

Carlos Armando Rodríguez

COLOMBIA - ECUADOR
3.000 AÑOS DE ARTE PREHISPÁNICO

Colección Ziablof



Programa  Editorial

El libro que presentamos al lector trata de arte, pero no sobre cualquier tipo de arte, sino sobre un arte antiguo que aun no ha sido valorado en su verdadera dimensión histórico - cultural; de una concepciones estéticas que aún se encuentran presentes en nuestro inconsciente colectivo, a pesar de que por más de 500 años se ha tratado de borrarlas de nuestra memoria histórica. Es el resultado de la investigación histórica e iconográfica de una selección de cerca de 1.000 piezas cerámicas que durante décadas fueron recolectadas y conservadas pacientemente por el señor Paul Ziabloff, ciudadano libanés y entregados generosamente en noviembre de 2.011 al Museo arqueológico Julio Cesar Cubillos de la Universidad del Valle, para su utilización como material documental en los procesos de investigación, docencia y socialización de nuestro pasado prehispánico. Estos objetos cerámicos, que fueron elaborados por artistas con fines sociales específicos y que son portadores materiales de conocimiento, pertenecen a nueve complejos culturales relacionados con sociedades jerarquizadas de tipo cacical, que existieron en el suroccidente de Colombia y el noroccidente del Ecuador, entre el 700 a.C. y 1.550 d.C.



Programa  Editorial

COLOMBIA - ECUADOR

3.000 AÑOS DE ARTE PREHISPÁNICO

Colección Ziablof

Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos
45 años



CARLOS ARMANDO RODRÍGUEZ

Profesor titular, adscrito al Departamento de Artes visuales y Estética de la Universidad del Valle, donde coordina, desde el 2.004, el Grupo de Investigaciones en Arqueología y Diversidad Sociocultural Prehispanica -ARQUEODIVERSIDAD. Director del Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos -MAJCC- desde 1.994. Arqueólogo - historiador, con una Maestría en Historia de la Universidad Estatal de Voronech (Rusia 1.980) y un Ph.D. en Historia - Arqueología del Instituto de Arqueología (Moscú, 1.987). Miembro de la Society for American Archaeology desde 1.996 y de la Sociedad Colombiana de Arqueología, desde 1.997. Ha sido profesor invitado del Departamento de Antropología del Smithsonian Institute (2.000), la Escuela Nacional de Antropología del Smithsonian Institute (2.000), la Escuela Nacional de Antropología e Historia -ENAH de México (2.007), la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela (2.009), la Universidad Mayor de San Marcos, Lima (2.011), Universidad de Costa Rica, San José (2.012). Desde el año 2.000 ha venido realizando el programa de investigaciones interdisciplinarias Diversidad sociocultural prehispánica en e Norte de Suramérica. Editor, desde el 2.007 de la revista electrónica *international Journal of South American Archeology-USA*. Autor y coautor de 100 publicaciones científicas, incluyendo 13 libros. En junio de 2.010 recibió de la Universidad del Valle la Distinción Académica de Profesor Distinguido y la Mención de Exaltación de Investigador Destacado de la Facultad de Artes Integradas.

Carlos Armando Rodríguez

COLOMBIA - ECUADOR
3.000 AÑOS DE ARTE PREHISPÁNICO

Colección Ziablof

Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos
45 años



Rodríguez, Carlos Armando, 1952-

Colombia - Ecuador 3.000 años de arte prehispánico/ Carlos Armando Rodríguez. – Santiago de Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2013.

200 p.; 28 cm. – (Colección Artes y Humanidades)

Incluye bibliografía.

1. Arte precolombino - Historia - Colombia 2. Arte precolombino - Historia - Ecuador 3. Culturas prehispánicas - Historia - Colombia

4. Culturas prehispánicas - Historia - Ecuador I Tít. 11.Serie.

709. 8 cd 21 ed.

A1386465

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Colombia - Ecuador. 3.000 años de arte prehispánico. Colección Ziablof

Autor: Carlos Armando Rodríguez

ISBN: 978-958-765-047-1

ISBN-PDF: 978-958-5164-37-6

DOI: 10.25100/peu.515

Colección: **Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos**

Primera Edición Impresa febrero 2013

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Carlos Armando Rodríguez

Diseño de carátula y diagramación: Luis Fernando Herrera Romero

Fotografías: Selene García Calán, Carlos Armando Rodríguez, Luis Fernando Herrera

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

Contenido

Contenido

■	8	<i>Presentación</i>
■	10	<i>Agradecimientos</i>
■	11	<i>Introducción</i>
■	14	<i>El espacio de las culturas prehispánicas</i>
■	15	<i>El tiempo de las culturas prehispánicas</i>
■	16	<i>Cultura Ylama</i>
■	26	<i>Cultura Yotoco - Malagana</i>
■	32	<i>Cultura Tumaco - Tolita</i>
■	100	<i>Cultura Quimbaya Tardío</i>
■	120	<i>Cultura Sonso</i>
■	130	<i>Cultura Quebrada Seca</i>
■	136	<i>Cultura Capulí</i>
■	160	<i>Cultura Piartal</i>
■	178	<i>Cultura Tuza</i>
■	198	<i>Bibliografía</i>

Presentación

Presentación

“Quien quiera haya conducido la victoria hasta el día de hoy, participa en el cortejo triunfal en el cual los dominadores de hoy pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra.”

Walter Benjamin, Tesis de Filosofía de la Historia

El pasado precolombino es parte de nuestra historia. Su exploración y desciframiento, el descubrimiento de su transcendencia, del refinamiento de su legado ideológico y espiritual, de sus ideas, mitos y abstracciones, de su sensibilidad estética apenas comienza y guarda aún grandes incógnitas.

La brusca irrupción de la civilización occidental hace 500 años cercenó y achuró los procesos evolutivos de las culturas precolombinas que se remonta, en el territorio al que se remite la presente colección de piezas de cerámica - el suroeste colombiano y el norte de Ecuador -, a un pasado de aproximadamente 3.000 años.

Las interesantes piezas presentadas en este libro hacían parte de una colección privada, la colección Ziablof, que fue donada al Museo Arqueológico Julio César Cubillos de la Universidad del Valle en sus 45 años de existencia. Proviene de las culturas Ylama, Yotoco-Malagana, Tumaco-Tolita, Quimbaya Tardío, Sonso, Quebrada Seca, Capulí, Piartal y Tuza.

A comienzos del siglo XVI, cuando empezó la imposición de la cosmovisión y de la hegemonía social y económica europea, algunas de estas culturas ya habían cesado hace mucho tiempo, particularmente la más antigua de ellas, llamada Ylama y ubicada en el Valle del Cauca, que perduró setecientos años hasta el inicio de nuestra era, paralela - aunque muy distinta en sus formas estéticas e ideológicas - con la cultura de la antigua Grecia que marcó el inicio de la civilización occidental.

La fascinante cultura Tumaco-Tolita a su vez, en la costa pacífica meridional colombiana y septentrional ecuatoriana, perduró casi durante un milenio hasta el comienzo del siglo V de nuestra era y se extinguió mil años antes de la llegada de los europeos.

La cultura de Yotoco-Malagana, situada, como la de Ylama, en el Valle del Cauca, se remonta a los primeros setecientos años de nuestra era; la de Piartal, ubicada en Nariño y el norte de Ecuador, perduró durante ocho siglos y dejó de existir aproximadamente 250 años antes de la llegada de los Conquistadores. Eso muestra unas dimensiones históricas, de las cuales muchas veces no estamos plenamente conscientes.

Las otras cinco culturas, Quimbaya, Sonso, Quebrada Seca, Capulí y Tuza, estaban en plena madurez de su desarrollo a comienzos del siglo XVI. Habían heredado y asimilado de las culturas antecesoras diversas formas de vida, aspectos de cosmovisión, una organización social jerarquizada basada en el mérito y un saber que les permitió un sostenimiento económico eficiente en relativo equilibrio con el entorno natural; sobre esa base habían desarrollado rasgos culturales propios, novedosos y distintivos.

La ciencia moderna, la Arqueología en alianza con la Historia del Arte y otras disciplinas, apenas empieza hoy a encontrar las claves para diferenciar, interpretar y valorar en su riqueza y sabiduría, las características y especificidades de estas culturas.

Para ello hay que “pasar por la historia el cepillo a contrapelo” como lo expresó Walter Benjamin en sus Tesis de Filosofía de la Historia.

Es lo que hace Carlos Armando Rodríguez, historiador y arqueólogo, director del Museo Antropológico “Julio Cesar Cubillos” de la Universidad del Valle, al describir minuciosamente cada una de las maravillosas piezas de cerámica reunidas en este libro, logrando en muchos casos una interpretación que súbitamente hace surgir en el imaginario del lector visones fragmentadas de esas sociedades precolombinas que han sido marginadas o excluidas del constructo de la historia. Walter Benjamin afirmaba:

“La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Solo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado.”

Los territorios habitados por los creadores de esas piezas fueron conquistados principalmente por Sebastián de Belalcázar y sus huestes.

Él había participado, bajo el mando de Francisco Pizarro, en la invasión y el saqueo del Imperio Inca, llamado por los conquistadores Birú. Codiciando aún más riquezas, se dirigió desde allí hacia el norte en expediciones propias. Le habían contado de un país en el que se practicaban ofrendas arrojando oro y esmeraldas a una laguna.

Atravesó lo que hoy se conoce como Ecuador – la historia de los vencedores le atribuye la fundación de la ciudad de Quito que de hecho ya existía como importante centro administrativo de los Incas; exploró la región de Pasto y avanzó por el Patía hasta el valle del Río Cauca, dejando a su paso más ciudades “fundadas”, entre ellas Cali y Popayán, donde los indígenas ofrecieron resistencia durante dos años y donde se encontraba un importante centro de culto milenario, una enorme pirámide en adobe, la única en Colombia, hoy conocida con el nombre de Morro de Tulcán, invisibilizada bajo un denso césped.

En 1.540 la corona española nombró a Belalcázar Adelantado y Gobernador de Popayán y le otorgó los derechos sobre un inmenso territorio que ese extendía hasta el norte del Ecuador. Sin embargo, unos años después, a raíz de rivalidades con otros conquistadores, fue condenado a muerte; uno de los crímenes de los que se le acusó, fue - y esto es significativo - el maltrato a los indígenas. Pero ya había amasado inmensas riquezas y pudo pagar una fianza quedando en libertad.

400 años después, en pleno siglo XX, fue inaugurado un monumento en su memoria, una estatua ecuestre en bronce elaborada por el escultor español Victorio Macho. Esa estatua fue emplazada justamente encima de la antigua pirámide, el Morro de Tulcán.

El arte es simbólico, y simbólico es lo que se hace con él.

En ese sentido la entrega de la colección Ziablof al Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos de la Universidad del Valle, y con ello al pueblo

colombiano es un acto significativo y significativo es el cuidado con el que han sido descritos e interpretados las finas obras de cerámica, bellamente reproducidos en este libro.

Juliane Bambula Díaz
Profesora del Departamento de Artes
Visuales y Estética, Universidad del Valle.

Agradecimientos

Agradecimientos

Un buen número de personas contribuyeron activamente para que fuera posible la publicación del presente libro, con el cual queremos conmemorar los 45 años del Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos de la Universidad del Valle-MAJCC. La colección de piezas cerámicas prehispánicas, que fueron la base de mis estudios históricos e iconográficos, fue entregada generosamente al MAJCC, en noviembre de 2.011, por la familia Ziablof-Link, por intermedio del Dr. Guillermo Chaux, su representante legal. Su permanente interés y eficiente gestión, nos acompañó hasta el momento final de la inauguración de la exposición arqueológica *Colombia-Ecuador. 3.000 años de arte prehispánico. Colección Ziablof*, en el marco de la cual, se realizó la presentación oficial de esta obra.

Durante el segundo semestre del 2.012, un equipo de trabajo integrado por los estudiantes de Diseño Gráfico de la Universidad del Valle, Selene García Calán y Luis Fernando Herrera, y el autor, realizó un arduo trabajo de toma, edición y selección de las fotografías que irían acompañando el texto. A Luis Fernando se le debe la preciosa diagramación.

Por su parte, el Dr. Harry Pachajoa, profesor del Icesi, aceptó desinteresadamente revisar con nosotros las piezas que presentaban algunas patologías, y nos asesoró en los diagnósticos correspondientes. Igualmente, la profesora Juliane Bambula, del Departamento de Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle, accedió generosamente a escribir la presentación del libro, y colaboró con la corrección de estilo.

A nivel institucional, quiero resaltar el permanente interés y apoyo a las actividades científico-culturales del MAJCC, por parte del Dr. Iván Enrique Ramos Calderón, rector de la Universidad del Valle, y Clemencia García, directora

de la División de Bibliotecas, quienes apoyaron desde el principio el proyecto y aprobaron los recursos económicos para que pudiera ser publicado este libro.

A todas estas personas e instituciones, quiero manifestar mi inmensa gratitud!

Introducción

Introducción

El proceso de sedentarización entre diferentes colectivos humanos del actual continente americano fue una transformación revolucionaria de varios milenios que cambió radicalmente la relación del hombre con su ambiente natural y sociocultural. Uno de los resultados más importantes de esta modificación fue la invención y el desarrollo de la alfarería. Utilizando la arcilla, materia prima vital, el hombre prehispánico americano, durante más de 7.000 años, interpretó la naturaleza y se expresó a sí mismo y a sus semejantes en toda su dimensión biológica y sociocultural.

Plantas, animales, seres humanos, seres míticos, hombres, mujeres, niños, ancianos, caciques, chamanes, adornos corporales, festividades, estados de salud y enfermedad, fueron representados en la plasticidad de la arcilla, por artistas anónimos que crearon verdaderas obras maestras.

Estos extraordinarios objetos representan la esencia primigenia de la identidad de los actuales pueblos latinoamericanos y constituyen lo más preciado de su patrimonio cultural-arqueológico, el cual debemos estudiar, rescatar, conservar y poner en valor tanto para nosotros, como para las futuras generaciones.

El libro que presentamos al lector trata de arte, pero no sobre cualquier tipo de arte, sino sobre un arte antiguo que aún no ha sido valorado en su verdadera dimensión histórico-cultural; de unas concepciones estéticas que aún se encuentran presentes en nuestro inconsciente colectivo, a pesar de que por más de 500 años se ha tratado de borrarlas de nuestra memoria histórica.

Es el resultado de la investigación histórica e iconográfica de una selección de cerca de 1.000 piezas cerámicas que durante décadas fueron recolectadas y conservadas pacientemente por el señor Paul Ziabloff (†), ciudadano libanés y

entregadas generosamente en noviembre de 2.011 al Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos de la Universidad del Valle, para su utilización como material documental en los procesos de investigación, docencia y socialización de nuestro pasado prehispánico.

Estos objetos cerámicos, que fueron elaborados por artistas con fines sociales específicos y que son portadores materiales de conocimiento, pertenecen a nueve complejos culturales relacionados con sociedades jerarquizadas de tipo cacical, que existieron en el suroccidente de Colombia y el noroccidente del Ecuador, entre el 700 a.C. y 1.550 d.C.

Sociedades que en términos de la historia prehispánica de nuestro país, podemos ubicar en tres grandes períodos: La fase terminal del Período Formativo que abarca el lapso cronológico entre 1.500 y 300 a.C., o inicios de nuestra era en algunas regiones de nuestro país. Durante este tiempo se estructuraron formas sedentarias de vida aldeana, una economía diversificada; se empezaron a generar excedentes de producción por medio de la agricultura intensiva, la alfarería, la textilería y el trabajo de los metales. Igualmente, se introdujeron diversos ritos relacionados con el culto a los muertos y una marcada diferenciación social entre las comunidades. A este período pertenece la Cultura Ylama, que existió en el actual Departamento del Valle del Cauca, entre 700 a.C. e inicios de nuestra era.

El segundo es el período Clásico Regional que duró unos 1.000 años, entre el 300 a.C. y 500-700 d.C., caracterizado por un alto nivel de desarrollo sociocultural, evidenciado por los grandes logros alcanzados en la agricultura, la metalurgia, la alfarería y las diversas formas de pensamiento chamánico. Asimismo, por un mayor grado de diversidad y complejidad sociocultural, fenómeno

característico de todo el Norte de Suramérica. A este tiempo corresponden dos grandes complejos culturales: Yotoco-Malagana en la región andina vallecaucana y Tumaco-La Tolita (Tulato), en la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana.

Y finalmente, el Período Tardío (500-1.500 d.C.), que corresponde a los 1.000 años antes de la conquista española, asociados con fuertes migraciones de diversas comunidades étnicas, un considerable aumento de población, la introducción y el desarrollo de nuevas tecnologías de producción agrícola (camellones), la realización de obras de ingeniería a mediana y gran escala con fines agrícolas, rituales y de vivienda, nuevos patrones de asentamiento humano (grandes aldeas, asociación de aldeas) y cambios estructurales en la concepción de la muerte, organización y mantenimiento de grandes redes de intercambio de materias primas, productos manufacturados e ideología.

Los complejos culturales de este período son: Capulí, Piartal y Tuza en los andes colombo-ecuatorianos, Quebrada Seca en el Alto Cauca, Sonso en la región Calima y Quimbaya Tardío en la región andina de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío y Valle del Cauca.

La presente edición está compuesta por nueve capítulos, cada uno de los cuales está dedicado al análisis sucinto de un complejo cultural y a la descripción de una selección de las mejores piezas cerámicas de la Colección Ziablof. La información se expone de acuerdo con el estado actual de los conocimientos arqueológicos sobre cada una de estas culturas. Complementan el texto 232 hermosas fotografías, logradas por nuestro equipo de trabajo conformado por Selene García Calán, Luis Fernando Herrera, estudiantes de Diseño Gráfico de la Universidad del Valle y el autor de estas notas, un mapa del norte de Suramérica donde se ubican espacialmente los complejos culturales mencionados en el texto, una tabla cronológica con la posición temporal de las culturas y una bibliografía actualizada al año 2.013.

Es nuestro deseo que al abrir las siguientes páginas, el lector se encuentre con una serie de representaciones donde la belleza se expresa tanto en la conceptualización de las formas que se le imprimieron a los objetos, como en sus

contenidos sociales, donde los animales, las plantas y los seres humanos se fundieron en una unidad cósmica. Guardo la esperanza de que estos objetos materiales, producto de las vivencias estéticas de su tiempo, generen placer y admiración, ya que esa evocadora gama de formas y colores, ritmos y proporciones, evidencian una gran riqueza cultural.

