruza su cuerpo de un extremo al otro, por detrás y por delante, ésta se forma a partir de líneas paralelas inclinadas. Llevan una especie de taparrabo adornado con puntos (B4.1.1). La pintura negra en la parte posterior de su cabeza llega hasta el inicio de los hombros. Sus mejillas tienen protuberancia y a veces se encuentran adornadas con líneas paralelas. Sobre la boca se dibujan también triángulos.

El siguiente grupo de figuras antropomorfas son aquellas que portan algún objeto en sus manos, se dividen en ocho tipos (figura 29). La mayoría de estas figuras a diferencia de las anteriores están dibujadas.

La única que presenta mayor recurrencia de entre éstas es la de tipo E2.1 característica de las compoteras Tuza; corresponde al 0,73% (n=4) de los espacios de decoración. En los cuatro espacios de representación de esta figura, se la encuentra como parte de la división del interior de la pieza en cuatro paneles, dos de los cuales están ocupados por esta figura, los otros dos pueden consistir en rellenos reticulados o diseños en base a triángulos. Lo característico de estos personajes es que todos llevan en su cabeza un adorno similar, consistente en pequeños semicírculos con puntos.

La E2.2 la encontramos al interior de una compotera Piartal que está dividida en tres paneles. En el centro existe una línea formada por una figura redondeada (B4.2).

La E2.3 y la E2.3.1 se encuentran al interior de una compotera Tuza dividida en cuatro paneles. La primera figura se apoya sobre líneas paralelas, mientras que la característica de la segunda es que se representan dos de las mismas figuras juntas.

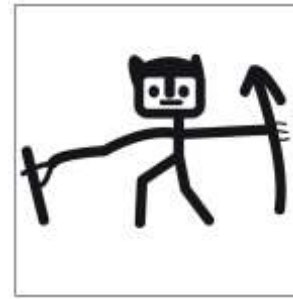
La E2.4 se encuentra en el interior de una compotera Tuza, se representan dos figuras, las dos orientadas con la parte inferior de su cuerpo hacia el centro, una frente a la otra. Su cuerpo está adornado con una banda que contiene triángulos en su interior, y una especie de escalera de tipo F3.5. Una figura similar es la E2.4.1 que se encuentra en el exterior de una ocarina Tuza, esta figura se presenta enfrentándose con otra, al parecer luchando. Su vestimenta está adornada por una serie de puntos B4.1.1, una de sus extremidades superiores está cubierta por una línea gruesa, como si se tratara de un objeto para defensa.

La E2.5 se encuentra representada sola en una compotera Tuza, esta figura tiene un elemento parecido al descrito en la figura anterior y es, justamente, la línea gruesa a manera de objeto de defensa. Lo que le identifica es que en su cabeza lleva un adorno que contiene un sol con forma rectangular, que no se encuentra en ninguna otra figura.

E2.1



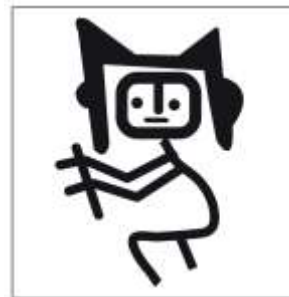
E2.2



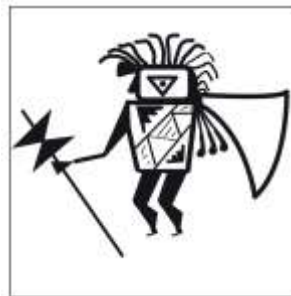
E2.3



E2.3.1



E2.4



E2.4.1



E2.5



E2.6





Figura 29: E2: Figuras antropomorfas que portan o sostienen algún objeto

La E2.6, la E2.7 y la E2.8 son de la fase Capulí. Se tratan de personajes antropomorfos esculpidos; el primero se asienta sobre una silla, lleva una banda compuesta por líneas curvas y en sus manos sostiene una copa. Se ha pintado el posterior de su cabeza de un color negro que llega hasta el inicio de su cuello.

El otro personaje se encuentra sobre una computadora y sostiene sobre su espalda otra computadora. Esta figura no lleva ningún adorno en especial, solo la evidencia de pintura negra en la parte posterior de su cabeza que llega hasta el inicio del cuello. Las computadoras están pintadas con rombos y triángulos.

La E2.8 consiste en tres figuras que sostienen una computadora con sus brazos levantados. Dos de estas figuras están adornadas en la parte de su cuello por un triángulo de tipo B1.10, mientras que la otra se diferencia en el adorno pues posee un triángulo relleno de líneas entrecruzadas.

Asociados a las figuras antropomorfas se encontró rostros esculpidos sobre las vasijas y representaciones de cabezas, manos o pies. En la figura 30 se puede observar la respectiva clasificación que comprende seis tipos. El tipo E3.1 se encuentra representado en una olla y una copa de la fase Capulí. Están esculpidos en el borde de cada una, y se ubican en extremos opuestos. Las piezas están adornadas comúnmente con rombos, triángulos y líneas paralelas, sólo una contiene una figura distinta: la F3.5.1.

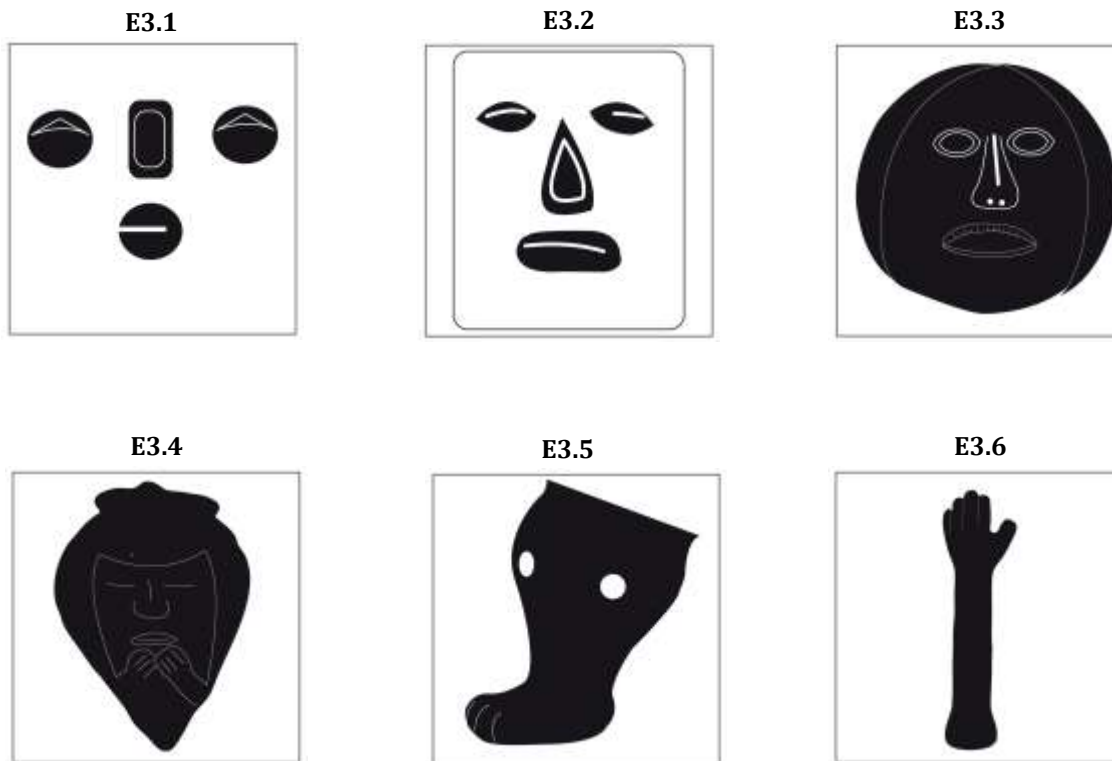


Figura 30: E3: Cabezas y extremidades asociadas a figuras antropomorfas

Los rostros de tipo E3.2 son utilizados por la fase Capulí y Piartal. Se han representado al exterior de una botijuela, de una figurina, de una botella y de una ocarina, es decir, no hay una forma preferida. Lo que se puede recalcar es que en la figurina, cuele este rostro a manera de collar, y en la botijuela, está adornado con rectángulos y triángulos en su interior.

La figura E3.3 se trata de una vasija antropomorfa Tuza, que se encuentra decorada mediante una línea de rombos entrelazados, se evidencia en la parte posterior de la cabeza una especie de capucha con bordes en alto relieve.

La figura E3.4 corresponde a una olla zapatiforme de la fase Piartal, no presenta ningún diseño, lo característico de esta figura es que presenta extremidades superiores que nacen del rostro.

La figura E3.5 se encuentra como pedestal de una compotera Capulí, son tres las que sostienen la compotera y están adornadas con líneas horizontales paralelas y con cuadrados de tipo B2.8.

La última figura E3.6 se trata de una mano denominada paccha en el inventario. Ésta está adornada con líneas paralelas que se predisponen de un extremo a otro, y en el interior de la mano, lleva una serie de cruces.

Entre los diseños antropomorfos existió solamente uno que presentó rasgos zoomorfos y fue clasificado con código E4 (figura 31). Se lo encuentra en una ocarina de la fase Tuza. Se trata de una figura esculpida asociada con un ave que posa el pico sobre su cabeza. De la figura antropomorfa nace una especie de “cola” que también aparenta ser un palo que atraviesa el cuerpo de forma vertical. En la misma ocarina se representan además dos felinos pintados.

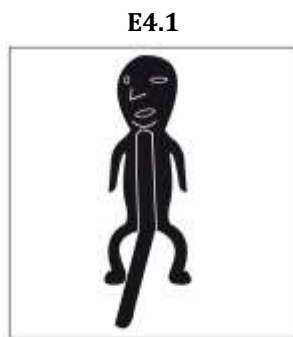


Figura 31: E4: Figuras antropomorfas con rasgos zoomorfos

4.2.6. Figuras con otras formas.

Dentro de esta categoría las figuras con mayor representación son las primeras, denominadas con forma de cruz. Existen diez diferentes figuras dentro de ésta (figura 32). La más importante en cuanto a cantidad es la F1.2 presente en el 7,69% (n= 42) de los espacios de decoración. Su alto grado de uso respecto a las demás puede deberse a que las

compoteras Tuza la usan comúnmente para dividir el interior de la pieza en cuatro partes, en donde se representan distintas figuras que se corresponden entre sí. Lo mismo sucede en Piartal pero no es tan característico, más bien se usan como complemento de otras figuras, por ejemplo contenidas al interior de un rombo. Cabe mencionar que existen figuras geométricas que se dividen en cuatro partes mediante estas líneas, esto también es típico en Piartal y en Tuza. En la fase Capulí se utiliza esta figura en el exterior de las compoteras, de las ollas y de las figurinas. En algunas compoteras y en las figurinas pueden aparecer estas cruces entrelazadas y contorneadas por pequeños puntos (B4.1.1). En las ollas se ubica este tipo de figura dentro de un rectángulo que combinado con otros diseños se extienden alrededor de la pieza.

La figura de tipo F1.1 tiene el 2,56% (n=14) de los espacios de decoración. En la fase Capulí, las cruces solo se representan dentro de rombos adornando compoteras, ollas y figurinas. En Piartal el diseño se complejiza hasta cierto punto, ya que se empieza a asociar a otras figuras, por ejemplo a círculos de tipo B4.2, a figuras de tipo F3.5 y F4.2, y se las encuentra al interior de las compoteras. En Tuza ocurre lo mismo, se encuentra esta figura asociada a escaleras por ejemplo, o formando parte del interior de otro tipo de cruz.

Las demás figuras se presentan en cantidades menores, sin embargo llaman la atención las de tipo F1.6 y F1.6.1, que se forman usando líneas espirales tanto redondas como rectangulares; las primeras características de la fase Tuza y Piartal, y las otras de Capulí. En Piartal existe una compotera que lleva esta figura en todo el centro al interior de la pieza, solamente hemos encontrado esta tendencia en algunos soles, en una variante de la forma B5.1 y en algunas figuras antropomorfas.

De la figura F1.7 podemos decir que en muchos casos, ésta se forma por la presencia de rectángulos divididos en dos partes, que se unen con otros rectángulos iguales, pero que representan las figuras que llevan en su interior de manera rotativa y mediante esta predisposición se va formando este tipo de cruz, sobre todo en las piezas Piartal. En la fase Tuza, esta figura es utilizada como diseño para el relleno de paneles, por lo que se las encuentran entrelazadas siguiendo la forma del panel.

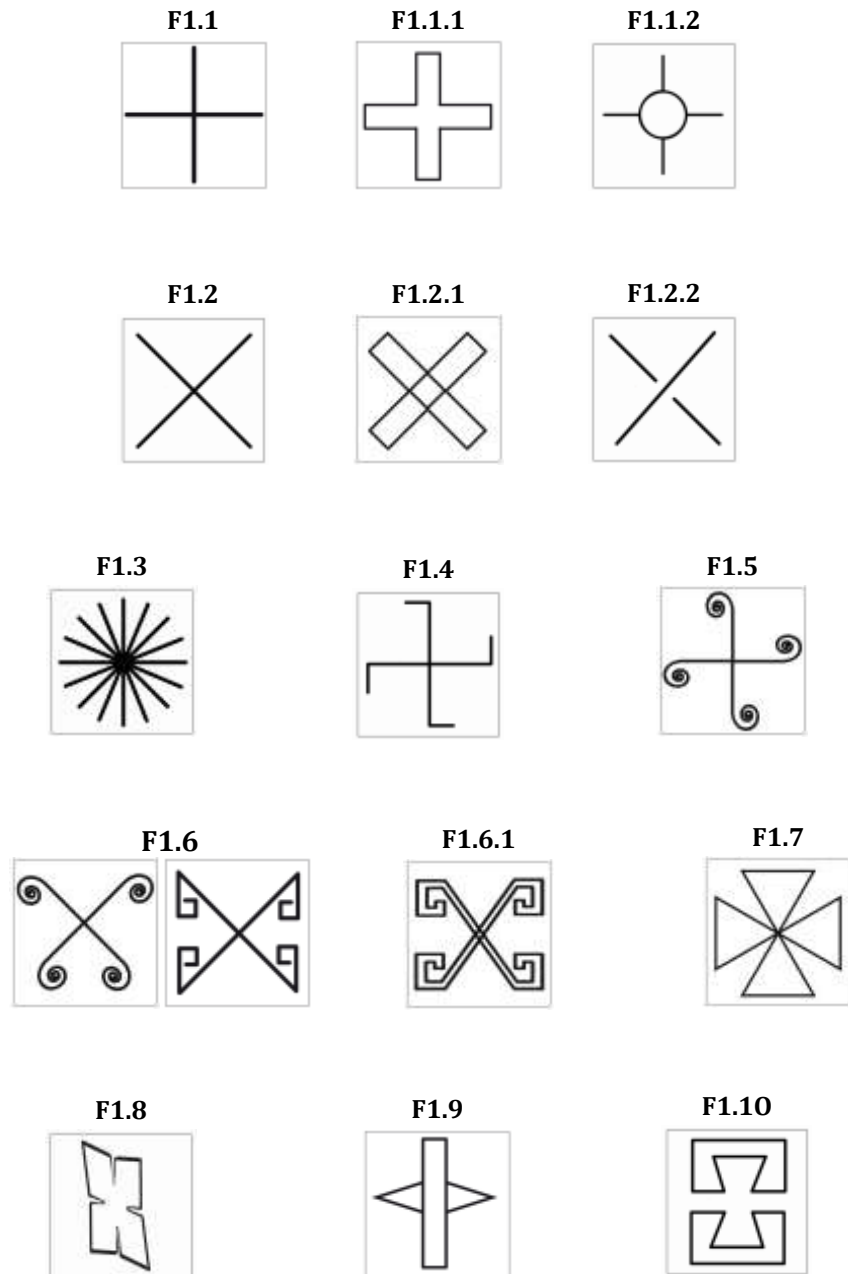


Figura 32: F1: Figuras con forma de cruz

Continuamos con las figuras con forma de estrella; entre éstas encontramos específicamente tres tipos, con una que muestra variedad (figura 33).

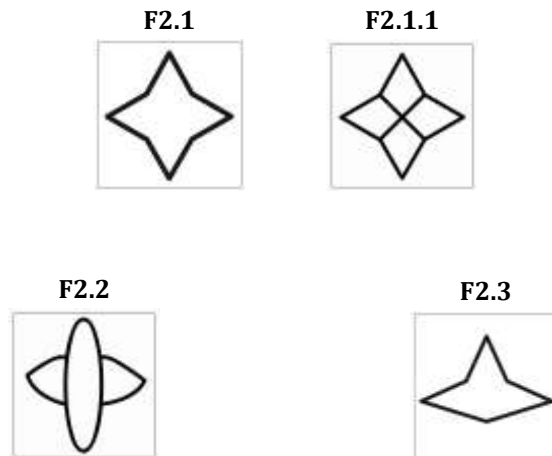


Figura 33: F2: Figuras con forma de estrella

De este grupo resaltan las de tipo F2.1 y F2.1.1 que corresponden al 1,65% (n=9) y 1,28% (n=7) de los espacios de decoración. Sin embargo, todas las divisiones de este grupo se representan, casi en su totalidad, en la fase Piartal. Algunas se encuentran al exterior de las compoteras, y se forman a partir de las figuras triangulares que están adornando la pieza; por lo regular se evidencian por el color rojo sobrepuesto al que nos referimos en líneas anteriores. También las encontramos al interior de las compoteras, sobre todo la forma F2.1.1 que se caracteriza por llevar las mismas figuras en cada una de sus divisiones. Las otras formas pueden cubrir el interior de la pieza de un extremo a otro.

Pasamos ahora a las figuras con forma de escalera. Entre éstas las más comunes son las de tipo F3.2 y F3.5 (figura 34), que se encuentran en las tres fases con un porcentaje de presencia del 3,66% (n=20) y del 3,11% (n=17) en los espacios de decoración.

En la fase Capulí, la primera figura, adorna el exterior de las compoteras formando líneas que giran alrededor de la pieza, algunas veces intercalándose con otras figuras. Es frecuente encontrar escaleras unidas a líneas espirales de tipo rectangular. En Piartal, las encontramos al exterior de una copa o de una olla, en este caso asociadas con figuras geométricas triangulares (B1.3) o redondeadas (B4.2). En el interior de las compoteras, en cambio, se encuentran asociadas a una figura con forma de cruz. En Tuza, es aún más común este tipo

de representación y se la puede encontrar contenida en un rectángulo dividido en dos partes y asociada con líneas espirales, con el sol con apariencia rectangular, rectángulos con líneas de tipo A1.8. Solo una compotera muestra este diseño al exterior, y en el interior de la misma, se encuentra pintada la figura antropomorfa de tipo E2.5. También aparecen en las ocarinas, igual, dentro de un rectángulo, pero en este caso, combinado con relleno reticulado.

