



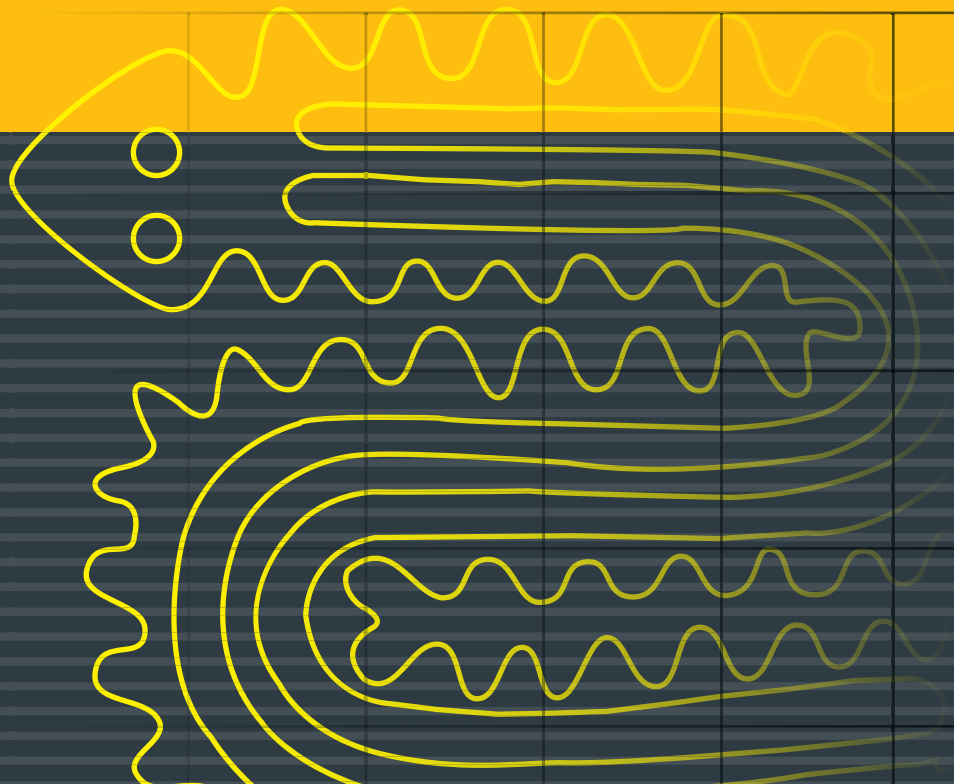
UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Desarrollos Sociales de la Cultura Artística
Departamento de Historia del Arte

ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA DEL ECUADOR

APLICACIÓN EN OBRAS DE ARTE SOBRE MATERIALES ALTERNATIVOS

Ruth Jacqueline Simaluiza Masabanda



DIRECTORES:

Dr. Luis Gonzalo González
Dr. Sebastián García Garrido


TESIS DOCTORAL | 2017





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Ruth Jacqueline Simaluiza Masabanda

 <http://orcid.org/0000-0002-3211-6791>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es







UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desarrollos Sociales de la Cultura Artística • Departamento de Historia del Arte

TESIS DOCTORAL

**ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA DEL ECUADOR.
APLICACIÓN EN OBRAS DE ARTE SOBRE
MATERIALES ALTERNATIVOS**

Ruth Jacqueline Simaluiza Masabanda

Directores

Dr. Luis Gonzalo González
Dr. Sebastián García Garrido

Málaga



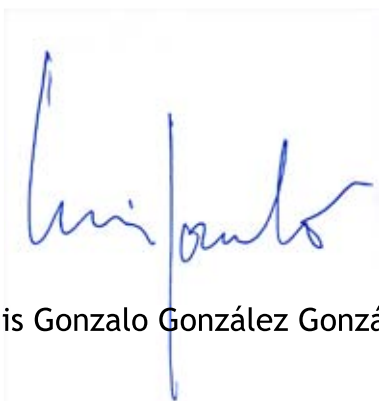
Luis Gonzalo González González, Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Profesor Honorario de la Universidad de Cádiz.

Sebastián García Garrido, Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y Catedrático de la Universidad de Málaga, perteneciente al área de Dibujo y al departamento de Arte y Arquitectura.

HACE CONSTAR:

que habiendo dirigido la tesis doctoral titulada “Iconografía precolombina del Ecuador. Aplicación en obras de arte sobre materiales alternativos”, realizada por D./D^a Ruth Jacqueline Simaluiza Masabanda en el programa de doctorado *Desarrollos sociales de la cultura artística*, ésta cumple las condiciones para que su autor/a pueda optar al Grado de Doctor por la Universidad de Málaga.

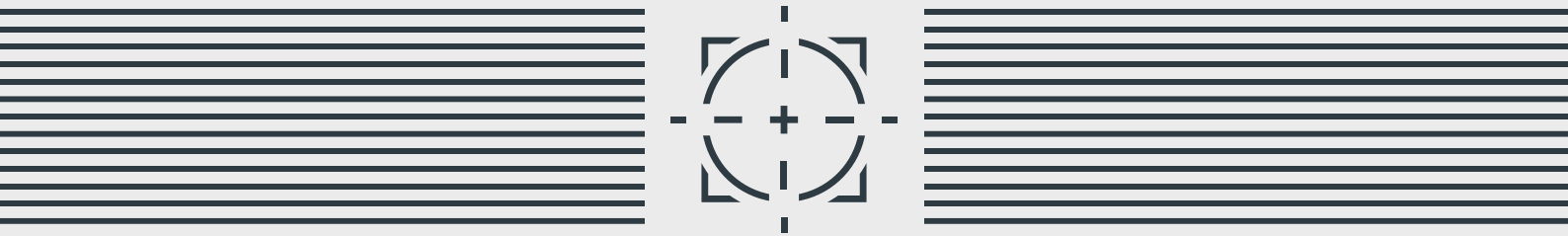
Málaga, junio de 2017



Luis Gonzalo González González



Sebastián García Garrido



DEDICATORIA

Dedico este trabajo en primer lugar a Nuestro Padre Celestial, quien me impulsan a dar lo mejor en cada una de las actividades que realizo. A mis profesores del doctorado quienes desde sus conocimientos y paciencia me han guiado por el mundo de la investigación. A mis padres, hermanos, sobrinos y demás familiares que siempre me acompañan en cada paso que doy, a pesar de la distancia. A todas las personas que se interesan por la riqueza cultural de su país.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Técnica Particular de Loja, que me ha permitido continuar con mis estudios de cuarto nivel, asumiendo con ello las líneas de su misión: “Buscar la verdad y formar al hombre, a través de la ciencia, para servir a la sociedad”.