¡Bienvenidos a lo bello, a nuestro patrimonio cultural!

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

El espacio de las culturas prehispánicas



- | | | | | | |
|---|-------------------|---|-----------------|---|---------|
| 1 | Ylama | 4 | Quimbaya Tardío | 7 | Capulí |
| 2 | Yotoco - Malagana | 5 | Sonso | 8 | Piartal |
| 3 | Tumaco - Tolita | 6 | Quebrada Seca | 9 | Tuza |



YLAMA
700 - 0 a.C.

Cultura

Ylama representa la expresión cultural de la primera sociedad jerarquizada de tipo cacical que existió en el actual Departamento del Valle del Cauca, durante el Período Formativo.

Su espacio físico principal fue la región Calima con sus pequeños y hermosos valles interandinos de El Dorado (Restrepo) y Calima (Calima-Darién), la llanura aluvial del Pacífico y el sector central del valle geográfico del río Cauca.

Los Ylama fueron excelentes alfareros que lograron expresar su cultura en una gran cantidad de formas que incluyen recipientes para conservar y transportar líquidos denominados alcarrazas, sobre las cuales representaron poblados, casas, animales, seres humanos y escenas de transformación chamánica, donde se complementan elementos de animales y seres humanos. También elaboraron vasos cilíndricos, ollas, cántaros, copas, cuencos, silbatos y pipas.

En general, el arte Ylama se caracteriza por la combinación de representaciones figurativas con iconos geométricos, utilizando las técnicas decorativas de la incisión fina, la pintura positiva roja y negativa y la aplicación.

Entre las imágenes figurativas, las de animales, en especial reptiles, anfibios y mamíferos, son las más frecuentes. Constituyen una evidencia clara de la gran importancia que tenían estos seres vivos y el medio ambiente en la cosmovisión de las poblaciones Ylama. ¹

Las cuatro imágenes que presento en esta publicación corresponden a objetos cerámicos encontrados en tumbas que cumplieron una función ritual como ajuar de individuos importantes de la sociedad. La primera es una representación espectacular del rito de *transformación chamánica*, que se presenta frecuentemente en el arte Ylama en otros objetos como canasteros y vasos ceremoniales. Se trata de una verdadera obra de arte zooantropomorfo con la forma de una vasija ritual, conocida con el nombre de alcarraza. La imagen representa el cuerpo de un cuadrúpedo adulto, posiblemente una danta o tapir. El elemento

central de la transformación aparece en la cabeza del chamán, donde se representa una corona de dos hileras de plumas, los ojos circulares con pupila dilatada y las fauces abiertas con los colmillos de felino (Figura 1).

En la parte posterior de la pieza, hacia su pequeña cola levantada confluyen seis serpientes enroscadas cuyos cuerpos están distribuidos tanto en el lomo, como en los cuartos traseros del animal (Figura 2). Otras cuatro serpientes salen de la parte central de cuerpo y sus cabezas rematan en la boca (Figura 3). De tal forma, podemos observar que la transformación involucra a la serpiente como animal dual que representa simbólicamente tanto la muerte, como la vida, y también los felinos, animales de poder del mundo donde vive el hombre; en otras palabras, la vida y la muerte, ritualizados con la ayuda de dos de los animales más importantes en la cosmovisión y la religión de las comunidades Ylama.

También presentamos un vaso ceremonial decorado con pintura roja y la representación de dos individuos contrapuestos, que aparecen en trance con los ojos circulares y pupila dilatada, cuyas cejas, nariz y piernas son motivos de serpientes (Figura 4). Están sentados compartiendo sus piernas y una especie de corona circular compuesta por dos culebras (Figura 5).

La alusión a las serpientes venenosas es indudable. En su conjunto una representación similar que ha sido denominada por algunos investigadores *ser fabuloso*, ² a mi juicio representa otra variante del rito de transformación chamánica, característico de individuos que utilizan sicotrópicos en rituales especiales de la comunidad. Se trata de un arte sagrado en el cual los animales de poder, junto con el hombre, son los principales actores. Estas esculturas con atributos de distintos seres son la máxima expresión del poder sobrenatural.

1. Rodríguez 1.992.

2. Cardale 1.989.

Otra ilustración con una fuerte carga simbólica es un vaso cilíndrico al cual se le aplicó en su parte anterior una figura humana modelada previamente, la cual aparece sentada con las manos sobre las rodillas. Es la clásica imagen denominada *canastero*, que se ha interpretado como la representación de los *mindaláes* o comerciantes de la época, que muy seguramente se dedicaban al intercambio a larga distancia. Se representa a un hombre con pintura roja en todo su cuerpo, un suntuoso tocado con motivos serpentiformes, collar, y posible tatuaje corporal, elementos que sugieren su pertenencia a las elites del poder económico (Figura 6).

La serpiente, animal que simboliza tanto la muerte, como la renovación, la vida, era muy importante en la cosmovisión de las poblaciones Ylana y su representación en el arte es muy reiterativa. Aparece tres veces simbolizada en la olla globular de la figura 7, donde su cuerpo está enrollado y sobresale su cabeza triangular. Presenta incisiones finas achuradas tanto en el cuerpo, como en la cabeza, recordando los ofidios conocidos en la región pacífica colombiana como talla equis (*Bothrops asper*).

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

YLAMA



▶ 1
Alcarraza
24 x 29 cm



▶ 2
Alcarraza
24 x 29 cm



▶ 3
Alcarraza
24 x 29 cm



▶ 4
Vaso
10.8 x 8.2 cm



▶ 5
Vaso
10.8 x 8.2 cm



▶ 6
Canastero
14.7 x 9.7 cm



▶ 7
Olla
9.9 x 15.5 cm



YOTOCO
1 - 700 d.C.

Cultura YOTOCO - MALAGANA

Hacia principios del primer milenio de nuestra era se comienza a evidenciar la presencia de un nuevo complejo cultural en las mismas regiones ocupadas por los creadores de la Cultura Ylama.

Esta nueva cultura se conoce con el nombre de Yotoco-Malagana y sus principales cacicazgos se desarrollaron en la región Calima y el valle geográfico del río Cauca. Y parece haber surgido como resultado tanto de un proceso interno de evolución sociocultural de las comunidades Ylama, como de influencias externas de otras comunidades.

La cultura Yotoco-Malagana es conocida internacionalmente por su impresionante metalurgia, que tenía fines rituales y estaba relacionada con la exaltación del prestigio social. Los orfebres de esta cultura fueron maestros en el trabajo especialmente del oro de alta ley. Empleando el martillado confeccionaron láminas con las cuales copiaron la forma de caracoles marinos, palillos y poporos utilizados en los rituales de la coca; igualmente, objetos de adorno personal como pectorales, narigueras, brazaletes y colgantes.

Usando la técnica de la cera perdida fundieron alfileres con remates antropomorfos y de animales como aves, murciélagos, serpientes e insectos, que muchas veces, aparecen asociados con representaciones humanas y son un excelente ejemplo de una microorfebrería casi única en el contexto histórico prehispánico de Colombia y Suramérica.³

Por granulación fabricaron cuentas de collar. Asimismo, se usó la aleación de oro y cobre conocida con el nombre de *tumbaga* para hacer diferentes tipos de ornamentos y se combinó magistralmente el metal con piedras preciosas para lograr adornos compuestos.

Por otra parte, la arcilla fue el vehículo transmisor por medio del cual los artistas alfareros Yotoco-Malagana expresaron en algunos casos, a través del mito, su pensamiento, su entorno y su forma de percibir el mundo. En la cerámica

de esta cultura se pueden observar algunas innovaciones significativas en relación con Ylama. Hay una notable ausencia de representaciones zoomorfas y antropomorfas con decoración incisa fina. En su lugar, aparecen las figuras con formas de plantas y la decoración policroma, utilizando colores como el rojo, el naranja, el negro, el blanco y el crema, para decorar los objetos. Igualmente, se continuó elaborando ollas, cuencos, platos, cántaros, copas, alcarrazas, pipas, silbatos y máscaras. La disminución de imágenes de animales en la cerámica y el aumento de representaciones fitomorfas como tubérculos, frutos de palmas y frutas, es característico de esta sociedad, que basaba su economía en la agricultura intensiva.⁴

La maestría de los alfareros de esta importante cultura prehispánica puede apreciarse muy bien en una máscara mortuoria donde aparece representado un rostro humano con un alto grado de realismo. Sus ojos, la boca y la nariz fueron realizados utilizando las técnicas de modelado y aplicación. En su decoración se emplearon los colores rojo, crema y negro; y también cuatro franjas incisas con puntos, simulando una especie de pintura facial, elemento importante en la transmisión de un lenguaje visual propio de determinados rituales (Figura 8).

3. Archila 1.996.

4. Bray 2.005.

YOTOCO - MALAGANA



► 8
Máscara
7.0 x 16.7 cm

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**



TUMACO -TOLITA
300 a.C. - 400 d.C.

Cultura TUMACO -TOLITA

Las comunidades portadoras de la cultura prehispánica Tumaco-Tolita, que existió durante el Período Clásico Regional, habitaron todos los ecosistemas de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana, durante casi 1.000 años.

Sus asentamientos han sido encontrados por los arqueólogos, desde el río San Juan (Colombia) al norte, hasta la Bahía de Caranquez (Ecuador) en el sur, en una región que se extiende por más de 500 km lineales.

Los orfebres Tumaco-Tolita fueron los únicos en América que utilizaron el platino para crear una gran cantidad de objetos suntuosos con destino a las elites del poder económico, político y religioso. Además, emplearon el oro y la tumbaga para elaborar objetos de adorno personal, que muchas veces fueron combinados con piedras preciosas y semi-preciosas. Su orfebrería fue una de las más excelsas de la América precolombina.⁵

Por su parte, la producción cerámica se caracterizó por la implementación de una gran variedad de técnicas, entre ellas el moldeado que permitió la producción en serie de una gran variedad de objetos. Los artistas alfareros Tumaco-Tolita utilizaron ampliamente la policromía (rojo, blanco, negro, crema, verde) y fueron maestros en las representaciones plásticas de diversos aspectos de la vida cotidiana y ceremonial. Su arte se caracteriza por la combinación frecuente de unidades y narrativas temáticas figurativas de seres humanos y animales, o de representaciones de seres fabulosos e iconos abstractos geométricos. Se trata de un arte excepcional, donde se complementan los temas relacionados con la vida y la muerte.

Las piezas cerámicas, que comprenden casi un tercio del total de la colección Ziablof, pertenecen a diferentes períodos de desarrollo de esta cultura y podemos clasificarlas en las siguientes categorías: vasijas de uso cotidiano y/o ritual, descamadores, moldes, animales, hombres, mujeres, parejas, sexualidad y enfermedades.

Vasijas

Entre las vasijas quiero mencionar los cuencos o compoteras, utilizados en diferentes tipos de actividades tanto domésticas, como rituales. Algunos de ellos presentan tres soportes mamiformes huecos. La pintura roja fue utilizada para resaltar espacios tanto internos, como externos de la pieza, simbolizando posiblemente la dualidad por medio del color, donde espacios pintados de rojo se alternaron con zonas sin color, pero cubiertas de un engobe ocre claro (Figura 9).

También están presentes los cántaros campaniformes con bordes evertidos que originalmente fueron decorados con diseños geométricos pintados a manera de franjas horizontales sobre el cuerpo externo (Figura 10).

Igualmente, hay vasijas tipo botellón con cuerpo compuesto y un asa puente lateral para sostenerlo, decoradas con pintura positiva roja desde la parte media del cuerpo (Figura 11). Una variante de esta forma, heredada de la cultura Chorrera del Período Formativo ecuatoriano, es una botella silbato que en su parte frontal tiene una figura humana modelada, que aparece sentada con las manos sobre las rodillas. Sus adornos son un gorro, orejeras y un suntuoso collar (Figura 12).

Un modelo más elaborado está representado por una botella silbato con base anular y asa puente, con color rojo como decoración básica. En una de sus vertederas fue representada la cabeza de un ser fantástico conformado por dos crestas de saurio y las fauces y colmillos de un felino, figura que hace alusión al rito de transformación chamánica en animales de poder (Figura 13).

Pero indudablemente uno de los recipientes más espectaculares de la Cultura Tumaco-Tolita es la alcarraza, que es un objeto elaborado para

5. Lleras y Ontaneda 2.010.

transportar y conservar líquidos que fue utilizado en actividades tanto domésticas, como rituales.

Las más sencillas tienen un cuerpo subglobular y una base anular, con dos vertederas en su parte superior, unidas por un asa de puente. Su cuerpo inferior y la base fueron decorados con pintura roja (Figura 14).

Otro prototipo con un mayor nivel de elaboración y un gran simbolismo es la representación de una vivienda conformada por una plataforma cuadrada denominada *tolá* que descansa sobre cuatro frutos de algún tipo de palma. Sobre la plataforma reposa un ave seguramente calentando sus huevos, futuros polluelos. Un orificio hecho sobre su cabeza sugiere su función como silbato. Algunos sectores especiales de la pieza están cubiertos de color rojo, principalmente las cuatro formas circulares sobre las que descansa la plataforma, y también la cabeza, las alas y la cola del animal (Figura 15).

En su conjunto, esta es una narrativa temática⁶ que podría hacer alusión a la fertilidad, a la vida, representada por el color rojo, la actitud del ave-silbato calentando los huevos y los cuatro frutos, que a su vez, evocan los senos de la mujer.

También se realizaron retratos con formas de alcarraza. En la siguiente figura, con una clara referencia a la dualidad, aparecen dos mujeres sentadas sobre una plataforma, una de ellas está fragmentada, sus cuerpos ricamente ataviados y pintados de rojo. Una fuerte deformación craneal, gorros, orejeras, narigueras, collares con dijes, seguramente elaborados con conchas marinas, cinturones y pulseras conforman el conjunto de atributos corporales que nos sugieren la pertenencia de estas dos damas a las elites de la sociedad. (Figura 16).

Descamadores

Los artistas Tumaco-Tolita también plasmaron en la cerámica utensilios de la vida cotidiana. Tal es el caso de los rayadores y los descamadores. Los primeros eran utilizados para rayar tanto la yuca, como diversos risomas, mientras los otros se empleaban para descamar el pescado. Estos últimos presentan formas elípticas, simulando una estilización del pez. Sus bordes fueron pintados con color rojo, mientras en su interior aparecen

agrupadas una gran cantidad de piedras pequeñas filudas (Figura 17).

Moldes

Como ya lo subrayé, el moldeado fue una de las técnicas ampliamente utilizadas para la elaboración de los objetos cerámicos. No sólo se hicieron moldes para fabricar diferentes tipos de vasijas, sino también para reproducir animales, seres humanos e imágenes que son el resultado de los ritos de transformación chamánica. En la figura 18 podemos observar un molde con la imagen de la cabeza de un ser fantástico que tiene fauces con colmillos de felino y un suntuoso tocado donde pueden notarse brotes enroscados de algún tipo de helecho suramericano, posiblemente el llamado helecho marranero (*Pteridium aquilinum* (L.) Kuhn), planta que es utilizada actualmente para chamuscar la piel del marrano antes de prepararlo para su consumo, y que al igual que otras especies de helechos contienen propiedades alucinógenas.

El uso de los helechos con fines rituales en la época prehispánica no está aún documentado, pero la representación de brotes enroscados de helecho es común en las manos de los caciques-chamanes sentados en butacos o *dúhos* de la cultura Quimbaya Clásico en el Suroccidente de Colombia.

En otro molde puede notarse claramente la imagen frontal de un felino sentado, que tiene en su cabeza una especie de tocado o corona con motivos solares (Figura 19). Una figura similar, pero con la representación de la cara de un hombre-felino que también aparece coronado, fue plasmada en el molde de la figura 20, en el cual aún se conservan rastros de pintura roja que cubría todo el rostro. La misma imagen del hombre-felino, pero con sus ojos circulares evidenciando el trance, aparece en su parte anterior. Evidentemente ambas representaciones muestran el proceso de transformación del chamán en un felino.

La máxima expresión del rito de transformación en un animal de poder, puede observarse en el molde de la figura 21, donde aparece el chamán cuyas extremidades inferiores se han transformado en la cabeza de un caimán. Investigaciones recientes en el campo de la Arqueomedicina

6. Torres 2.004.

sugieren que dichas imágenes podrían estar asociadas con una enfermedad genética conocida con el nombre de *Sirenomelia*, que es una malformación congénita incompatible con la vida y que se caracteriza por la fusión de los miembros inferiores. Estas figuras pudieron ser utilizadas en rituales de la muerte y/o ritos de transformación realizados por los chamanes.⁷

Esta temática de imágenes ancestrales fue común en las representaciones chamánicas de culturas del Período Clásico Regional como Tumaco-Tolita y Yotoco-Malagana de la región andina vallecaucana, donde aparecen manufacturadas tanto en oro con forma de un utensilio ritual conocido con el nombre de *poporo*, considerado como un *bien de elite*.⁸ como en hueso y/o cerámica, formando parte de colgantes de collar.⁹ Al respecto, creo que está en lo cierto Roberto Pineda Camacho (2.006:80), cuando plantea que:

“En la iconografía prehispánica es frecuente la representación de imágenes humanas, zoomorfas o composiciones “hombres-animales” y otros seres fabulosos. Las imágenes de “hombres-animales” o de “hombres-plantas” expresan la idea de que todos compartimos ciertas propiedades fundamentales y que, en cierta medida, tenemos la capacidad de reactivar nuevas identidades y energías, simbolizadas en los procesos de metamorfosis de los diferentes seres propias del pensamiento amerindio.”

Animales

Las representaciones de animales realizadas por los artistas Tumaco-Tolita formaban parte integral de todo su sistema cosmológico.¹⁰ Tanto los estudios iconográficos de la cerámica, como los análisis de las muestras óseas encontradas en las excavaciones, revelan que las comunidades costeras estaban interrelacionadas con una fauna muy variada, tanto del mar, como de los bosques. Pero no todos los animales eran representados en la cerámica. Salvo raras excepciones, las especies simbolizadas no eran domésticas, sino que se trataba de animales míticos, de una mitología compleja, que se componía de:

“...varios niveles, en los que los animales están presentes de diferentes maneras, jugando un papel-a

través de su metaforización en el mito- en las relaciones sociales de los seres humanos.”¹¹

La representación de un pez que aparece en la alcarraza pintada de color rojo (Figura 22) podría corresponder al pargo rojo (*pagrus pagrus*), una especie marina comestible, bastante común en la costa del pacífico suramericano, aunque, si tenemos en cuenta su boca gruesa, podríamos incluso pensar en un mero Goliat (*Epinephelus itajara*).