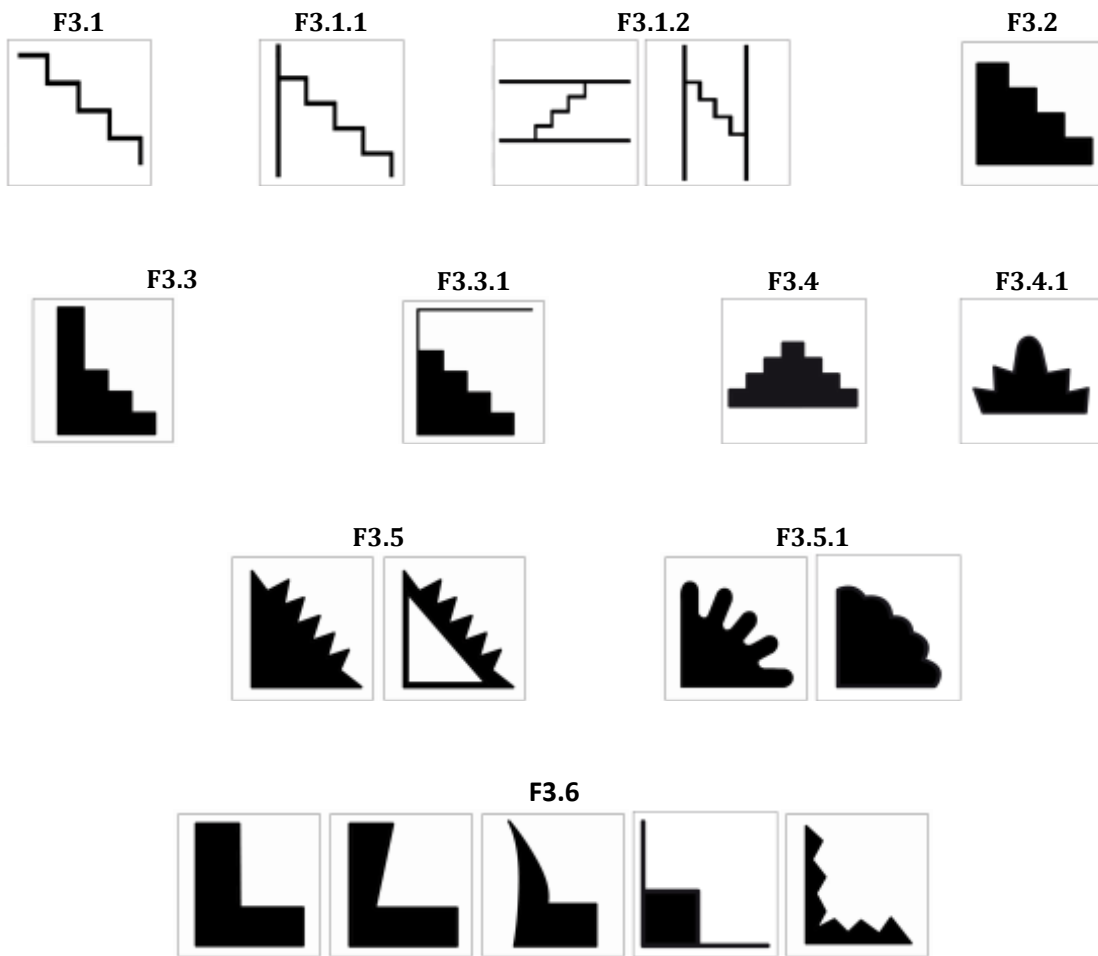


Figura 34: F3: Figuras con forma de escalera

Las figuras denominadas con forma de “E”, por sus diferentes signos tan similares a la letra, se dividen en cinco tipos (figura 35). El tipo más común es el F4.2, con el 1,47% (n=8) de los espacios de decoración; con más presencia en la fase Tuza, aunque hay pocas representaciones en Piartal. Esta figura aparece relacionada con escaleras, cruces y a veces dentro de un triángulo o cerca de él. Se la ha representado en el interior de las compoteras y en las ocarinas.

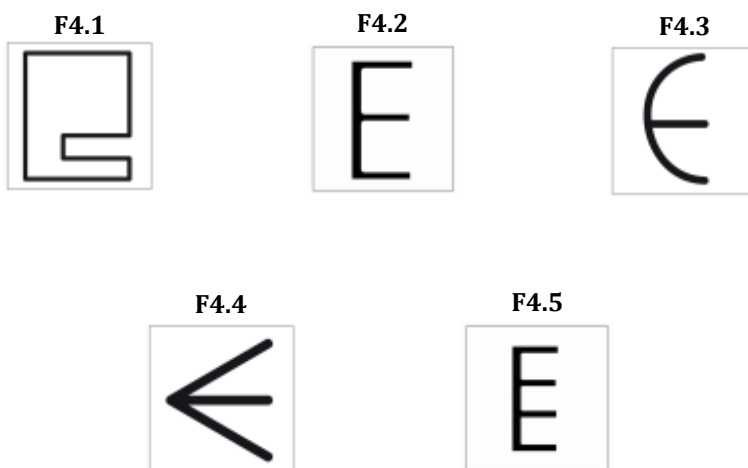


Figura 35: F4: Figuras con forma de "e"

Las dos figuras que nos faltan por describir son las que tienen forma de rayo y de cuchara. Las figuras con forma de rayo se clasifican en dos (figura 36) y se las encuentra en el interior de compoteras Tuza, puede ser formando parte de dos de los cuatro paneles en que se divide una pieza, dentro de triángulos y asociado a otras figuras, o en el centro de una compotera rodeado de líneas de diferente forma.



Figura 36: F5: Figuras con forma de rayo

Solo existe una figura con forma de cuchara (figura 37); ésta está totalmente esculpida y pertenece a la fase Tuza. Presenta como decoración triángulos que contienen líneas paralelas y la figura de tipo F4.5.

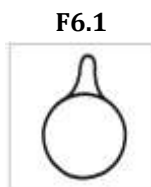


Figura 37: F6: Figura con forma de cuchara

4.3. PANELES

Se ha visto que los diferentes diseños en las piezas cerámicas del Carchi, se representan de una forma especial, esto quiere decir que no ocupan las piezas de forma desordenada, sino que guardan, al parecer, cierto orden. Podemos darnos cuenta de esta característica sobre todo en los diseños que se encuentran al interior de las piezas, que están claramente divididos por líneas y que se corresponden unos con otros, dependiendo del número de divisiones. Por ejemplo, si existe una línea que divide la pieza en dos partes, podemos encontrar diseños diferentes en cada división, o las mismas figuras representadas en los dos lados. Si vemos la pieza desde un solo punto un diseño estará de frente y el otro estará de forma inversa al primero; esto se vuelve constante con cualquier número de divisiones. Si existieran dos líneas (por ahora usamos esta figura como divisoria pero podemos encontrar varias formas de dividir las piezas) que dividan a la pieza en tres partes, la primera y la tercera parte tienen exactamente los mismos diseños, mientras que la del medio cambia con respecto a ellos. Si existieran líneas que dividan a la pieza en cuatro partes, la primera y la tercera se corresponden, así como la segunda y la cuarta.

Existen además, ciertas piezas que, igualmente en el interior, presentan diseños extendidos de forma horizontal alrededor de ésta, al parecer también se podría hablar de paneles, de

acuerdo a cómo se muestran las imágenes. Podemos encontrar por ejemplo, una fila de aves, seguida de líneas paralelas, otra fila de aves, otras líneas paralelas y al final el sol, es decir, las líneas paralelas podrían estar funcionando como líneas divisorias.

En el exterior de las piezas, es un poco difícil reconocer si en verdad se quiere representar paneles, algunas piezas por su forma física pueden ayudarnos con esto, pero refiriéndonos a las computeras que tienen forma cuadrangular, en las que se representan diferentes diseños en cada una de las caras, claro igualmente correspondiéndose de dos en dos. Algunas otras vasijas como las ollas con base cuadrangular también presentan este tipo de características, pero existen las que representan diferentes diseños en cada una de las caras. Dejando de lado estas formas, las botijuelas al parecer, también usan paneles para representar sus diseños; esto se puede dar usando las diferentes partes que conforman la pieza es decir, en el cuello se representa un diseño, y en el cuerpo otro; o la división más evidente se puede hacer presente solo en el cuerpo.

Para nuestro análisis decidimos que se aplicará este concepto de paneles en las piezas que representen claramente estas divisiones, sea al exterior o al interior, las que no están tan claras se clasificaron como 1P (1 solo panel). Existen piezas en las que es difícil identificar si se trata de paneles pero por la conservación de los diseños, a estas se las clasificó como 0P (no es posible identificar panel).

Con estos antecedentes, presentamos los resultados obtenidos del análisis. En base a los 446 espacios de decoración, el 70,33% (n=384) presentan sus imágenes sin división. En seguida aparece la forma de representación de cuatro paneles que corresponde al 10,44% (n=57). El 8,06% (n=44) corresponde a la división en dos paneles y el 6,78% (n=37), a la división en tres. Los espacios de decoración que no han permitido reconocer el uso de paneles responden al 4,40% (n=24).

En cuanto a las piezas que no tienen división (1P), casi se presentan de manera uniforme en las tres fases. En la fase Tuza, se muestra en el interior, un solo diseño, en el centro de la pieza; dos figuras iguales, una representada de forma inversa, igual en el centro de pieza u ocupando la pieza de un extremo a otro; o un diseño que forma una línea extendida alrededor del borde, ya sea entrelazado o guardando cierta distancia. Al exterior podemos

encontrar, una sola figura que rodea la pieza, dos figuras esculpidas en el borde o una banda de pintura que cubre parte del borde, del cuerpo o del pedestal. En las ocarinas se presentan diseños que giran por completo la pieza u otros que forman líneas cortas, que muchas veces se componen de la asociación de varias figuras pintadas y esculpidas; si existen dos figuras iguales y no presentan ninguna forma de división, también se consideran como un panel.

En la fase Capulí, es común que los diseños se representen entrelazados alrededor de la pieza al exterior. A veces se trata de un solo diseño, como en el caso de los rombos, y otras veces se combinan triángulos, rectángulos, o alguna otra figura como escaleras, con líneas paralelas verticales. En pocos casos aparecen una o dos figuras con forma antropomorfa, esculpidas en el borde y asociadas con los diseños explicados anteriormente (fotografía 1).



Fotografía 1: Pieza 211A, Capulí, sin división en paneles

En la fase Piartal, las piezas sin división se caracterizan por presentar al exterior, figuras que forman líneas como en la fase anterior, o una figura que se repite alrededor de la pieza como son las líneas paralelas verticales e inclinadas, o la combinación de dos figuras que se intercalan rodeando la pieza. Al interior se puede encontrar figuras representadas solas, o si están en pares, sin una línea que divida su espacio; así como también una figura representada alrededor de la pieza. Es común encontrar que las ollas lleven una línea gruesa en el contorno del borde, igualmente al interior. En las ocarinas se puede representar diseños esculpidos asociados con figuras geométricas, lineales y en forma de escalera.

La división en dos paneles en la fase Tuza, la encontramos en el interior de las compoteras representada por una línea que cruza de un extremo al otro la pieza y dos diseños diferentes en cada lado, o un diseño que gira alrededor la pieza separado del centro, que lleva otro diseño, por líneas paralelas (fotografía 2).



Fotografía 2: Pieza 51A, Tuza, dos paneles de representación

En la fase Piartal, podemos encontrar esta división al exterior de las botijuelas, en donde se presenta un diseño en el cuello y, puede ser el mismo o, diferente diseño en el cuerpo, separados por una línea gruesa de color rojo que rodean la pieza. En el interior de las compoteras se puede encontrar la pieza dividida en dos partes y solo con diseños en una de las partes, o con dos figuras iguales en las dos partes. También se representan como en la fase anterior, un diseño alrededor de la pieza, separado del centro, que lleva otro diseño.

En la fase Capulí se presenta esta división en la menor parte de ejemplares con respecto al grupo. La pieza puede estar dividida por los diseños que llevan una compotera y figuras antropomorfas o zoomorfas que la sostienen. Existen ollas lenticulares que, aprovechando su forma, han representado en la parte superior un tipo de figuras y en la inferior otro tipo. Lo mismo puede pasar en otras ollas, sin necesidad de una división tan específica como la presente en la olla lenticular, sino más bien ayudada de líneas paralelas horizontales. En una de las compoteras se han modelado figuras con apariencia de lagartija que nacen del borde, y se extienden hasta el pedestal; entre los espacios que dejan se han representado distintas figuras en cada uno; esto también se consideró dentro de esta división.

La división en tres paneles es más peculiar en las fases Piartal y Tuza y es mayormente representada al interior de las compoteras; en Capulí, son muy pocas las piezas que se encuentran con esta característica. En la fase Tuza, los tres paneles se presentan de dos formas al interior de las compoteras: con líneas que cruzan de un extremo a otro y dividen la pieza en tres partes, o con figuras que rodean la pieza y están separadas por líneas paralelas hasta llegar al centro donde se encuentra otra figura. En el exterior de las piezas, también se forman diseños representados alrededor de la pieza y separados por líneas.

En la fase Piartal, se cruzan dos líneas de un extremo a otro para obtener tres partes en el interior de las compoteras (fotografía 3), el primero y el tercero pueden llevar figuras con forma zoomorfa y el del medio, figuras con apariencia geométrica, por ejemplo. En el exterior, en las botijuelas, los diseños se presentan siguiendo la forma de las mimas, por ejemplo, un diseño en el cuello, dos en el cuerpo o viceversa. En el cuerpo los diseños a

veces se forman mediante la unión de pequeñas figuras que contienen otras, representadas en forma rotativa.



Fotografía 3: Pieza 109B, Piartal, tres paneles de representación

Encontramos que en la fase Capulí, esta división responde a las figuras antropomorfas o zoomorfas que se encuentran sobre una base o compotera y sostienen otra compotera, y también en algunas ollas que por su forma se dividen en tres partes.

La división en cuatro paneles se encuentra mayormente representada en el interior de las compoteras de la fase Tuza, en donde se usan líneas entrecruzadas que dividen la pieza en cuatro partes iguales (fotografía 4), los diseños se corresponden de dos en dos y es casi constante que dos de los paneles estén rellenos de líneas entrecruzadas. Existe otra forma

de dividir la pieza en cuatro partes, para la cual se usan líneas que se extienden de un lado a otro; el primer y cuarto panel llevan los mismos diseños, así como el segundo y el tercero.



Fotografía 4: Pieza 190B, Tuza, cuatro paneles de representación

En la fase Piartal, esta división es posible encontrarla en el exterior de las ollas y en las botijuelas, que tienen claras líneas divisorias, gruesas y de color rojo, y en cada lado se representan diseños que se corresponden de dos en dos. En las botijuelas se puede usar su forma para representar distintos diseños, en el cuello y en el cuerpo. Al interior de las compoteras, la división es igual que la presentada en la fase Tuza, solo que a veces los cuatro paneles llevan los mismos diseños.

Los cuatro paneles en la fase Capulí, sobre todo se evidencian en las piezas que tienen forma cuadrangular, sean éstas compoteras u ollas. Solo en uno de los casos se representan distintos diseños en cada uno de los paneles, de lo contrario repiten la tendencia de corresponderse de dos en dos.

4.4. EL LENGUAJE DE LAS IMÁGENES

Después de haber distinguido las características específicas de cómo se han representado cada una de las imágenes de nuestro cuerpo cerámico, nos proponemos ahora estudiar los signos, que están sujetos a una estructura convencional, y el estilo, particular de una época, como lo propone Castañeiras (1998). Para esto se establecerán relaciones con los datos que hemos recogido en los capítulos anteriores y con otras investigaciones.

La clasificación de las imágenes se hizo a partir de la noción de signos icónicos, es decir considerando las relaciones entre los símbolos gráficos y los modelos perceptivos que se construyen a partir del conocimiento de un objeto (Eco 1994). Así, se asoció cada figura al elemento que más claramente representaba, es decir a líneas, figuras geométricas, figuras zoomorfas, figuras antropomorfas, etc. En base a esto, surgieron algunas agrupaciones y estas agrupaciones consideradas en forma general y relacionadas con sus grupos opuestos, nos han permitido obtener los datos que presentamos a continuación.

El grupo denominado figuras con apariencia lineal tiene una estrecha relación con el grupo figuras con apariencia geométrica, en la gran mayoría de casos, en donde hay líneas, hay también figuras geométricas, sobre todo en las piezas Capulí y Piartal. Se ha planteado que aún las imágenes más simples pueden tener muchos referentes que es posible identificar a partir de los motivos asociados (Mithen 1998). En este caso, líneas rectas horizontales o verticales se encuentran entre una serie de figuras geométricas que se intercalan alrededor de una pieza. Es como si se quisiera representar que un elemento se encuentra separado de otro con cierto orden y regularidad. Según Martínez (1977) las sociedades que habitaron la provincia del Carchi eran agrupaciones que, en cuanto a distribución y manejo del espacio de vivienda, estaban bastante desordenadas. En las representaciones cerámicas, este desorden del cual habla Martínez no es para nada evidente, por el contrario, las piezas se encuentran divididas en lo posible, en partes iguales, y los elementos se corresponden unos con otros. Si asumimos la idea en cuanto a que las representaciones están en estrecha relación con el área en que se desarrolla una cultura, al menos sabemos que si es cierto que existe un desorden en cuanto al manejo del espacio de vivienda, o bien la cerámica no está representando este contexto, o bien las interpretaciones etnohistóricas no están en lo correcto.

Podemos acotar además que, dibujar figuras geométricas se da por el previo razonamiento de que una línea unida a otra nos puede dar una determinada figura, y que esta figura unida a otra, nos puede dar como resultado una nueva figura. Esto es justamente lo que ha llamado nuestra atención, el hecho que la figura mayormente representada y con más variedad de formas sea el triángulo; uniendo triángulos es posible formar cuadrados, rectángulos y rombos, que son las otras figuras que están presentes en nuestras piezas cerámicas. Esto tiene que ver con la idea de que la producción de una imagen visual supone un modelo mental preconcebido (Mithen 1998). Por lo tanto, también existían nociones de divisiones de elementos en partes iguales, que es muy característico en nuestras figuras, y no solo geométricas (figura 38) sino también cuando se dividen paneles; en pocas palabras, de formas estructurales de las cuales pueden formarse otras, y en cierto sentido, nuevamente de un orden en cuanto a la concepción del espacio.



Figura 38: Diseño de la pieza 222A, Tuza, rectángulo dividido en dos partes

El diseño que estamos viendo, es uno de los más comunes relacionados con la representación de figuras geométricas, como decíamos divididas en dos o más partes y con otros elementos representados en cada una de estas partes, que podrían referirse a relaciones de complementariedad, en el sentido en que cada uno ocupa su espacio pero dentro de un solo lugar. Incluso si no se representaran otras figuras dentro de las divisiones, se puede encontrar esta relación por el uso de pintura: “Un elemento recurrente en la iconografía andina y que parece simbolizar la oposición complementaria es aquel

consistente en un cuadrado dividido en la mitad por una línea escalonada, pintada una de las mitades y la otra no” (Ugalde 2009: 140).

A partir de esta división y los diseños representados, en este caso, un rectángulo que contiene una figura escalonada y un rectángulo pequeño con una línea gruesa dentro, quisiéramos tratar en específico las asociaciones relacionadas con la escalera, sobre todo con líneas en espiral, pues es uno de los diseños que se puede evidenciar en las tres fases. Pero antes de pasar a este tema, podemos acotar que este diseño del rectángulo pequeño con la línea gruesa en su interior, solamente aparece en las representaciones del sol con forma rectangular, de hecho el sol se forma a partir de este rectángulo como podemos ver en la siguiente figura, solo que a veces, en vez de una línea, con dos o tres (figura 39). Tal vez se intente representar el mismo elemento, considerando además que estos diseños solo aparecen en la fase Tuza.

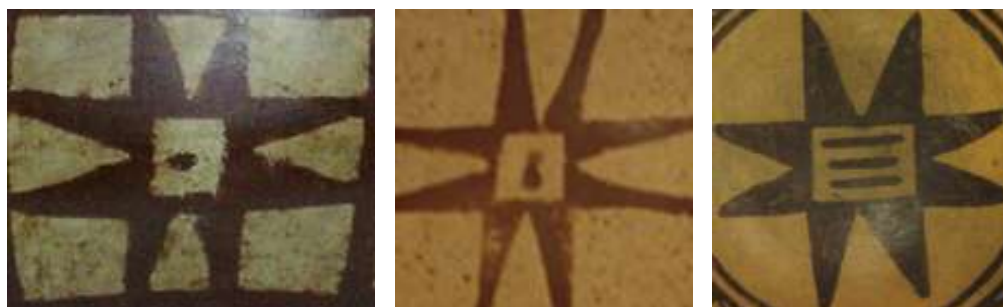


Figura 39: Diseño de las piezas 151B, 191B y 212A, Tuza, sol con forma rectangular

Si bien mencionamos que la escalera en correspondencia con líneas en espiral se presenta en las tres fases, la manera cómo se forma este diseño sí varía. En la fase Capulí se forma la escalera y de su parte posterior nace el espiral; también se puede encontrar el espiral inmediatamente al lado de donde termina la escalera (figura 40). En la fase Piartal, la escalera más bien parece una línea ondulada o quebrada y la línea espiral puede nacer de ésta o encontrarse cerca (figura 41). En la fase Tuza, es particular encontrar un rectángulo dividido en dos que contiene en un lado la escalera y en el otro el espiral, o el espiral estar contenido dentro de un triángulo del cual nacen las líneas espirales (figura 42).