A la Universidad de Málaga que a través de su Programa de Doctorado me acogió, permitiéndome aprender los conocimientos necesarios para el desarrollo de este trabajo de investigación.

Al Dr. Luis Gonzalo González, de la Universidad de Cádiz quién con su generosidad, entusiasmo, paciencia y conocimientos me ha impulsado a continuar en la investigación en el campo de las Bellas Artes.

Al Dr. Sebastián García Garrido de la Universidad de Málaga, quien con su entrega y dedicación me ha guiado en cada una de las etapas de la presente investigación y con ello el permitirme integrar desde una visión mucho más amplia el arte, el diseño y el artesanado.

A mis padres Rosa y Baltazar, a mis hermanos: Tania, Janneth y Pablo Andrés, a mis sobrinos José Antonio y Geralt Ismael y a mi cuñado José Miguel por brindarme siempre el cariño y apoyo de una familia que busca el bienestar de cada uno de sus miembros.

A todas mis hermanas y hermanos de la Comunidad de Misioneras y Misioneros Identes que, desde el carisma de nuestra Institución, me impulsan a conquistar nuevos horizontes. De forma especial a quienes pacientemente me han acompañado en los últimos años de mi formación de cuarto nivel y que a pesar de cualquier obstáculo han estado ahí.

A mi amigo Jonathan Sánchez, quien desde la música clásica y la geometría me ha acompañado en este último año, en el que de forma sorpresiva encontré el sentido de la investigación.

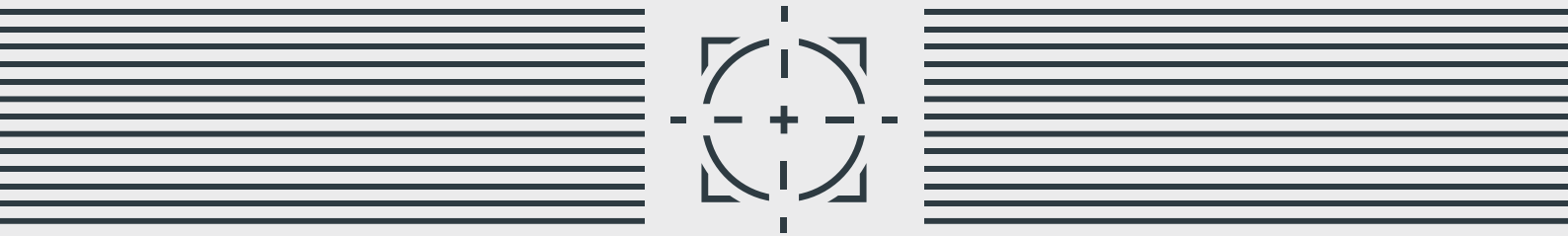
A mi amigo Stalin Duchicela, quien desde su creatividad me acompaña en mis aventuras artísticas desde que nos conocimos en las aulas y ahora desde la vida profesional.

A la Dra. Sofía Sanz, por sus ánimos y conocimientos impregnados en el ámbito de la arqueología, sin su ayuda muchos de los temas hubiesen sido algo sin resolver.

A mis compañeros y amigos de la Dirección General de Misiones Universitarias: Sonia, Valeria, Yohana, Abigail, Mary, Mérida, Raquel, Verónica, Carolina, Nacho, Luis Mario y Manuel; porque de forma generosa supieron donar su tiempo para que pueda continuar en esta labor de investigación.

Asimismo, hago mención especial a la Reserva Arqueológica del Centro Cultural Libertador Simón Bolívar (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, MAAC) del Ministerio de Cultura y Patrimonio de Guayaquil y Archivo Histórico de Guayaquil en la persona de la Magister Mariella García Caputi quien me abrió las puertas de estas instituciones con el único propósito de que la riqueza que tiene nuestro país sea conocida y apreciada.

Por último, a todos y cada de las personas que con sus palabras me han animado en este recorrido a lo largo de estos años.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
METODOLOGÍA	7
Referencias bibliográficas	20
CAPÍTULO 1	25
LOS PUEBLOS PRECOLOMBINOS DE ECUADOR	
1.1 Antecedentes y generalidades	25
1.2 Culturas originarias de Ecuador y su cronología	27
1.3 Delimitación espacio temporal del estudio	35
1.3.1 Contexto general del Periodo de Desarrollo Regional	35
1.3.1.1 Cultura Jama Coaque	37
1.3.1.1.1 Producción cerámica	37
1.3.1.1.2 Iconografía	42
1.3.2 Contexto general del Periodo de Integración	43
1.3.2.1 Cultura Manteño Huancavilca	44
1.3.2.1.1 Producción cerámica	46
1.3.2.1.2 Iconografía	50
1.4 Delimitación de formas	51
1.4.1 Sellos planos	51
1.4.2 Descripción de la iconografía de los sellos seleccionados	52
Referencias bibliográficas	56
CAPÍTULO 2	61
ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA APLICADA EN LA PLÁSTICA Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO DE ECUADOR	
2.1 Breve reseña de la aplicación de la iconografía precolombina en el diseño	61
2.1.1 En los países latinoamericanos	61
2.1.2 En Ecuador	65
2.2 Referencias de la aplicación de la iconografía precolombina en el arte	67
2.2.1 Influencia de épocas	67
2.2.2 Análisis de obras de los artistas precolombinos a partir del método iconográfico	70
2.2.2.1 Aníbal Villacís	71
2.2.2.2 Enrique Tábara	74
2.2.2.3 Estuardo Maldonado	77
2.2.2.4 Mariella García Caputti	80
Referencias bibliográficas	84