Otra imagen bastante realista es la de la figura 23 que se asemeja a un pez de agua dulce. Esta figura es maciza y las escamas se representan por incisiones finas utilizando la técnica de achurado cruzado.

También era frecuente representar reptiles aplicados en las asas de cazuelas o platos pandos, como es el caso de la figura 24, cuya cresta nos recuerda al lagarto Basiliscus (*Basiliscus Pluriformis*) que corre en sus dos patas por encima del agua en los arroyos y quebradas de la llanura aluvial del pacífico colombo-ecuadoriano.

Por otra parte, el tiburón fue un pez muy importante en la mitología Tumaco-Tolita. Aparece interpretado frecuentemente de diferentes formas, incluso como parte importante de narrativas temáticas asociadas con el poder, como por ejemplo, las casas de los chamanes. Indudablemente fue un símbolo marino de gran fuerza, que casi siempre aparece ataviado con algún tocado tipo diadema circular, como es el caso de la figura 25.

Pero indudablemente, entre los animales terrestres representados, los que más se destacan son los felinos. Estos conforman, junto con la serpiente y el águila, la triada de deidades que fueron fundamentales en la vida ritual de las comunidades portadoras de la cultura Tumaco-Tolita durante el Período Clásico Regional.¹²

Como acertadamente lo ha sugerido la arqueóloga ecuatoriana María Fernanda Ugalde:

“El aspecto de la ornamentación, y sobretodo el de la antropomorfización de los animales es una innovación que en el Área Septentrional Andina surge en el Desarrollo Regional y se restringe a ciertos personajes: el felino, la zarigüeya, el mono, el tiburón, el caimán, el búho o la lechuza y el murciélago.”¹³

7. Rodríguez y Pachajoa 2.010.

8. Bray 2.005.

9. Stothert y Cruz 2.007: Figuras 61, 100.

10. Ugalde 2.009.

11. Ugalde 2.009: 80.

12. Valdéz 1.992.

13. Ugalde 2.009: 82.

De estos seres míticos suele representarse principalmente la cabeza, algunas veces, de una manera realista, como es el caso de la [figura 26](#), donde el lado derecho de la cara está pintado de rojo y el izquierdo conserva aún rastros de pintura negra o café oscuro, alusión visual a una concepción dual del mundo, característica de muchas poblaciones amerindias tanto antiguas, como actuales.

Igualmente hay personajes que combinan rasgos humanos y de animal y que nos remiten, además de la dualidad, a ritos de transformación chamánica. En la [figura 27](#) se aprecia con claridad el rostro del chamán con las pupilas de los ojos dilatadas y las fauces del animal donde se perciben los colmillos, símbolos de fiereza.

Composiciones más complejas incluyen a seres humanos con atributos tanto de felinos, como de aves. En las [figuras 28 y 29](#) aparece un personaje ataviado con una especie de gorro de plumas y fauces abiertas con colmillos de felino. Como adornos faciales tiene una nariguera de dos esferas y una orejera circular. Todo el rostro está cubierto de pintura verde, el color femenino por antonomasia, mientras que en los ojos y en la boca todavía se conservan sectores decorados con pintura blanca, y en el cuello hay restos de pintura roja.

La policromía de esta pieza nos recuerda que en muchas sociedades prehispánicas del Norte de Suramérica, los colores y su utilización frecuente para decorar diferentes objetos materiales utilizados en rituales de la vida o la muerte, han sido parte fundamental de la materialización de la ideología y del control del poder ideológico ejercido por los líderes espirituales de las comunidades. Por ejemplo, en la sociedad de San Agustín del Período Clásico, la utilización de la policromía en las estructuras funerarias monumentales, le permitió a las élites promocionar e individualizar su poder político-religioso.¹⁴

La profusa utilización de la policromía en objetos cerámicos que representan seres míticos y dualidades que incluyen ritos de transformación chamánica, son fenómenos, que en mi concepto, hablan a favor de la materialización del poder ideológico en las comunidades antiguas Tumaco-Tolita.

El mono fue otro personaje mítico muy importante, que se representó antropomorfizado. Las [figuras 30 y 31](#) nos muestran un ser humano con cara o máscara de mono. Tiene fauces y colmillos de felino y sus ojos redondos en trance, como en otras figuras ya analizadas, rememoran el consumo de alucinógenos. Un elemento adicional, que es una incisión profunda en la nariz podría hacer alusión a una alteración congénita conocida con el nombre de displasia frontonasal, sobre la cual hablaremos más adelante, cuando toquemos el tema de las enfermedades en el arte Tumaco-Tolita.¹⁵

Igual importancia tuvo el caimán, que suele representarse de una manera realista o estilizada, formando parte de un objeto ceremonial muy importante durante el rito del mameo de la coca: el *poporo*. En las [figuras 32 y 33](#) podemos ver las fauces, las patas y la cola de este precioso animal mítico. Su inclusión en figuras más complejas, asociadas con el hombre y el consumo de alucinógenos, aparece, como ya lo anoté, en representaciones como las de la figura 21.

El personaje de la [figura 34](#) forma parte del corpus de representaciones zoomorfas compuestas. Se trata de cabezas de *seres fantásticos* ataviados conformados por la unión de partes de diferentes animales, las cuales han sido adosadas por aplicación a vasijas como cántaros o cazuelas; o que forman parte de máscaras. Estamos ante la presencia de la fusión de varios animales míticos con un fuerte significado simbólico, que algunos autores consideran como la deidad protectora de la agricultura.¹⁶

En la figura en cuestión podemos observar el pico de un águila, las fauces con colmillos del felino y la lengua bífida de la serpiente saliendo de la boca. La parte superior de la cabeza está rematada por una especie de penacho y un tocado, mientras que en la garganta podemos observar la representación de un collar.

Una quimera aún más compleja, incluye todos los atributos zoomorfos mencionados anteriormente, introduce además el cuerpo de una tortuga adosado a la parte externa de un cuenco con base anular. Esta pieza se encuentra expuesta actualmente en el Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos de la Universidad del Valle. Este ser fantástico representado inspiró el actual logo símbolo del Museo.¹⁷

14. Bateman 2.011.

15. Rodríguez y Pachajoa 2.010.

16. Arango 2.005.

17. Boletín Museo y Comunidad 7, 2.011.

Personajes antropomorfos

El tema de los seres humanos fue tratado con especial interés por los artistas-alfareros Tumaco-Tolita, lo cual es comprensible en una sociedad jerarquizada donde el arte, cumplía, entre otras cosas, la función de legitimar y promocionar el poder. Fueron creadas una gran cantidad de imágenes alusivas a seres humanos masculinos y femeninos, adultos y niños, que usualmente aparecen decorados con vestuarios de uso cotidiano, lúdico o ritual como cubresexos, ponchos, faldas, adornos corporales, orejeras, narigueras, pectorales, collares, brazaletes, tocados, gorros y diademas de diversas formas y decoraciones. Se representaron visualmente el género, las profesiones, el estatus social y los estados de salud y enfermedad; así como también temas que involucran a seres humanos y animales, como por ejemplo, los seres fabulosos, los ritos a la fertilidad o de transformación chamánica.

Hombres

La personificación de hombres en la cerámica Tumaco-Tolita del Período Clásico fue bastante frecuente. Investigadores como Ugalde han sugerido acertadamente que en esta época tuvo lugar un verdadero “boom masculino” reflejado en la irrupción de una gran variedad de motivos iconográficos, como resultado de una fuerte complejización social en la que surgieron y se reforzaron grupos de poder tanto económico, como político e ideológico.¹⁸

Por regla general, las figuras antropomorfas presentan un cubresexo, elemento simbólico del género masculino, así como también, atributos de poder político y religioso, como la deformación craneal, gorros, tocados y objetos suntuosos de adorno corporal.

Empecemos por los individuos representados en posición de pie. En la imagen de la [figura 35](#) puede notarse claramente el cubresexo y los atributos de jerarquía social como un suntuoso collar y brazaletes. Por su parte, la [figura 36](#) nos muestra a un hombre representado en el característico estilo Tumaco-Tolita Clásico, con deformación craneal, ojos almendrados y orejas

perforadas. Tres orificios en la parte posterior, indican que se trata de un instrumento musical conocido con el nombre de silbato doble. Una imagen masculina similar, pero menos decorada, con una pose hermosa de las manos es la de la [figura 37](#), que tiene deformación craneal, siete perforaciones en la oreja izquierda y seis en la derecha, en las cuales se colocaban diferentes clases de adornos.

De singular belleza es un hombre, que por su actitud de movimiento podría representar a algún guerrero arrojando una lanza. Un precioso gorro que tiene en el centro una flor, orejeras y una nariguera redonda maciza nos recuerdan las representaciones antropomorfas del período inicial de la cultura Tumaco-Tolita, relacionado con la fase Tachina ([Figura 38](#)).

De las figuras sentadas queremos mostrar la impresionante representación de un individuo robusto que corresponde al tema del descanso o relajación, que fue magistralmente tratado por los artistas-ceramistas Tumaco-Tolita. El protagonista tiene sus manos sobre las rodillas. Sus adornos corporales incluyen un gorro, una nariguera maciza en forma de medialuna, orejeras circulares, un elegante collar y pulseras. Su estatus también está representado por la deformación craneal ([Figura 39](#)).

En la parte posterior de la figura hay fragmentos del cubresexo y un collar realizados por incisiones; así como tres orificios, dos de ellos grandes ubicados donde terminan los hombros, denominados orificios de digitación y otro más pequeño en el centro de la cabeza, llamado embocadura. Se trata de un instrumento musical antropomorfo conocido con el nombre de silbato doble con el cual se lograba obtener un sonido multifónico. ([Figura 40](#))¹⁹

En el grupo de las imágenes sedentes también está la pieza de la [figura 41](#) que corresponde a un hombre con un tocado y un adorno en el mentón. Tiene la boca abierta con una protuberancia en cada extremo y orejeras circulares muy ostentosas.

Este tipo de figura con los ojos entreabiertos, simulando el habla o el canto, también existe en posición parada y puede encontrarse en otras colecciones tanto públicas como privadas de la cultura Tumaco-Tolita.²⁰

18. Ugalde 2.009: 164.

19. Pinilla, Guzmán y Buitrago 2.009.

20. Ugalde 2.009: Figura 129.

También algunas piezas parcialmente fragmentadas sugieren el género masculino, como el caso de la [figura 42](#), que corresponde a un individuo con la cabeza deformada cubierta con un gorro y pintura roja cubriendo el rostro y parte del hombro. Posee un adorno nasal y otro circular macizo en el mentón y un collar. En la parte posterior de la figura fueron elaborados tres orificios que sugieren su uso como silbato doble.

Por la variedad de los tocados, otras tres imágenes parecen representar cabezas de hombres. La cabeza deformada de las [figuras 43 y 44](#) tiene horadaciones en el lóbulo de las orejas, atributo típico de los hombres. La [figura 45](#), aún conserva pintura blanca en los ojos y ostenta un gorro que le cubre desde la frente hasta la nuca, adornos en las orejas y una protuberancia a cada extremo de la boca. Y finalmente, la imagen de la [figura 46](#) tiene un adorno espectacular que cubre toda la cara y se continúa en la cabeza, simulando un tocado, actualmente ausente de la pieza.

Mujeres

A diferencia de los hombres, las mujeres fueron representadas con menos frecuencia en el arte Tumaco-Tolita. Usualmente sus vestidos y adornos corporales no presentan un mayor grado de diversidad como es el caso de los hombres. Salvo raras excepciones, además de la falda tienen tocados y adornos sencillos.²¹ Al igual que los hombres, las mujeres fueron representadas de pie o sentadas.

Al tema de las mujeres de pie corresponde la espléndida imagen representada en las [figuras 47 y 48](#). Esta es la clásica representación de una mujer adulta Tumaco-Tolita donde se combina la perfección de la forma del cuerpo, con la exquisitez de los adornos que aparecen no solo en la cara, sino también en el cuello, el pecho y las manos. Una falda se insinúa cubriendo las anchas caderas femeninas, mientras las manos están en una posición coqueta, el pulgar recostado sobre el índice y el meñique levemente levantado. En la parte posterior de la figura es más clara la representación de la falda y aparecen tres orificios colocados en triángulo, evidencia

clara de que se trata de un instrumento musical de viento ([Figura 49](#)).

Una imagen similar, aunque no tan elaborada como la anterior, es la de la [figura 50](#) que conserva una mancha de cocción negra, debido a que la vasija no se quemó completamente. Por otra parte, la [figura 51](#) muestra la representación de una mujer sencilla, elaborada, al igual que las dos anteriores, por la técnica del moldeado.

Un elemento tan importante como la falda, esta vez decorada con diseños geométricos escalonados, se registra en la [figura 52](#) que corresponde a una imagen femenina fragmentada, con orejeras colgantes, nariguera y un grueso collar.

Otra pose muy diferente es la de la mujer que aparece en las [figuras 53 y 54](#). Se trata de una doncella sonriente, con los brazos abiertos y su cuerpo levemente inclinado hacia adelante, simulando una venia. Es una pieza excepcional que también está asociada estrechamente con la música debido a que tiene los tres orificios característicos de los silbatos dobles.

En cuanto a las representaciones de mujeres en posición sedente se destaca una preciosa figurina con las manos sobre el vientre, senos protuberantes y un bello peinado hecho en dos niveles, insinuando la dualidad. Toda la cabeza fue pintada de rojo, al igual que los pechos y partes de los brazos. Sus adornos son dos orejeras, una posible nariguera y un sencillo collar ([Figuras 55, 56](#)). La posición sentada con los pies cruzados trae a la memoria las famosas figurillas Chorrera, insinuando que esta pieza podría pertenecer a las fases tempranas de desarrollo de la cultura Tumaco-Tolita.

Otro es el caso de la mujer de la [figura 57](#) que aparece sentada en un dúho, en actitud pensativa con la mano sobre la mejilla derecha y el brazo izquierdo sobre la pierna derecha. Esta posición es un tema recurrente que utilizaron los artistas Tumaco-Tolita Clásico en representaciones tanto masculinas como femeninas, para reflejar estados de salud y enfermedad.

Una escultura extraordinaria es la de una mujer embarazada, con una especie de cordón utilizado seguramente como cinturón. Sus caderas terminan en el reborde de una tapa, que seguramente pertenecía a una urna funeraria, vasija ritual

21. Ugalde 2.009: 162.

utilizada para realizar entierros secundarios. El impresionante realismo de todo su cuerpo, se manifiesta especialmente en la cabeza, donde podemos apreciar, además de un gorro sencillo, una nariz ensanchada y unos sensuales labios carnosos (Figuras 58 y 59). Es evidente, que en esta pieza el artista Tumaco-Tolita puso énfasis especial en la sensualidad femenina.

Terminamos la exposición de las imágenes femeninas con tres representaciones de singular belleza, que pertenecen a un mismo estilo, probablemente de la fase inicial de desarrollo de la cultura Tumaco-Tolita (Tachina). La primera corresponde a una figura maciza con una preciosa falda muy corta decorada con color rojo y diseños geométricos incisos. Un collar de dos vueltas cubre su cuello, mientras en su nariz exhibe una nariguera maciza con forma de medialuna y sus orejas deformadas aún conservan fragmentos de algún tipo de adorno (Figuras 60 y 61). Los dedos de las manos aparecen representados por incisiones que están volteadas hacia atrás (Figura 62).

Las figuras 63 y 64, corresponden a una mujer del mismo estilo con los brazos abiertos y las manos hacia atrás. En este caso la falda aparece levemente insinuada, mientras se hace énfasis en los senos y el ombligo. Dos cordones aplicados sobre el cuello simulan un collar en cuya parte inferior hay un dije macizo en forma de ancla, mientras que en la nariz se exhibe una nariguera en forma de medialuna y en los lóbulos perforados de las orejas hay dos adornos también macizos incrustados. En la parte posterior de la imagen incisiones representan el cabello (Figura 65).

Este grupo se completa con el soberbio personaje de las figuras 66, 67 y 68. En este caso estamos ante la presencia de una mujer que denota un porte majestuoso y que seguramente tenía un estatus importante dentro de la jerarquía social. Eso fue lo que quiso transmitir el artista al resaltar los objetos de adorno personal, como es el caso de un grueso collar con un dije en forma de rombo, una nariguera circular maciza y adornos en las orejas. Pero indudablemente el énfasis de la decoración se centra en el tocado con forma de embarcación (?) en cuyos extremos fueron representadas cabezas de caimán, un animal que seguramente ocupó un lugar muy importante en el panteón mítico.

Este suntuoso tocado, que involucra animales legendarios de poder como el caimán, podría indicar que se trata de la imagen de una mujer cacique-chamán.

Personalidades asociadas con el poder

Varios son los atributos del poder económico, político y religioso que fueron representados en la cerámica Tumaco-Tolita. Muchos de ellos aparecen incorporados en el individuo de las figuras 69 y 70 que parece corresponder a un gobernante sentado en un dúho con base circular, con las manos sobre las rodillas, pose característica de los caciques. El personaje está engalanado con una serie de ornamentos que expresan su jerarquía: un adorno nasal, orejeras macizas dobles, un suntuoso collar y adornos en los brazos y el pecho. Pero el artista puso especial interés en un magnífico tocado que se extiende hasta la espalda (Figura 71).

Otra figurina, en este caso maciza, también evoca un alto grado de jerarquía. Se trata de una persona importante que porta en cada una de sus manos un objeto circular tipo platillo. Sus adornos corporales incluyen nariguera, orejeras y un majestuoso collar. Resalta en su cabeza un espléndido tocado que se extiende hasta la espalda, así como el de la figura 71. En toda la imagen aparecen elementos geométricos y aún se conservan los colores verde y blanco (Figuras 72 y 73).

Chamanes

Para representar las diversas jerarquías sociales los artistas de la cultura Tumaco-Tolita utilizaron una gran variedad de atributos en sus composiciones antropomorfas. Aspectos como la postura de los personajes, así como sus tocados fueron elementos relevantes para transmitir la idea del poder.