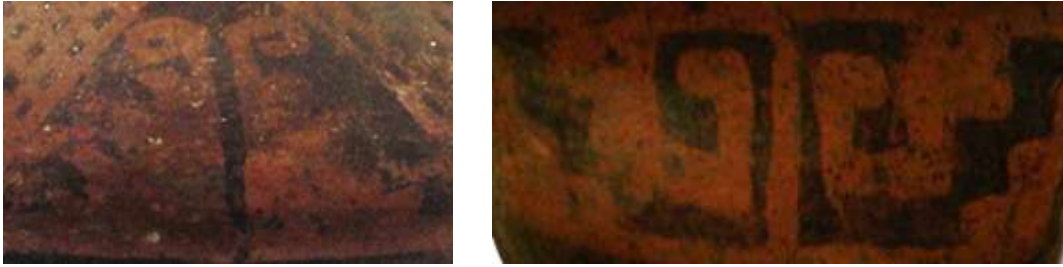


Figura 40: Diseño de la piezas 182A y 001A, Capulí, escalera más línea en espiral



Figura 41: Diseño de la pieza 118A, Piartal, escalera más línea en espiral



Figura 42: Diseño de la piezas 212A y 196B, Tuza, escalera más línea en espiral

Esta imagen llama nuestra atención debido a que, esta conjunción de elementos, no sólo es particular en nuestro país sino que también, se la ha encontrado representada por ejemplo en la iconografía de la cultura Moche en Perú (figura 43).



Figura 43: Diseño de una escalera más espiral, cultura Moche (De Bock 2003: 309)

Según la propuesta de De Bock (2003), se trata de un motivo formado por una escalera o un triángulo escalonado y una ola, voluta o meandro, que tienen un simbolismo relativo al ciclo anual de regeneración en la naturaleza. Su significado, sobre todo en cuanto a la versión modelada, hace referencia a un sacrificio humano que tiene lugar en las cumbres de las montañas, en donde, sobre la ola se encuentra la víctima sacrificada con el cabello colgando hacia abajo, por el que corre una corriente de sangre, que al parecer imita a un río. Entonces, el triángulo escalonado sería la representación abstracta de una montaña, y la ola sería la representación abstracta de un río. En el sitio conocido como Huaca de la Luna se encontró el lugar en donde ocurrían los sacrificios humanos durante la puesta del solsticio de diciembre, que tenían como objeto promover la llegada de las aguas turbias y el control sobre la abundancia de estas aguas tomando la sangre de los sacrificados.

El motivo de la escalera y la ola expresa la dinámica entre elementos complementarios que se pone de manifiesto mediante dos formas geométricas: una forma rectangular y una forma redondeada. También enfoca aspectos masculinos y femeninos. La escalera que representa la montaña es masculina en este sentido, pero es femenina si representa la tierra. En cambio el agua por su labor de fertilizar la tierra, sería masculina (De Bock 2003: 321).

Por supuesto, no podemos afirmar que en nuestro cuerpo cerámico estos elementos tengan el mismo significado, sobretodo porque no se puede asumir que para estas sociedades representen lo mismo, porque no existe relación ni en tiempo ni en espacio, y porque el registro arqueológico de esta región no ha mostrado evidencias similares a las encontradas en la cultura Moche. Sin embargo nos sorprende que esta conjunción de elementos no solo

esté presente en nuestro material. Lo que podemos decir es que, referente a las escaleras, existe una forma similar en el entorno y registro arqueológico de estos pueblos y son las montañas aterrazadas con fines agrícolas, relacionadas al desarrollo económico. Si nos remitimos a las investigaciones etnohistóricas, estas terrazas han sido asociadas al estilo Tuza, pero las escaleras son diseños también del estilo Capulí y Piartal. Si es cierto que existe alguna relación entre las escaleras y las terrazas de cultivo, entonces las terrazas no serían representativas de un estilo en particular sino que podrían relacionarse de alguna forma con los tres estilos, lo cual haría alusión a la propuesta de considerarlos como característicos de una misma sociedad pero fuertemente jerarquizada (Cárdenas 1995, 1996; Echeverría 2004; Molestina 1998).

Para Elíade (1983), la escalera se vincula con un simbolismo de la ascensión, que revela un comportamiento arcaico de la mente humana relacionado con ritos funerarios: “El alma del muerto sube por los sederos de una montaña, o trepa por un árbol o por una liana, hasta los cielos” (1983: 52), y que se muestra coherente en el sentido que representa la comunicación entre el Cielo, la Tierra y el Infierno.

La escalada o ascensión simboliza el camino hacia la realidad absoluta; y, en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y de alegría, de atracción y de repulsión, etc. Las ideas de santificación, de muerte, de amor y de liberación van implicadas en el simbolismo de la escalera (Elíade 1983:54).

En cuanto a la línea con forma de espiral, se la ha relacionado con los monos y en específico con la forma de su cola, no obstante no todos los monos representados en sus diferentes formas tienen su cola enroscada, en muchos casos también es recta. Por lo tanto sería difícil afirmar que estas espirales representen a cierta especie de monos, a menos que se relacionen a una especie en específico. A veces también se ha relacionado estas espirales con las olas que forman el mar, lo que de igual manera, es difícil de comprobar ya que nos encontramos en una región de clima frío y aunque con partes cálidas, no pertenece al área costera. En este punto, lo que sí podemos decir es que existen evidencias de intercambio con otras regiones fundamentadas en el comercio, en el cual sí hay relación entre productos de la Costa y de la Sierra. Pero también existe esta conjunción de elementos de clima frío y clima cálido por la diversidad de pisos altitudinales dentro de la misma región. Entonces es

posible que algunos de los diseños representados nos estén dando pautas sobre fenómenos de intercambio, que como habíamos visto era característico de esta zona, y que llevaba implícito no solo el intercambio de bienes de consumo, sino también de productos suntuarios que permitieron el manejo económico y político por parte de ciertos personajes de la sociedad: "... la importancia política de los "bienes de élite" no sólo descansó en su escasez ni en el acceso restringido a sus mecanismos de circulación inter-élites, sino también en sus connotaciones simbólicas ligadas a conocimientos vedados al grueso de la población" (Gnecco 1995:187).

Es importante considerar además que, el espiral aparece en conjugación con otros elementos formando distintos diseños como veremos a continuación. En base a las figuras geométricas con forma sencilla (como es el triángulo en la mayoría de casos), se han desarrollado otras figuras, sobretodo unas en particular, las de tipo B5.1 (Ver figura 13), que son las que también se encuentran vinculadas con líneas espirales (figuras 44, 45 y 46). Incluso una de ellas aparece en el centro de toda la pieza, sin otro elemento que la acompañe, después haremos referencia a esta característica recalcando qué otras figuras se representan solas ocupando toda la pieza.



Figura 44: Diseño de la pieza 64B, Tuza, figura B5.1 más línea en espiral



Figura 45: Diseño de la pieza 14B, Tuza, figura B5.1 más línea en espiral con forma rectangular



Figura 46: Diseño de la pieza 94A, Piartal, figura B5.1.1 más línea en espiral

Las líneas con forma de espiral se evidencian también siguiendo la forma de algunas figuras geométricas. No son necesariamente redondeadas sino que siguen esta idea manteniendo una forma original basada en triángulos, rectángulos o rombos, como lo vemos en los siguientes diseños (figura 47). Algunos de los elementos con los que están relacionados son escaleras, triángulos, una cruz, un sol, pero ninguno en específico.



Figura 47: Diseño de las piezas 202B y 211B, Capulí, y 115B, Piartal, Figuras geométricas en forma de espiral

En todo caso, lo que tratamos de decir es que, es difícil asociar las líneas espirales a las colas de los monos, por ejemplo, aunque por su forma sean similares, la representación de los espirales está presente al parecer bajo otras asociaciones. Al menos en las últimas figuras podemos comprobar esta idea, pues encontramos la secuencia en espiral en las distintas figuras geométricas representadas.

Referente a las figuras con apariencia de sol, la mayoría se encuentran relacionadas, de igual forma, con elementos lineales y geométricos y existe también alguna relación clara con las figuras con apariencia zoomorfa. Los soles pueden aparecer representados solos en el centro de una pieza, u extendiéndose por toda la pieza, de un extremo a otro, con figuras geométricas sirviendo para darle características extras. Los animales asociados con el sol son los monos, algunas aves, felinos y venados, que en la gran mayoría de casos se encuentran alrededor. Lo que llama la atención es que el sol en primera instancia representaría la luz, la claridad, el día, pero, por ejemplo, los felinos son animales nocturnos que más bien desarrollan sus capacidades por las noches. Tal vez representen esta conjunción opuesta y a la vez complementaria entre el día y la noche, y en cambio los otros animales estén estrechamente relacionados con el día.

Pasando a las figuras con apariencia zoomorfa, de las cuales ya empezamos a hablar, es importante destacar que entre los animales representados existen muchos que no corresponden con el hábitat de esta región, lo que a través de los años ha sugerido que

existía una constante relación con culturas de otras regiones, tanto de la Costa como del Oriente (Gutiérrez 2009).

En cuanto a la iconografía del estilo Capulí, Piartal y Tuza, Gutiérrez (2009) identifica algunas especies como insectos, caracoles marinos, iguanas, aves de medios acuáticos y muy húmedos, aves con picos anchos, fuertes y ganchudos, aves con patas largas, pico recto y cuello alargado (que considera que se tratan de cigüeñas, en nuestra clasificación serían las de tipo D2.6), aves con relación a la especie gallinazo rey (D2.9 en nuestra clasificación), guacamayos de cabeza grande, cuerpo pequeño, pico ganchudo y plumas largas (una de las figuras correspondientes al tipo D2.10 de nuestra clasificación), pavos, un sin número de aves no identificadas, guantas, venados, monos, felinos y anfibios. Algunas de las especies que nosotros también hemos identificado.

Para él las aves representan un vínculo con lo sagrado, debido a que la facultad de volar solo es particularidad de las divinidades. Éstas pueden ser una encarnación de la divinidad o un vehículo a través del cual los dioses se hacen presentes. El águila está relacionada con el sexo masculino y el mundo viril, la posesión de esta especie en cautiverio constituye símbolo de prestigio. El gallinazo, en cambio está asociado a prácticas rituales en donde un cadáver es expuesto para descarnarlo y dar sepultura de sus huesos, por ello son vistas como aves mensajeras de la muerte. Los guacamayos, por ser aves de vivos colores, están relacionados con el Sol; en muchos lugares eran enterrados como parte del ajuar de personajes de poder.

En cuanto a mamíferos Gutiérrez (2009) encuentra una gran representación de monos, que según sus datos forman parte de alguna ofrenda funeraria. Algunas veces se los encuentra agrupados, como reflejo de sus costumbres gregarias. La presencia de monos está asociada a la presencia de bosques. Se lo considera un animal relacionado con los rituales de propiciación o de invocación al viento y a la lluvia, esto es evidente en las representaciones de monos junto con caracoles marinos. No se hace referencia a ellos como dioses sino como mensajeros.

En nuestro cuerpo de imágenes, los monos aparecen formando una línea horizontal alrededor de la pieza (reflejo de las costumbres gregarias de las que habla Gutiérrez 2009) y

uno frente a otro en la división de paneles (dualidad). En cualquier forma de vasija cerámica nunca se evidencia representado solo, sin embargo, en las ocarinas sí (fotografía 5), y en uno de los casos un mono se encuentra sosteniendo en su espalda a otro.



Fotografía 5: Pieza 147B, Piartal, mono modelado en ocarina

Las representaciones de felinos, según Gutiérrez (2009) son las que más impacto causan pues hasta ahora no se las ha podido identificar bien y en muchas ocasiones han sido confundidas con representaciones de primates. Su propuesta es que las imágenes asociadas a felinos en el período Piartal y Tuza podrían tener relación con la especie gato de pajonal o gato de las pampas; la característica de este felino son sus orejas triangulares. En algunos casos se lo representa con la cola hacia arriba. Los felinos ponen su cola hacia arriba, en el caso de los machos, para marcar territorio, y en el caso de las hembras, en los períodos de

celo, como los gatos domésticos. Por lo tanto, afirma que se podrían estar representando a los felinos en su época reproductora con una fuerte vinculación con la fertilidad, considerando que algunos se figuran uno detrás de otro, como para olfatear al que se encuentra delante.

En Capulí la actitud del felino es diferente, es completamente estética y con la cola abultada dirigida hacia abajo; los felinos representados parecen ser de gran tamaño y fuertes pues se encuentran sosteniendo una compotera; Gutiérrez (2009) cree que puede tratarse de un jaguar, por las manchas que posee una imagen que se encuentra clasificada dentro de la misma fase.

En nuestras piezas, también han sido evidentes estas diferencias: un tipo de felino con orejas triangulares, a veces también redondeadas, cola delgada y recta inclinada hacia arriba o hacia abajo; y otro tipo de felino con una cola mucho más gruesa y que, en parejas se encuentran sosteniendo una compotera, uniendo de alguna forma, un elemento natural con uno característico de la producción de una cultura: “Felines or great cats such as jaguar, puma, or leopard are renowned throughout the World for their strength and courage, and thus have become power symbols in the art of many peoples”¹³ (Kan 1970: 69).

El felino representa una de las principales divinidades en gran número de culturas. Simboliza agilidad y fuerza, valor y poder; se relaciona con la fertilidad y el poder sobrenatural que pueden alcanzar los shamanes, sobre todo si se hace referencia al jaguar. El jaguar está asociado con elementos celestes y con el agua, él distribuye el agua de las tormentas por las manchas de su piel que simbolizan las estrellas y son los ojos del cielo por donde brota el agua. Los felinos de menor tamaño, criados en cautividad, eran guardianes de templos o encabezaban intercambios comerciales; uno éstos, es la especie gato de pajonal, considerado el señor del clima (Gutiérrez 2009).

Los anfibios, en cambio, simbolizan renovación, pero también están asociados a facetas de la fertilidad. En casi todas las regiones del mundo tienen relación con la lluvia, se los ve como nexos de comunicación entre los shamanes y las divinidades de la lluvia, pues estos

¹³ Traducción propuesta: Los felinos o grandes gatos como son el jaguar, el puma o el leopardo son reconocidos a través del mundo por su fuerza y coraje, y por lo tanto se han convertido en símbolos de poder en el arte de muchas personas.

animales cantan cuando va a llover, y cuando hay sequía permanecen escondidos bajo tierra y solamente salen cuando caen las primeras gotas; en algunos lugares también están relacionados con la caza, pues se usa su veneno como complemento de las armas. Las ranas o sapos aparecen representados en las vasijas para contener líquidos para enfatizar la relación con la fertilidad y la lluvia (Gutiérrez 2009: 450-451).

En cuanto a las serpientes, Gutierrez (2009), afirma que en algunas culturas son consideradas como guardianes al encontrar su imagen junto a la de un personaje de élite. Existe bajo esta especie un simbolismo ambiguo, pues se trata de animales peligrosos, asociados con la muerte y la destrucción, pero también se los considera como símbolos de abundancia y fertilidad. Nosotros contamos solo con una representación en el borde de una olla.

Con relación a los venados, no se sabe cuál pueda ser su significado simbólico, lo que se puede considerar es que se lo ha encontrado asociado a contextos funerarios, en entierros masculinos y en un entierro dedicado al mismo animal, y a objetos elaborados con sus huesos (Gutiérrez 2009: 486). En nuestra cerámica se encuentra representado alrededor del sol con forma rectangular, en uno de los casos, y siguiendo el contorno de un jarro. No aparece de forma solitaria.

Las ocarinas están relacionadas con especies marinas, especialmente moluscos utilizados para adorno personal y para la fabricación de útiles, los que más fuertemente sugieren un comercio con la Costa. En todo el Ecuador siempre se los ha encontrado asociados a contextos ceremoniales (Gutiérrez 2009). Molestina (1998) propone también que los caracoles tienen que ver con la fertilidad por el anuncio de la venida de épocas de lluvia, y que esto es más evidente cuando se representan monos o ciervos en parejas en la superficie de las ocarinas.

Una figura que nosotros encontramos también asociada con apariencia zoomorfa, es la representación de una araña, pintada en el centro de una *compotera* Piartal; ya que no tenemos datos sobre esta especie, haremos referencia a datos foráneos. De acuerdo a la iconografía Moche, las arañas han sido relacionadas con los espíritus de los difuntos por representar el paso de un mundo a otro, aunque también se las ha considerado como

mensajeras entre las fuerzas de la naturaleza, los demonios y los adivinos (Franco y Vilela 2003).

De forma general, lo que podemos recalcar de las figuras con apariencia zoomorfa es que todas están representadas de forma naturalista, es decir, en lo posible lo más cercanas a la realidad; solamente un tipo de ave y un tipo de mono tienen su cabeza sin rostro. No existen representaciones de animales mitológicos que posean características de conjunción de uno con otro, tampoco hay animales antropomorfizados.

El único animal que se representa solo y en el centro de una vasija es la araña. Los monos, felinos y las aves, aparecen representados en grupos o también en parejas, denotando nociones de dualidad. Hay animales que se modelan usando la forma física de las vasijas como son el mono, una especie de sapo y la tortuga, que prácticamente se encuentran sobre la vasija; y otros que se modelan en los bordes, como mirando hacia el interior, estos son las serpientes, algunos tipos de aves, sapos y monos. Estas últimas imágenes a veces están representadas en parejas y a veces se encuentran solas; lo característico de ellas es que se destacan sus “manos” con una especie de “dedos” para sostenerse de los bordes, a excepción, por supuesto de la serpiente, que en este caso apoya su cabeza.

En cuanto a las propuestas etnohistóricas, los grupos de la provincia del Carchi se relacionan con animales como los conejos, perdices, palomas, llamas, perros, patos, tórtolas, cuyes, dantas, tigres, osos y venados. De estos animales los venados y los tigres son considerados animales sagrados. Lo que podemos decir de acuerdo al cuerpo de imágenes de nuestra cerámica, es que si bien es cierto, encontramos algunas representaciones de los animales antes mencionados, éstos parecen ser los que no están en estrecha relación al ámbito doméstico, ya que no hay representaciones de conejos, perdices, palomas, llamas, perros, patos, tórtolas ni cuyes, que se asocian con la alimentación. En base al ámbito sagrado no podemos afirmar que se adoraba a los tigres y a los venados, pues en cuanto a las representaciones del conjunto de animales en general, no existe una forma específica para representar tal o cual especie, tampoco hay características sobrenaturales, más bien parece haber un sentido uniforme en representar a los monos, las aves, los felinos, tortugas, lagartijas, etc., que hacen referencia a animales de otras regiones climáticas como ya lo habíamos propuesto.

En las investigaciones arqueológicas presentadas por Groot y Hooykaas (1991), se encontraron evidencias de huesos de cuyes, conejos y tres clases de venado. Solo los huesos de venado presentaban fracturas intencionales y muchos de ellos estaban tallados para formar punzones, cinceles y flautas; lo cual nos da la idea también de que existe esta diferencia en cuanto a la concepción del grupo de animales. Hay que considerar también que, de los animales representados en la cerámica, el venado es el único del cual se han encontrado huesos y trabajados, aunque también se habla del hallazgo de un incisivo de mono aullador, que puede corresponderse con la importancia del intercambio de especies. Referente a estos planteamientos, Gutiérrez (2009) tiene una explicación y es que durante el período de Desarrollo Regional y de Integración, la fauna se encuentra vinculada al poder. Esto es evidente en cuanto a una alimentación diferencial entre los distintos grupos sociales y en la posesión de los medios de producción de los mismos por parte de la élite. Existe lucha por mantener el control de las fuentes de proteínas. Es así como los caciques gozaban de privilegios sobre el aprovechamiento de la fauna, y de las actividades relacionadas, en este caso de la caza, y por consiguiente, de la posesión de amplios territorios de caza y recolección y de cazadores especializados. El común de la población no tenía acceso a la caza mayor, sin embargo la actividad de caza menor, servía para obtener especies que se tributaban a los caciques. Algunos productos animales en forma de tejidos o de adornos igualmente, eran monopolizados para simbolizar prestigio. Otros (como patos y tórtolas), eran entregados como regalos para el establecimiento de relaciones.

En otras culturas de la Sierra ecuatoriana, como en la cultura Caranqui, existen representaciones de caracoles, lechuzas, cuyes y felinos. Durante la fase Cochasquí – Cayambe, se encuentran representaciones de moluscos, anfibios como ranas; aves como palomas, gallinazos, búhos; mamíferos como el coatí, el oso; una especie de felino y perros. En la cultura Panzaleo o Casanga – Píllaro, existen representaciones de aves como palomas, cigüeñas, búhos, gallinazos, y de mamíferos como venados, jaguares. En la cultura Puruhá se han hecho algunas representaciones de reptiles, aves, y mamíferos como monos, zarigüeyas. En esta cultura se representan también seres míticos, un animal con rasgos antropomorfos. En la cultura Cañari se han representado búhos, lechuzas, loros, pelícanos y

otras aves; además de venados y alpacas. (Gutiérrez 2009). Como se puede observar, algunas de las especies mencionadas son similares a las encontradas en nuestra cerámica de la provincia del Carchi, a excepción del búho, el perro, el coatí, zarigüeya y alpacas.