CAPÍTULO 3	89
MORFOLOGÍA DE LA ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA	
3.1 Morfología y estructura de los sellos precolombinos	89
3.1.1 El objeto	89
3.1.2 La gráfica	91
3.1.3 La función	92
3.2. Semiótica	92
3.2.1 Teoría del signo	94
3.2.1.1 El signo	94
3.2.1.2 División del signo	97
3.3 Interpretación de signos y símbolos precolombinos	99
3.3.1 Descripción icónica	100
3.4 Esquemmatización o idealización de la forma. Proceso de estudio	100
3.4.1 Estudio gráfico de la forma y proporciones originales	100
3.4.1.1 Sellos de la Cultura Jama Coaque	101
3.4.1.1.1 Sello n.º 1	101
3.4.1.1.2 Sello n.º 2	106
3.4.1.1.3 Sello n.º 3	110
3.4.1.1.4 Sello n.º 4	116
3.4.1.2 Sellos Cultura Manteño Huancavilca	121
3.4.1.2.1 Sello n.º 5	121
3.4.1.2.2 Sello n.º 6	126
3.4.1.2.3 Sello n.º 7	130
3.4.1.2.4 Sello n.º 8	133
3.5 Estudio pormenorizado del Sello n.º 8 de la Cultura Manteño Huancavilca	136
3.5.1 Esquema geométrico subyacente en el sello	136
Referencias bibliográficas	141
CONCLUSIONES, PROSPECTIVA Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN	145
A. Síntesis. Importancia de la temática precolombina	145
en el ámbito artístico, en el marco del patrimonio actual	
1. Identidad antropológica	146
2. Identidad como continente, como país	146
3. Identidad etnográfica	147
4. Identidad cultural	148
B. Aportaciones de la tesis	148
1. Soporte	149
1.1 Papel de fibra natural	149
2. Técnica	152
2.1 Colorantes naturales	152
3. Temática	153
4. Fase creativa y proceso de aplicación	153

C. Líneas de investigación futura	154
Referencias bibliográficas	156
FUENTES DOCUMENTALES	161
Libros	161
Hemerografía	167
Fuentes digitales	172
Otras fuentes	174
Entrevistas	174

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	Etapas arqueológicas de lo que hoy es Ecuador, según los arqueólogos Evans y Meggers, incluyendo el periodo de integración aportado por Ontaneda	27
Tabla 2.	Fotografías de piezas cerámicas de la cultura Jama Coaque	40
Tabla 3.	Fotografías de piezas cerámicas de la cultura Jama Coaque	42
Tabla 4.	Fotografías de piezas cerámicas zoomorfas de la cultura Jama Coaque	42
Tabla 5.	Fotografías de piezas cerámicas de la cultura Manteño Huancavilca	49
Tabla 6.	Fotografías en diferentes posiciones del sello de la cultura Jama Coaque	52
Tabla 7.	Fotografías de los sellos seleccionados como objetos de estudio	54
Tabla 8.	Partes de un sello plano	90
Tabla 9.	Ficha de análisis de los sellos estudiados. Elaboración propia	91
Tabla 10.	El signo según Saussure	94
Tabla 11.	Análisis semiótico de un sello precolombino considerando la definición de Saussure. Elaboración propia.	95
Tabla 12.	El signo según Peirce	95
Tabla 13.	Los 9 tipos de signos y su descripción, conforme a Peirce.	96
Tabla 14.	Esquema triangular de los elementos del signo conforme a Charles Morris	97
Tabla 15.	Semejanza de la imagen de un caballito de mar con la estilización de una posible cabeza de caballito de mar de acuerdo al sello de la Figura 85. Elaboración propia	99
Tabla 16.	Herrera, I. (2005) Estudio botánico y estudio físico de las plantas tintóreas	183
Tabla 17.	Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del colorante violeta	185
Tabla 18.	Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del negro	186
Tabla 19.	Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del colorante amarillo	187
Tabla 20.	Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del colorante color rojo	187

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	Regiones de Ecuador. Elaboración propia.	26
Figura 2.	Los pueblos Precolombinos de Ecuador. Elaboración propia	34
Figura 3.	Periodo de Desarrollo Regional. Elaboración propia	35
Figura 4.	Compotera-Inventario administrativo: GA-9-1010-78. [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)	38
Figura 5.	Compotera-Inventario administrativo: GA-5-1810-81. [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	38
Figura 6.	Botella arquitectónica-Inventario administrativo: GA-1-2562-83 [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)	38
Figura 7.	Cruz, T. (2016). Jama Coaque Ceramics [fotografía]. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/4d/fb/a5/4dfba59d9f826c798d20377dcebb63cf.jpg . (11-12-2015)	38
Figura 8.	Plato con soporte polípodo-Inventario administrativo: GA-2-2993-87 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)	39
Figura 9.	Plato con soporte polípodo-Inventario administrativo: GA-1-351-77 [fotografía]. (2016). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)	39
Figura 10.	Vasijas globular-Inventario administrativo: GA-1-2848-85 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	39
Figura 11.	Olla globular-Inventario administrativo: GA-2-435-77 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)	39
Figura 12.	Alcarraza con soporte anular-Inventario administrativo: GA-13-1846-81 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	40
Figura 13.	Vasija cilíndrica-Inventario administrativo: GA-1-2588-84. [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)	40
Figura 14.	Sello plano geométrico-Inventario administrativo: GA-5-620-78. [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro	41

	Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php	
Figura 15.	Sello cilíndrico-Inventario administrativo: GA-1-1116-79 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php	41
Figura 16.	Apoya nuca-Inventario administrativo: GA-3-1153-79 [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	41
Figura 17.	Botella antropomorfa silbato sedente sobre banco-Inventario administrativo: GA-1-2851-85 [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	41
Figura 18.	Pájaro y hombre [imagen]. (2016). http://alabado.org/?q=culturas-precolombinas/cultura-jama-coaque	42
Figura 19.	Atuendo ritual [imagen]. (2016). http://www.archeothema.com/test/wp-content/uploads/2016/01/Personnage-coiffure-masque.jpg	42
Figura 20.	Sello plano-Inventario administrativo: GA-4-332-77 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	42
Figura 21.	Sello plano [imagen]. http://www.precolombino.cl/coleccion/sello-plano/	42
Figura 22.	Sello redondo plano [imagen]. http://www.precolombino.cl/coleccion/sello-3/	42
Figura 23.	Sello plano-Inventario administrativo: GA-28-2681-84 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	42
Figura 24.	Periodo de Integración. Elaboración propia.	43
Figura 25.	Marcos, J. (2012). Mapa con los principales sitios Manteños.	45
Figura 26.	Computera-Inventario administrativo: GA-5-2599-84 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	47
Figura 27.	Plato-Inventario administrativo: GA-9-1150-79 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	47
Figura 28.	Tostador en forma de plato o comal-Inventario administrativo: GA-1-3078-90 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	47
Figura 29.	Olla-Inventario administrativo: GA-1-556-77 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	47
Figura 30.	Olla con soporte trípode-Inventario administrativo: GA-1-98-76 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	47
Figura 31.	Cuenco ornitomorfo-Inventario administrativo: GA-2-1733-80	47