La pose hierática del individuo representado en las figuras 74 y 75, así como su vestido, pero en especial los ojos con pupila dilatada y el soberbio tocado compuesto por cabezas de aves, me inducen a pensar en el chamán, individuo que encarnaba el conocimiento y el poder ideológico. Orificios en la parte posterior del cuerpo evidencian su uso como silbato.

Esto se hace más evidente cuando el personaje es representado con un tocado romboidal que enmarca su rostro, y una maraca en su mano izquierda, instrumento utilizado durante las sesiones de consumo de alucinógenos (Figura 76). Un orificio circular en la parte superior del tocado, están indicando su posible función como amuleto.

Este tipo de figurinas, también en posición solemne, con las manos pegadas al cuerpo, pero con el rostro enmarcado por un tocado en forma de estrella fue elaborado también por los artistas-alfareros de la Cultura Manteño-Huancavilca (Figura 77).²²

Con los ritos de transformación chamánica, que originaron seres híbridos con características de seres humanos y animales, está asociada la imagen de las figuras 78 y 79. Es un retrato del hombre-mono con el vientre hinchado, que sugiere gravidez, símbolo de la vida, asociación dual importante donde el género masculino evidenciado por su vestimenta, se combina con el embarazo, elemento femenino.

Otra imagen de un ser fantástico es la de la figura 80 donde un tocado hecho con plumas aparece asociado con rasgos felinos y una lengua bífida, ausente, de serpiente. El chamán en una posición imponente, con un atuendo ritual y un tocado extraordinario aparece nuevamente representado en las figuras 81 y 82. La fiera del felino se transmite en la cabeza y las fauces del personaje (Figura 83).

Personajes de sexo indeterminado

Una pieza deslumbrante, maciza y moldeada a mano que representa a un ser humano sin género determinado, podemos observar en las figuras 84 y 85. Es una especie de imagen-retrato en actitud relajada de descanso con las piernas y manos extendidas, que por su pose y la forma rolliza de sus piernas, nos recuerda las esculturas antropomorfas de la Fase Tachina, estilo heredero de la cultura Chorrera del Formativo ecuatoriano.²³

Su nariguera circular maciza, los lóbulos de las orejas horadados para portar grandes orejeras, así como el tocado, parecen ser marcadores sociales importantes de la persona representada.

Parejas

Hay un grupo especial de figuras humanas realizadas por la técnica del moldeado. Se trata de las parejas, hombre-mujer, hombre- niño, mujer-niño y siameses, que fue otro de los temas preferidos por los ceramistas Tumaco-Tolita. La pareja representada en la figura 86 corresponde a un hombre abrazando a su hijo, con una actitud de satisfacción que puede notarse en el rostro.

Además fueron retratadas parejas de ambos géneros en poses alusivas a la sexualidad. Tal es el caso de dos placas muy originales. La figura 87 es una escena erótica donde aparece el hombre acariciando los senos de la mujer, quien de una manera timorata se cubre el sexo con la mano izquierda. El miembro viril erecto enfatiza el deseo masculino.

En otra escena más natural, es la mujer quien en un acto de complacencia, posa su mano derecha sobre el pene del varón cubierto por el cubresexo (Figura 88).

Bienestar

Tanto los diferentes estados de bienestar de la población, como aquellos relacionados con el malestar, fueron abordados magistralmente por los artistas Tumaco-Tolita. El proceso natural de envejecimiento de los seres humanos fue retratado de una forma muy realista. Al igual que en las comunidades amerindias actuales, en la sociedad Tumaco-Tolita los ancianos eran individuos muy respetados por su sabiduría. Como construcción cultural, la vejez era considerada un símbolo de experiencia y saber, atributos, que además de un proceso biológico irreversible, merecían ser expresados en el arte.

Las representaciones de la vejez aparecen en figuras humanas completas, cabezas y máscaras y constituyen la expresión de un arte donde el chamanismo y el humanismo se complementan.²⁴

Un estado avanzado de la vejez puede observarse en la figura 89, donde a pesar de la fuerte erosión de la pieza, aún se conservan atributos de la senectud como las bolsas de los ojos y los labios caídos por la ausencia de los dientes. Otro individuo de avanzada edad es el de la

22. Esta sociedad existió entre 500 y 1.532 d.C. en un vasto territorio ubicado entre la Bahía de Caranquez y el Golfo de Guayaquil. Las poblaciones Manteño-Huancavilca estaban organizadas en señoríos étnicos, entre los cuales los más importantes fueron los de Colonche y Salangome. Conformaron una confederación conocida con el nombre de "Liga de Mercaderes." Su estilo ce-

rámico se caracteriza por el color negro de sus superficies, finamente pulidas (Ontaneda 2.010; Lunnis 2.007).

23. Ugalde 2.009; Stothert 2.007: 57-61.

24. Rodríguez y Pachajoa 2.010.

figura 90 que tiene la mano izquierda sobre su mejilla en actitud de dolor.

Presentamos también dos ancianos pertenecientes seguramente a las elites del poder. El primero de ellos aparece esbozando una leve sonrisa y tiene las orejas deformadas donde lucía seguramente algún adorno fastuoso. Un collar grueso de dos vueltas y dos pulseras confirman su jerarquía (Figura 91). Otra imagen representa un estado de la vejez de manera más realista. Un tocado seguramente grandioso - que no se conservó- una nariguera maciza en forma de medialuna, un collar excepcional y pulseras también lujosas, nos indican que estamos ante la presencia de un anciano con un gran poder (Figura 92).

Malestar

La enfermedad, considerada por los pueblos amerindios como un malestar, fue también frecuentemente representada en la iconografía cerámica. Una de las principales alteraciones cromosómicas, el Síndrome de Down, parece haber sido muy frecuente entre las poblaciones antiguas portadoras de la cultura Tumaco-Tolita. En las figuras 93 y 94 aparece el rostro de un individuo, con unas facies aplanadas, la boca abierta y los ojos horizontales y separados bastante similares a las características de esta enfermedad en personas actuales. Sus orejas están adornadas con cintas dobladas, mientras en la cabeza es visible su deformación artificial, práctica médico-cultural muy frecuente entre los linajes dominantes.

De las alteraciones cromosómicas sexuales, la más frecuente es el denominado Síndrome de Klinefelter, que está asociado a hipogonadismo e infertilidad. En las figuras 95 y 96, llama la atención un personaje con ginecomastia, micropene y acortamiento de las extremidades superiores. Se conoce solo otro ejemplar con la representación de esta patología, que no parece haber sido muy común.²⁵

Las comunidades antiguas Tumaco-Tolita también sufrieron de enfermedades monogénicas, entre las cuales debemos mencionar el enanismo. Esta patología se caracteriza por presentar talla baja desproporcionada, acortamiento de

las extremidades y se encuentran anomalías ocasionales como hidrocefalia, mano en tridente e hipoacusia; en la mayoría de los casos, el coeficiente intelectual no está comprometido, lo que le permite al individuo llevar una vida normal.

En las figuras 97 y 98 se personifica a un hombre sentado con las manos sobre las rodillas, que tiene unas características faciales típicas del enanismo, con bosa frontal, puente nasal muy deprimido, ojos horizontales y hundidos, nariz y extremidades superiores e inferiores cortas.

En otra representación, el individuo aparece con una gran cabeza deformada y los brazos cortos, y está engalanado con un collar y adornos en las orejas y la nariz. El cuerpo interno y externo está cubierto con pintura roja. En la parte posterior de la figura aparecen los orificios característicos de los silbatos dobles (Figuras 99, 100 y 101).

En general, los enanos fueron representados frecuentemente en la cerámica, evidenciando su gran importancia entre las comunidades Tumaco-Tolita. Aparecen individuos de ambos sexos, algunos con cubresexos, vestidos, gorros, tocados, coronas, engalanados con orejeras, narigueras y collares. Estudios iconográficos y médicos recientes documentan la presencia en el arte cerámico de enfermedades como la acondroplasia, la hipocondroplasia, la pseudocondroplasia, la acromesomelia, la displasia cóndilo-epifisaria tardía, el síndrome de Morquio y la displasia torácica asfijante de Jeune.²⁶

Estos pequeños gigantes son considerados, entre muchas poblaciones amerindias actuales del Norte de Suramérica, como seres especiales y se les relaciona con diferentes tipos de mitos y ritos. Así por ejemplo, el personaje *Ikwu-ney*, es considerado entre los Aruacos de la Sierra Nevada de Santa Marta, una deidad protectora de los seres humanos, que cuida los lugares especiales de su mundo como son las lagunas, los cerros y los mares.²⁷ Esta función benefactora también la cumple *Cllumb*, personaje mítico Paéz, quien es un enano con los pies torcidos que tiene como una de sus funciones vigilar los lugares sagrados como las lagunas, cuevas, peñascos, corrientes de agua y algunos cerros de su territorio.²⁸

También seres pequeños pero muy poderosos, forman parte de la mitología de los Desana, para

25. Rodríguez y Pachajoa 2.010: Figuras 15.13 y 15.14.

26. Sotomayor 2.007: 101.

27. Rodríguez y Pachajoa 2.010.

28. Sotomayor 2.007: 99.

quienes un enano llamado *Wai-maxsë*, pintado de rojo, con un bastón del mismo color, es el dueño de los animales y el encargado de protegerlos de su extinción por parte de los humanos. Otro enano también importante es *Toré-wásti*, quien es un hábil arquero. Ambos personajes se asocian con la fertilidad debido a sus penes descomunales simbolizados por los bastones que portan.

Entre las enfermedades metabólicas relacionadas con el enanismo está el Síndrome de Morquio o Mucopolisacaridosis tipo IV. Esta patología congénita produce fuertes anomalías esqueléticas como la escoliosis, pérdida de audición, problemas visuales, lesiones hepáticas, cardíacas y respiratorias, razón por la cual los individuos que la padecen tienen una expectativa de vida menor a los 40 años. Un enano jorobado con esta enfermedad aparece representado de una forma muy natural en la imagen de las [figuras 102, 103 y 104](#).

Esta es una pieza excepcional que retrata a un varón adulto, posiblemente un chamán, que tiene en su cabeza un dúho con tres soportes huecos curvos. La presencia de un atributo de poder como es el dúho, en posición invertida sobre la cabeza del individuo, sugiere el poder ideológico del personaje representado. Esta es una pieza única, que a mi manera de ver, es una metáfora del poder chamánico, al cual podían acceder personas de la comunidad con enfermedades raras como el síndrome de Morquio.

De la misma forma, aparecen reproducidas otras alteraciones congénitas, que podrían haber tenido asociación simbólica con la sirenomelia, que como ya lo anoté, es una malformación incompatible con la vida. En las [figuras 105 y 106](#), se personifica a un chamán transformándose en un caimán. Los ojos vaciados sugieren su asociación con la muerte, mientras la presencia de tres orificios, incluidos los de los ojos, indica que este objeto ritual también cumplió una función de instrumento musical (silbato).

La displasia frontonasal es una alteración en el desarrollo craneofacial y específicamente de los derivados de la prominencia frontonasal. Esta enfermedad se caracteriza por hipertelorismo ocular y hendidura nasal variable, como parece ser

el caso representado en la imagen de la [figura 107](#), que es un rostro simiesco de un individuo adulto.

Termino este apartado de otras alteraciones congénitas con la parálisis facial, que fue una enfermedad también muy común entre hombres y mujeres. Como es sabido, la parálisis del nervio facial puede ser causada por: tumores, aneurismas, infecciones bacterianas como la sífilis y la lepra, infecciones vírales como Epstein Barr, sarampión, rubéola, rabia, parotiditis, citomegalovirus y herpes zoster. Dos figurinas de la Colección Ziabloff, hechas por moldeado, presentaron esta enfermedad. El hombre de la [figura 108](#), tiene una parálisis facial periférica y su mano izquierda está colocada sobre la oreja en un gesto de dolor. Actitud similar presenta el individuo representado en la [figura 109](#).

Por otro lado, el cuello largo extendido de las [figuras 110 y 111](#) parece representar bocio o coto, enfermedad frecuente no sólo entre las poblaciones Tumaco-Tolita, sino también en culturas sincrónicas como la Yotoco-Malagana del Valle del Cauca, donde aparece asociado con pérdida de la visión.²⁹

Para terminar con las representaciones relacionadas con el malestar entre las poblaciones antiguas de la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana, debo mencionar una enfermedad infecciosa, posiblemente sífilis, representada en las [figuras 112 y 113](#), donde podemos observar los dientes aserrados y un puente nasal deprimido, características de esta enfermedad.