Pasando a las figuras con apariencia antropomorfa, podemos decir que las diferentes representaciones tal vez evocan un sentido de jerarquización de la sociedad. Los datos arqueológicos indican que de acuerdo al tipo de tumbas y ajuares, la sociedad que habitó el norte de Ecuador y el sur de Colombia, estuvo fuertemente estratificada entre la élite cacical y un grupo llano (Gutiérrez 2009). En las figuras de la fase Capulí, todos los personajes se encuentran apoyados sobre la parte baja de su espalda, como si se encontraran sentados en el piso; solamente un tipo de personajes aparecen sentados en una especie de silla, masticando coca, vistiendo una banda y un taparrabo, y a veces sosteniendo un recipiente pequeño en sus manos. De entre éstos nos llama la atención su vestimenta, especialmente el taparrabo, si nos enfocamos en que se tratan de sociedades que mayormente se han desarrollado en climas fríos. Lo cierto es que este tipo de vestimenta hace referencia a climas cálidos; por lo tanto es confuso afirmar si se trata de ciertos personajes de la misma sociedad que habitan en la parte más cálida, o si se trata de personajes referentes a otras culturas desarrolladas en climas más calientes como en la Costa o en el Oriente.

Similar a los personajes que se encuentran sentados en una silla, encontramos otro que aunque está sentado en el piso, viste la banda y el taparrabo, además de unos pendientes en sus orejas, y está masticando coca (fotografía 6). Lo que también nos parece peculiar de este personaje es que como figuras decorativas, que conforman la banda que viste, están la escalera y el espiral representados de forma igual al diseño encontrado en una comptera con forma cuadrangular, diseño al cual nos referimos en líneas anteriores (figura 40).

Otros personajes llevan una especie de collar, en uno de ellos cuelga una máscara. Otros, aparecen con representaciones que de alguna forma, exageran su estado natural, como por ejemplo, uno con el cuerpo bastante gordo en relación a sus extremidades, otro con el falo erecto y muy grande y otros representados, al parecer, con mucha fuerza pues uno lleva en

su espalda una compotera y otros (tres que se encuentran juntos) las llevas en sus manos. Hay otras figuras, que aunque están adornadas con elementos geométricos, no presentan ninguna particularidad, solamente varían por su posición.



Fotografía 6: Pieza 202B, Capulí, figurina que viste banda, taparrabo y pendientes, con protuberancia en sus mejillas

En cuanto a la cerámica Tuza, son pocos los personajes que aparecen asociados a elementos especiales, como son tocados y bandas que decoran sus cuerpos, o que portan algún objeto (redes, espadas, bastones), o que se representan con formas físicas no comunes, como con cabezas con apariencia rectangular. La mayoría de personajes que portan algún objeto, llevan un arreglo especial en su cabeza, lo que no poseen los personajes que parecen pertenecer a una clase menor. Encontramos entonces, personajes que portan una especie de red, que aunque llevan arreglo en su cabeza, la forma de su cara no es anormal como sí

sucede en otros personajes. Gutiérrez (2009) habla de la existencia de cestos para pescar, fabricados de totora que se colocan bajo las fuentes de agua, aunque también pueden tratarse de cestos para la recolección de moluscos terrestres. Por lo tanto se podría estar hablando de pescadores o recolectores.

Los personajes que portan una especie de bastón y flechas no tienen mayores arreglos en su cuerpo, mientras que existen los que portan una especie de espada (a juzgar por la acción que se representa en la pieza, que es la única en la que dos personajes se encuentran enfrentados, y al parecer están haciendo referencia a guerreros de un mismo grupo). Estos personajes sí tienen arreglos llamativos tanto en su cabeza, que además se representa con una forma inusual, como en su cuerpo. En la etnografía se habla de la existencia de armas, asociadas a estos grupos, como son las macanas, lanzas de madera o de piedra, estólicas y piedras grandes; y también se habla de que debido a la organización política, la sociedad no estuvo exenta de conflictos, sino que más bien siempre hubo luchas por las tierras (Larrain 1980; Martínez 1977). Lo que tal vez puede justificar la existencia de esta clase de personajes.

Solamente encontramos un personaje que al parecer es de mucha importancia, pues lleva en su cabeza la forma del sol rectangular, y se representa solo casi ocupando todo el interior de una vasija, lo que no sucede con los otros, pues en la mayoría de casos se representan en parejas, ocupando dos de los paneles, cuando las piezas han sido divididas en cuatro partes.

Los personajes que no tienen ningún elemento distintivo, se puede decir, que han sido dibujados de la forma más sencilla posible. Éstos aparecen en grupos tomados de la mano alrededor de un sol o de alguna otra figura, o representados en parejas, juntos, y frente a ellos otra pareja. Y en tres casos, aparecen relacionados a un ave que mantiene su pico sobre su cabeza, tal vez denotando algún sentido de superioridad de las aves sobre estos personajes (figuras 48 y 49). Gutiérrez (2009) cree que se trata de un águila arpía. Lo que igualmente llamó nuestra atención es que en la cultura Moche encontramos una representación parecida (figura 50), en dónde un ave (cóndor) de gran tamaño, lleva en su pico una figura humana de pequeño tamaño, como si la estuviera ingiriendo.



Figura 48: Diseño de la pieza 198A, Tuza, figura antropomorfa relacionada con un ave



Figura 49: Diseño de la pieza 185B, figura antropomorfa relacionada con un ave



Figura 50: Figura antropomorfa relacionada con un ave, cultura Moche (Benson 2003: 486)

Es importante recalcar que al menos, en nuestro material de análisis, no se han encontrado personajes antropomorfos en combinación con rasgos zoomorfos, es decir no hay representaciones de seres sobrenaturales, no hay conjunción de estos elementos, como ha sido característico de otras culturas. Solamente se encuentra un personaje que al parecer tiene una cola larga, pero también puede tratarse de un palo que está atravesando todo su cuerpo, y conforma el otro motivo que está debajo del pico de un ave. Lo que sí es común es que se esculpen rostros y a veces rostros con extremidades en algunos tipos de vasijas (fotografía 6). También se ha encontrado una vasija sostenida por tres pies que parecen pertenecer a un humano, a juzgar por el número de dedos. Esto nos da la idea de que si bien es cierto no se encuentran figuras zoomorfas con rasgos antropomorfos, parece ser más importante proporcionar estos rasgos a las vasijas.



Fotografía 7: Pieza 187B, Piartal, representación de un rostro con extremidades

Igualmente se han presentado personajes en un rango de edad al parecer igual, no existen por ejemplo representaciones con rasgos de ancianos o de personajes jóvenes; solamente encontramos una madre dando de lactar a un bebé. Las representaciones están mayormente dentro del rango de la edad adulta, tal vez bajo este contexto podemos interpretar que es en este margen de edad es en donde se asumían las actividades y cargos más importantes de la sociedad.

La mayoría de personajes en el estilo Capulí se representan solos, esto puede deberse a que se trata de figuras esculpidas. Sin embargo podemos identificar dos escenas. La una en la que se representa a la madre dando de lactar al bebé, y la otra en la que tres personajes con algunos adornos en su cuerpo sostienen una compotera con una mano. En Piartal y Tuza, es diferente la forma de representar los personajes antropomorfos, pues solo en uno de los casos se representa un personaje en toda la vasija. Mientras que es común encontrar personajes en parejas juntos, la mayoría sin ningún elemento en especial, o representados en parejas, pero ubicadas en sentidos opuestos, los que sí cuentan con elementos distintivos

(fotografía 8). También se representan en pequeñas agrupaciones conformando una línea alrededor de una pieza, éstos no presentan elementos distintivos. De esta clase de personajes, encontramos también los que están asociados con un ave, y en solo uno de los casos, se ha pintado como complemento una pareja de felinos que se encuentran frente con frente.



Fotografía 8: Pieza 199A, Tuza, figuras con apariencia antropomorfa representadas en pareja, frente con frente

En cuanto a la división de las piezas en lo que hemos denominado paneles de representación, encontramos una característica de la que ya hemos hablado en la formación de las figuras geométricas. Las piezas divididas en partes iguales para representar algunos elementos nos dan pautas de una idea de simetría, un sentido de orden para el manejo de los espacios que puede verse reflejado en el hecho de intercalar figuras, por ejemplo cuando se

trata de tres paneles, el panel uno y el tres se corresponden de forma igualitaria y en este caso, el panel dos varía. Cuando se trata de cuatro paneles, el panel uno y el tres llevan las mismas representaciones, así como el dos y el cuatro, en la mayoría de los casos. En las piezas decoradas al exterior, que a veces es más difícil identificar si se trata de paneles, también existe esta forma de intercalar figuras, por ejemplo encontramos una hilera de rombos con triángulos interferidos en la parte superior e inferior de sus uniones, o líneas que van separando una misma figura en orden consecutivo.

El lugar de la pieza en donde se han representado los diseños, puede sugerir, de la misma forma, este sentido de ordenación del espacio. Casi todas las piezas cerámicas en las tres fases, llevan pintado el borde por una línea horizontal, de mayor grosor que las otras figuras con las que se relacionan. En las computeras Capulí, ésta línea va seguida de líneas horizontales paralelas y éstas de figuras geométricas que cubren la totalidad del cuerpo y que se extienden de manera horizontal. El pedestal lleva por lo regular líneas y puntos, pero a veces también reproduce en pequeño el diseño principal representado en el cuerpo. En las ollas, se ubica esa línea en el borde, seguida de diseños de figuras geométricas extendidas de manera horizontal o también vertical; en este caso los diseños no cubren todo el cuerpo, sino la mitad del mismo, y en ciertas ocasiones se puede representar otro diseño, separado del anterior por líneas horizontales. Creemos de igual forma, que la manera de representar los diseños, a veces extendidos de forma horizontal y otras veces vertical, deben guardar alguna connotación.

En la fase Piartal, el borde decorado por una línea, se maneja más al interior, y se presenta seguido de líneas paralelas horizontales y el diseño correspondiente a dos, tres o cuatro paneles que cubre todo el cuerpo. En la parte exterior de las mismas computeras, ya no se decora el pedestal, pues es más corto, pero sí se decora el cuerpo con una sola forma de representación que nace del borde y se extiende hasta el inicio del pedestal. En las botijuelas el cuello puede llevar uno o dos diseños, y el cuerpo otro diseño, que dividido por líneas verticales se extiende alrededor de la pieza y llega hasta el inicio de la base.

En la fase Tuza, el interior de las computeras llevan esta línea en el borde, a veces seguida de un diseño corto que no abarca la totalidad del cuerpo, y otras veces sí representa estos diseños que cubren la totalidad de la pieza, claro obedeciendo a la división en paneles. En

el exterior de las mismas, se puede encontrar una banda de pintura que cubre el pedestal, el borde o parte del cuerpo. En las ollas, se modelan figuras en el borde sin presentar otra decoración, o se dibujan figuras entrelazadas extendidas alrededor de la pieza; no es característico que la base esté decorada. Las ocarinas, cuando llevan figuras modeladas, éstas se ubican en la parte superior de las mismas, mientras que el cuerpo se decora con líneas o figuras geométricas, regularmente. A veces la parte posterior de estas ocarinas pueden estar pintadas por sectores; es posible además encontrar ocarinas que llevan un mismo diseño en toda la pieza.

También podemos hacer referencia a una de las características de las que habla Karadimas (2000), quien propone que se combinan elementos periféricos con elementos centrales. Lo cual es evidente en la mayoría de compoteras que se encuentran decoradas en el interior, ya que por lo regular encontramos una hilera de personajes zoomorfos, antropomorfos o geométricos, que se encuentran alrededor de un sol o de alguna otra figura. Recordemos que Cárdenas (1998: 3) habla de que en el registro arqueológico, se han encontrado cementerios en los que se evidencia un personaje central, con ajuar y con cámaras más grandes y profundas, que los que se encuentran a su alrededor, y que mientras más se alejan del centro los entierros son menos profundos y con contenido menos elaborado; lo que nos da la idea que esta tendencia se está reflejando en las representaciones cerámicas.

Todo microcosmos, toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un Centro, es decir un lugar sagrado por excelencia (Elíade 1983: 42)

... todo ser humano, incluso inconscientemente tiende hacia el Centro y hacia su propio Centro, el cual le confiere realidad integral, sacralidad. Este deseo profundamente enraizado en el hombre, de hallarse en el propio corazón de lo real, en el Centro del Mundo, allí donde tiene lugar la comunicación con el Cielo, explica el uso desmedido de centros del Mundo (Elíade 1983: 57)

Pero también la idea de centralidad puede estar presente en base a las figuras que se representan solas en el interior de las compoteras. O cuando se representan elementos que convergen desde un punto central (Valarezo 2010), sobre todo con la división de la pieza en cuatro partes.

Valarezo (2010) asimismo habla de una complementariedad por oposición, es decir cuando se representan figuras de forma inversa, que es bastante común en las tres fases. A veces una figura puede verse reflejada al lado de otra, y a veces puede presentarse debajo. La forma más fácil de evidenciar esta característica es en la representación por paneles.

Es particular, en los diseños de la cerámica de la provincia del Carchi, el empleo de tres colores: el negro, el rojo (a veces también café oscuro) y el crema. Únicamente la cerámica del estilo Capulí utiliza para sus diseños dos colores: el negro sobre fondo rojo. Pero los estilos Piartal y Tuza utilizan los tres colores, no siempre en una misma pieza. Es común el fondo crema, combinado con negro o con rojo de forma separada, pero si se utilizan los tres colores es característico intercalarlos, es decir, en el fondo crema, figuras rojas y negras intercaladas, y en los paneles de cuatro representaciones, las figuras con formas antropomorfas o zoomorfas siempre están en color rojo. También se encuentra sobre el fondo crema, dibujos de color negro, y franjas de color rojo. Algo que llama nuestra atención es que en algunas piezas los diseños en color rojo parecen estar sobrepuestos, lo típico es encontrar líneas rojas gruesas que bordean una figura dibujada en color negro o en otra tonalidad de rojo, como si se las hubiese pintado posteriormente. Según estos datos y considerando que la mayor parte de diseños están representados bajo la utilización de este color, parece haber sido de mayor importancia que los otros dos colores o tal vez era producido con mayor facilidad. Echeverría (2004) plantea que la pintura negativa puede tener una dimensión simbólica, debido a que su uso es exclusivo para el estilo Capulí. Propone que esta característica evoca rasgos de diferenciación social, considerando que en Piartal se usa esta técnica en combinación con pintura positiva y en Tuza no se usa.

Finalmente, vale la pena relacionar nuestras imágenes, con las imágenes que se han reportado en los petroglifos de esta región y en el arte de la metalurgia. Generalmente en los petroglifos han sido dibujados: rectángulos, espirales, triángulos, líneas, círculos, estrellas, ranas, motivos antropomorfos, venados, monos, sol cuadrangular, etc. (figura 51). No existen estudios que hablen sobre el posible protagonismo de estos petroglifos, se los ha

asociado a la etnia Pasto por el territorio en donde se encuentran, sin embargo cabe mencionar que todos estos diseños se han encontrado representados en la cerámica, sobretodo Piartal y Tuza (figura 52). Y en la metalurgia, se encuentran representados monos, flores, aves, diseños geométricos, felinos, lagartos, caras humanas, escaleras, rombos, círculos, triángulos, rectángulos, medias lunas, espirales; que de la misma forma se encuentran en la cerámica.



Figura 51: Diseños registrados en petroglifos (Granda 1983: 31)

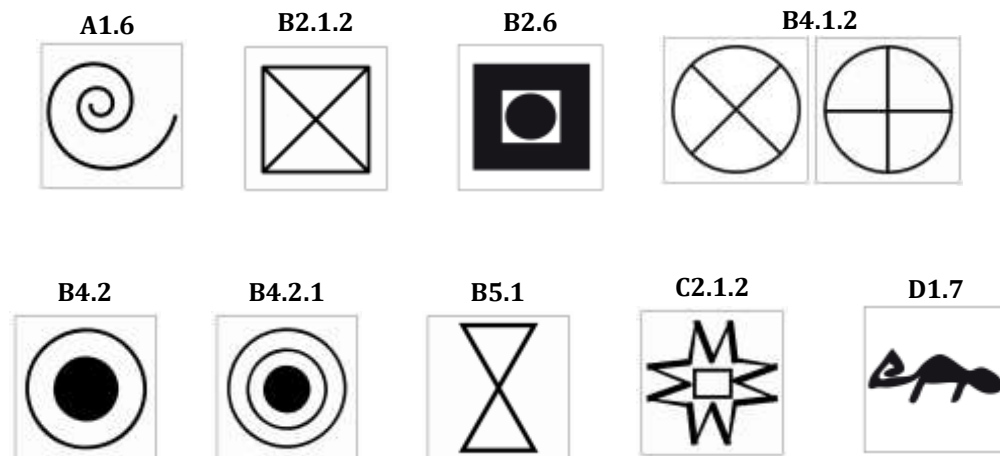


Figura 52: Diseños presentes en nuestra colección cerámica, relacionados con los diseños presentes en los petroglifos

Es posible que por la similitud en cuanto a la representación de diseños, como hemos demostrado al menos con los petroglifos, se hable de que las mismas sociedades que produjeron la cerámica, hayan producido también objetos de metal y hayan dejado huellas en cuanto a arte rupestre. Por lo tanto, nos encontramos frente a una sociedad que ha desarrollado su iconografía bajo diversos contextos, lo cual enfatiza la importancia que tuvieron los signos visuales dentro de la misma. En este trabajo nos hemos propuesto un acercamiento a lo que estos signos pudieran representar:

Las imágenes que consisten en un agrupamiento de signos en forma canónica se comportan como palabras que se repiten en un texto escrito en una lengua desconocida. Si logramos diferenciar palabras esto no significa necesariamente que comprendamos el texto (Hohmann 2003: 131).

Por lo tanto, quedan muchas expectativas aún abiertas, que serían posibles complementar con un estudio aún más minucioso y con nuevas investigaciones arqueológicas que tanta falta le hacen a esta región.

CONCLUSIONES

Después de haber organizado y analizado las imágenes presentes en la iconografía de la cerámica proveniente de la provincia del Carchi, podemos decir como primer punto que, aunque existen algunas figuras que son constantes en la mayoría de las piezas, sobre todo las figuras con apariencia lineal y las figuras con apariencia geométrica, en nuestro material, sí se pueden identificar diferencias enfocadas principalmente en las formas de utilización de las mismas y en la constancia con que son representadas, como podemos ver en los siguiente gráficos.