	[fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	
Figura 32.	Cuenco-Inventario administrativo: GA-1-1578-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	48
Figura 33.	Cuenco con soporte anular-Inventario administrativo: GA-10-1813-81 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	48
Figura 34.	Botella - Inventario administrativo: GA-18-1536-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	48
Figura 35.	Botella con soporte anular-Inventario administrativo: GA-11-1605-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	48
Figura 36.	Figurina colgante antropomorfa-Inventario administrativo: GA-1-2861-85 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	48
Figura 37.	Figura antropomorfa-Inventario administrativo: GA-1-2675-84 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	48
Figura 38.	Machacador o manos de moler-Inventario administrativo: GA-14-1530-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	49
Figura 39.	Llipta antropomorfa-Inventario administrativo: GA-12-1527-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	49
Figura 40.	Silla con soporte zoomorfo-Inventario administrativo: GA-1-844-78 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	49
Figura 41.	Incensario con pedestal antropomorfo-Inventario administrativo: GA-1-3158-98 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	49
Figura 42.	Sello plano-Inventario administrativo: GA-29-685-78 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	49
Figura 43.	Sello plano con mango-Inventario administrativo: GA-3-125-76 K [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	49
Figura 44.	Benzoni, Girolamo. (1556). Balsa Manteño-Huancavilca [imagen]. https://issuu.com/ccgobec/docs/catalogo_pacifico_americano	50
Figura 45.	Sello plano, vista frontal-Inventario administrativo: GA-12-1677-80 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	52
Figura 46.	Mango del sello plano, vista posterior-Inventario administrativo: GA-12-1677-80 [imagen]. (2013). Archivo	52

	fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	
Figura 47.	Motivo del sello plano, vista en perspectiva - Inventario administrativo: GA-12-1677-80 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	52
Figura 48.	Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	53
Figura 49.	Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	53
Figura 50.	Sello zoomorfo [imagen].(2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	53
Figura 51.	Sello geométrico [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	53
Figura 52.	Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	54
Figura 53.	Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	54
Figura 54.	Sello zoomorfo [imagen].(2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	54
Figura 55.	Sello zoomorfo [imagen].(2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	54
Figura 56.	Sondereguer, C. (2003b). Mapa de América Precolombina, mostrando Suramérica, Colombia y Ecuador [imagen].	62
Figura 57.	Sondereguer, C. (2003b). Figurilla. Cultura Valdivia [imagen].	62
Figura 58.	Sondereguer, C. (2003b). El sol. Cultura La Tolita [imagen].	62
Figura 59.	Pepe, E. (2003). En la imagen superior izquierda se encuentran los motivos prehispánicos que inspiraron al artista para diseñar la imagen superior derecha, mientras que en la imagen inferior izquierda está la reproducción simétrica de la imagen y finalmente en la parte inferior derecha se encuentra la marca generada. Generación formal de la marca [imagen].	63
Figura 60.	Canamayté [imagen]. En cada uno de los cuatro lados hay 13 escamas. En la hélice central, de cuatro aspas de cinco escamas cada una, 20 en total. http://elchilambalam.com/2012/02/conoce-el-origen-del-calendario-maya-1/_ (25-10-2015)	64
Figura 61.	Il dorso di un Crotalus Durissus Durissus, col motivo canamayte [imagen]. http://win.isisbisuschio.it/Progetti%20alunni/l%20maya%20-	64

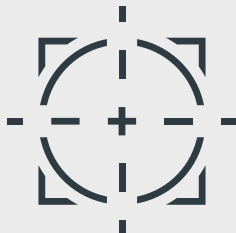
	%20Civilt%C3%A0%20precolombiane%20IIIF%202001_02/1%20m aya%20.htm (25-10-2015)	
Figura 62.	Detalle de Mitla [imagen]. http://halboor.com/zapotecas . (28-10-2015)	64
Figura 63.	Cortés, A. (2013). Grecas Mitla [imagen]. https://www.flickr.com/photos/64834417@N03/8959884186 / (28-10-2015)	64
Figura 64.	Ricaurte, L. (1993). Diseños Prehispánicos del Ecuador-b-2 aves [imagen].	65
Figura 65.	Ricaurte, L. (1993). Diseños Prehispánicos del Ecuador-g- diseño de sellos [imagen].	65
Figura 66.	Ugalde, M. F. (2011). Figurillas femeninas de Tolita [imagen].	66
Figura 67.	Mussfeldt, P. (1980). Pájaros [imagen].	67
Figura 68.	Mussfeldt, P. (1980). Tapiz [imagen].	67
Figura 69.	Torres García, J. (1931). Grafisme primitif constructif. http://torresgarcia.com/literature/entry.php?id=964 (02-12-2015).	69
Figura 70.	Paternosto, C. (1980). Sur. [fotografía]. http://www.artandartcollection.com/artist/56?lang=esp (02.12.2015).	70
Figura 71.	Precolombino nº 1 [fotografía]. (1979). http://www.hoodauction.com/2014/May6/Website/Catalog_1____1___45.html . (14-01-2016).	71
Figura 72.	Entonación de arcilla [fotografía]. (1972). http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101077847 #.Vwky-8fr3IN. (14-01-2016)	72
Figura 73.	Precolombino [fotografía]. http://www.marsuarte.com/images/artistas/obras/vil4876 . JPG. (14-01-2016)	72
Figura 74.	Tábara, E. (1960). Tiahuanaco [fotografía]. http://2.bp.blogspot.com/- uoRMMCMwZgw/UK8DiOT_OOI/AAAAAAAAAJYk/qDlhluD7Jkg/s 1600/EcosDelTiempoV7_Page_43.jpg (10.10.2015)	75
Figura 75.	Tábara, E. (1960). Tiahuanaco (detalle) [fotografía]. http://www.riorevuelto.net/2012/12/ecos-del-tiempo-casa- del-alabado-quito.html (10-10-2015)	75
Figura 76.	Cerámica de la Cultura Tiahuanaco [fotografía]. http://todosobrelahistoriadelperu.blogspot.com/2011/07/c eramica-de-la-cultura-tiahuanaco.html (10-10-2015)	76
Figura 77.	Maldonado, E. (1960). Composición Precolombina n.º 8 [fotografía].	78
Figura 78.	Maldonado, E. (1960). Composición Precolombina n.º 8 (detalle) [fotografía].	79
Figura 79.	García, M. (1994). Nacimiento de la venus Americana [fotografía].	81
Figura 80.	Sello plano-vista frontal-Inventario administrativo: GA-2- 2273-82 [imagen].(2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	90
Figura 81.	Mango del sello-vista en planta - Inventario administrativo:	80