29. Rodríguez y Pachajoa 2.010: Figuras 5.89 y 5.90.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

TUMACO - TOLITA



►9

Cuenca
10.0 x 23.5 cm



►10

Cántaro
15.4 x 11.6 cm



▶ 11
Cántaro
18.5 x 16.0 cm



▶ 12
Alcarraza
12.0 x 12.8 cm



▶ 13
Alcarraza
18.3 x 15.5 cm



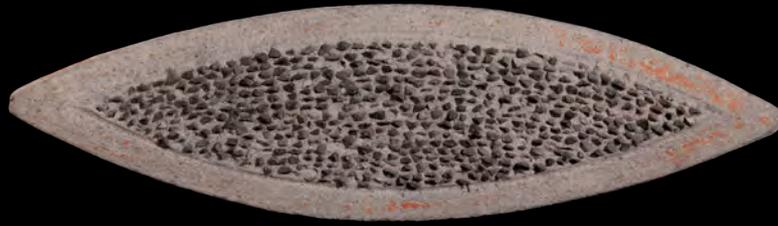
▶ 14
Alcarraza
19.6 x 17.5 cm



▶ 15
Alcarraza
13.17 x 11.7 cm



▶ 16
Alcarraza
18.8 x 13.8 cm



▶ 17
Descamador
26.0 x 7.3 cm



▶ 18
Molde
9.4 x 9.2 cm



▶ 19
Molde
11.8 x 9.3 cm



▶ 20
Molde
5.0 x 5.4 cm



► 21
Molde
13.2 x 6.7 cm



► 22
Alcarraza
13.4 x 21.1 cm



▶23

pez

7.4 x 22.0 cm



▶24

Lagarto

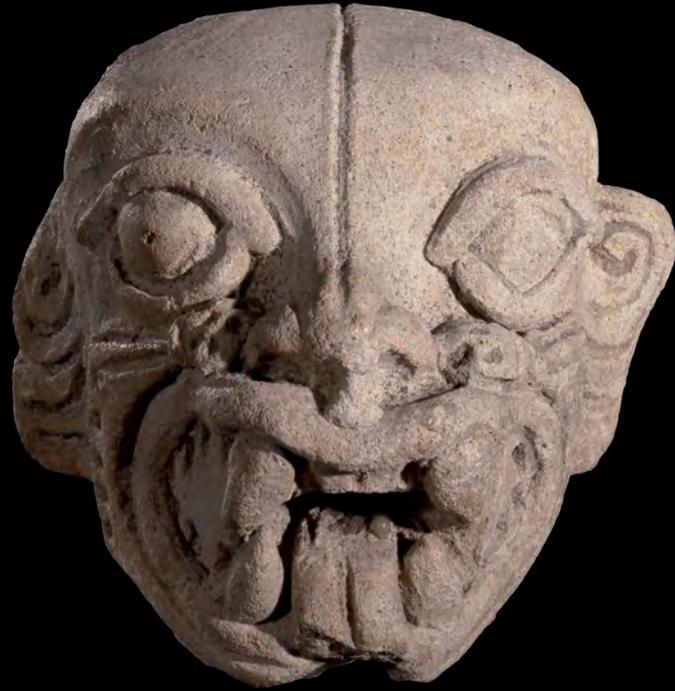
15.8 x 5.8 cm



▶ 25
Tiburón
4.8 x 9.2 cm



▶ 26
Cabeza de felino
8.6 x 10.8 cm



▶ 27

Cabeza de felino
9.2 x 9.4 cm



▶ 28

*Cabeza de felino
emplumado*
16.6 x 8.5 cm



▶ 29

*Cabeza de felino
emplumado*

16.6 x 8.5 cm



▶ 30

*Figura
antropomorfa*

11.5 x 4.5 cm



▶31
*Figura
antropomorfa*
11.5 x 4.5 cm



▶32
Poporo
6.3 x 8.2 cm



▶ 33
Poporo
6.3 x 8.2 cm



▶ 34
Ser fantastico
12.8 x 11.4 cm



▶ 35
*Figura
silbato*
16.5 x 10.2 cm



▶ 36
*Figura
silbato*
23.0 x 11.5 cm



▶ **37**
*Figura
antropomorfa*
27 x 15 cm



▶ **38**
*Figura
antropomorfa*
22.4 x 13.2 cm



▶39
Figura
silbato
23.2x15.6 cm



▶40
Figura
silbato
23.2x15.6 cm



▶41
*Figura
antropomorfa*
18.0 x 10.8 cm



▶42
*Figura
antropomorfa*
14 x 9 cm



►43
*Cabeza
deformada*
13.6x12.4 cm



►44
*Cabeza
deformada*
13.6x12.4 cm



►45
*Cabeza
antropomorfa
5.4 x 4.8 cm*



►46
*Cabeza
antropomorfa
15.4 x 12.5 cm*



► 47
Mujer
35.3 x 20.5 cm



► 48
Mujer
35.3 x 20.5 cm



► 49
Mujer
35.3 x 20.5 cm



► 50
Mujer
17.5 x 10.2 cm



► 51
*Figura
silbato*
22.0 x 10.5 cm



► 52
Mujer
8.8 x 6.8 cm



► 53
Mujer
19.5x15.4 cm



► 54
Mujer
19.5x15.4 cm



► 55
Mujer
10.9 x 6.4 cm



► 56
Mujer
10.9 x 6.4 cm



► 57
Mujer
12.1 x 5.8 cm



► 58
*Mujer
embarazada*
39 x 18 cm



► 59
*Mujer
embarazada*
39 x 18 cm



► 60
Mujer
19.6 x 18.8 cm



▶61
Mujer
19.6x18.8 cm



▶62
Mujer
19.6x18.8 cm



▶63
Mujer
23.2x19.0 cm



▶64
Mujer
23.2x19.0 cm



▶ 65
Mujer
23.2 x 19.0 cm



▶ 66
Mujer
26.4 x 15.5 cm



▶ 67
Mujer
26.4x15.5 cm



▶ 68
Mujer
26.4x15.5 cm



▶ 69
Cacique
30.2x 15.6 cm



▶ 70
Cacique
30.2x 15.6 cm



▶71
Cacique
30.2x15.6 cm



▶72
*Figura
antropomorfa*
10.0 x 5.8 cm



▶73
Figura
antropomorfa
10.0 x 5.8 cm



▶74
Chamán
12 x 7 cm



▶75
Chamán
12 x 7 cm



▶76
Chamán
silbato
8 x 5 cm



▶77
Chamán
7.8 x 3.7 cm



▶78
Figura
antropomorfa
13.0 x 9.6 cm



▶ 79
Figura
antropomorfa
13.0 x 9.6 cm



▶ 80
Cabeza con
máscara
13.0 x 10.5 cm



►81
Figura
con traje
17.6 x 7.6 cm



►82
Figura
con traje
17.6 x 7.6 cm



►83
*Figura
con traje*
17.6 x 7.6 cm



►84
Figurina
7.5 x 8.9 cm



▶ 85
Figurina
7.5 x 8.9 cm



▶ 86
placa
8 x 5 cm



▶87
Placa erotica
11 x 7 cm



▶88
placa erotica
10.4 x 9.0 cm



▶ 89
*Cabeza
de viejo*
7.3 x 5.7 cm



▶ 90
*Cabeza
de viejo*
7.0 x 6.8 cm



▶91
Anciano
17.5x13.7 cm



▶92
Anciano
37.5x23.2 cm



► 93

Down
10.2 x 8.8 cm



► 94

Down
10.2 x 8.8 cm



► 95
*Figura
antropomorfa*
14.0 x 6.8 cm



► 96
*Figura
antropomorfa*
14.0 x 6.8 cm



▶ 97
Enano
8.7 x 7.5 cm



▶ 98
Enano
8.7 x 7.5 cm



► 99
Enano
12.6x10.4 cm



► 100
Enano
12.6x10.4 cm



▶ 101
Enano
12.6 x 10.4 cm



▶ 102
Chamán
33 x 16 cm



▶ 103
Chamán
33 x 16 cm



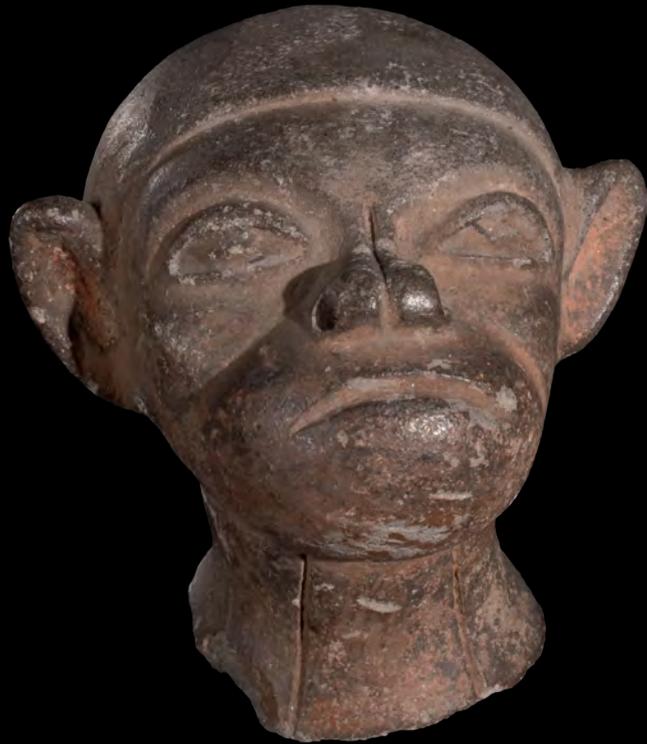
▶ 104
Chamán
33 x 16 cm



▶ 105
*Hombre
caimán
silbato*
12.7 x 5.1 cm



▶ 106
*Hombre
caimán
silbato*
12.7 x 5.1 cm



▶ 107
Cabeza humana
8.3 x 8.7 cm



▶ 108
Parálisis facial
9.6 x 4.2 cm



▶ 109
*Parálisis
facial*
6.2 x 4.2 cm



▶ 110
*Cabeza
humana*
7.7 x 5.5 cm



► 111
Bocio
10.2 x 7.2 cm



► 112
Sifilis
6.0 x 4.9 cm



► 113
Sifilis
6.0 x 4.9 cm



QUIMBAYA TARDÍO
500 - 1.500 d.C.

Cultura QUIMBAYA TARDÍO

El Período Tardío en la Historia Prehispánica del Norte de Suramérica, corresponde grosso modo a los últimos 1.000 años transcurridos antes de la conquista española.

Durante este lapso en el suroccidente de Colombia y norte del Ecuador tuvieron lugar distintos procesos de mestizaje, y también se reconfiguraron nuevas entidades sociales y culturales, diferentes a las que habían surgido durante el Período Formativo (cultura Ylma) y se habían consolidado durante el Clásico Regional (culturas Quimbaya Clásico, Yotoco/Malagana y Tumaco - Tolita).³⁰

En un primer momento histórico, entre 500 y 1.200 d.C. existió la Cultura Quimbaya Tardío 1, ocupando un área de dispersión bastante amplia, que incluyó diferentes regiones tanto de los valles alto, medio y bajo del río Magdalena, como de los cursos medio y alto del río Cauca y las cordilleras Central y Occidental de nuestro país. Esta engloba territorios ubicados en los actuales departamentos de Bolívar, Santander, Antioquia, Huila, Tolima, Cundinamarca, Caldas, Risaralda, Quindío, Valle del Cauca y Cauca.³¹

Las expresiones estéticas de estas nuevas poblaciones que comenzaron a ocupar los territorios ancestrales de las culturas del Período Clásico Regional, se diferencian notablemente de las de las culturas anteriores. La gran diversidad de técnicas para trabajar los metales, en especial el oro y el platino que utilizaron los orfebres durante los primeros 500 años de nuestra era fueron reemplazadas paulatinamente por la introducción creciente del cobre y sobre todo de aleaciones como la tumbaga. Algo similar sucedió con las formas y decoraciones de los objetos de adorno personal, que empiezan a caracterizarse por su relativa sencillez. Se populariza el uso de la nariguera.

Estos cambios estructurales también se manifestaron en la producción cerámica. Formas típicas del período Clásico Regional como la alcarraza desaparecen y su lugar es ocupado por

vasijas globulares o subglobulares con bases anulares o troncónicas, copas, cántaros cilíndricos. Aumenta la manufactura de sellos y pintaderas planas macizas y cilíndricas huecas, así como también, de volantes de huso, evidenciando el desarrollo de las actividades textiles. Se introdujeron nuevos patrones funerarios, en especial los entierros secundarios en urnas funerarias de cerámica.

Las imágenes que presentaré a continuación corresponden al denominado *Horizonte de urnas funerarias del Magdalena Bajo y Medio* y están relacionadas con lo que podríamos considerar un arte fúnebre de las elites del poder. Se trata de urnas funerarias elaboradas en cerámica para realizar entierros secundarios, las cuales fueron encontradas en tumbas de pozo con cámara lateral. Se caracterizan por tener un cuerpo cilíndrico o subglobular y una tapa donde aparecen individuos masculinos o femeninos modelados con atributos de poder como dúhos, pintura corporal, adornos corporales y animales.

En la *figura 114* podemos observar una urna funeraria para entierro secundario, donde en la tapa fue representado un cacique sentado en su dúho. Su alto estatus se infiere no solo por la posición sentada en el dúho, sino también, por la pintura facial y la metáfora de la deformación craneal. Si observamos detalladamente, la pintura de color negro cubre todo el rostro, formando diseños geométricos, como rayas horizontales y verticales paralelas (*Figura 115*). Animales de poder, aplicados a manera de asas, fueron colocados diametralmente opuestos, en la parte superior del cuerpo de la urna de forma cilíndrica (*Figura 116*). De todas las urnas funerarias de la colección Ziablof, que pertenecen al Magdalena Medio, esta es la más espectacular.

30. Rodríguez, Forero y Rodríguez-Cuenca 2.008.

31. Rodríguez y Rodríguez Flórez. 2.012.

Por otro lado, la [figura 117](#), corresponde a una urna funeraria de cuerpo cilíndrico con tapa, donde aparece una mujer con las manos sobre los muslos, indicando con énfasis su sexo. Las orejas están horadadas y en la cabeza, casi rectangular, se simboliza la deformación artificial. Restos de pintura negra en la cara y todo el cuerpo sugieren que la figura originalmente tenía bicromía y había sido decorada con pintura negra sobre rojo, simulando pintura corporal. En la parte superior del cuerpo de la urna se muestran dos aves rapaces diametralmente opuestas, con las alas extendidas y las garras en posición de caza, representando posiblemente el cóndor, animal de poder del mundo de arriba. Estas asas sirvieron para sostener la vasija ([Figura 118](#)).

En otra imagen fúnebre podemos percibir que la tapa de la urna corresponde a la representación únicamente de la parte media del individuo, que tiene sus manos colocadas sobre sus costados ([Figura 119](#)). Seres humanos zoomorfizados fueron aplicados a cada extremo del cuerpo superior de la urna, en medio de asas macizas ([Figura 120](#)).

En algunas ocasiones la figura humana representada en la tapa de la urna aparece con algún tipo de enfermedad visible en su cuerpo, como el caso de la [figura 121](#), donde fue retratado un hombre con posible síndrome de Down. Podemos observar algunos síntomas característicos de esta enfermedad, como por ejemplo, el tratamiento plano del perfil facial y occipital, braquiocefalia, hendiduras palpebrales oblicuas hacia arriba, hernia umbilical, laxitud de la musculatura abdominal, raíz nasal deprimida, cuello corto y ancho con exceso de pliegue epidérmico nugal ([Figura 122](#)).

Al igual que en el cuerpo de la [figura 125](#), dos seres humanos zoomorfizados, aparecen aplicados a cada extremo del cuerpo superior de la urna, cada uno en medio de dos asas macizas ([Figura 123](#)).

Por otro lado, una narrativa temática excepcional que incluye a un chamán con sus atributos de poder y animales asociados fue representada magistralmente en la [figura 124](#). En la parte superior de la imagen, que corresponde a la tapa de la urna, se encuentra el chamán en una posición ritual, sentado en el dúho ceremonial. En su mano derecha sostiene una

vasija denominada poporo, que era utilizada en sus celebraciones del consumo de la coca ([Figura 125](#)).

Los animales que le acompañan están dispuestos en la parte alta del cuerpo de la vasija. Allí el tema central es una composición elaborada en tres niveles, que involucra al hombre y los animales. Debajo del borde de la urna hay cuatro cabezas de animales cuyo hocico nos recuerda a la zarigüeya. La imagen principal de la narrativa está dispuesta en el centro de la composición, justo debajo de los animales.

Se trata de un hombre con los brazos extendidos, en posición ceremonial, cuyo rostro tiene rasgos felinos, evocando seguramente la transformación chamánica en animales de poder. Debajo del hombre, en un nivel inferior, realizado por incisiones, aparece un animal mítico con forma de serpiente. Su cuerpo se asemeja a una embarcación, en una clara alusión a una temática asociada con el agua y el río ([Figura 126](#)). Diseños serpentiformes se repiten en otros sectores del cuerpo de la urna ([Figura 127](#)).

Termino la descripción de las piezas cerámicas Quimbaya Tardío con la representación de un cacique de la Cultura Quimbaya Tardío 2 (1.300-1.500 d.C.), creada posiblemente por grupos de familia lingüística Caribe. Se trata de un individuo sentado, con las manos hacia arriba, tratando de sostener algún objeto. Es un retablo macizo con cara rectangular, que transmite una metáfora de la deformación intencional del cráneo, práctica médico-cultural característica de estas poblaciones.

Una nariz aguileña protuberante aplicada contrasta con los ojos y la boca que fueron realizados con incisiones finas dispuestas horizontalmente. Tanto en la parte superior de los brazos, como en las piernas están representadas unas pequeñas depresiones, que correspondían a los lugares donde se colocaban, como adorno, una especie de collares de chaquiras. En el lado izquierdo de la cara, aún se conservan restos de pintura roja y negra, evidencia de la pintura facial que era ampliamente utilizada por los individuos de las elites del poder ([Figuras 128 y 129](#)).

Finalmente deseo subrayar que los grupos chibchas portadores de la Cultura Quimbaya Tardío 1 desarrollaron las actividades textiles, utilizando

fibras vegetales, especialmente el algodón que era cultivado en los valles calientes, en especial, el valle geográfico del río Cauca. Los objetos materiales asociados con estos trabajos son básicamente los rodillos o pintaderas, usados para decorar las telas, y posiblemente también el cuerpo; y por supuesto, los volantes de huso, destinados para hacer el hilo.

A diferencia de los volantes de huso de otras culturas prehispánicas del mismo período, los que fueron elaborados por los ceramistas Quimbaya Tardío 1, se caracterizan por su profusa decoración geométrica tanto en el cuerpo externo, como en su parte interna. Se trata de un lenguaje visual extraordinario que, además de convertirse en vehículo de comunicación cultural, era una forma muy efectiva de expresar la identidad cultural. Es posible, que estos diseños geométricos también fueran usados en el cuerpo, como una especie de *body art*, tal como existe actualmente entre las comunidades Embera de la Costa Pacífica colombiana.³²

Los volantes presentan básicamente una forma piramidal, pero dos variantes bien diferenciadas. La primera corresponde a una pirámide truncada (Figura 130), que algunas veces tiene un cuerpo compuesto y una base plana (Figura 131). En la segunda, de la parte superior del cuerpo sobresale una especie de cuello que puede ser corto (Figura 132), o alto (Figura 133).

Su decoración incluye líneas incisas finas, círculos impresos y pinturas, ocre que cubre el cuerpo y blanco (cal) que rellena las incisiones y los círculos. Los diseños geométricos pueden dividir el cuerpo o la base en dos partes, simulando la dualidad, como conceptualización. En las superficies externas, dentro de un gran círculo formado a su vez por círculos impresos rellenos con cal, aparecen motivos triangulares conformando estrellas de cuatro o seis puntas; a su vez, cada triángulo está decorado con líneas incisas entrecruzadas (Figura 134). Otra variante de forma pentagonal, vista en planta, también utiliza los triángulos con achurado interno y círculos, representando, de una forma estilizada, el cuerpo, las plumas y la cabeza de aves (Figura 135). En la base del mismo volante podemos observar una decoración muy parecida

que incluye cuatro aves estilizadas en el centro de la composición (Figura 136).

También hay divisiones más elaboradas de los espacios decorados, que presentan formas cuadradas y pentagonales. En la figura 137, que corresponde al cuerpo externo de un volante, visto en planta, podemos observar la distribución del diseño en cuatro partes, cada una de ellas triangular, conformada por líneas paralelas y dos círculos. En el cuerpo de otro volante es visible la composición en cuatro partes, compuesta igualmente por líneas paralelas y círculos concéntricos (Figura 138).

Por su parte, la decoración pentagonal está presente en la figura 139, donde en el cuerpo externo fueron dibujados cinco espacios, utilizando líneas finas paralelas y círculos concéntricos alineados. En la figura 140 las líneas incisas alternan con puntos en lugar de círculos.

32. Ulloa 1.992.

QUIMBAYA TARDÍO



► 114
*Urna
funeraria*
96 x 40 cm



▶ 115
*Urna
funeraria*
42 x 27 cm



▶ 116
*Urna
funeraria*
54 x 40 cm



► 117

*Urna
funeraria*
59 x 27 cm



► 118

*Urna
funeraria*
59 x 27 cm



► 119

*Urna
funeraria*
60 x 26 cm



► 120

*Urna
funeraria*
60 x 26 cm



► 121
*Urna
funeraria*
92 x 50 cm



► 122
Tapa
42 x 50 cm



► 123
Cuerpo
53 x 50 cm



► 124
*Urna
funeraria*
96 x 38 cm



► 125

Tapa

48 x 27 cm



► 126

Cuerpo

48 x 38 cm



▶ 127

Cuerpo

48 x 38 cm



▶ 128

Retablo

96 x 38 cm



▶ 129
Retablo
96 x 38 cm



▶ 130
*Volante
sonajero*
3.0 x 4.9 cm



▶ 131
Volante
2.2 x 4.7 cm



▶ 132
Volante
2.8 x 4.4 cm



▶ 133
Volante
3.0 x 3.8 cm



▶ 134
Volante
4.9 cm



▶ 135
Volante
4.7 cm



▶ 136
Volante
4.7 cm



▶ 137
Volante
3.0 x 4.9 cm



▶ 138
Volante
3.0 x 5.4 cm



▶ 139
Volante
2.8 x 4.4 cm



▶ 140
Volante
2.7 x 4.3 cm



SONSO

500 - 1.500 d.C.

Cultura SONSO

Desde el 500 d.C. comienzan a aparecer en la región Calima comunidades con nuevas expresiones culturales, quienes coexistieron durante varios siglos con los pueblos portadores de la cultura Yotoco.

El epicentro de desarrollo de la sociedad agroalfarera Sonso fueron los municipios de Restrepo, Calima-Darién, La Cumbre y Dagua. No obstante, estos cacicazgos también ocuparon la llanura aluvial del pacífico vallecaucano y la margen izquierda del río Cauca, en los actuales municipios de Yotoco, Vijes y Yumbo.³³

Para elaborar sus objetos cerámicos los alfareros Sonso utilizaron los suelos derivados de cenizas volcánicas, a los cuales les agregaban como desgrasante roca triturada y tiesto molido. En general, la cerámica se caracteriza por su marcada asimetría. Fue elaborada para cumplir una función básicamente doméstica y presenta una gran variedad de formas: ollas, cuencos, cántaros con tres asas, cantimploras, copas y urnas funerarias; pero también hay figuras humanas, sellos, pintaderas y volantes de huso.

Las diversas formas fueron decoradas utilizando una gran variedad de técnicas: pintura positiva y negativa (colores rojo y negro), incisión (lineal, achurado cruzado), modelados estilizados, impresiones (circulares, triangulares), aplicaciones (mamelones, cordones, asas falsas, animales, narigueras), muescas, punteados, presionados. Existe una tendencia a la composición de diseños geométricos.

De esta cultura he seleccionado tres grupos de objetos cerámicos de singular belleza. El primero es un cuenco con cuerpo subglobular y base anular que tiene un motivo antropomorfo estilizado, que se repite dos veces debajo del borde. Dos cordones aplicados dispuestos en cruz representan las extremidades superiores y menores, mientras otra aplicación justo debajo del borde estaría simbolizando la cabeza. Es una representación humana muy esquematizada. El cuerpo externo aún conserva rastros de pintura negra (Figura 141).