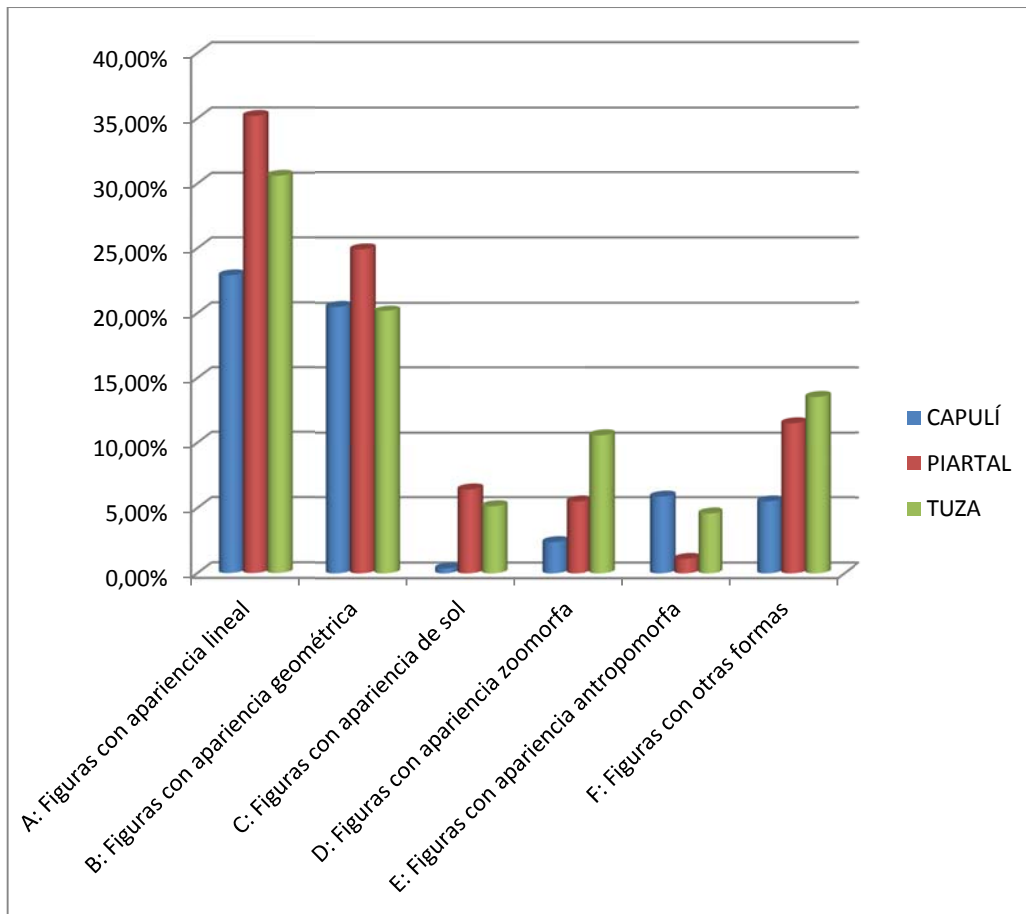


Figura 53: Categorías generales respecto a las tres fases Capulí, Piartal y Tuza

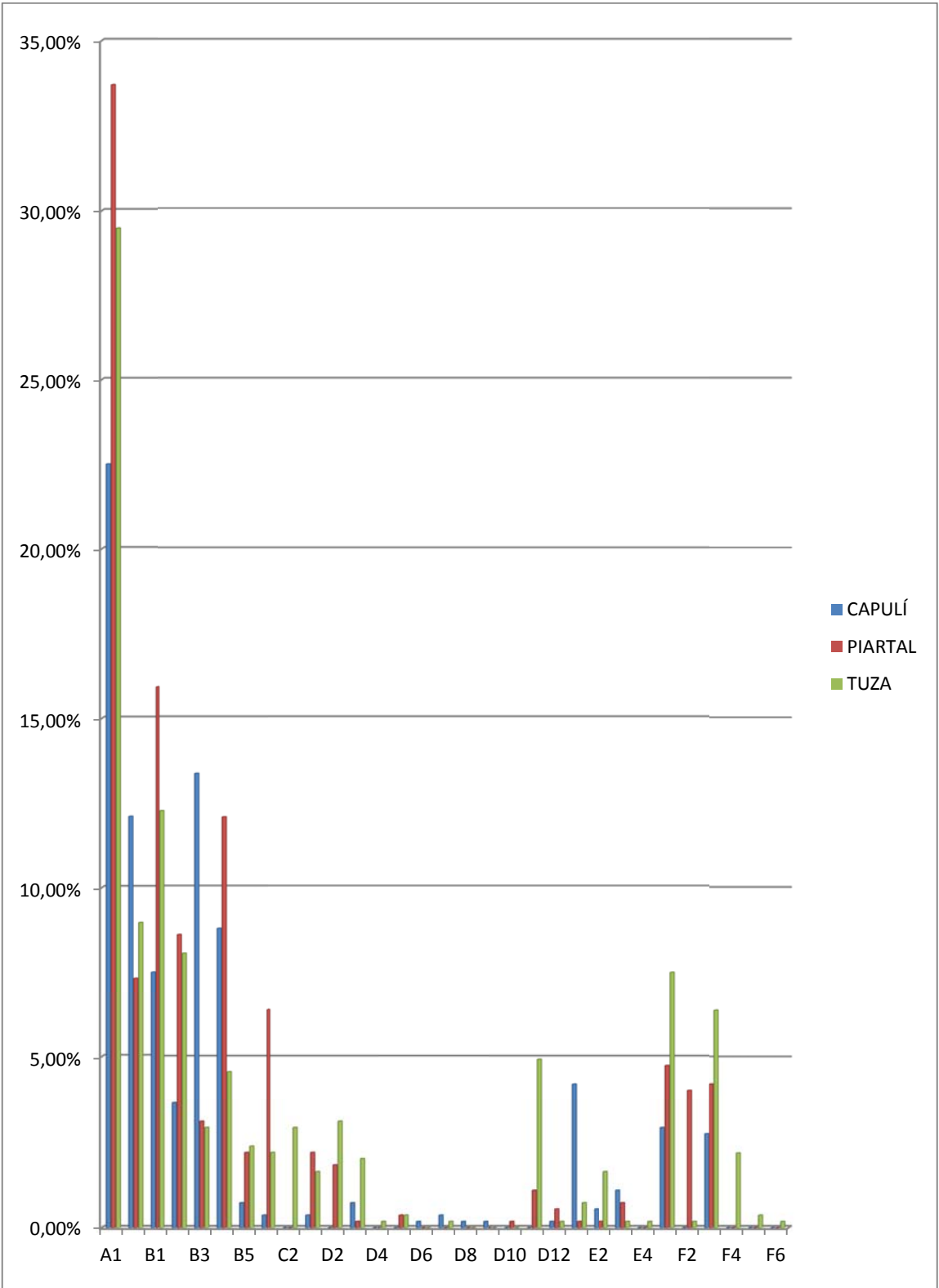


Figura 54: Categorías específicas respecto a las tres fases: Capulí, Piartal y Tuza

En base a estas diferencias, se plantea que en nuestro material, así como en algunos de los datos arqueológicos hasta ahora propuestos en cuanto a la cerámica, existe la evidencia de tres estilos, aunque esta diferencia es más clara respecto al estilo denominado Capulí, que se caracteriza principalmente por la utilización de dos colores, por una decoración externa de las piezas y por la representación de figuras antropomorfas y zoomorfas esculpidas. Para la elaboración de sus diseños, son importantes las figuras con apariencia lineal y las figuras con apariencia geométrica, sobre todo las relacionadas con la forma de rombo, que es la fase que las utiliza en mayor cantidad, y en todas las formas cerámicas pertenecientes a esta fase, con peculiaridad en las compoteras.

En los estilos Piartal y Tuza, los diseños se realizan mediante la utilización de tres colores, se decoran tanto el interior como el exterior de las piezas y no existen figuras antropomorfas esculpidas, más bien la representación de éstas se hace a través de la pintura, pero en base a esta técnica, se han elaborado tres clases de caracoles que contienen diversas figuras pintadas o elaboradas mediante incisiones y figuras zoomorfas modeladas. Sin embargo, se puede decir que en Piartal es muy típico el uso de figuras geométricas, lineales y figuras con apariencia de sol, específicamente para adornar las partes externas de las compoteras. En esta fase se han encontrado elementos que se podrían decir que son casi exclusivos para la formación de sus diseños, como son las líneas paralelas horizontales e inclinadas de igual o diferente tamaño, el uso de diferentes tipos de triángulos combinados en varias formas, la figura de tipo B4.2, el sol con apariencia redondeada, con rayos tanto triangulares como redondeados y las figuras con forma de estrella.

En cuanto a la fase Tuza, es común representar figuras entrelazadas en forma lineal alrededor de las vasijas, tanto en el campo interno como en el externo. Sin embargo, el exterior de las compoteras, regularmente no se decoran con la combinación de figuras, como sucedía en Piartal, sino más bien con una banda de pintura que puede cubrir cualquier parte de la vasija. Las figuras con apariencia lineal son bastante utilizadas, así como también las figuras geométricas, casi en el mismo porcentaje usado por la fase Capulí y menor que Piartal. Las figuras con apariencia zoomorfa son mayormente representadas en esta fase, sobre todo los tipos con apariencia de ave, así como también la mayor parte de caracoles. Además es común para la formación de sus diseños, las figuras con forma de cruz, con forma de escalera y con forma de "E". El sol con

apariencia rectangular, aparece solo en esta fase, y respecto a las figuras con apariencia antropomorfa, se puede encontrar que la mayoría se han representado portando algún objeto, y que se ha usado figuras geométricas para la elaboración de su cara, sus ojos y su cuerpo.

Como vemos existen diferencias que se han hecho evidentes a partir de la interrelación de las distintas figuras, pero no podemos dejar de lado aquellas que han sido relevantes en los tres estilos, como es la presentación de la escalera asociada con la línea espiral. Al parecer este motivo tuvo un fuerte simbolismo, marcado y aceptado durante mucho tiempo, lo que nos da la idea de que nos encontramos frente a un grupo social que se desarrolló bajo concepciones similares de ver y entender el mundo.

Segundo, considerando que las imágenes pueden comunicar ideas, expresando formas específicas de cómo un grupo humano vive y se reproduce en determinado ambiente y de cómo lo interpreta (Golte 2008), hemos logrado reconstruir algunos datos que nos parecen que pueden ser importantes. De forma general, como referentes para definir al mundo se hacen presentes ideas de centralidad, de centralidad en relación a elementos periféricos, de simetría y de un ordenamiento esquemático del espacio. "... para entender una imagen de una cultura precolombina tenemos que comprender su cosmovisión y la forma como los miembros de esta cultura seleccionaban ciertos aspectos de ésta para comunicarla en imágenes" (Golte 2008: 21). De forma específica, proponemos que las figuras con apariencia zoomorfa y antropomorfa generan pautas sobre la organización social y prácticas rituales en especial.

De las figuras con apariencia zoomorfa encontramos que las representaciones, no obedecen en todas sus formas al medio ambiente de donde proviene el material cerámico, que aunque se caracteriza por poseer varios pisos altitudinales, se representan especies que provienen de la Costa y del Oriente, lo cual deja claro que hubo un constante contacto y comercio con diversas culturas, por medio del que se intercambiaron bienes de distinta índole. Lo que sí nos parece interesante es que además del intercambio material, al parecer también se intercambiaron símbolos: "En su función icónica los "bienes de élite" crearon en el suroccidente una comunalidad iconográfica que sobrepasó los límites sociales y políticos de los cacicazgos" (Genecco 1995: 189); es por esto que encontramos figuras de monos, tortugas, lagartijas, serpientes, arañas,

venados, caracoles, sapos, y una infinidad de aves adornando las vasijas. Hemos hablado de que estos animales no se encuentran con relación al contexto doméstico, y los animales que son considerados como parte del contexto doméstico no están representados bajo ningún parámetro; por lo tanto, aunque no se puede afirmar que se trate de deidades, porque de igual forma, no existe ninguna característica que dé cuenta de esto, podemos decir que al menos están asociados con alguna actividad ritual, que se representa de forma más clara en la fusión de los monos con los caracoles, y en las aves que posan su pico sobre una figura antropomorfa.

De las distintas representaciones de figuras con apariencia antropomorfa es posible evidenciar algún tipo de jerarquización. En el estilo Capulí en donde todas las figuras son esculpidas, esta diferenciación social se denota de manera específica en que existe solo un tipo de personajes que se encuentran sentados en una especie de sillas, mientras que los otros, están apoyados sobre el piso con diferencias en cuanto a decoración y a la posición de su cuerpo. En el estilo Piartal y Tuza existe solamente un personaje que parece denotar más rango que los otros, por estar representado solo y por llevar un adorno en el que se encuentra el sol con forma rectangular. Los otros personajes presentan formas no usuales de representación de sus cabezas, adornadas, y con elementos distintivos en sus manos, que se diferencian completamente de los que no poseen ningún rasgo en especial y aparecen siempre en grupos o en parejas.

Ni las figuras con apariencia zoomorfa, ni las figuras con apariencia antropomorfa poseen rasgos sobrenaturales; tampoco existe conjunción de las unas con las otras. Más bien las vasijas como tales parecen tener una connotación simbólica muy grande, porque es a éstas a las que se dotan de rasgos antropomorfos, con la representación de rostros, por ejemplo. Esta idea también se sustenta en que existen parejas de animales y tres figuras antropomorfos que aparecen sosteniendo compoteras, tal vez con el fin de dotar de fuerza y poder a los personajes que las soportan. Nuevamente, al no existir estos seres mitológicos, tan comunes en otras culturas, los personajes naturalistas representados adquieren mayor significación.

Tercero, las imágenes por tanto, han sido consideradas como formas de producción de esta sociedad que, ha transmitido mediante éstas un tipo de lenguaje. Como lo plantea Morales: "... todo lenguaje y en especial el andino, precolombino, explica de alguna

manera la filosofía, religión, prácticas rituales y organización político espacial, así como las variables estilísticas locales o regionales” (2003: 433-434). Sin embargo, creemos firmemente que es viable y necesaria la lectura de muchos otros elementos ya que, la iconografía de esta región ha demostrado ser muy rica y con posibilidades de denotar características de esta sociedad que aún no han sido descubiertas.

BIBLIOGRAFÍA

Blasco, Josep, Tobías Grimaltas y Dora Sánchez. 1999. *Signo y pensamiento: una introducción filosófica a los problemas del lenguaje*. Barcelona, Ariel S.A.

Barthes, Roland, Claude Bremond, Tzvetan Todorov y Christian Metz. 1972. *La semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Bastidas, German. 1994. *Exploración arqueológica del Carchi*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Bray, Tamara. 1998. Monos, monstruos y mitos conexiones ideológicas entre la sierra septentrional y el oriente del Ecuador. En: Cárdenas Felipe y Tamara Bray (eds.). *Intercambio y comercio entre costa, andes y selva. Arqueología y etnohistoria de Suramérica*. Bogotá, Universidad de los Andes. Pp. 135-154.

Castañeiras, Manuel. 1998. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Ariel S.A.

Cardale de Schrimppff, Marianne. 1977-1978. Textiles arqueológicos de Nariño. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XXI. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. Pp. 245-282.

Cárdenas, Felipe. 1995. Complejos cerámicos como marcadores territoriales: el caso crítico de Piartal-Tuza en la arqueología de Nariño. En: *Perspectivas regionales en la arqueología*

del suroccidente de Colombia y norte de Ecuador. Popayán, editorial Universidad del Cauca. Pp. 49-58.

1996. Frontera arqueológica vs. Frontera etnohistórica: Pastos y Quillacingas en la arqueología del Sur de Colombia. En: *Frontera y poblamiento: estudios de historia y antropología de Colombia y Ecuador*. Bogotá, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes. Pp. 41-56.

1998. *La iconografía de la cerámica pintada del norte de los Andes*. Centro cultural del BID, conferencia de Felipe Cárdenas Arroyo.

Cieza de León, Pedro. 1984. *La crónica del Perú*. Madrid, ediciones de Manuel Ballesteros.

Cordero, Ma. Auxiliadora y Daniel Schávelzon. 2006. *Geometrías del pasado: arte prehispánico de las sierras de Ecuador y Colombia*. Museo de arte precolombino e indígena.

De Bock, Edward. 2003. Templo de la escalera y ola y la hora del sacrificio humano. En: Uceda, Santiago y Elías Mujica (eds.). *Moche hacia el final del Milenio*. Tomo I. Lima, Siklos S.R. Ltda. Pp. 307-324.

Echeverría, José. 1981. Breves anotaciones sobre la cronología de las unidades culturales de la Sierra norte del Ecuador. En: *Sarance*. Vol. 9. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología. Pp. 11-22.

2004. *Las sociedades prehispánicas de la sierra del norte del Ecuador. Una aproximación arqueológica y antropológica*. Quito, Instituto Otavaleño de Antropología.

Eco, Umberto. 1994. *La estructura ausente, introducción a la Semiótica*. Barcelona, Editorial Lumen S.A.

Eliade, Mircea. 1983. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico – religioso*. Madrid, Taurus Ediciones, S.A.

Francisco, Alice Enderton. 1969. *An archaeological sequence from Carchi, Ecuador*. Michigan, University Microfilms, Inc., Ann.

Franco, Régulo y Juan Vilela. 2003. Aproximaciones al calendario ceremonial Mochica del complejo El Brujo, valle Chicama. En: Uceda, Santiago y Elías Mujica (eds). *Moche hacia el final del Milenio*. Tomo I. Lima, Siklos S.R. Ltda. Pp. 383-423.

Gnecco, Cristobal. 1995. Relaciones de intercambio y bienes de élite entre los cacicazgos del Suroccidente de Colombia. En: Gnecco, Cristobal (ed.). *Perpectivas regionales en la arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte de Ecuador*. Popayán, Universidad del Cauca. Pp. 175-196.

Golte, Jürgen. 2008. La modelación de una cosmología (nueva versión). *Scientia, Revista del Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma* 10 (10). Pp. 17-36.

Granda, Osvaldo. 1983. *Arte rupestre Quillasinga y Pasto*. Pasto, Sindamano.

Grijalva, Carlos Emilio. 1937. *La Expedición de Max Uhle a Cuasmal o sea la Protohistoria de Imbabura y Carchi*. Quito, Editorial Chimborazo.

1988. *Cuestiones previas al estudio filológico-etnográfico de las provincias de Imbabura y Carchi*. Quito, Banco Central del Ecuador.

Groot, Ana y Eva Hooykaas. 1991. *Intento de delimitación del territorio de los grupos étnicos Pastos y Quillacingas en el altiplano Nariñense*. Bogotá, Fundación de investigaciones arqueológicas nacionales.

Gutiérrez Usillos, Andrés. 2009. *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes. Interrelación hombre – fauna en el Ecuador prehispánico*. Quito, Abya – Yala.

Hohmann, Carolina. 2003. El rostro circular frontal de boca dentada en la iconografía Recuay. En: *Arqueológicas*. N° 26. Lima, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Cultura. Pp. 131-152.

Jijón y Caamaño, Jacinto. 1997. *Antropología Prehispánica del Ecuador*. Quito, Abya–Yala.

Kan, Michael. 1970. The feline motif in Northern Peru. En: Benson, Elizabeth (ed.). *A conference in pre-columbian iconography*. Washington, D.C., Trustees for Harvard University. Pp. 69-138.

Karadimas, Dimitri. 2000. Monos y estrellas entre el Amazonas y los Andes, interpretación etno-arqueoastronómica de los monos del Carchi-Capulí (Colombia-Ecuador). En: *Amazonía peruana*. Tomo XIV, No. 27. Pp. 145-192.

Landázuri, Cristobal. 1995. *Los curacazgos pastos prehispánicos: agricultura y comercio, siglo XVI*. Quito, Abya-Yala.

Larrain, Horacio. 1980. *Demografía y asentamientos indígenas en la Sierra Norte del Ecuador en el siglo XVI*. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología.

Lévi-Strauss, Claude. 1979. *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*. México, Siglo XXI editores, 6ta. edición.

Martínez, Eduardo. 1977. *Etnohistoria de los Pastos*. Quito, editorial Universitaria.

Mithen, Steven. 1998. *Arqueología de la mente*. Barcelona, CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S.A.).

Molestina, María del Carmen. 1998. Transferencias ideológicas en la Sierra Norte (Ecuador). En: Guinea, Mercedes; Jorge Marcos y Jean Francois Bouchard (compiladores). *El área septentrional Andina. Arqueología y Etnohistoria*. Quito, Abya-Yala. Pp. 223-241.

Morales, Ricardo. 2003. Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche. En: Uceda, Santiago y Elías Mujica (eds.). *Moche hacia el final del Milenio*. Tomo I. Lima, Siklos S.R. Ltda. Pp. 425-476.

Panofsky, Erwin. 1980. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza editorial, II edición.

Pearson, James. 2002. *Shamanism and the ancient mind, a cognitive approach to archaeology*. USA, Altamira Press.

Plazas de Nieto, Clemencia. 1977-1978. Orbebrería prehispánica del altiplano Nariñense, Colombia. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XXI. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. Pp. 197-244.

Preucel, Robert. 2006. *Archaeological semiotics*. USA, Blackwell Publishing.

Rappaport, Joanne. 1990. Cultura material a lo largo de la frontera septentrional inca: los Pastos y sus testamentos. En: *Revista de Antropología y Arqueología*. Bogotá, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes. Pp. 11-25.

Renfrew, Colin y Cris Scarre. 1998. *Cognition and Material Culture: the Archaeology of symbolic storage*. USA, McDonald Institute for Archaeological Researcher.

Romoli, Kathleen. 1977-1978. Las tribus de la Antigua jurisdicción de Pasto en el siglo XVI. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XXI. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. Pp. 11-55.

Robb, John E. 1998. The Archaeology of symbols. En: *Annual Reviews*. Annual Review of Anthropology. Vol. 27. Pp. 329-346.

Uhle, Max. 1928. *Las Ruinas de Cuasmal*. Informe elevado al Ministerio de Instrucción Pública, por el Sr. Dr. Max Uhle.

1933. *Estudio sobre las Civilizaciones del Carchi e Imbabura*. Quito, Talleres Tipográficos Nacionales.

Uribe, María Victoria. 1977-1978. Asentamientos prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. XXI. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. Pp. 57-193.

Ramón Valarezo, Galo. 2010. *Carchi sorprendente, artesanía ancestral del Ecuador*. Fundación Sinchi Sacha, pueblos y culturas de América.

Saussure, Fernandine. 2005. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, LOSADA.