	GA-2-2273-82 [imagen].(2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	
Figura 82.	Parte plana del sello -vista en perspectiva- Inventario administrativo: GA-2-2273-82 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	90
Figura 83.	Ilustración del signo según Peirce. Elaboración propia.	96
Figura 84.	Caballito de mar [imagen].	99
Figura 85.	Sello plano [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	99
Figura 86.	Sello plano con estilización zoomorfa de la Cultura Jama Coaque- Inventario administrativo: GA-14-1113-79 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	101
Figura 87.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia	102
Figura 88.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia	103
Figura 89.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia	104
Figura 90.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia	105
Figura 91.	Sello plano estilización zoomorfa con mango de la Cultura Jama Coaque - Inventario administrativo: GA-22-461-77 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	106
Figura 92.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia	106
Figura 93.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia	107
Figura 94.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia	108
Figura 95.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia	109
Figura 96.	Sello plano con estilización ornitomorfa con mango de la Cultura Jama Coaque - Inventario administrativo: GA-45-340-77 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	110
Figura 97.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia	111
Figura 98.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia	112
Figura 99.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia	114
Figura 100.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia	115
Figura 101.	Sello plano con estilización antropomorfa con mango de la Cultura Jama Coaque - Inventario administrativo: GA-26-876-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	116
Figura 102.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.	117
Figura 103.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia	118
Figura 104.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia	119
Figura 105.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico	120

Figura 106.	subyacente en el sello. Archivo de la autora Sello plano con mango de la Cultura Manteño Huancavilca - Inventario administrativo: GA-3-2810-85 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	121
Figura 107.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.	122
Figura 108.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia	123
Figura 109.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia	124
Figura 110.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.	125
Figura 111.	Sello plano con mango de la Cultura Manteño Huancavilca - Inventario administrativo: GA-17-1065-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	126
Figura 112.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia	126
Figura 113.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.	127
Figura 114.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.	128
Figura 115.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.	129
Figura 116.	Sello plano estilización zoomorfa de la Cultura Manteño Huancavilca - Inventario administrativo: GA-4-634-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).	130
Figura 117.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.	130
Figura 118.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.	131
Figura 119.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia	131
Figura 120.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.	132
Figura 121.	Sello plano rectangular de la Cultura Manteño Huancavilca - Inventario administrativo: GA-104-970-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)	133
Figura 122.	Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia	134
Figura 123.	Retícula subyacente al sello. Elaboración propia	134
Figura 124.	Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia	135
Figura 125.	Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.	136
Figura 126.	Puntos de referencia para la construcción geométrica del sello. Elaboración propia	137
Figura 127.	Construcción de los ojos. Elaboración propia	138
Figura 128.	Construcción de los arcos. Elaboración propia	139
Figura 129.	Construcción del óvalo. Elaboración propia	140

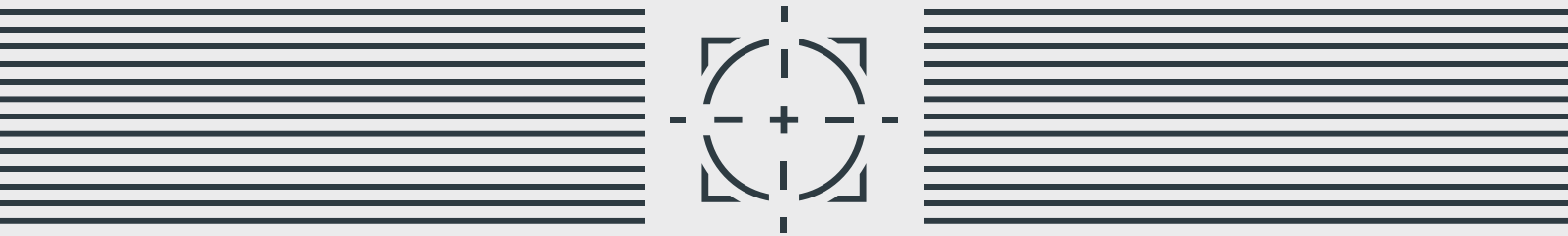
Figura 130.	Pyramid de Vanessa Godfrey. En <i>Artistry in paper</i> (p. 139), por P. Jackson, 2006, New York: Kodansha America, Inc.	150
Figura 131.	Ricardo Crivelli (2013). <i>Máscara del llanto</i> . http://artebus.com.ar/artistas/obras.php?artID=191&lang=ES&grupo=136	150
Figura 132.	Tamayo, R. (1997). <i>La mano negra</i> . http://www.invaluable.com/auction-lot/rufino-tamayo,-mano-negra,-1977,-firmada-mixograf-102-c-cabb23cafc .	151
Figura 133.	Neuman, G. (2007). <i>Libro de artista</i> .	151
Figura 134.	Paleta de colores que se utilizará de acuerdo a los colorantes escogidos para el presente trabajo.	152
Figura 135.	Recolección de la materia prima y extracción mecánica de la fibra en un molino de rodillos. https://en.wikipedia.org/wiki/Abaca%C3%A1#/media/File:Abaca_fiber_drying_in_Abaca_farm,_Costa_Rica.jpg	181
Figura 136.	Cocción de Fibras. https://redaccion analisisnoticias ydeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-2.jpg?w=1220	181
Figura 137.	Desfibrado y Machacado. https://redaccion analisisnoticias ydeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-3.jpg?w=610	181
Figura 138.	Formación del papel a través del colado de pulpa en la malla. https://redaccion analisisnoticias ydeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-4.jpg?w=1178	181
Figura 139.	Desfibrado y Machacado. https://redaccion analisisnoticias ydeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-3.jpg?w=610	181
Figura 140.	Formación del papel a través del colado de pulpa en la malla. https://redaccion analisisnoticias ydeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-4.jpg?w=1178	181
Figura 141.	Pigmentos extraídos del sumo de plantas nativas.	181







INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

Presentación de la investigación, aproximación al objeto de estudio

Son escasos los escritos que tenemos respecto a lo que fue el Ecuador originario; sin embargo, existen algunas crónicas en las que se registró lo que los primeros exploradores españoles observaron al llegar a estas zonas (s. XVI). No obstante, el origen del Ecuador se remite a épocas mucho más antiguas que se pueden conocer por los hallazgos arqueológicos encontrados en el territorio nacional.