Una pieza excepcional, tanto por su forma, como por su decoración es la de la figura 142,

que corresponde a un cuenco profundo con un asa troncónica alta característica de la cerámica que elaboraron las poblaciones prehispánicas del Departamento del Cauca. El borde de la vasija tiene una especie de corona circular realizada con botones aplicados mientras todo el cuerpo está decorado en rojo con diseños geométricos elaborados con pintura negativa.

Otro grupo está representado por cántaros utilizados para transportar y conservar líquidos. Una imagen muy sencilla, copiada seguramente de la naturaleza es la representación de un calabazo (Figura 143). Pero la forma típica de los cántaros de la Cultura Sonso es un recipiente de forma globular con tres asas dispuestas triangularmente, para colocarle un cordel y poder ser cargado sobre la espalda (Figura 144).

En su representación más elaborada, tiene un cuerpo compuesto de dos partes y retratos de individuos de las elites con diferentes rangos. En la figura 145 se puede observar la imagen estilizada de un individuo. Su rostro está enmarcado por una especie de tocado y en su nariz hay una nariguera como adorno facial. En el cuello tiene un collar de dos vueltas y a cada extremo de éste, aplicaciones que podrían considerarse las manos.

Una persona de mayor estatus está representada en el cántaro de la figura 146. El tocado es mucho más elaborado, así como también el collar que tiene tres vueltas y 34 dijes. Un cordón aplicado de forma triangular sugiere las piernas flejadas del individuo, las cuales terminan en los pies. En general, la forma de colocación de los pies y las manos sugiere una pose de reflexión, característica de los chamanes.

Toda la pieza está cubierta de pintura roja con diseños geométricos elaborados con pintura negativa. Es una metáfora del cuerpo del chamán con pintura corporal.

33. Rodríguez 2.007a.

En la colección también se encuentran urnas funerarias para entierros secundarios, provenientes muy seguramente de la región de La Cumbre-Pavas-Bitaco, que evidencian la gran importancia del culto a los ancestros para las poblaciones antiguas Sonso. Usualmente son vasijas que tienen formas subglobulares o cilíndricas y aparecen con tapa. La urna de la [figura 147](#) aún conserva una decoración muy sobria de líneas finas incisas dispuestas verticalmente en el centro del cuerpo. Tanto en el cuello, como en la parte inferior de la urna, se realizaron líneas finas punteadas, que posteriormente fueron rellenadas con cal. Incisiones formando triángulos aparecen en el cuello del cuenco que fue colocado como tapa de la urna, para cubrir los restos óseos de los individuos enterrados.

Otro recipiente ceremonial subglobular con base aribaloide con la misma función, podría representar una metáfora del cuerpo humano. Su rostro aparece de una forma semiestilizada, con los ojos tipo grano de café y una nariz con nariguera aplicada. En el cuello se insinúa un collar y la frente representada por el borde del recipiente tiene pintura roja ([Figura 148](#)).

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

SONSO



▶ 141
Cuenca
con base
9.5 x 17.5 cm



▶ 142
Copa con
base
29.0 x 22.5 cm



▶ 143
*Botellón
calabazo*
24.0x21.8cm



▶ 144
*Cántaro de
tres asas*
37.4x35.5cm



▶ 145
*Cántaro de
tres asas*
19.0x18.5 cm



▶ 146
*Cántaro de
tres asas*
33.5x28.5 cm



▶ 147
*Urna
funeraria*
55.5 x 34.0 cm



▶ 148
*Urna
funeraria*
73 x 63 cm



QUEBRADA SECA
1.200 - 1.500 d.C.

Cultura QUEBRADA SECA

En el momento del contacto español, en la primera mitad del siglo XVI, los cacicazgos que compartían la expresión cultural Quebrada Seca ocupaban un amplio territorio, que se extendía desde el sector sur del actual departamento del Valle del Cauca, hasta el valle del Patía.

Uno de los principales logros culturales de estos pueblos fue la construcción, con fines ceremoniales de las únicas pirámides en adobe que se construyeron en Colombia durante el Período Prehispánico. El actual *Morro de Tulcán* en la ciudad de Popayán realmente es una obra arquitectónica monumental, construida por los ingenieros indígenas utilizando tres técnicas complementarias: la excavación o raspado para regular la topografía del lugar; el afirmado de la superficie con capas de tierra y la construcción con adobe. Este impresionante monumento excavado por el arqueólogo Julio César Cubillos, presentaba dos grandes pistas inclinadas opuestas simétricamente, que se encontraban en la parte alta.

El plano inclinado norte tenía 100 m de largo y un ancho promedio de 60 m y el plano inclinado sur 80 m de largo por 80 m de ancho. La base de la construcción fue hecha con adobes colocados en tison, con separaciones de tres a cinco metros. En la parte superior de la estructura había un montículo artificial construido con tierra o fragmentos de adobe. Su forma escalonada y su situación en la parte alta de la pirámide indican que posiblemente se trataba de un trono o sitio especial para realizar ceremonias.³⁴

Las formas características del estilo cerámico Quebrada Seca corresponden a cuencos subglobulares, varios de ellos unidos por una asa de cinta, cántaros subglobulares con base aribaloide o troncónica alta, vasijas con forma de zapato (tipo mocasín), figuras antropomorfas y volantes de huso. También se hicieron representaciones muy realistas de los gobernantes sentados en dühos, con tatuajes en el rostro y ataviados con lujosos adornos como narigueras, orejeras, collares, tocados a manera de cascos y escudos o rodela. Representaciones artísticas, con evidentes

atributos de poder políticos y chamánico, también son frecuentes en oro y tumbaga.

Una de las vasijas características de la cultura Quebrada Seca son los cántaros con base alta troncónica y representaciones de rostros humanos. En la [figura 149](#) podemos observar los ojos realizados por medio de incisiones horizontales y una nariz protuberante que tiene una nariguera gruesa maciza. Es el famoso adorno nasal descrito por los conquistadores españoles con el nombre de *caricurí*. Un collar de cuatro vueltas aparece debajo de la cara, mientras en cada extremo de éste aparecen las manos del individuo. Un rostro similar está representado en la [figura 150](#).

Una evidente alusión a la dualidad parece expresarse en el cántaro de la [figura 151](#) que tiene aplicados dos caricuríes y un collar similar al de la pieza anterior. Aplicaciones circulares cubren la parte posterior de la vasija.

34. Cubillos 1.959.

QUEBRADA SECA



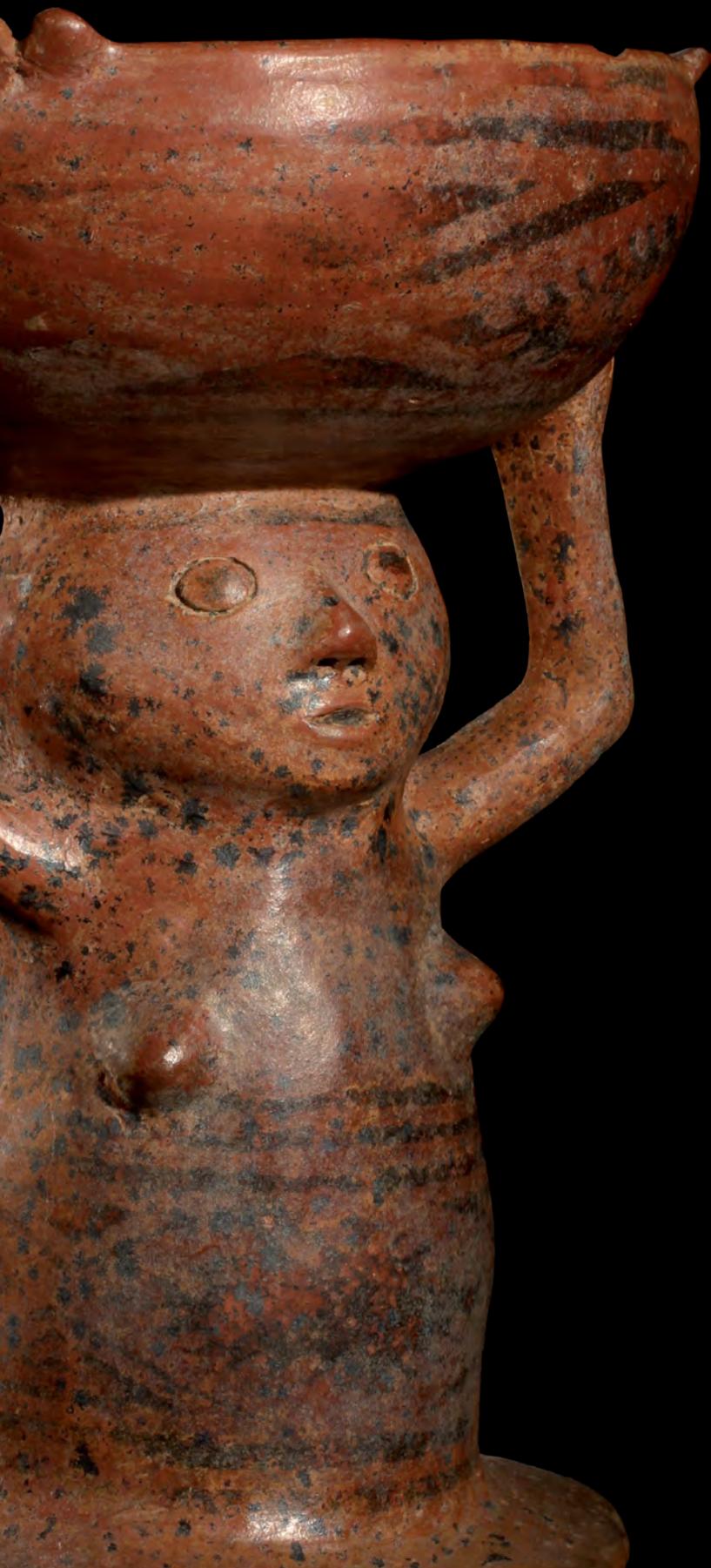
▶ 149
Cántaro
con base
21.5x16.0cm



▶ 150
Cántaro
con base
17.8x13.4cm



► 151
Cántaro
con base
19 x 15 cm



CAPULÍ
500 - 1.500 d.C.

Cultura CAPULÍ

Capulí fue una cultura prehispánica andina. Sus evidencias materiales han sido encontradas por los arqueólogos en el Departamento de Nariño y las provincias de El Carchi, Imbabura y Pichincha en territorio ecuatoriano.

Estudios arqueológicos recientes indican que posiblemente existieron dos grandes centros de desarrollo de esta cultura: el primero ubicado en el norte, seguramente en el Valle de Atriz con una fuerte influencia en el altiplano Túquerres-Ipiales-Carchi; y el segundo en el sur, específicamente en Quito y sus alrededores. El Valle del Chota-Mira, lugar intermedio entre estos dos polos, parece haber sido una especie de *isla multiétnica*, cuyos recursos, especialmente la sal y la coca, fueron aprovechados en consenso por comunidades con tradiciones culturales diferentes, incluyendo a las colonias Capulí.

El arte Capulí expresado en los objetos tanto cerámicos, como de metal y madera, incluye una gran diversidad de formas geométricas y figuras estilizadas de seres humanos y animales, que se caracterizan básicamente por su naturalismo. Entre los animales, el mono era muy importante, ya que servía como un símbolo ideológico de poder de las elites para garantizar la estabilidad de las comunidades.³⁵

Por su parte, las figuras antropomorfas manufacturadas en cerámica son convenciones visuales, donde el énfasis del realizador se centró en transmitir estados de conciencia (personajes mambeando), estratificación social (caciques y chamanes sentados en dúhos y mujeres sentadas en el suelo con las piernas extendidas).

La estructura general del diseño Capulí utiliza la combinación básica de elementos geométricos como el diamante, el triángulo y la espiral de ángulos, cuya combinación permite estructurar una gran cantidad de composiciones geométricas (triángulos, rombos, bandas horizontales, paneles, círculos, puntos, etc.), y de animales estilizados, especialmente mariposas, organizadas en múltiplos de dos, hasta 16 elementos. También son muy comunes los trazos escalonados opuestos

formando diseños piramidales, elementos de clara influencia andina. En suma, en las expresiones estéticas Capulí las figuras y los signos fueron las unidades visuales con las cuales se realizaron diferentes composiciones del diseño.

La idea de los seres humanos se transmitió por medio de un concepto y no de una expresión visual natural o realista.³⁶

Las ollas más típicas de la Cultura Capulí tienen forma globular, dos asas pequeñas y están profusamente decoradas con diseños geométricos elaborados con la técnica de la pintura negativa (Figura 152).

Pero también fueron manufacturadas ollitas preciosas de cuerpo compuesto con aristas y monos aplicados sobre el borde de la vasija (Figura 153). Algunas de ellas tienen como decoración líneas verticales o dispuestas en triángulo, pintadas de rojo (Figura 154). Algunas veces, tres ollitas globulares, con pintura negativa, fueron unidas con un asa de cinta (Figura 155).

Así mismo, son comunes las ollas con representaciones zoomorfas. En la figura 156 se puede apreciar perfectamente el cuerpo de un mono con la mano en la boca. También hay vasijas con rostros humanos, cubiertos de pintura y la boca abierta, en una clara actitud de canto (Figura 157).

En el grupo de los cuencos, las formas sencillas con base anular son las más comunes y aparecen decoradas con pintura negativa (Figura 158). De la misma forma, fueron representados animales de gran poder como los felinos. Podemos contemplar este maravilloso animal manifestando su fiera y sosteniendo el universo sobre su lomo en las figuras 159 y 160.

Indudablemente, las imágenes que poseen una gran carga simbólica son las representadas en las figuras 161 y 162.

35. Molestina 1.998.

36. Duncan 1.992.

La temática narrativa incluye tres personajes míticos cubiertos con pintura negativa, que sostienen con la mano derecha la vasija, que podría estar simbolizando el universo. Es una versión prehispánica de los famosos atlantes de la mitología griega.

Los seres humanos también fueron representados en cerámica. En las figuras 163 y 164 aparece una mujer sentada con los brazos cruzados sobre el pecho. En la representación se resalta la falda y un gorro. Aún preserva rastros de pintura negativa, la cual seguramente, formaba diseños geométricos cubriendo todo el cuerpo. La mujer de las figuras 165 y 166 tiene las manos sobre la cintura y un abultamiento en su mejilla derecha, insinuando el acto ritual del mambeo de la coca. En la falda se conservan diseños geométricos elaborados en pintura negativa. El abultamiento correspondiente al mambeo de la coca aparece representado en la mejilla izquierda en la mujer de las figuras 167 y 168.

También hay retratos de mujeres, no sólo en forma de figurinas macizas, como en el caso de las imágenes antes mencionadas, sino también formando parte principal de vasijas ceremoniales. Tal es el caso de la representación de la figura 169, que es una mujer sentada con las manos entrecruzadas, mambeando con la mejilla izquierda y cuyo cuerpo tenía pintura negativa. Otro ejemplo es el de una mujer grávida con las manos sobre el vientre, representación que podría considerarse como un símbolo de la fertilidad (Figura 170).

Una mujer parada, sosteniendo un cuenco sobre su cabeza, que formaba parte de la tapa de una urna funeraria, aparece en las figuras 171 y 172. Como puede notarse, todo su cuerpo estaba cubierto de pintura negativa.

En sociedades patriarcales como la Capulí es comprensible la reiterada representación del hombre, pero del hombre con poder. El siguiente grupo de figuras representan a caciques-chamanes. El cacique de las figuras 173 y 174 está sentado en un dúho, elemento que es un atributo de poder. Tiene un gorro en la cabeza, una banda sobre su cuerpo y las manos colocadas sobre las rodillas. Su rostro está pintado de negro y está mambeando coca. La banda, que simboliza su poder, aparece representada también en la espalda (Figura 175).

Otro cacique, sentado en su dúho y con las manos colocadas sobre las rodillas, aparece retratado en las figuras 176 y 177. La banda sobre el pecho está sobre su costado izquierdo, al igual que en el cacique anterior, también está representada en la espalda (Figura 178). El bolo de coca aparece simbolizado en su mejilla izquierda. En otro individuo el bolo está en la mejilla derecha (Figuras 179, 180 y 181). Características similares a las figuras anteriores presenta un cacique que tiene, en la mano izquierda una posible lesión congénita o adquirida, que seguramente influyó en la flexión de esta extremidad superior (Figuras 182, 183 y 184).

Y por último, una figura muy realista no parece tener relación con el poder político o religioso. Tiene más una insinuación lúdica. Se trata de un hombre que tiene un niño colgado de su mano izquierda, en actitud de juego (Figuras 185 y 186).

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CAPULÍ



▶ 152
Olla
11.0 x 1.8 cm



▶ 153
Olla
10.0 x 11.5 cm



▶ 154

Olla

12 x 13 cm



▶ 155

*Tres ollas con
asa puente*

17.0 x 14.4 cm



▶ 156
Olla
15.0x14.5 cm



▶ 157
Olla
antropomorfa
9 x 9 cm



▶ 158

*Cuenco
con base*

11.5 x 15 cm



▶ 159

*Cuenco
con base
zoomorfa*

12.3 x 14.4 cm



▶ 160
Cuenco
con base
zoomorfa
12.3 x 14.4 cm



▶ 161
Cuenco
con base
antropomorfa
13.8 x 8.4 cm



▶ 162
*Cuenco
con base
antropomorfa*
13.8 x 8.4 cm



▶ 163
*Mujer
sentada*
17.4 x 11.4 cm



► 164
*Mujer
sentada*
17.4x11.4cm



► 165
*Mujer
sentada*
14.0x10.2cm



► 166
*Mujer
sentada*
14.0x10.2 cm



► 167
*Mujer
sentada*
25.2x11.4 cm



▶ 168
*Mujer
sentada*
25.2x11.4 cm



▶ 169
*Mujer
sentada*
20.4x13.0 cm



▶ 170
*Mujer
sentada*
19.0x14.8 cm



▶ 171
*Mujer con
cuenco en
la cabeza*
23.0x16.5 cm



▶ 172
*Mujer con
cuenco en
la cabeza*
23.0x16.5 cm



▶ 173
*Cacique
sentado*
19.3x11.6 cm



▶ 174
*Cacique
sentado*
19.3x11.6 cm



▶ 175
*Cacique
sentado*
19.3x11.6 cm



▶ 176
*Cacique
sentado*
18 x 10 cm



▶ 177
*Cacique
sentado*
18 x 10 cm



▶ 178
*Cacique
sentado*
18 x 10 cm



▶ 179
*Cacique
sentado*
16.0 x 8.5 cm



▶ 180
*Cacique
sentado*
16.0 x 8.5 cm



▶ 181
*Cacique
sentado*
16.0 x 8.5 cm



▶ 182
*Cacique
sentado*
19.7 x 6.2 cm



▶ 183
*Cacique
sentado*
19.7 x 6.2 cm



▶ 184
*Cacique
sentado*
19.7 x 6.2 cm



▶ 185
*Hombre
con niño*
19.0 x 10.8 cm



▶ 186
*Hombre
con niño*
19.0 x 10.8 cm



PIARTAL

500 - 1.250 d.C.