Vargas, Marco. 1995. Investigaciones arqueológicas en el sector de Morán, provincia del Carchi. En: *Sarance*, Vol. 22. Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología. Pp. 171-208.

Verneau, René y Paul Rivet. 1912. Etnografía antigua del Ecuador.

APÉNDICES

APÉNDICE 1: CATÁLOGO DE FIGURAS

A: FIGURAS CON APARIENCIA LINEAL:

A1: Líneas simples.

A1.1: Línea recta.

A1.1.1: Líneas rectas paralelas de igual tamaño (en series de diferente número).

A1.1.2: Líneas rectas paralelas que disminuyen o aumentan su tamaño a medida que se alejan de la primera (en la mayoría de los casos siguen el contorno de otra figura dentro o fuera de la misma).

A1.2: Línea curva.

A1.2.1: Líneas curvas paralelas (en series de diferente número).

A1.3: Línea formada por curvas consecutivas.

A1.3.1: Líneas paralelas formadas por curvas consecutivas.

A1.4: Línea ondulada.

A1.5: Línea quebrada (zigzag).

A1.5.1: Líneas quebradas (zigzag) paralelas (en series de diferente número).

A1.6: Línea espiral con forma redondeada, a veces representado con una sola curva.

A1.6.1: Línea espiral con forma rectangular.

A1.7: Línea entrecortada.

A1.7.1: Líneas paralelas entrecortadas.

A1.8: Línea doble con extremos curvos.

A1.8.1: Líneas dobles paralelas con extremos curvos.

A2: Líneas compuestas.

A2.1: Línea horizontal con líneas verticales pequeñas a lo largo de ésta.

A2.2: Línea horizontal con líneas inclinadas pequeñas a lo largo de ésta.

A2.3: Líneas horizontales unidas a líneas verticales (línea horizontal seguida de una vertical y otra horizontal), (línea horizontal que tiene en sus extremos líneas verticales).

A2.4: Línea horizontal con dos líneas inclinadas que nacen de ésta y se abren casi al fin de los dos extremos.

A2.5: Líneas onduladas entrelazadas y orientadas en sentido opuesto.

A2.6: Línea quebrada (zigzag) unida a una línea horizontal.

A2.7: Líneas curvas entrelazadas y unidas a una línea horizontal.

A2.8: Línea horizontal con pequeños círculos que guardan distancia entre sí y se extienden a lo largo de ésta.

A2.9: Línea horizontal unida a una línea espiral con forma redondeada.

A2.9.1: Líneas inclinadas que se unen en un mismo punto y que llevan líneas espirales con forma redondeada en sus extremos.

A2.9.2: Línea horizontal unida a una línea espiral con forma rectangular.

A2.10: Línea curva unida a una figura con forma de E redondeada (F4.3).

A2.11: Línea horizontal, seguida de una línea vertical pequeña, otra línea horizontal y finalmente una vertical formada por dos líneas paralelas unidas por líneas curvas.

A2.12: Líneas entrecruzadas en forma de malla o reticulado.

B: FIGURAS CON APARIENCIA GEOMÉTRICA:

B1: Con forma triangular.

B1.1: Triángulo con forma más larga que ancha.

B1.1.1: Triángulo con forma más larga que ancha, que está dividido en cuatro partes por dos líneas inclinadas entrecruzadas, estas líneas a veces son dobles.

B1.2: Triángulo con forma más ancha que larga.

B1.2.1: Triángulo con forma más ancha que larga dividido en dos partes mediante una línea vertical.

B1.3: Triángulo formado por una línea horizontal, una vertical y una inclinada.

B1.4: Triángulo que no contiene uno de sus lados.

B4.1.1: Triángulo que no contiene uno de sus lados y está dividido en dos partes por una línea vertical.

B1.5: Triángulo formado por dos líneas inclinadas que sobrepasan la línea horizontal.

B1.6: Triángulo formado por cuatro líneas: dos líneas horizontales, una pequeña arriba y una más grande abajo, y dos líneas inclinadas a los lados de igual tamaño.

B1.7: Triángulo en el cual uno de sus lados está formado por una línea curva.

B1.8: Triángulo con doble línea en uno de sus lados y dividido en la mitad por una línea vertical.

B1.8.1: Triángulo con doble línea en dos de sus lados y dividido en la mitad por dos líneas verticales paralelas.

B1.9: Triángulo formado por cuatro líneas inclinadas que se corresponden en tamaño de dos en dos y una línea vertical que lo divide en dos mitades.

B1.10: Triángulo formado por líneas inclinadas paralelas que siguen la forma de dos de sus lados hacia el interior.

B1.11: Triángulo formado por líneas inclinadas paralelas que siguen la forma de dos de sus lados hacia el exterior.

B1.12: Triángulo que contiene triángulos cada vez más pequeños en su interior.

B1.13: Triángulo que contiene una pequeña línea vertical que forma un triángulo muy pequeño en uno de los vértices.

B1.13.1: Triángulo que no cierra uno de sus lados, la línea se extiende hasta la mitad y luego se dirige hacia el interior hasta topar otro de sus lados. Tiene un pequeño triángulo en uno de sus vértices.

B1.14: La línea horizontal del triángulo se extiende hacia adentro formando triángulos cada vez más pequeños como en forma de "espiral".

B1.15: Triángulo con terminación curva hacia adentro en uno de sus vértices seguido de líneas paralelas que aumentan y disminuyen su tamaño siguiendo la forma del vértice que fue interrumpido por la línea curva.

B1.16: Triángulo formado por dos líneas inclinadas y una línea horizontal que se extiende casi hasta la mitad, sube con una línea vertical, le sigue una línea horizontal, luego baja con otra línea vertical y una línea inclinada que vuelve a subir, otra vertical que baja y finalmente la horizontal que cierra la figura triangular.

B1.17: Uno de los lados del triángulo no se cierra completamente.

B1.18: Uno de los lados del triángulo no se cierra en línea recta, sino que la línea gira hacia el interior para formar un espiral. En algunos casos lleva un pequeño triángulo pintado en una de las esquinas.

B2: Con forma rectangular.

B2.1: Rectángulo formado por cuatro lados iguales.

- B2.1.1: Rectángulo formado por cuatro lados iguales dividido en dos partes por una línea inclinada que cruza de un extremo a otro.
- B2.1.2: Rectángulo formado por cuatro lados iguales dividido en cuatro partes por dos líneas inclinadas entrecruzadas de un extremo a otro.
- B2.2: Rectángulo formado por dos lados verticales más extensos que los horizontales. Alargado en forma vertical.
- B2.2.1: Rectángulo formado por dos lados verticales más extensos que los horizontales que está dividido por una línea inclinada que cruza de un extremo a otro.
- B2.3: Rectángulo formado por dos lados horizontales más extensos que los verticales. Alargado en forma horizontal.
- B2.3.1: Rectángulo formado por dos lados horizontales más extensos que los verticales que está dividido por una línea inclinada que cruza de un extremo a otro.
- B2.4: Rectángulo en el que dos de sus lados no se extienden completamente para cerrar la figura sino que más bien se quedan hasta la mitad.
- B2.5: Rectángulo que no contiene uno de sus lados.
- B2.6: Rectángulo que contiene en su interior un pequeño círculo a manera de punto.
- B2.7: Rectángulo en el que uno de sus lados se encuentran unidos por líneas inclinadas hacia el interior.
- B2.8: Una de las líneas del rectángulo no se cierra completamente sino que sigue la forma del mismo hasta su parte más interna, como en forma de "espiral".
- B2.9: Rectángulo que en su interior contiene una serie de rectángulos cada vez más pequeños.
- B2.10: Rectángulo formado por dos líneas horizontales y dos líneas inclinadas. Las horizontales son más largas que las inclinadas.
- B2.11: Rectángulo formado por lados curvos, los horizontales con dirección hacia afuera y los verticales, hacia adentro.

B3: Con forma de rombo.

- B3.1: Rombo formado por cuatro lados iguales.
- B3.1.1: Rombo de cuatro lados iguales, dividido en cuatro partes por una línea horizontal y una vertical entrecruzadas; a veces estas líneas son dobles.
- B3.1.2: Rombo de cuatro lados iguales, dividido en cuatro partes por dos líneas inclinadas entrecruzadas.
- B3.2: Rombo formado por lados desiguales que se corresponden en pares.
- B3.3: Rombo en el que una de sus uniones lo conforma una línea recta horizontal.
- B3.4: Rombo en el que dos de sus uniones se forman por líneas rectas horizontales.
- B3.5: Rombo formado por líneas curvas que terminan en punta.
- B3.6: Dos de los lados opuestos del rombo tienen doble línea, y está dividido en cuatro partes iguales por una línea horizontal y una vertical que se entrecruzan.
- B3.7: Rombo que en su interior tiene líneas que siguen la forma de tres de sus lados como formando rectángulos cada vez más pequeños.
- B3.8: Rombo formado por líneas onduladas.
- B3.9: Rombo en el que una de sus uniones no se cierra sino que más bien los lados se dirigen hacia el interior mediante dos líneas inclinadas en diferente sentido.
- B3.10: Rombo que contiene en su interior rombos cada vez más pequeños.
- B3.11: Rombo que no cierra uno de sus lados, sino que éste se extiende hacia el interior siguiendo la forma original como para formar un espiral.

B4: Con forma redondeada:

B4.1: Círculo.

B4.1.1: Círculo pequeño a manera de punto (pintado por completo).

B4.1.2: Círculo dividido en cuatro partes por dos líneas inclinadas entrecruzadas, o por una línea horizontal y una línea vertical entrecruzadas.

B4.2: Círculo con un pequeño círculo en su interior.

B4.2.1: Círculo que contiene otro círculo y éste a su vez, un círculo más pequeño.

B4.3: Círculo con un punto y una línea curva en su interior.

B4.4: Semicírculo cerrado por una línea horizontal. Puede verse representado en forma de aplique en series de diferente número.

B4.5: Figura redondeada que se alarga en uno de sus lados.

B.5: Formas especiales:

B5.1: Dos triángulos unidos en una de sus puntas.

B5.1.1: Dos triángulos unidos en sus puntas, dos de sus lados no se cierran completamente.

B5.1.2: Dos triángulos unidos en sus puntas, sus lados horizontales no se cierran completamente sino que extienden sus líneas hacia el interior siguiendo la forma de los mismos.

B5.1.3: Dos triángulos unidos en sus puntas. Sus lados horizontales se componen por líneas curvas consecutivas.

B5.1.4: Dos triángulos unidos en sus puntas, llevan en su interior triángulos cada vez más pequeños.

B5.1.5: Dos triángulos unidos por líneas paralelas.

B5.2: Dos rombos unidos, tienen cada uno una de sus uniones conformada por una línea recta horizontal.

B5.3: Dos triángulos unidos en sus puntas. De sus lados nacen triángulos que se orientan hacia el exterior y se cierran como formando un rectángulo.

C: FIGURAS CON APARIENCIA DE SOL:

C1: Sol con forma redondeada.

C1.1: Líneas quebradas (zigzag) que se van cerrando hasta tomar la apariencia de un círculo.

C1.1.1: Círculo que está rodeado por rayos cuyas puntas son triangulares.

C1.2: Líneas que se unen formando una especie de "asterisco", cuyo centro tiene apariencia circular.

C1.2.1: Círculo que está rodeado por rayos cuyas puntas son redondeadas.

C2: Sol con forma rectangular.

C2.1: Rectángulo que extiende sus cuatro lados.

C2.1.1: Rectángulo que extiende sus cuatro lados en líneas a manera de rayos.

C2.1.2: Rectángulo que está rodeado por ocho puntas triangulares dispuestas a manera de rayos.

D: FIGURAS CON APARIENCIA ZOOMORFA:

D1: Con forma de mono.

D1.1: Cabeza redonda o con forma ovoide, cuerpo con forma rectangular alargada, extremidades con flexión que presentan dedos, cola curva.

D1.2: Cabeza con forma rectangular, cuerpo redondeado, extremidades con flexión que presentan dedos, cola recta.

D1.3: Cabeza redonda, cuerpo con forma redondeada o triangular, extremidades con flexión y sin terminación (a veces presentan dedos), cola curva.

D1.4: Cabeza redonda, cuerpo con forma triangular o alargado en forma de "v" inversa, extremidades con flexión y sin terminación, cola recta.

D1.5: Cabeza redonda, cuerpo con forma redondeada, extremidades solo inferiores con flexión y sin dedos, cola curva.

D1.6: Cabeza redondeada, cuerpo en forma triangular o redondeada, extremidades solo inferiores con flexión y sin dedos, cola recta.

D1.7: Cabeza redonda, cuerpo con forma redondeada, cola enroscada mediante líneas rectas, no presenta extremidades.

D1.8: Figuras asociadas a monos.

D2: Con forma de ave.

D2.1: Cabeza con forma rectangular alargada que termina en punta a manera de pico, cuello largo, cuerpo en forma triangular, extremidades con flexión que presentan dedos.

D2.2: Cabeza redonda con pico y cuello largo, cuerpo con forma rectangular, extremidades rectas, cola formada por líneas paralelas unidas entre sí por pequeñas curvas.

D2.3: Cabeza con una especie de "plumas" que se extienden al exterior, con pico y cuello largo, cuerpo en forma triangular y extremidades ligeramente flexionadas.

D2.3.1: Al parecer la representación femenina del anterior.

D2.4: Cabeza redonda con pico largo y cuello largos, cuerpo con forma triangular o rectangular, extremidades con flexión, a veces también rectas.

D2.5: Cabeza redonda con pico y cuello largo, cuerpo con forma triangular, extremidades ligeramente flexionadas.

D2.6: Cabeza alargada con cuello largo, cuerpo con forma triangular o rectangular, extremidades rectas.

D2.7: Cabeza redonda un poco alargada y con pico, cuerpo con forma triangular, rectangular o redondeada con líneas que señalan plumas, extremidades rectas o ligeramente flexionadas. En ocasiones se diferencia la cola del cuerpo, ésta tiene forma rectangular con líneas que señalan sus plumas.

D2.8: Cabeza con forma triangular con tres puntas y con pico en forma de rombo, extremidades que presentan plumas.

D2.9: Cabeza redonda con pico y cuello corto, cuerpo con forma redondeada o triangular, extremidades superiores en forma de alas y extremidades inferiores que presentan dedos, cola en forma triangular.

D2.10: Figuras asociadas a aves.

D3: Con forma de felino:

D3.1: Cabeza rectangular o con forma triangular, orejas con forma triangular, cuerpo rectangular alargado o ligeramente triangular, extremidades con flexión o rectas que en su mayoría presentan dedos, cola recta o ligeramente curva orientada hacia arriba.

D3.2: Cabeza redondeada con orejas en forma triangular, cuerpo rectangular alargado, extremidades rectas que presentan dedos o con flexión, cola recta orientada hacia arriba.

D3.3: Cabeza con apariencia triangular con orejas triangulares, cuerpo con forma triangular o rectangular alargado, extremidades con flexión, a veces presentan dedos, cola recta orientada hacia abajo.

D3.4: Cabeza redondeada con orejas redondeadas, cuerpo redondeado, extremidades superiores e inferiores que presentan dedos y se encuentran en un solo punto sosteniendo una cola larga.

D3.5: Cabeza con apariencia triangular o redondeada, a veces con orejas triangulares, cuerpo rectangular alargado, extremidades rectas, cola poblada larga y recta orientada hacia abajo.

D4: Con forma de oso:

D4.3: Cabeza con apariencia triangular, orejas triangulares, extremidades superiores que presentan dedos.

D5: Con forma de venado:

D5.1: Cabeza con forma ovoide que tiene cuernos, cuerpo con apariencia rectangular alargada, extremidades ligeramente flexionadas que presentan dedos y cola recta que termina en punta o con una ligera curva.

D5.2: Figuras asociadas a venados.

D6: Con forma de anfibio.

D6.1: Cabeza triangular, cuerpo con forma rectangular que termina y empieza en punta, extremidades con flexión que evidencian dedos.

D6.2: Cabeza en forma rectangular, cuerpo redondeado, extremidades superiores e inferiores flexionadas que evidencian dedos.

D7: Con forma de tortuga.

D7.1: Cabeza redonda, cuerpo con forma redondeada, extremidades que presentan dedos, cola recta pequeña. Asociada a una tortuga.

D8: Con forma de lagartija.

D8.1: Cabeza con forma ovoide, cuerpo con forma rectangular, extremidades superiores e inferiores que presentan dedos, cola recta que termina en punta.

D9: Con forma de serpiente.

D9.1: Cabeza redondeada, cuerpo alargado y curvo que termina en punta.

D10: Con forma de araña.

D10.1: Cabeza redondeada con colmillos, cuerpo rectangular de donde nacen tres extremidades a cada lado (tienen divisiones en dos y tres partes que al parecer representan las uñas) y termina con una especie de círculo que simularía el abdomen.

D11: Con forma de caracol.

D11.1: El cuerpo se compone de tres partes: la primera tiene apariencia rectangular, la segunda es redondeada con un orificio grande en la parte superior y la tercera es alargada pero aún un poco redondeada con muestras de estar achurada, en ocasiones termina con una superficie plana.

D11.2: El cuerpo se compone también de tres partes pero no son tan evidentes como en la forma anterior. Empieza con una parte rectangular pequeña, le sigue el cuerpo redondeado que tiene un orificio grande en la parte inferior y termina en punta, a veces con muestras de estar achurada.

D11.3: El cuerpo está compuesto de tres partes: la primera tiene apariencia rectangular, a veces también redondeada, la parte central es redondeada con un orificio grande en la parte superior y la última parte del cuerpo es bastante alargada y termina en punta, a veces con muestras de estar achurada.

D12: Con forma no definible:

D12.1: Cabeza redondeada, cuerpo rectangular, extremidades superiores e inferiores flexionadas.

D12.1.1: Cabeza con apariencia triangular, cuerpo en forma de rombo, extremidades superiores e inferiores flexionadas.

D12.1.2: Cabeza redonda, cuerpo con forma de rombo, extremidades superiores e inferiores flexionadas y una especie de cola de forma triangular.

D12.2: Cabeza y cuello alargado, cuerpo con apariencia rectangular, extremidades rectas.

E: FIGURAS CON APARIENCIA ANTROPOMORFA:

E1: Figuras antropomorfas que no portan ningún objeto.

E1.1: Cabeza redondeada rodeada por una línea gruesa que al parecer forma el cabello, cuerpo rectangular, extremidades inferiores rectas y cortas, una extremidad superior recta y corta, y la otra un poco más alargada, flexionada y con una división en dos que al parecer señala los dedos.

E1.2: Cabeza redonda rodeada por una línea que forma un semicírculo, cuerpo rectangular, extremidades inferiores rectas y cortas, extremidades superiores flexionadas y un poco más largas.

E1.3: Cabeza redonda, cuerpo con forma rectangular, extremidades inferiores rectas, largas y que señalan la forma de los pies, extremidades superiores largas, con una pequeña flexión y que señalan las manos. Una variación es el mismo personaje con las manos recogidas sobre su estómago y sus pies que al parecer están detrás del cuerpo.

E1.4: Cabeza con forma rectangular o redondeada, cuerpo con forma rectangular o redondeado (en uno de los casos inclinado hacia atrás) que se asienta sobre las extremidades inferiores flexionadas hacia adelante siguiendo el contorno del cuerpo. Las extremidades superiores están flexionadas hacia el estómago. En las cuatro extremidades se representan los dedos.

E1.5: Cabeza redondeada que tiene orejas grandes, cuerpo con forma rectangular de donde nacen las extremidades inferiores que están flexionadas hacia atrás, ahí se asienta el cuerpo, y las extremidades superiores que caen rectas siguiendo el contorno del cuerpo y reposan sobre las extremidades inferiores.

E1.6: Cabeza redonda, extremidades superiores e inferiores flexionadas hacia el centro del cuerpo, las cuatro se encuentran en un solo punto.

E1.7: Cabeza con apariencia rectangular rodeado por una franja que al parecer representa el cabello y con grandes orejas. Cuerpo de forma rectangular alargada de donde nacen las extremidades superiores e inferiores flexionadas hacia adelante, muy delgadas y bastante largas. Las superiores juntan las manos al recto del pecho y apoyan los codos sobre las rodillas. Entre las extremidades inferiores se puede ver una abertura pequeña que tiene

forma ovalada y alargada que tal vez haga referencia al órgano sexual femenino. En las cuatro extremidades se representan los dedos.

E1.8: Cabeza con apariencia rectangular rodeada por una franja que forma el cabello. Cuerpo redondeado con pequeñas protuberancias en el pecho y en el estómago, de la parte inferior del cuerpo nacen los pies. Las extremidades superiores están flexionadas y reposan sobre el pecho.