Estos registros arqueológicos dan pie a estudios en varias disciplinas, entre ellas la etnología, sociología, antropología, arquitectura, etc. La cantidad de objetos que se han encontrado también nos dan la posibilidad de abrir nuevos campos de estudio, como es el caso del análisis de la iconografía subyacente en los diferentes objetos elaborados por los habitantes de las culturas originarias o también se podría analizar el diseño de formas empleado en sus objetos (que son la muestra de cómo manejaban las diferentes técnicas y materiales que estaban a su alcance). Desde esta perspectiva, otras disciplinas como el diseño, la semiótica y el arte actuales pueden ser una herramienta que permite ahondar en el estudio de los diferentes motivos decorativos presentes en estos objetos.

En particular, el tema de la presente investigación es sobre la “Iconografía Precolombina de Ecuador”, que se encuentra presente en los diferentes objetos elaborados por los pueblos originarios. Si bien los objetos cerámicos presentan un sinnúmero de formas, esta investigación se centra apenas en una pequeña muestra de ocho sellos planos que pertenecen a los dos últimos periodos del Ecuador antiguo como son: la Cultura Jama Coaque del Periodo de Desarrollo Regional y la Cultura Manteño Huancavilca del Periodo de Integración, las cuales están ubicadas en la región Costa del país. Para llevar a cabo este estudio se identificaron, en varios museos del país, catálogos de piezas arqueológicas pertenecientes a las diferentes culturas y etapas históricas de Ecuador, con el fin de conocer y elegir los sellos más representativos y originales. Los cuales fueron primeramente contextualizados y luego analizados desde aspectos geométricos para finalmente emitir, a manera de conclusiones, posibles parámetros que los artistas precolombinos tuvieron en cuenta a la hora de decorar sus objetos. Por último, se presenta la recreación de la iconografía estudiada en nuevas propuestas de arte.

Contenido de los capítulos

El presente trabajo consta de dos partes, la primera es la contextualización teórica de los pueblos precolombinos de Ecuador y, su influencia, en el diseño y arte contemporáneos, constituyendo los dos primeros capítulos el Marco Teórico del trabajo.

En la segunda parte, formada por los dos últimos capítulos, se concentra el análisis y la recreación de los iconos estudiados. El tercer capítulo está dedicado al estudio de la morfología y estructura de los sellos precolombinos desde la descripción icónica, el estudio geométrico de la forma y proporciones originales. En el cuarto capítulo se presenta la propuesta de aplicación artística de la iconografía precolombina sobre materiales alternativos. Al final se encuentran las conclusiones y recomendaciones, y las fuentes documentales utilizadas en el desarrollo del estudio y los anexos que complementan lo expuesto a lo largo del proceso de investigación. Presentamos a continuación un breve resumen de cada uno de los capítulos.

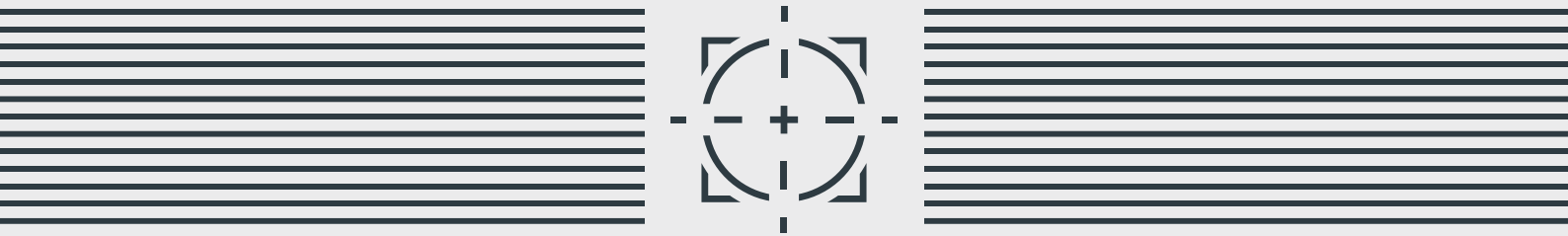
El primer capítulo, denominado *Los pueblos precolombinos de Ecuador*, es una investigación documental que pretende identificar las culturas precolombinas que se desarrollaron en el Ecuador antiguo. De acuerdo al avance del estudio se tomó como referencia la periodización que realizó el arqueólogo autodidacta Emilio Estrada Ycaza y los arqueólogos Clifford Evans y Betty Meggers; también se utilizaron los datos propuestos por el arqueólogo Santiago Ontaneda. Una vez identificadas las culturas y algunos aspectos relevantes como: 1) el confirmar que ni la cultura inca, ni la española influyeron en la cultura de los pueblos de la costa, siendo por ello, las culturas más próximas a la identidad nacional de Ecuador; 2) que la iconografía plasmada en sus objetos, vestuario, esculturas, etc. muestran su relación directa con la naturaleza que les rodeaba; 3) que estas culturas mayormente organizadas y desarrolladas son herederas de las culturas Valdivia, Machalilla y Chorrera. A partir de estos criterios, el motivo de nuestro trabajo es el estudio de la iconografía subyacente de 8 sellos planos, siendo 4 sellos de la cultura Jama Coaque-Periodo de Desarrollo Regional- y 4 sellos de la Cultura Manteño Huancavilca-Periodo de Integración-.

El segundo capítulo, se centra en la *Iconografía precolombina aplicada en la plástica y diseño contemporáneo de Ecuador*, por lo que se citan autores de Latinoamérica y Ecuador que han intentado construir un puente entre el presente y el pasado a través de sus expresiones plásticas y de diseño. Para desarrollar este capítulo se enumeran las formas personales de concebir e interpretar lo que fueron las sociedades ancestrales a través de sus trabajos de diseño y obras artísticas. Siendo seleccionadas las obras artísticas de pintores destacados de Ecuador, por ser un aporte a la cultura nacional e internacional; para ser analizadas a través del método iconológico propuesto por Erwin Panofsky.

El tercer capítulo, que aborda la *Morfología de la iconografía precolombina*, consta de dos partes: en la primera se plantea el estudio del sello como objeto a través de algunos aspectos del método proyectual de Bruno Munari; para luego iniciar con el análisis de la gráfica desde la semiótica-partes del signo. Se mostrará, a manera de ejemplo la descripción icónica de uno de los sellos. En la segunda parte se realiza la digitalización, estudio gráfico y esquematización de los sellos, para luego identificar y describir los elementos geométricos subyacentes en las piezas de las culturas antes mencionadas que, además de permitir esbozar un posible canon de belleza de los citados pueblos, puede arrojar información sobre sus costumbres y su cultura.