Cultura PIARTAL

La Cultura Piartal, asociada principalmente a etnias anteriores a los indígenas Pastos antiguos, está distribuida en un territorio andino que incluye el departamento de Nariño en Colombia y las provincias del Carchi e Imbabura en Ecuador.

Las formas cerámicas típicas de esta cultura incluyen vasijas de uso doméstico y ritual, instrumentos musicales y máscaras. Entre las vasijas debemos mencionar los cántaros de cuerpo globular y ovoide con base anular o redondeada, cántaros con cuerpo de silueta compuesta lenticular y cuello alargado; así como ollas de silueta simple y compuesta, pero especialmente platos con base anular, profusamente decorados con diseños geométricos. También se elaboraron instrumentos musicales como las ocarinas, muchas de ellas con formas caracoloides.³⁷

Los objetos cerámicos Piartal fueron decorados principalmente con tres colores dispuestos así: fondo crema, diseño en negativo y diseños sobre pintura roja. En general, los diseños tienen un patrón geométrico de bandas horizontales, líneas horizontales paralelas, cruces, triángulos, mariposas, rectángulos, círculos, puntos, motivos escalonados y estrellas. Hay diseños estilizados de animales y representaciones humanas, especialmente realizadas en pintura negativa.

Prima el diseño geométrico bidimensional sobre el modelado de los objetos, representando fenómenos como el cosmos, el sol y el agua. A diferencia del arte Capulí, entre las comunidades Piartal el arte no parece representar hechos de la vida cotidiana, sino del cosmos. Se trata de una estructura del diseño, que evidentemente correspondía a una cosmovisión diferente a la que tenían las comunidades Capulí.³⁸

En Piartal el patrón numérico representado en las vasijas, es mucho más complejo que en Capulí. Se presentan módulos que se repiten hasta 24 veces, dividiéndose en filas y columnas que se utilizan en la decoración de cántaros y platos. También son frecuentes los triángulos, la cruz con una X superpuesta y la espiral. Los animales se representan con un alto grado de

estilización, especialmente las mariposas y las aves, cuya imagen alcanza el máximo nivel de simplificación: un triángulo, una curva, un ángulo, dos líneas paralelas y un círculo.³⁹

En los platos el lenguaje visual que se enmarca en el círculo, se presenta en varios niveles de composición, que van desde tres hasta siete espacios geométricos. En un primer grupo aparecen las composiciones visuales donde el círculo está dividido en tres espacios, una división tripartita en cuyo interior se distribuye el diseño sólo geométrico, o en combinación con formas zoomorfas. Es probable que la división de la totalidad en tres zonas haga referencia al mundo intangible: el plano superior, el plano nuestro y el plano del inframundo.⁴⁰

Las siguientes imágenes tienen un diseño de oposición dual sencilla, es decir, la misma imagen del lado opuesto está separada por un espacio. Por regla general, los diseños geométricos aparecen enmarcados en patrones triangulares, dibujados con los tres colores típicos de la policromía Piartal: rojo, negro y crema. Motivos escalonados se presentan de una forma recurrente en la [figura 187](#), mientras en la representación de la [figura 188](#) estos mismos motivos, que podrían estar representando algún tipo de jerarquía, aparecen en pares dobles y diseños en forma de V con círculos y puntos que rematan los extremos, configurando el motivo central de la composición.

Estos componentes del diseño que también son comunes en las formas de las narigueras que usaban las elites de las comunidades Piartal. Diseños triangulares similares con círculos en sus extremos fueron dibujados en la pieza que nos ilustra la [figura 189](#). En la [figura 190](#) un espacio central pintado con colores crema, rojo y negro, está conformado por triángulos unidos por los vértices, que conforman un motivo central.

37. Molestina 1.998.
38. Duncan 1.992.

39. Duncan 1.992.
40. Hasler 2.011.

En el interior de los triángulos que están ubicados en los extremos, hay diseños escalonados- que como ya lo anoté- son elementos que podrían indicar pertenencia cultural andina de las poblaciones anteriores a los Pastos.

Composiciones con un mayor nivel de complejidad, que integran elementos geométricos y zoomorfos están incorporadas en varias piezas analizadas. En la [figura 191](#) puede observarse cómo se alternan y complementan figuras escalonadas con aves palmípedas acuáticas, mientras que en la composición de la [figura 192](#) este mismo género de aves aparece combinado con unidades temáticas geométricas como el triángulo simple, el triángulo compuesto, círculos y puntos.

Quiero terminar con la descripción de la hermosa imagen de los felinos que aparecen en la [figura 193](#), donde hay dos de estos mamíferos que están representados en dos planos separados, divididos por un espacio central. El fondo negro sobre el cual se destacan subraya su gran importancia dentro del mundo de los vivos.

Hay otro grupo importante de representaciones asociadas con el cosmos. Una superficie reticular en forma de red, en cuyo interior aparecen estrellas, composición que podría estar indicando el firmamento estrellado, fue diseñada en el plato de la [figura 194](#). A cada extremo del cosmos, se presentan monos, animales importantes, que en esta composición podrían simbolizar el mundo de los seres vivos. En la [figura 195](#), motivos escalonados y estrellas de ocho puntas conforman una narrativa temática relacionada posiblemente también con el cosmos.

A otra variante de este primer grupo pertenece la [figura 196](#), donde la división tripartita del espacio, que podríamos considerar un elemento fundamental de la cosmovisión de los pueblos andinos del norte de Suramérica, se presenta en toda la composición. Hay una estrella de tres puntas que divide el círculo, símbolo de la totalidad. Soles, estrellas y líneas oblicuas semejan las plumas de las aves, aparecen relleno franjas y espacios triangulares. También debemos mencionar la [figura 197](#), cuya división triangular gira en torno a un gran círculo concéntrico central.

Una tercera variante la conforman narrativas temáticas que integran aspectos del mundo de

arriba (el firmamento) con el mundo de las criaturas vivas. Estas composiciones están dispuestas en círculos concéntricos. En la [figura 198](#) el círculo central con motivos geométricos contrasta con la circunferencia superior, donde aparecen espacios triangulares en cuyo interior hay manchas similares a las de las serpientes que se presentan en varios platos Piartal. En el plato de la [figura 199](#) también hay un círculo central, dentro del cual aparece una estrella de cinco puntas, transmitiendo una sensación de movimiento. En el círculo exterior aparecen seis monos alineados uno detrás del otro. En la [figura 200](#) fueron dibujados círculos con puntos en el centro y en el círculo superior hay siete aves acuáticas.

Un segundo grupo lo componen estructuras divididas en cuatro partes. En una primera variante están los diseños en forma de cruz. En la [figura 201](#) una cruz central en rojo divide casi que simétricamente el círculo en cuatro partes. Estas cuatro secciones también fueron realizadas en la superficie interna del plato de la [figura 202](#), donde dos de ellas corresponden al tema de la red, que se popularizará posteriormente en la cultura Tuza. Triángulos opuestos con un punto y motivos escalonados fueron realizados sobre un fondo negro en la [figura 203](#). Una cruz en movimiento de color rojo, combinada con motivos escalonados y círculos con punto decoran el plato de la [figura 204](#).

Otra composición típica Piartal es la que presenta una estructura de estrellas, recordando el firmamento. Un estrella doble de cuatro puntas ocupa el centro de la composición en la [figura 205](#), mientras otra estrella parecida, pero con cuatro segmentos de triángulos unidos por el vértice, simulando casas, aparece representada como motivo central en la [figura 206](#). Una composición más compleja, que a mi juicio podría considerarse la unión de los mundos de arriba y el de los seres vivos es la de [figura 207](#) donde hay cuatro batracios, símbolo de fertilidad, indicando los cuatro puntos cardinales. Ocho espacios triangulares dobles, uno dentro del otro, que aparecen fuera de la estrella, complementan esta preciosa narrativa temática de complementariedad.

En la [figura 208](#) la estrella de cinco puntas, que ocupa el centro de la composición geométrica, está en movimiento y fuera de ella se alternan espacios

triangulares tipo red y ala de ave, aunque este último conglomerado de signos también podría simbolizar los camellones de las eras de cultivo.

Terminamos la caracterización del diseño Piartal con la soberbia composición de la **figura 209** que representa una estrella de siete puntas, pintada en color rojo, que ocupa el centro de atención de la composición. Los siete espacios formados externamente tienen, al igual que la figura anterior, espacios triangulares con diseños en forma de red y ala de ave.

PIARTAL



▶ **187**
*Plato con
base anular*
14.4 x 20.3 cm



▶ **188**
*Plato con
base anular*
8.8 x 20.0 cm



▶ 189
*Plato con
base anular*
9.5 x 21.0 cm



▶ 190
*Plato con
base anular*
9.3 x 18.6 cm



▶ 191
*Plato con
base anular*
9.5 x 20.0



▶ 192
*Plato con
base anular*
9.0 x 21.4 cm



► 193
*Plato con
base anular*
9.4 x 16.5 cm



► 194
*Plato con
base anular*
9.0 x 18.2 cm



► 195
*Plato con
base anular
9.8 x 22.0 cm*



► 196
*Plato con
base anular
9.8 x 21.3 cm*



▶ 197
*Plato con
base anular*
8.2 x 19.4 cm



▶ 198
*Plato con
base anular*
10.0 x 19.5 cm



▶ 199
*Plato con
base anular*
10 x 20 cm



▶ 200
*Plato con
base anular*
9.8 x 21.3 cm



▶ 201
*Plato con
base anular*
8 x 20 cm



▶ 202
*Plato con
base anular*
13 x 25 cm



▶ 203
*Plato con
base anular*
10.3 x 20.8 cm



▶ 204
*Plato con
base anular*
6.0 x 15.8 cm



▶ 205
*Plato con
base anular*
9.5 x 19.3 cm



▶ 206
*Plato con
base anular*
9.5 x 21.0 cm



▶ **207**
*Plato con
base anular
11.2 x 20.3 cm*



▶ **208**
*Plato con
base anular
9.8 x 20.3 cm*



▶ 209
*Plato con
base anular
8.2 x 19.8 cm*



TUZA
1.250 - 1.500 d.C.

Cultura TUZA

Los yacimientos arqueológicos de la Cultura Tuza, evidencia de la etnia de los Pastos antiguos, han sido encontrados en un vasto territorio que cubre principalmente tres grandes ecosistemas.

Estos ecosistemas son el altiplano, los valles internadinos secos y la selva húmeda tropical. La frontera norte de esta cultura parece haber sido el Valle del Patía-Guachicono, en territorio colombiano, mientras sus límites al sur corresponden al Valle del Chota-Mira, en Ecuador.

Las expresiones estéticas Tuza, presentes tanto en petroglifos, como en los objetos elaborados en cerámica y metal, incorporan muchos elementos de la cultura Piartal, especialmente los platos, la policromía y los patrones geométricos de filas, columnas y líneas divisorias, así mismo, elementos y diseños abstractos como las espirales, las composiciones escalonadas y las figuras estilizadas.

No obstante, en el diseño Tuza hay cambios significativos. Hay un mayor interés por las representaciones cosmológicas, cuya máxima expresión es la estrella de ocho puntas. Existen diferentes grados de complejidad en los diseños bidimensionales que obedecen a un patron principal donde predominan las composiciones en forma de mariposas y rayos solares.⁴¹

También, fueron utilizados diseños compuestos por círculos concéntricos, líneas y radios o figuras estilizadas enmarcadas en círculos con diseños radiales y diversas líneas. En el centro de estos diseños aparece con frecuencia una estrella de ocho puntas conocida tradicionalmente con el nombre del *Sol de los Pastos* y la cual podría haber simbolizado el sol o el planeta Venus. Alrededor de este motivo cosmológico central se articulan a veces otros elementos y composiciones que podrían representar el mundo de arriba, como planetas, estrellas y constelaciones. Igualmente se representan elementos del mundo cotidiano y del inframundo, como aves, anfibios, caracoles marinos, felinos, escenas de cacería del venado, actividades agrícolas y de pezca, monos, serpientes, saurios, arañas, murciélagos, danzantes, casas, comerciantes, caciques, chamanes.⁴²

Es posible, que todas estas imágenes pictóricas pudiesen haber representado básicamente espacios sociales y cosmológicos. Podríamos también pensar, que en los diseños de los platos, se hubiesen tratado temas tan importantes como la descentralización política, la jerarquía rotativa y el dualismo, fenómenos históricos importantes de la sociedad de los pastos antiguos, que aún perduran en las comunidades amerindias de Chiles, Cumbal, Mayasquer y Panán, quienes ocupan territorios de la frontera colombo-ecuatoriana y son considerados descendientes directos de los Pastos prehispánicos.⁴³

Narrativas temáticas simples y complejas en los platos

El plato con base anular o compotera, presente en Piartal, continúa siendo una de las vasijas más comunes elaboradas por los alfareros Tuza, sólo que su forma tiende a ser más esférica. A diferencia de las compoteras Piartal que tienen decoración pintada tanto en el interior como en el exterior, la decoración Tuza se limita exclusivamente al cuerpo interior.

El concepto de oposición dual sencilla, característico de la cosmovisión tripartita de las comunidades Piartal, continúa en la sociedad Tuza. Los diseños tienden a ser más estilizados y se introduce el color café oscuro. La gama cromática utilizada por los artistas Tuza incluye cuatro colores básicos que son rojo, negro, café oscuro y crema, que eran aplicados en positivo. El fondo sobre el cual se dibujaban los diseños usualmente era de color crema, mientras que en Piartal se usaba más el negro. Es posible que este cambio de colores, al igual que la introducción del dualismo en las representaciones, haya sido el resultado de transformaciones en la esfera ideológica de las

41. Afanador, Uscátegui y Granda. 1.992.

42. Uribe y Cabrera 1.988.

43. Rapapport 1.989.

comunidades de esta nueva expresión cultural. Parece como si a los Tuza les hubiera interesado más representar el mundo tangible por medio de los pares opuestos complementarios.

En la figura 210 las imágenes opuestas al espacio central son simplemente cuatro líneas paralelas de color rojo; mientras que el motivo central incluye diseños escalonados y triángulos unidos por el vértice. Se trata de una conglomeración de signos, que fue utilizada por los Tuza para componer diversas unidades temáticas. Por su parte, en la figura 211 las imágenes opuestas son similares, mientras el espacio central está compuesto por motivos escalonados terminados en espiral. El trazo es mucho más fino y su color es café oscuro. Se introducen igualmente tres círculos concéntricos que enmarcan la totalidad de la narrativa temática, un patrón que identifica lo específicamente Tuza.

Un diseño de especial interés, que podría indicarnos la transición de Piartal a Tuza es el representado en la figura 212, donde se rompe la clásica oposición dual sencilla, característica de Piartal, y se introduce un dualismo diferente, definido por la presencia de dos imágenes disímiles a cada lado del espacio central. Así como en la figura anterior, la composición está enmarcada en tres círculos concéntricos, pero en este caso, están pintados en positivo en color café oscuro, elementos típicos Tuza.

También de procesos transicionales podrían hablarnos tres imágenes que representan la oposición dual doble, caracterizada por la presencia de cuatro cuartos, narrativa temática Piartal, pero expresada de una forma diferente. En la figura 213, aparecen dos imágenes diferentes que se repiten en una posición que podríamos considerar como de simetría de espejo. Una de las imágenes es la de red, que se popularizará en el arte conceptual Tuza. Por otra parte, la excelente imagen de la figura 214 nos presenta la combinación de una oposición dual sencilla, con una oposición dual doble, en color rojo vivo diseñada en forma de red, lo que revela su pertenencia al estilo Tuza.

Finalmente en la figura 215, aparece la combinación de una oposición dual sencilla y una doble, representada en círculos concéntricos. En el segundo y el cuarto círculo hay una hilera de aves acuáticas de color negro. El primer círculo tiene siete

pajaros y el segundo 16. Los motivos escalonados incluidos en triángulos de color rojo ocupan los círculos primero y tercero. La composición se cierra con tres círculos concéntricos finos de color rojo.⁴⁴

La innovación en el lenguaje visual Tuza se presenta no solo en la *recomposición* de algunas de las narrativas temáticas Piartal. Esto se evidencia en la simbolización de la oposición dual sencilla, donde en el espacio central del diseño se introducen nuevas conglomeraciones de signos como el motivo escalonado terminado en espiral y las imágenes que se repiten correspondientes a venados o monos.⁴⁵

También se le impregna otro contenido a la oposición dual doble, cuando se comienza a representar dos imágenes diferentes diametralmente opuestas, que simbolizan la complementariedad de los mundos tangible e intangible. Tal es el caso de motivos escalonados terminados en espiral, que significan el mundo tangible, combinados con diseños en forma de red, simbolizando el firmamento, o de redes triangulares unidas por el vértice, con seres humanos que portan instrumentos de pesca.⁴⁶

Esta innovación también se evidencia en la representación del mundo tangible en el lenguaje visual. Pero también se introducen temáticas intangibles en las cuales se reproduce el dualismo de pares compuestos y complementarios, expresado en círculos concéntricos, donde la estrella de ocho puntas o Sol de los Pastos ocupa un lugar central.

El ejemplo más simple, pero cargado de un inmenso simbolismo relacionado con la dualidad, es la figura 216 donde la división en dos círculos concéntricos va acompañada de dos colores diferentes: rojo y crema.