E1.9: Cabeza redondeada, cuerpo redondeado que se asienta sobre las extremidades inferiores extendidas rectas hacia adelante de manera horizontal. Las extremidades superiores están flexionadas, una reposa sobre el pecho y otra sobre el estómago. En las cuatro extremidades se representan los dedos.

E1.10: Cabeza redondeada, cuerpo con forma rectangular con pequeñas protuberancias en el pecho; se asienta sobre las extremidades inferiores extendidas rectas hacia delante de forma horizontal. Las extremidades inferiores son rectas y están apegadas al cuerpo. En las cuatro extremidades se representan los dedos.

E1.11: Cabeza con forma redondeada rodeada por una franja que simboliza el cabello. Cuerpo con forma rectangular, que presenta pequeñas protuberancias en el pecho, está asentado sobre las extremidades inferiores extendidas rectas hacia delante de manera horizontal. Las extremidades superiores están flexionadas y reposan sobre el estómago, la cintura o sobre el estómago y una de las extremidades inferiores. En algunas representaciones las extremidades superiores se separan del cuerpo. En las cuatro extremidades se representan los dedos. Estas figuras visten una especie de falda.

E1.12: Cabeza con apariencia rectangular rodeada por una franja que simboliza el cabello. Cuerpo de forma redondeada con grandes protuberancias en el pecho a manera de senos; se asienta sobre las extremidades inferiores extendidas rectas hacia delante de manera horizontal, sobre ellas se encuentra una figura más pequeña que al parecer representa un niño. Las extremidades superiores están flexionadas, una sostiene la cabeza del niño y la otra reposa sobre su estómago.

E1.13: Cabeza redondeada rodeada por una franja que simboliza el cabello. Cuerpo con forma rectangular, con pequeñas protuberancias en el pecho, se asienta sobre las extremidades inferiores extendidas rectas hacia adelante de forma horizontal, una reposa sobre la otra. Las extremidades superiores están flexionadas y separadas del cuerpo, pero se asientan, una sobre el órgano reproductor, y otra sobre la extremidad inferior que se encuentra arriba de la otra.

E1.14: Cabeza redondeada rodeada de una franja que simboliza su cabello, muestra unas pequeñas protuberancias en las mejillas. Cuerpo con forma rectangular que reposa en una silla. Extremidades inferiores flexionadas hacia adelante con los pies asentados en una superficie plana que también sostiene a la silla. Las extremidades superiores están flexionadas, apegadas al cuerpo y las manos reposan sobre las rodillas, a veces una está sobre la rodilla y otra sobre la silla. Estas figuras visten una especie de taparrabo.

E1.15: Cabeza redondeada rodeada por una franja que simboliza el cabello, cuerpo con forma rectangular que se asienta sobre las extremidades inferiores flexionadas hacia el centro y con un pie sobre el otro. Las extremidades superiores están rectas, separadas del cuerpo y reposan sobre las rodillas.

E1.16: Cabeza redondeada rodeada por una pequeña franja que simboliza el cabello, cuerpo con apariencia rectangular que está inclinada hacia atrás, en el pecho muestra pequeñas protuberancias y el estómago es relativamente grande. Las extremidades inferiores están flexionadas hacia adelante y entre ellas se puede ver el órgano sexual

masculino en erección. Las extremidades superiores están flexionadas hacia atrás y sostienen el cuerpo, las manos reposan a los lados del cuerpo.

E2: Figuras antropomorfas que portan o sostienen algún objeto.

E2.1: Figuras que llevan una especie de red con un largo bastón que la sostiene: Cabeza con forma redondeada o rectangular que lleva un tipo de adorno. Este adorno lo comprende una línea que rodea la cabeza formando un semicírculo, seguido de pequeños semicírculos que contienen puntos, en otro de los casos también contienen líneas; de igual manera se pueden presentar estos pequeños semicírculos solos rodeando la cabeza. Las extremidades inferiores son rectas, a veces cortas y a veces largas, y señalan la forma de los pies. Las extremidades superiores, en la mayoría de los casos, ligeramente flexionadas, portan el objeto que se extiende de una mano a otra. Una de las extremidades superiores presenta una división en dos que al parecer señalan los dedos, y en uno de los casos se evidencian dedos en las dos manos.

E2.2: Figuras que llevan una especie de flecha: Cabeza con forma rectangular, cuerpo rectangular alargado, extremidades inferiores con una pequeña flexión, una de las extremidades superiores se extiende hacia abajo con una abertura que la divide en dos, al parecer señalando los dedos, y la otra se extiende de forma horizontal sosteniendo el objeto, en ésta se evidencian dedos.

E2.3: Figuras que llevan una especie de bastón: Cabeza con forma redondeada rodeada por una línea gruesa que al parecer forma el cabello, cuerpo con forma rectangular, extremidades inferiores rectas y cortas, extremidades superiores flexionadas y largas que llevan cada una el objeto extendido de forma vertical.

E2.3.1: Cabeza con forma rectangular rodeada por triángulos pequeños que siguen su forma. Cuerpo lo comprende una sola línea curva. Las extremidades inferiores son rectas y cortas. Las extremidades superiores son largas y con pequeñas flexiones y se extienden de forma horizontal hacia el mismo lado. El objeto se extiende de forma vertical atravesando las dos extremidades superiores.

E2.4: Figuras que llevan un bastón que en una de las puntas tiene dos triángulos unidos (Forma B.5.1): Cabeza rectangular rodeada por líneas verticales o inclinadas que se doblan en sus puntas, unas hacia la derecha y otras hacia la izquierda. Extremidades inferiores largas y ligeramente flexionadas que señalan los pies. Solo aparece una extremidad superior larga y flexionada que porta el objeto extendido de manera vertical. En la parte posterior, en el punto donde se une la cabeza y el cuerpo, nace una especie de capa con forma triangular y unas pequeñas líneas con puntos al final.

E2.4.1: Cabeza con forma semicircular que no se cierra completamente sino que extiende líneas hacia el interior simulando una boca entreabierta. La cabeza está rodeada por líneas verticales o inclinadas que se doblan en sus puntas, unas hacia la derecha y otras hacia la izquierda. Cuerpo con forma rectangular. Extremidades inferiores largas y flexionadas que señalan los pies. Una de las extremidades superiores es gruesa, está inclinada sobre el cuerpo y sostiene el objeto, la otra es delgada, está flexionada y se divide en dos líneas al final.

E2.5: Figuras que llevan una especie de bastón grueso y otro delgado que en una de sus puntas tiene un pequeño triángulo: Cabeza rectangular que está rodeada por pequeños triángulos, seguidos de un semicírculo grande que en su interior contiene un sol. El cuerpo tiene forma rectangular. Las extremidades inferiores son largas y flexionadas y señalan los pies. Una de las extremidades superiores está flexionada y señala 3 dedos que portan el

primer objeto, la otra no se puede observar pero cerca del cuerpo está el segundo objeto que al parecer sostenía la otra mano.

E2.6: Cabeza con apariencia rectangular rodeada por una franja que simboliza el cabello. Cuerpo rectangular que reposa sobre una especie de silla. Las extremidades inferiores están flexionadas hacia adelante y sus pies reposan sobre una superficie plana en la que se asienta también la silla. Las extremidades superiores están flexionadas y separadas del cuerpo, una de ellas reposa sobre la silla y otra sobre una de las extremidades inferiores, ésta lleva un recipiente pequeño. Esta figura viste una especie de taparrabo.

E2.7: Cabeza redondeada, cuerpo con forma rectangular que se extiende de manera horizontal hacia atrás de la cabeza y que sostiene en su parte superior una compotera, de él nacen también las extremidades superiores e inferiores que reposan sobre la base de una compotera representada al revés de su forma original. Las extremidades inferiores se encuentran flexionadas como para aguantar el peso y las superiores están ligeramente flexionadas con las manos orientadas hacia el interior.

E2.8: Cabeza con apariencia rectangular, cuerpo con forma rectangular, extremidades inferiores rectas y cortas que evidencian dedos, una extremidad superior un poco flexionada y extendida hacia arriba para sostener una compotera, que se asienta también sobre su cabeza, y la otra flexionada hacia la cintura.

E3: Cabezas y extremidades asociadas a figuras antropomorfas.

E3.1: Rostro (ojos, nariz y boca) asociado a figura antropomorfa.

E3.2: Cabeza con forma rectangular o redondeada que contiene el rostro (ojos, nariz y boca) asociada a figura antropomorfa.

E3.3: Cabeza con forma redondeada que contiene cabello y rostro (ojos, nariz y boca) asociada a figura antropomorfa.

E3.4: Cabeza con forma rectangular de donde nacen las extremidades superiores (presentan dedos) que se extienden hacia el interior del rostro (ojos, nariz, boca), asociada a figura antropomorfa.

E3.5: Extremidad inferior que presenta una ligera flexión y señala el pie con la división de sus dedos, asociada a figura antropomorfa. Se presentan como el pedestal de una vasija.

E3.6: Extremidad superior extendida de forma recta, contiene la mano con la división de sus dedos, asociada a figura antropomorfa.

E4: Figuras antropomorfas con rasgos zoomorfos.

E4.1: Cabeza redonda, cuerpo con apariencia redondeada, extremidades superiores e inferiores cortas y que presentan flexión, cola recta.

F: FIGURAS CON OTRAS FORMAS:

F1: Figuras con forma de cruz.

F1.1: Cruz compuesta por una línea horizontal y otra vertical.

F1.1.1: Cruz compuesta por líneas dobles horizontales y verticales.

F1.1.2: Las líneas que forman la cruz se unen en el centro por la presencia de un círculo.

F1.2: Líneas inclinadas que se entrecruzan en forma de "x".

F1.2.1: Líneas dobles inclinadas que se entrecruzan en forma de "x".

F1.2.2: Líneas inclinadas que forman una "x". Una de las líneas se entrecorta en el centro.

F1.3: Cruz compuesta por una línea horizontal, una vertical y dos inclinadas (forman una especie de asterisco).

F1.3.1: Cruz compuesta por ocho líneas inclinadas que se entrecruzan entre sí.

F1.4: Cruz formada por una línea horizontal y otra vertical cuyos lados tienen líneas horizontales o verticales más pequeñas que se corresponden de manera contraria a las líneas originales.

F1.5: Cruz formada por una línea horizontal y otra vertical con terminaciones en línea curva o recta que se cierran a manera de espiral.

F1.6: Líneas inclinadas que se entrecruzan en forma de "x", cada lado termina con una línea curva o recta que se cierra a manera de espiral.

F1.6.1: Líneas dobles inclinadas que se entrecruzan en forma de "x", cada lado con terminación en línea curva o recta que se cierran a manera de espiral.

F1.7: Cruz formada por cuatro triángulos unidos en uno de sus extremos.

F1.8: Cruz formada por cuatro figuras con forma de rombo que se unen en sus extremos.

F1.9: Cruz formada por dos líneas verticales de cuyo centro nacen dos triángulos alargados que se extienden de forma horizontal.

F1.10: Cruz formada por dos triángulos de forma vertical, y dos rectángulos alargados de forma horizontal que no se cierran sino que se extienden hacia el exterior como para formar otro rectángulo que cubre la figura dividida en dos.

F2: Figuras con forma de estrella.

F2.1: Estrella de cuatro puntas, cada una de éstas con forma triangular.

F2.2.2: Estrella de cuatro puntas dividida en su interior por dos líneas inclinadas que se entrecruzan.

F2.2: Estrella de cuatro puntas, cada una de éstas redondeadas y alargadas de forma elipsoidal.

F2.3: Estrella de tres puntas, cada una de éstas con forma triangular.

F3: Figuras con forma de escalera.

F3.1: Línea escalonada.

F3.1.1: Línea escalonada que se encuentra unida a una línea vertical.

F3.1.2: Línea escalonada que se encuentra entre dos líneas rectas horizontales o verticales.

F3.2: Figura con apariencia de "L", sus dos extremos se unen mediante una línea escalonada.

F3.3: Figura con apariencia de "L" que contiene una línea escalonada. Los extremos de la figura comprenden líneas más largas que sobrepasan la escalera.

F3.3.1: Figura con apariencia de "L" que contiene una línea escalonada, del extremo superior de la figura nace una línea horizontal.

F3.4: Figura conformada por líneas escalonadas en forma ascendente y descendente unidas por una línea horizontal.

F3.4.1: Figura compuesta por líneas aparentemente escalonadas en forma ascendente y descendente cuyo punto central es redondeado, y que se unen por una línea horizontal.

F3.5: Figura con apariencia triangular, uno de sus lados se compone por una línea quebrada (zig-zag).

F3.5.1: Figura con apariencia triangular, uno de sus lados se compone por una línea ondulada o por pequeñas líneas curvas entrelazadas.

F3.6: Figuras asociadas a escaleras.

F4: Figuras con forma de letra “E”.

F5.1: “E” minúscula con apariencia rectangular.

F5.2: “E” mayúscula.

F5.3: “E” mayúscula con forma redondeada.

F5.4: “E” mayúscula formada por dos líneas inclinadas que se encuentran en un solo punto, de donde nace una línea horizontal.

F5.5: Figura con forma de “E” mayúscula compuesta por 4 líneas horizontales.

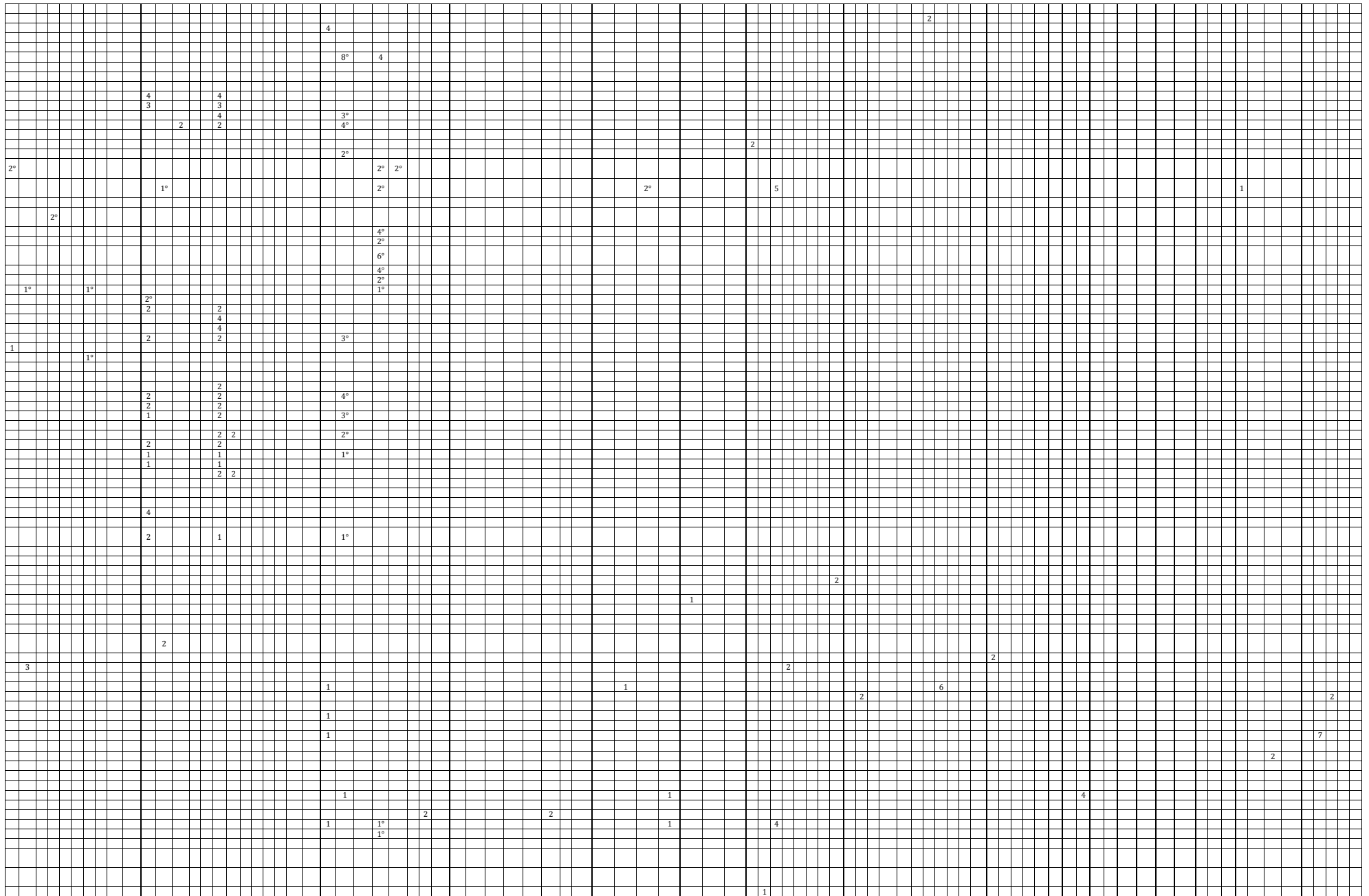
F6: Figuras con forma de rayo.

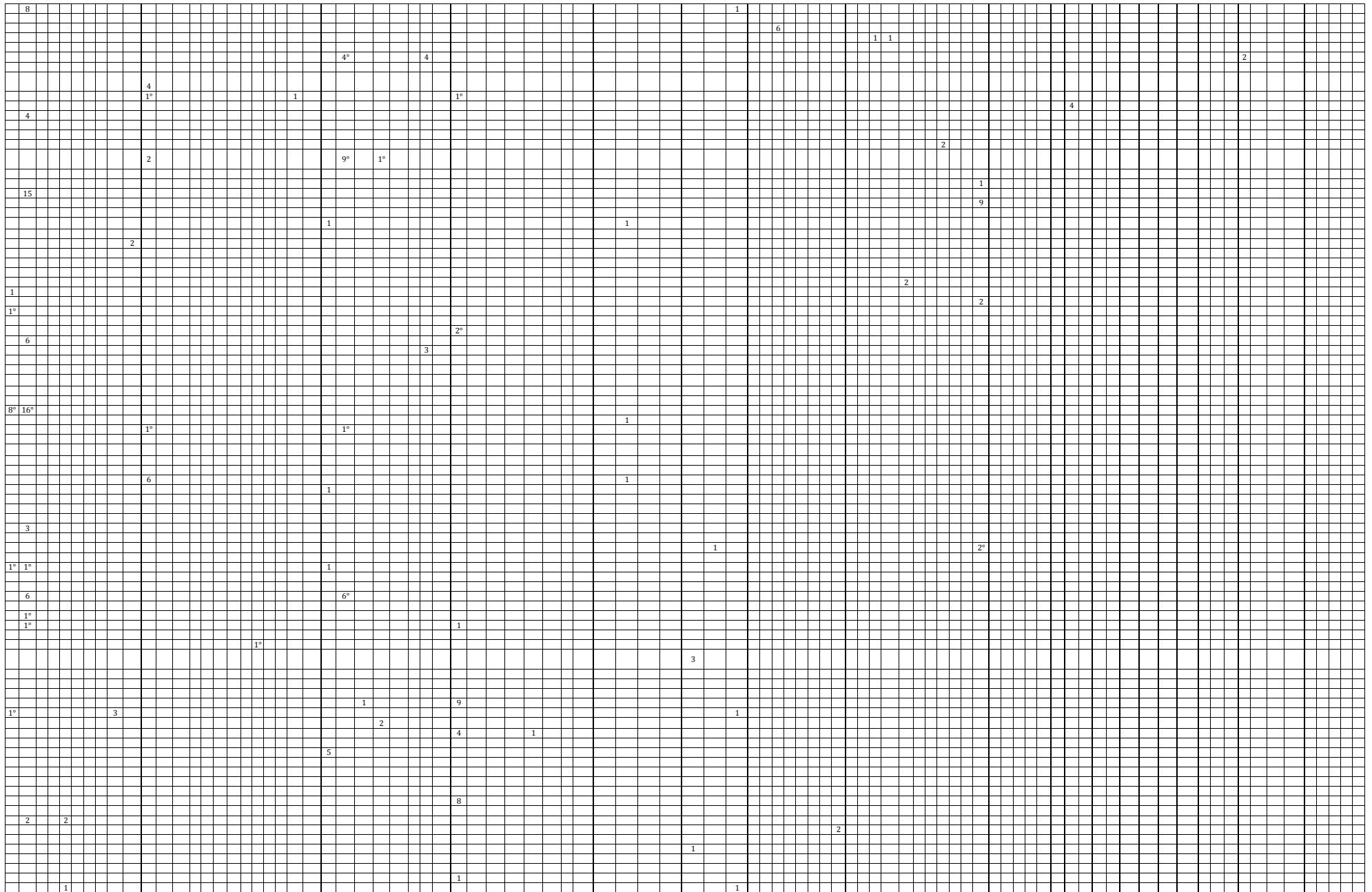
F6.1: Rayo formado por líneas rectas.