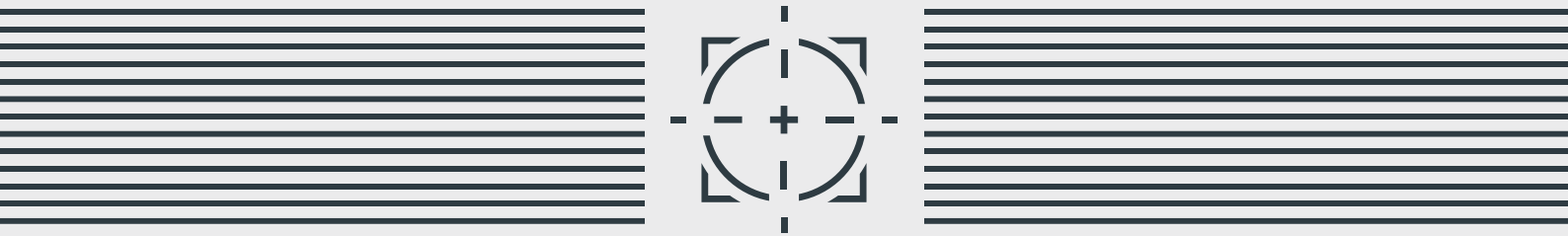
El cuarto capítulo retoma los elementos iconográficos para recrearlos y promoverlos a través de una nueva *propuesta de arte y diseño*, con criterios contemporáneos, utilizando como soporte materiales alternativos.

Finalmente, en este marco de estudio se recalca como motivación lo manifestado por el arqueólogo autodidacta Emilio Estrada Icaza en uno de sus artículos *Arte aborigen del Ecuador*: “Los trabajos originales de artistas aborígenes ecuatorianos de antaño, deben servir de inspiración para nuestros artistas y decoradores de hoy [...]. Esta cultura material debe popularizarse para darle paulatinamente al producto ecuatoriano la autoctonidad de un diseño inspirado [...]. Nuestro arte aborigen es suficientemente rico y variado para permitirnos también a nosotros un cierto nacionalismo en el fundamento de nuestro arte” (1959, pp.15-16).





METODOLOGÍA



METODOLOGÍA

1. Metodología de la investigación

Para poder llevar a cabo la presente investigación se ha construido una metodología¹ apropiada, que permita establecer los procedimientos convenientes para responder a los objetivos planteados. En el presente estudio se ha elegido una perspectiva principal² y un enfoque de investigación, sabiendo, que en la ejecución hay una interacción entre disciplinas. Ante esto creemos que el modelo de las ciencias sociales es el más cercano a este trabajo de investigación, ya que tiene en cuenta el contexto (las personas, el comportamiento, la cultura, etc.) y las conclusiones a las que puede llegar el investigador, que en este caso asume el papel de intérprete.

2. Enfoque de la investigación

De acuerdo a los objetivos propuestos, el presente estudio se aproxima a un enfoque cualitativo-deductivo que permite aproximarnos a la riqueza de las sociedades precolombinas a través de su cultura material³. De acuerdo a este enfoque se establecieron las siguientes fases:

1. Idea
2. Planteamiento del problema
 - Objetivos de la investigación
 - Preguntas de investigación
 - Justificación y viabilidad
 - Inmersión en el campo

¹ Metodología. Del gr. μέθοδος *méthodos* <método> y *-logía*.

a) f. Ciencia del método.

b) f. Conjunto de métodos que se siguen en una investigación científica o en una exposición doctrinal (Diccionario de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/?id=P7eTCPD>).

² “Perspectiva principal o fundamental. Disciplina desde la cual se aborda una idea de investigación desde luego nutriéndose de conocimientos provenientes de otros campos” (Hernández, R. Fernández, C. & Baptista, P., 2010, p. 29).

³ “Expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo. [...] Cada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea o secuencia de ideas. Estas, junto con las aptitudes adquiridas y técnicas aprendidas para la fabricación y empleo de productos en actividades tipificadas, constituye un sistema tecnológico. La relación entre la capacidad tecnológica y la naturaleza y alcance del inventario material de una sociedad pueden parecer obvias, pero no debe ignorarse que la tecnología conforma asimismo la estructura social del grupo y fija su dimensionalidad y desarrollo cultural” (Hunter y Witten, 1981, p. 201).

3. Definición de la muestra inicial del estudio y acceso a ésta.
4. Recopilación y análisis de datos
5. Concepción del diseño del estudio
6. Reporte de resultados del proceso
7. Recreación artística

2.1 Idea

La idea consistió en estudiar geométricamente imágenes de piezas arqueológicas seleccionadas de culturas precolombinas asentadas en el actual territorio de Ecuador, que estuviesen poco influenciadas por las culturas Inca y española, para describir rasgos característicos de la concepción artística precolombina ecuatoriana y crear nuevas obras de arte inspiradas en estas imágenes.

2.2 Planteamiento del problema

2.2.1 Objetivos de la Investigación

2.2.1.1 Objetivo general

Mostrar la iconografía precolombina como elementos de identidad y estética, siendo este, un recurso necesario para elaborar nuevas propuestas creativas en el ámbito del arte, diseño u otro campo.

2.2.1.2 Objetivos específicos

- Describir un marco teórico del entorno social de los principales pueblos precolombinos de Ecuador que permita relacionar su cultura con sus manifestaciones artísticas.
- Conocer los parámetros que deben cumplir las piezas arqueológicas para su valoración como Patrimonio Cultural.
- Analizar las creaciones artísticas contemporáneas en torno al tema precolombino en el Ecuador.

- Identificar la influencia de la iconografía precolombina en el arte contemporáneo y sus vínculos con la identidad y estética nacional.
- Generar una propuesta artística basada en la iconografía precolombina de Ecuador para incorporarla en el quehacer visual y artístico como parte del cotidiano colectivo.

2.2.2 Preguntas de investigación

- ¿Qué rasgos sociales influyeron en la creación de la cultura material?
- ¿Qué elementos iconográficos caracterizan las culturas originarias de Ecuador y que podrían ser elementos de identidad?
- ¿Qué criterios se tiene en cuenta para la valoración de las piezas arqueológicas como Patrimonio Cultural?
- ¿Cómo ha influido el arte precolombino en las creaciones artísticas contemporáneas?
- ¿Cómo se vincula el arte contemporáneo con la identidad y estética nacional?
- ¿Es posible que la cultura precolombina aporte elementos estéticos para crear nuevos diseños?