Las cuatro imágenes siguientes representan un nivel más complejo de composición de las narrativas temáticas asociadas posiblemente con el cosmos. La figura 217 muestra el círculo central sin un motivo en la mitad, pero con un fondo crema. El diseño geométrico está dibujado en los dos círculos que le siguen. Se trata de motivos triangulares formando una estrella de siete puntas, que en el círculo que termina la composición, se convierte en otra de ocho puntas. Tanto los círculos, como las estrellas están pintados de color rojo. Una representación

44. Existe otra pieza muy hermosa de transición, que incluye diseños tanto Piartal, como Tuza, publicada en Hasler (2011: Figura III.18).

45. Hasler 2.011: Figuras I.11, I.12, I.31.

46. Hasler 2.011: Figuras I.16-I.20.

similar tiene motivos triangulares y en forma de red, pintados en color café oscuro (Figura 218).

Otra representación tiene como tema central líneas oblicuas que convergen en un centro más o menos circular, simbolizando muy seguramente los rayos del sol. Le siguen tres círculos concéntricos; en el círculo superior hay una sucesión de 18 triángulos (Figura 219).

Para entender la complementariedad del mundo de arriba y el de los seres vivos, es muy importante la figura 220, donde en el círculo central aparece un loro estilizado, codificando el mundo tangible, mientras el mundo intangible está representado por diseños de dos círculos superiores, donde hay motivos que se asemejan al cuerpo estilizado del venado.

En la iconografía Tuza los animales ocupan un lugar especial. Se presentan con mayor frecuencia que en la gráfica Piartal. Se han identificado felinos, aves, venados, monos, serpientes, saurios y arañas, animales asociados con los tres mundos de la cosmovisión andina.

El mundo de los venados y su importancia en la vida diaria se representa en la figura 221, donde aparecen ocho de estos animales en el círculo superior. También hay una sola ave acuática, pero evidentemente el énfasis de la representación, se hizo en los venados. Una composición más elaborada, que incluye seis pares de venados, tres pintados en rojo y seis en negro, es la de la figura 222. Este cambio cromático puede estar asociado con la simbología de la vida y la muerte.

Lugar especial ocupa una escena de caza, en la cual se involucran dos animales en movimiento: el felino y el venado. Una imagen excepcional es la de un felino agarrando al venado por sus patas traseras (Figura 223). Esta es una escena observada en la vida real cuando los felinos al cazar agarran al animal tumbándolo y luego sometiéndolo para devorarlo.

Otra narrativa temática diferente incluye no sólo los animales, sino también las viviendas de los seres humanos. Como podemos ver en la figura 224, seis estructuras similares a casas están acompañadas de tres aves acuáticas de pico largo. A pesar de la erosión de la pieza en el centro, aún se conservan rastros de un círculo que podría haber tenido algún diseño, tipo Sol de los Pastos.⁴⁷

También el hombre aparece representado, individual y colectivamente. La representación de la figura 225, la conforman nueve personajes con caras humanas, pero cuerpo de mono, cada uno de los cuales tiene un bastón de mando. Están ubicados en círculo, como celebrando algún ritual. Aun cuando se conservan rastros del círculo interior, no es vivible si allí existió o no algún tipo de diseño. No obstante, en casi todas las otras imágenes similares conocidas que involucran a estos seres humanos zoomorfizados, el motivo del Sol de los Pastos, aparece en diferentes configuraciones en el círculo central.⁴⁸

Termino la descripción de la iconografía de los platos Tuza con la figura 226, una composición dual sencilla con un espacio central imaginario que tiene cruces dobles en sus dos terminaciones. En cada hemisferio hay tres líneas en zig-zag que terminan en el extremo del círculo que cierra la narrativa temática. En el centro de cada espacio en zig-zag está representado el sol. Observando la imagen en su conjunto, podríamos pensar que podría tratarse de una estilización del rito de transformación chamánica, tan común en el arte de diferentes culturas prehispánicas del Suroccidente colombiano, durante los periodos Clásico Regional y Tardío.

La música de la vida

Los alfareros-artistas Tuza también elaboraron varios tipos de instrumentos musicales, en especial de viento. Usualmente eran utilizados para producir música, en los ritos relacionados con la vida y la muerte. Sus formas caracoloides imitan especies de los géneros *Strombus galeatus*, *Heraplex*, *Estrofoqueirus*, y del subgénero *Fasciolaria*. Son instrumentos musicales relacionados con las memorias sonoras individuales y colectivas de los grupos Tuza que compartían una misma cultura.

Hay ocarinas con representaciones muy fieles de caracoles (Figura 227). En figuras en relieve más complejas, se representan animales cuadrúpedos (Figura 228), en formas que conservan la idea del caracol, pero cuyas extremidades han sido modificadas y aparecen aplanadas. En la representación de la figura 229 están dibujados monos y otros animales en niveles diferentes de

47. Hago esta sugerencia porque son usuales en la gráfica Tuza las narrativas temáticas donde aparecen animales en fila india, asociados con un diseño central representado por el Sol de los Pastos. Ver, por ejemplo las imágenes publicadas en Hasler 2.001 (Fig.I.47, Fig.III.4, Fig.III.11.).

48. Ver por ejemplo Hasler 2.011 (Figuras: I.27-28-30).

la composición. Mientras que en una imagen excepcional con referencia a la oposición dual sencilla, fueron magistralmente representados, en pintura positiva café oscuro, ocho monos con la cola levantada (Figura 230). Por otra parte, un individuo de alto estatus social aparece en la parte superior de la ocarina de la figura 231.

También hay instrumentos con forma de caracol, de grandes dimensiones, cuyo diseño no fue realizado con pintura, sino utilizando la técnica del grabado. En la figura 232 aparece en alto relieve un individuo con un gorro, asociado con animales, seguramente saurios. Este tipo de narrativas temáticas antropozoomorfas aparecen también grabadas en piedra, como en el caso del petroglifo de la Piedra de los Machines, en el resguardo de Cumbal, Departamento de Nariño.⁴⁹

En investigaciones recientes sobre instrumentos musicales de las culturas prehispánicas Tumaco-Tolita y Piartal-Tuza, se ha logrado establecer que entre las ocarinas de este último *continuum cultural*, el aerófono de la figura anterior, es el que tiene mayor complejidad estructural.⁵⁰

49. Granda 1.983.

50. Guzmán, Buitrago y Pinilla 2.012.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**



▶ 210
*Plato con
base anular*
12.2 x 19.3 cm



▶ 211
*Plato con
base anular*
9.4 x 18.7 cm



▶ 212
*Plato con
base anular
7.5 x 18.0 cm*



▶ 213
*Plato con
base anular
9.7 x 18.8 cm*



▶ 214
*Plato con
base anular*
9.5 x 19.0 cm



▶ 215
*Plato con
base anular*
10.5 x 20.3 cm



▶ 216
*Plato con
base anular*
11 x 20 cm



▶ 217
*Plato con
base anular*
9.7 x 18.8 cm



▶ 218
*Plato con
base anular*
9.4 x 18.2 cm



▶ 219
*Plato con
base anular*
9.2 x 19.2 cm



▶ 220
*Plato con
base anular
10.0 x 18.5 cm*



▶ 221
*Plato con
base anular
9.5 x 19.0 cm*



▶ 222
*Plato con
base anular*
9.0 x 19.8 cm



▶ 223
*Plato con
base anular*
9.8 x 20.3 cm



▶ 224
*Plato con
base anular*
11.0 x 20.2 cm



▶ 225
*Plato con
base anular*
9.5 x 19.8 cm



▶ 226
*Plato con
base anular
7.7 x 13.3 cm*



▶ 227
*Ocarina
21.0 x 9.3 cm*



▶ 228
Ocarina
18 x 8 cm



▶ 229
Ocarina
16.0 x 6.8 cm



▶ 230
Ocarina
9.8 x 7.5 cm



▶ 231
Ocarina
14.7 x 5.8 cm



► 232
Ocarina
19.5 x 14.5 cm

Bibliografía

Bibliografía

198

- Afanador, Claudia, Mireya Uscátegui y Olvaldo Granda. 1.992. Presencia del diseño prehispánico en la artesanía de los Andes Septentrionales. Ponencia presentada al Simposio Artes, diseño e identidad cultural. *45 Congreso Internacional de Americanistas*. Universidad de Nariño. Pasto.
- Arango, Juanita. 2.005. La deidad protectora de la agricultura. *Boletín del Museo del Oro*, 33: 50-73. Banco de la República. Bogotá.
<http://132.248.9.1:8991/hevila/BoletinMuseodelOro/2005/no53/4.pdf>
- Archila, Sonia. 1.996. Los tesoros de los Señores de Malagana. Museo del Oro. Banco de la República. Bogotá.
- Bateman Vargas, Catalina. 2.011. Liderazgo y color en los monumentos funerarios prehispánicos del sur del Alto Magdalena, Colombia. FIAN-Universidad de Los Andes. Bogotá. D.C.
- Boletín Museo y Comunidad 7*. 2.011. Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos. Universidad del Valle. Cali, Colombia.
<https://museoarqueologico.univalle.edu.co/imagenes/BOLETINES/boletin7.pdf>
- Bray et al. 2.005. Yotoco...
- Cardale de Schimpff, Marianne. 1.989. The Snake and the Fabulous Beast: Themes from the Pottery of the llama Culture. *Animals into Art. One World Archaeology*, 7: 75-106. London.
- Cubillos, Julio C. 1.959. El Morro de Tulcán (Pirámide Prehispánica). *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. VIII: 215-357. Bogotá.
- Duncan, Ronald. 1.992. Arte precolombino y diseño en la cerámica de Nariño. *Arte de la Tierra. Nariño*: 13-19. Colección Tesoros Precolombinos. Fondo de Promoción de la Cultura. Banco Popular. Santafé de Bogotá.
- Granda Paz, Oswaldo. 1.983. Arte rupestre Pasto y Quillacinga. Sindamooy. Pasto.
- Hasler, Juan. 2.011. Signos, símbolos y mitos en una cultura arqueológica norandina. Programa Editorial de la Universidad del Valle. Cali.
- Lunniss, Richard. 2.007. Manteño. En: *El arte secreto del Ecuador precolombino*: 197-220. Daniel Klein & Iván Cruz Cevallos Editores. Casa del Alabado/5 Continents. Quito.
- Lleras, Roberto y Santiago Ontaneda. 2.010. Oro ancestral y metales preciosos. Metalurgia precolombina del Ecuador. Catálogo de la sala de oro del Museo Nacional. Quito.
- Molestina, María del Carmen. 1.998. Transferencias ideológicas en la Sierra Norte (Ecuador). En: *El Área Septentrional Andina, Arqueología y Etnohistoria*. Biblioteca Abya-Yala. N.59: 235-255. Mercedes Guinea (Compiladora). Quito.
- Ontaneda, Santiago. 2.010. Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Un recorrido por la Sala de Arqueología del Museo Nacional. Ministerio de Cultura-Banco Central del Ecuador. Quito.
- Pineda Camacho, Roberto. 2.006. El laberinto de la identidad. Símbolos de transformación y poder en la orfebrería prehispánica de Colombia. *Gold, The Spirit of Ancient Colombia*. Smithsonian-National Museum of Natural History: 79-92. Washington.
- Pinilla. Germán, Adriana Guzmán, Juan Camilo Buitrago. 2.009. Diseño, Tipología Formal y Afinación en Instrumentos Prehispánicos de las Culturas Tuza (1.250 – 1.500 d.C.) y Tumaco – Tolita Clásico (300 a.C. – 600 d.C.). Informe final. Universidad del Valle. Cali.

Rappaport, Joanne. 1.989. La organización socio-territorial de los Pastos: Una hipótesis de trabajo. *Revista de Antropología*, Vol. IV, 2:71-103. Departamento de Antropología. Universidad de los Andes. Bogotá.

Rodríguez Bastidas, Edgar. 1.992. Fauna precolombina de Nariño. Fundación de Investigaciones Arqueológicas. Banco de la República-Instituto Colombiano de Antropología. Santafé de Bogotá.

Rodríguez, Carlos A. 2.002. El Valle del Cauca Prehispánico. Procesos socioculturales antiguos en las regiones geohistóricas del Alto y Medio Cauca y la Costa Pacífica colombo-ecuatoriana. Colección Valle y Colombia, Ayer y Hoy. Departamento de Historia. Universidad del Valle. Cali.

Rodríguez Carlos A. 2.007a. Alto y Medio Cauca Prehispánico. Colección Colombia Antigua N.1. eBook. Syllaba Press Editorial. (>www.syllabapress.com>).

Rodríguez Carlos A. 2.007b. Alto Magdalena y Nariño Prehispánico. Colección Colombia Antigua. N.2. eBook. Syllaba Press Editorial. (>www.syllabapress.com>).

Rodríguez, Carlos A., Harry Pachajoa. 2.010. Salud y enfermedad en el arte prehispánico de la cultura Tumaco-La Tolita II. Programa Editorial de la Universidad del Valle. Cali.

Rodríguez, Carlos A., Eduardo Forero Lloreda y José V. Rodríguez. 2.008. El estudio de los procesos socioculturales prehispánicos del Centro-Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador utilizando metodologías transdisciplinarias. *International Journal of South American Archaeology*, 2: 34-45.

Rodríguez, Carlos. A. y Carlos David Rodríguez Flórez. 2.013. ...

Stoother, Karen. 2.007. Valdivia, Machalilla, Chorrera: El arte y los artistas primigenios. En: *Ecuador. El arte secreto del Ecuador precolombino*: 11-105. Daniel Klein & Iván Cruz Cevallos Editores. Casa del Alabado/5 Continents. Quito.

Stoother, Karen e Iván Cruz Cevallos. 2.007. El arte en los centros de poder. En: *Ecuador. El arte secreto*

del Ecuador precolombino: 107-196. Daniel Klein & Iván Cruz Cevallos Editores. Casa del Alabado/5 Continents. Quito.

Sotomayor, Hugo. 2.007. Enanos y gigantes en mitologías indígenas y la arqueología en Colombia. *Repertorio de Medicina y Cirugía* 16 (2): 96-104. Bogotá.

Torres, Constantino. 2.004. Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. N°9:57-73. Santiago de Chile.

Ugalde, María F. 2.009. Iconografía de la Cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Deutsches Archäologisches Institut. Reichert Verlag, Wiesbaden

Ulloa, Astrid. 1.992. Kipará: Dibujo y pintura, dos formas Embera de representar el mundo. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

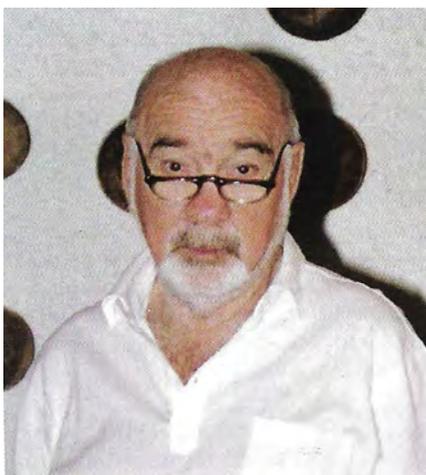
Uribe, María V. y Fabricio Cabrera. 1.988. Estructuras de pensamiento en el Altiplano nariñense: evidencias de la Arqueología. *Revista de Antropología*, Vol. IV, 2:43-70. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Valdéz, Francisco. 1.992. Ideology and the Expression of Power in La Tolita, Ecuador. In: *The Ancient Americas. Art from Sacred Landscapes*: 229-243. Prestel, Munich.

Paul Ziablof

Paul Ziablof

200



Nació el 18 de Mayo de 1924 en la ciudad de en la ciudad de Estambul, Turquía donde sus padres Leon Ziablof (un cosaco del Don) y Evgenia Ganskaya Ziablof (nativa de Tifliss en Georgia) se habían refugiado, al huir de su Rusia nativa después de la Revolución Bolchevique de 1917. Algunos meses después la familia decidió mudarse a Beirut que estaba bajo mandato Francés. Paul, y su hermana menor Tamara, crecieron en el Líbano en un ambiente muy cosmopolita de mucha tolerancia y cultura. Al terminar sus estudios escolares, Paul viaja a Paris para hacer sus estudios de ingeniería química en l'Ecole Normale Supérieure. Al graduarse, se le presentó la oportunidad de venir a trabajar en Colombia en la industria textil. Algunos años más tarde fundó junto con Alex Cobo, Edward Frost y Carl Smith, la empresa de alfombras y tapetes Anglo American Carpet Ltda, que manejó hasta su fallecimiento el 1 de Mayo de 1996.

Para Paul, el traslado a Colombia fue lo mejor que hubiera podido hacer. Se enamoró del país y de su gente. Cali, donde eligió vivir, siempre mantuvo un lugar especial en su corazón. Aunque nunca abandonó su ciudadanía libanesa, era caleño

en todo su ser. Conocía la ciudad, su historia y sus costumbres mejor que muchos nativos. Toda su vida fue conocido por sus pasiones. Más que todo por su amor, devoción y lealtad a su familia y sus amigos. Sus relaciones con los otros venían de lo más profundo de su corazón y él era capaz de mover cielo y tierra fuera necesario para sus seres más queridos.

Entre sus otras pasiones, a veces era difícil cual era la más importante: el Deportivo Cali con el cual estuvo vinculado desde el principio con su gran amigo Alex Gorayeb, o los caballos que mantenía en su terreno de La Cabaña en frente de la Plaza de Toros. Quien no haya visto sus saltos de al cada vez que el Deportivo Cali ganaba un partido, o su triste mirada cuando un cólico se le llevaba una yegua, no ha visto nada.

Otra de sus grandes pasiones, que se desarrolló durante su tiempo en Cali, fue su interés en las cerámicas producidas por las culturas Precolombinas. Desde los comienzos de los años 1970, Paul empezó a coleccionar piezas cerámicas cada vez que tenía la posibilidad. Compraba las que le parecían interesantes y fascinantes aunque no fueran siempre necesariamente bonitas desde punto de vista estético. Su colección creció poco a poco, y su conocimiento de las diferentes culturas creció proporcionalmente. Sus piezas eran para ser vistas y disfrutadas por todos que lo visitaba le encantaba compartir con otros su interés por las culturas precolombinas.

Espero que su colección que ha encontrado nuevo hogar en el Museo Arqueológico Julio Cesar Cubillos de la Universidad del Valle continúe siendo vista, estudiada y disfrutada por generaciones de caleños. Que sea una pequeña parte del lega que Paul dejó para esta ciudad a la cual él estaba muy ligado y le dió tanto de su vida.

Zeina Klink
Londres, Marzo de 2013



Universidad
del Valle

Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co

i S i g u e n o s !



[programaeditorialunivalle](#)