F6.2: Rayo formado por una línea curva y una línea recta.

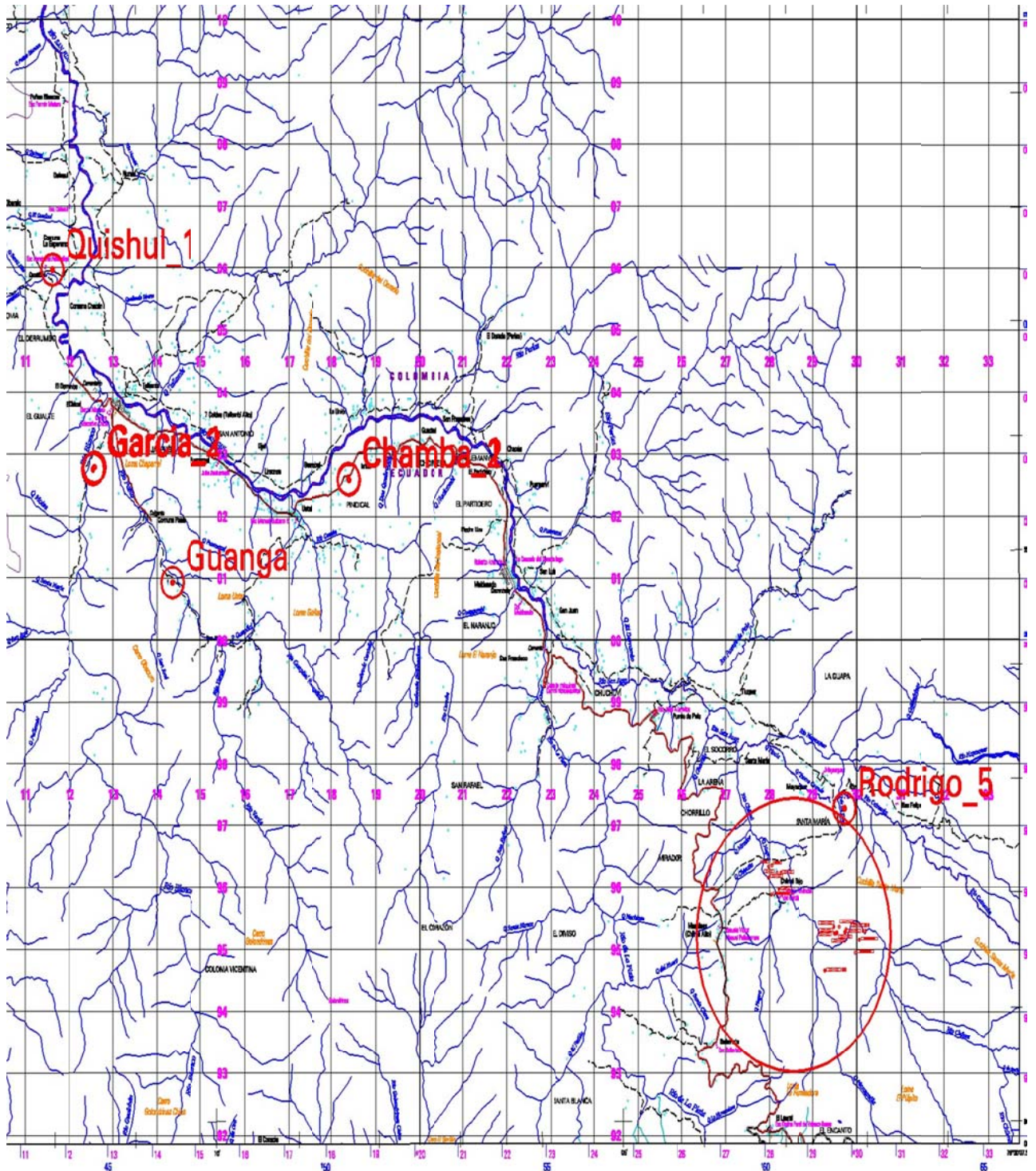
F7: Figuras con forma de cuchara.

F7.1: Superficie redondeada unida a un mango de forma rectangular.

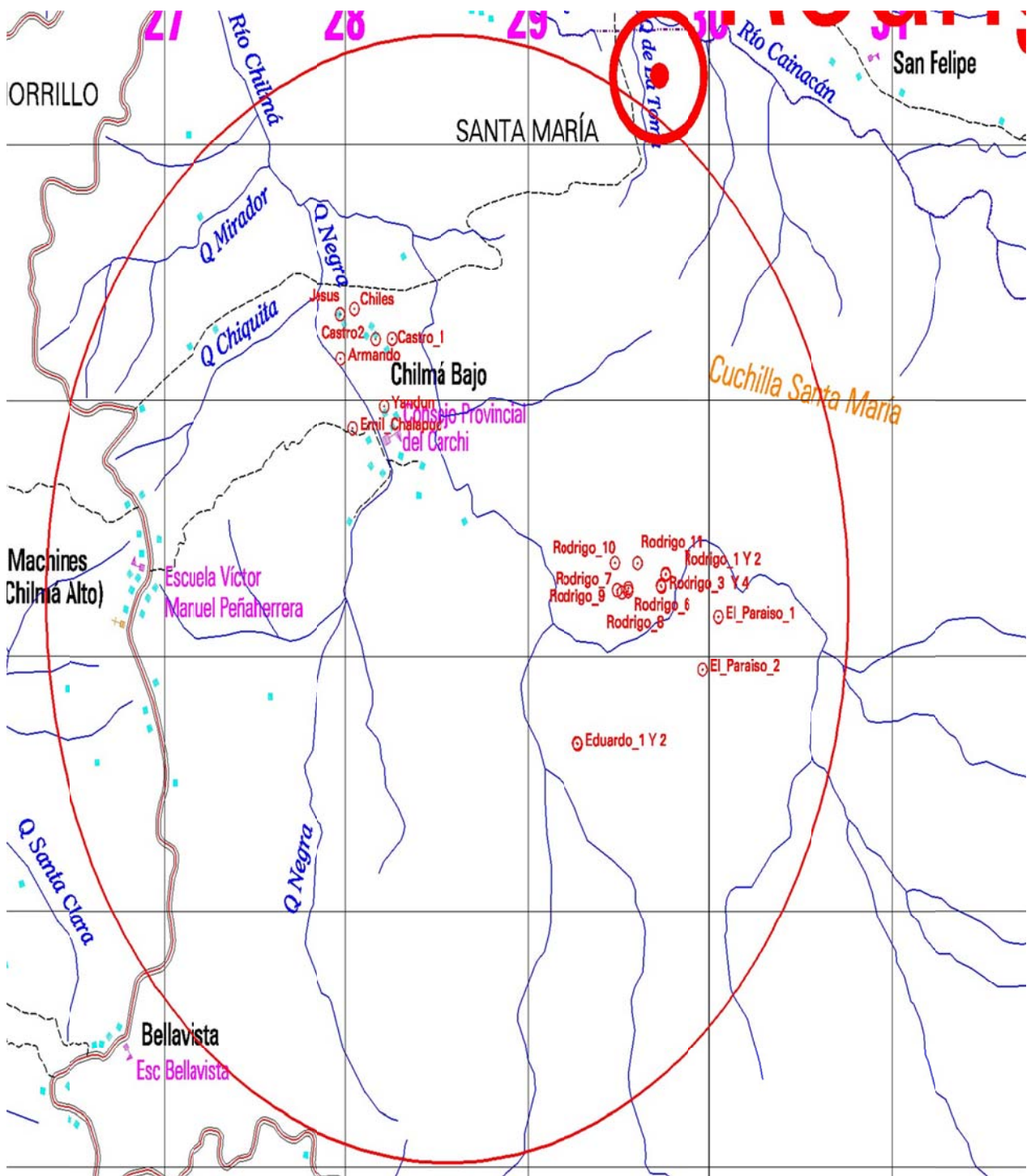




APÉNDICE 3: MAPAS DE UBICACIÓN DE LOS PETROGLIFOS EN LA PROVINCIA DEL CARCHI



Mapa 1: Petroglifos ubicados en la zona de Maldonado. Tomado de geoportal del Instituto Geográfico Militar, cartas topográficas (Escala 1:50000)

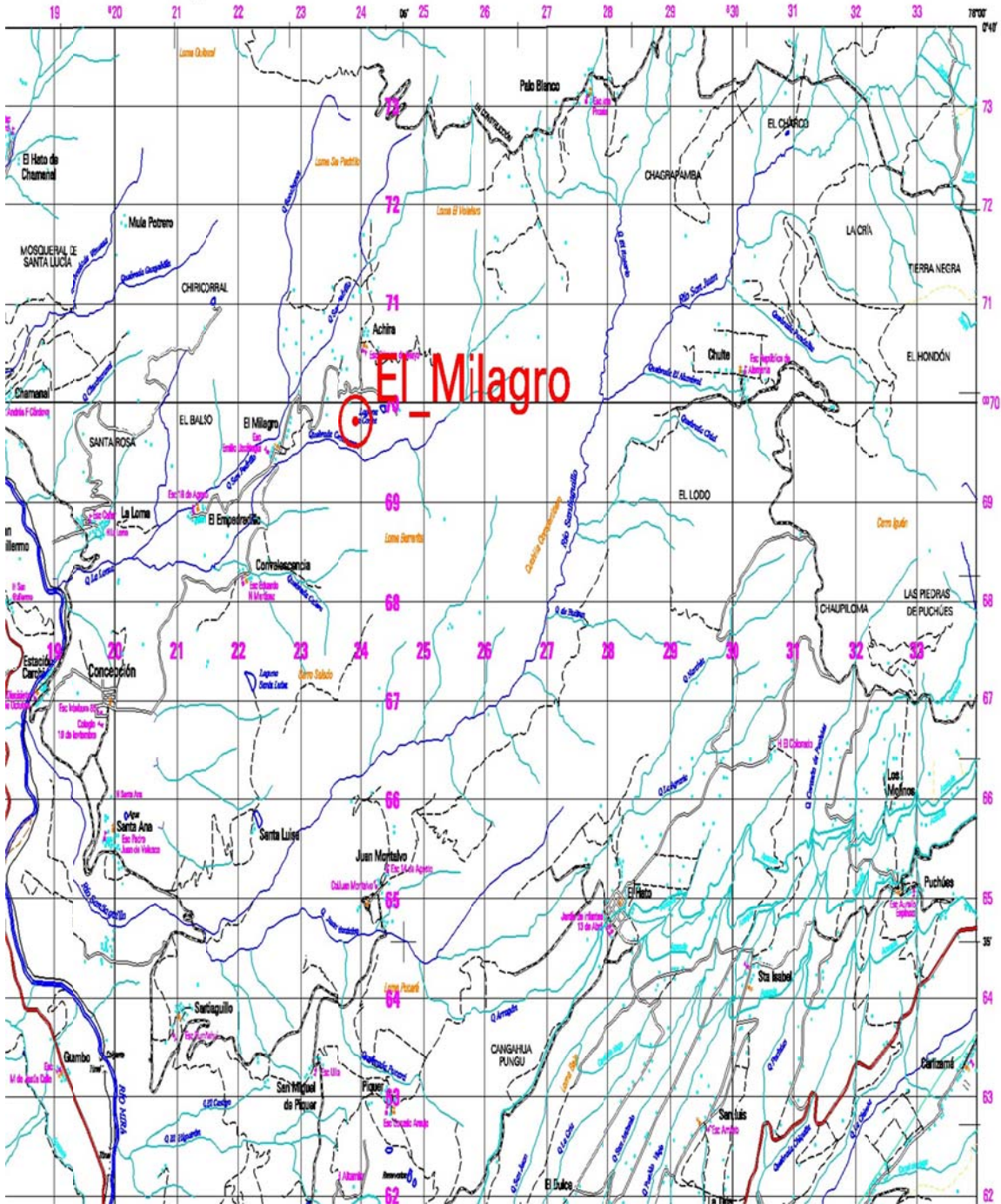


Mapa 2: Petroglifos ubicados en la zona de Maldonado. Tomado de geoportal del Instituto Geográfico Militar, cartas topográficas (Escala 1:50000)

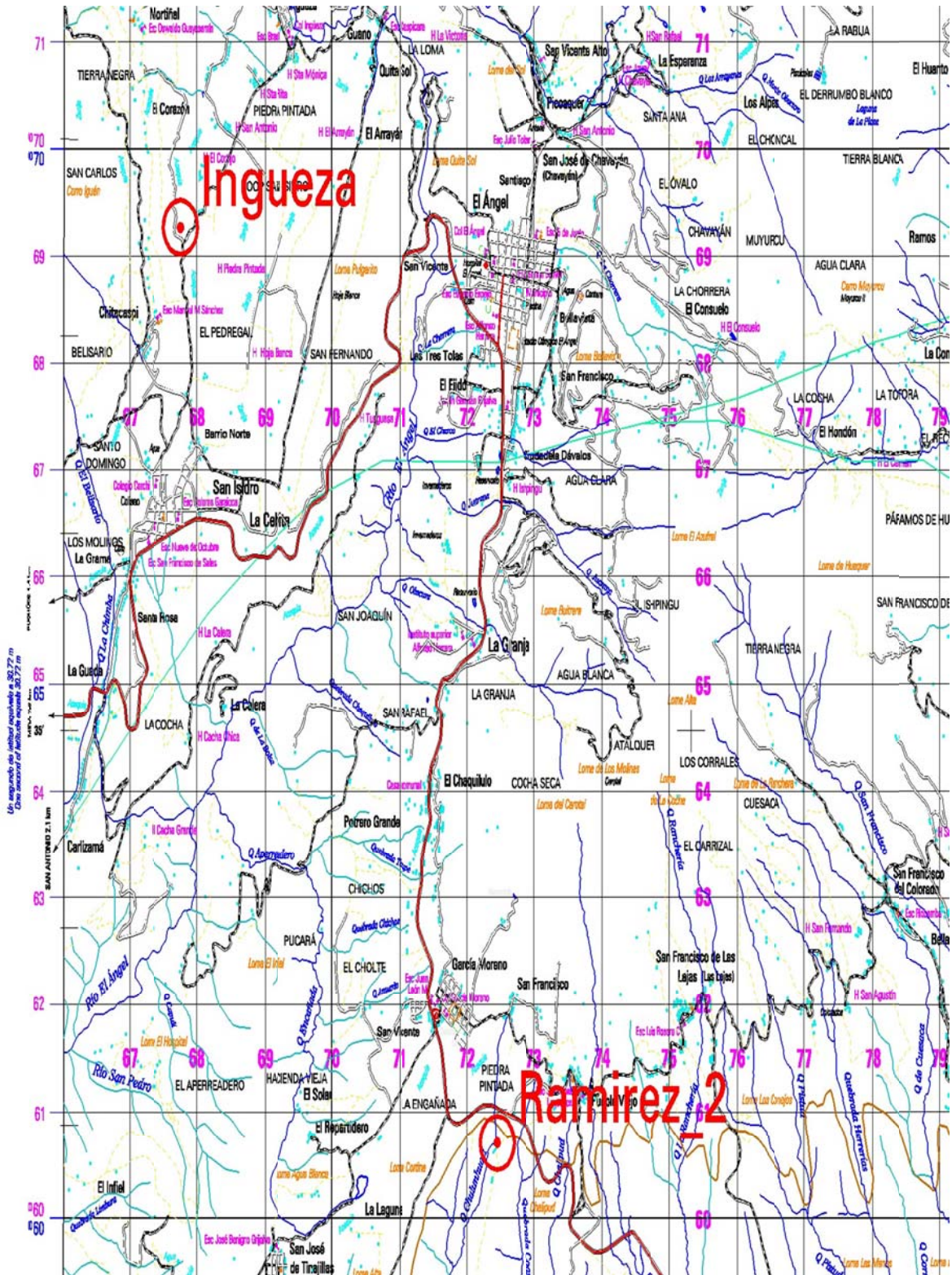
MIRA



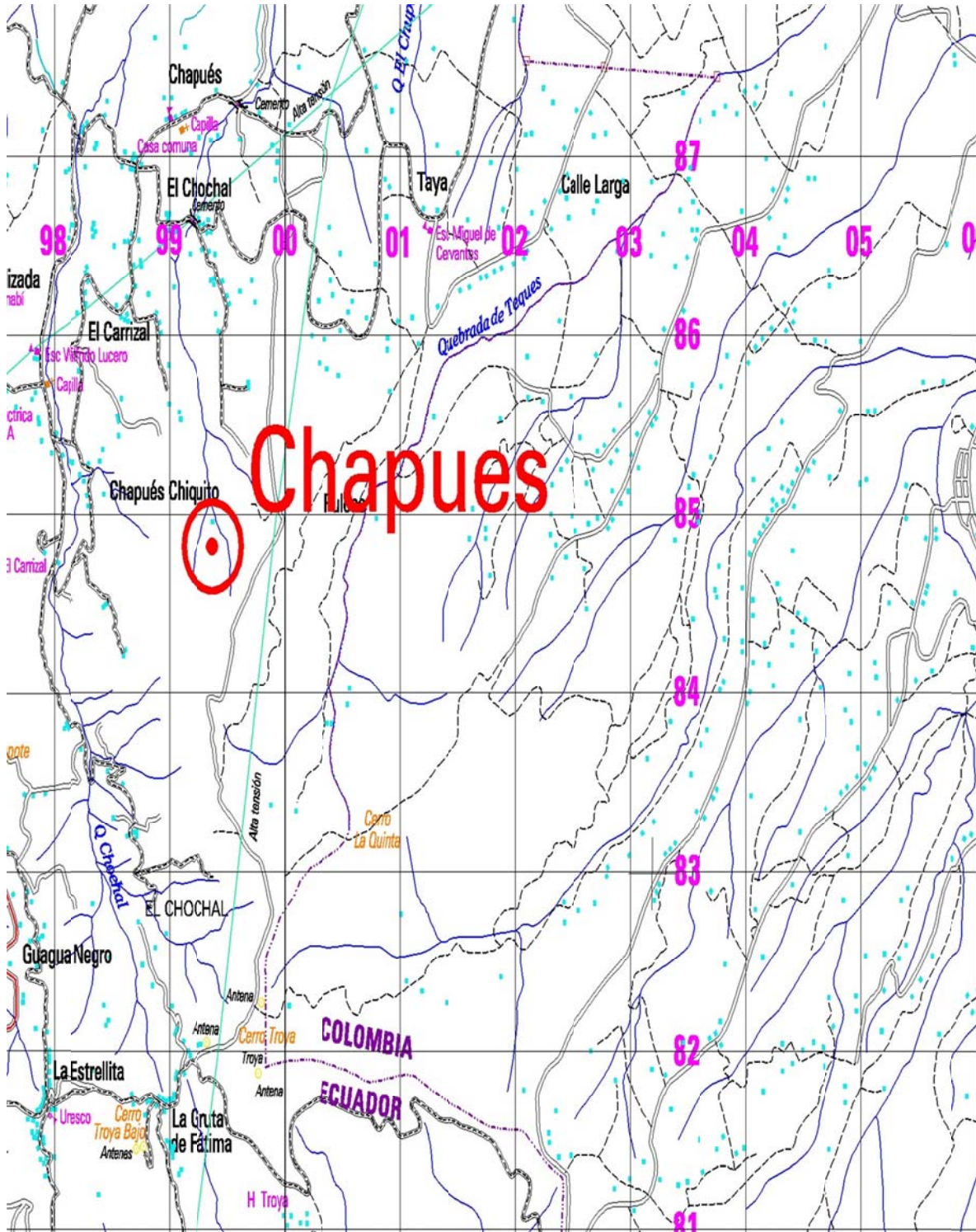
EDICIÓN 2-IGM SERIE SERIES J721 HOJA SHEET NII D2, 3995 I



Mapa 3: Petroglifos ubicados en la zona de Mira. Tomado de geoportal del Instituto Geográfico Militar, cartas topográficas (Escala 1:50000)



Mapa 4: Petroglifos ubicados en la zona de San Gabriel. Tomado de geoportal del Instituto Geográfico Militar, cartas topográficas (Escala 1:50000)



Mapa 5: Petroglifos ubicados en la zona de Tulcán. Tomado de geoportal del Instituto Geográfico Militar, cartas topográficas (Escala 1:50000)