2.2.3 Justificación y la viabilidad

Los objetos generados en las culturas precolombinas, hace aproximadamente 8.000 años en el Ecuador, son testimonios de las sociedades amerindias -hace mucho tiempo extintas-. Sin embargo, han quedado registros de diseños en técnicas refinadas e iconografía utilizada por estas culturas en la alfarería, cerámica, escultura en piedra, etc. que no siempre han sido estudiadas de manera sistemática. Por otro lado, esta cultura material, encontrada en los hallazgos arqueológicos, nos lleva a tener en cuenta lo que pudo haber sido la forma de concebir el espacio que los rodeaba, desde diferentes perspectivas, puesto que no existen registros escritos o una tradición oral vigente. Es por esta razón que la pretensión de querer mostrar la iconografía precolombina, como elementos de identidad, nos permitirá conformar un cuerpo de información que derivará en diferentes estrategias para su difusión, puesta en valor y la posibilidad de generar propuestas innovadoras. Por otro lado, el presente estudio ha sido viable, ya que las instituciones públicas como el Ministerio de Patrimonio Cultural lo promueven y, por otro lado, es conocida la importancia de estas manifestaciones que en su momento influyeron en propuestas artísticas contemporáneas como es el caso del “Precolombinismo”.

En otro orden de cosas, es importante tener en cuenta que el acervo iconográfico precolombino ha sido utilizado en nuestro país como elemento de identidad a través de objetos artesanales, los mismos que, a pesar de la intención, no tienen una base de investigación en la que vinculen un análisis de la expresión gráfica propia de los pueblos que las generaron y su aplicación a las necesidades actuales, quedando sin contenido el tema de la identidad.

2.2.4 Inmersión inicial en el campo

El contexto histórico que rodea a lo que llamamos, de forma contemporánea, la “Iconografía precolombina de Ecuador” se remonta probablemente a más de 13 mil años a.C. y cuenta con una vastísima riqueza en diversidad de objetos, formas y figuras que se encuentran en su mayoría en los museos del Ecuador, Estados Unidos y Europa.

Por ello ha sido importante una selección adecuada de la entidad que posee el patrimonio mejor documentado de objetos precolombinos en Ecuador. Por esta razón se presenta una lista de museos del país que contienen objetos precolombinos, en particular los localizados en Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja. Todos ellos forman parte del Ministerio de Cultura y Patrimonio, al cual se nos permitió el acceso, previa autorización.

1. Centro Cultural-Esmeraldas.
2. Museo ‘Los Amantes de Sumpa’-Santa Elena.
3. Parque Arqueológico Rumipamba-Quito.
4. Centro Cultural-Ibarra.
5. Centro Cultural-Riobamba.
6. Museo Centro Cultural de Manta.
7. Museo de Bahía de Caráquez.
8. Museo de Portoviejo y Archivo Histórico.
9. Museo Municipal de Guayaquil.
10. Museo Presley Norton-Guayaquil.
11. Centro Cultural “Libertador Simón Bolívar” -Guayaquil.
12. Museo ‘Nahim Isaías’-Guayaquil.
13. Museo Arqueológico de las Artes Aborígenes-Cuenca.

14. Museo Etnográfico de Cuenca.
15. Casa del Alabado. Museo de Arte Precolombino-Quito.
16. Museo Nacional-Quito.
17. Museo de Historia y Culturas Lojanas.
18. Museo de Arqueología y Lojanidad.

El criterio de selección de la entidad fue que su reserva arqueológica estuviera lo suficientemente documentada, para que la investigación se centre en la iconografía de objetos catalogados como originales y que hayan sido extraídos por expertos de alguna excavación arqueológica y no por coleccionistas privados o ilegales. De los dieciocho museos se visitaron los diez últimos.

Realizado este recorrido, y con la asesoría de un historiador de arte y una arqueóloga, expertos en bienes patrimoniales de Ecuador, se eligió la Reserva Arqueológica del Centro Cultural “Libertador Simón Bolívar” del Ministerio de Cultura y Patrimonio de la ciudad de Guayaquil, debido a que cubre las expectativas propuestas anteriormente y por la apertura de su personal directivo y técnico.

Añadido a este proceso, otro de los intereses de esta investigación ha sido identificar las propuestas artísticas contemporáneas que incluyeron iconos, signos o símbolos precolombinos, como elementos de identidad y estética nacional.

2.2.4.1 Entorno originario

Los pasos a seguir responden a la necesidad de información que requiere la definición de las piezas precolombinas que serán estudiadas de acuerdo al acervo arqueológico localizado en el museo seleccionado.

Observaciones

En el recorrido por la Reserva Arqueológica se visualizaron los tipos de objetos elaborados por las culturas originarias de Ecuador. Esta reserva incluye aproximadamente 58.663 bienes de la época precolombina, la mayor parte inéditas. Ante el gran número de piezas se vio la necesidad de definir criterios para la selección a partir del listado general de fichas proporcionado por la administración (ver Anexo n.º 1).

Con esta base de datos se procedió a definir criterios generales para la selección, entre ellos: cultura a la que pertenece, datación, lugar de procedencia, formas, utilidad, tipos de decoración y criterios más específicos como la simplificación geométrica de los iconos y que estén relacionadas con el entorno próximo de las culturas seleccionadas. Es así que del total de la colección se clasificaron en: 1) objetos de forma geométrica y 2) decoraciones geométricas; para los efectos de cumplir los objetivos, el primer grupo fue descartado. El grupo elegido incluía figurillas antropomorfas, ollas, compoteras, copas, botellas, cuencos, mascarones, recipientes, vasos y sellos con decoraciones geométricas. De este amplio conjunto se seleccionaron los sellos debido a la observación de que la imagen inscrita en el sello se encontraba presente en otros objetos, lo cual constituye un indicio de que los sellos fueron patrones utilizados para decorar los objetos que les rodeaban como el vestuario, objetos, viviendas, utensilios.

2.3 Definición de la muestra inicial del estudio

Para la selección y definición de la muestra casos-tipo se siguió el procedimiento descrito a continuación.

Una vez determinada la periodización de las culturas precolombinas, diseminadas a lo largo las regiones de la Costa, Sierra y Oriente del Ecuador, se tomaron como punto de partida los siguientes criterios: 1) elegir las culturas que posiblemente tuvieron menor influencia de las culturas inca y europea, con el fin de que éstas representen las raíces del Ecuador antiguo, 2) seleccionar un objeto que contenga un ícono y que facilite el estudio propuesto.

A partir de estos criterios, las culturas seleccionadas son la Jama Coaque del periodo de Desarrollo Regional y la cultura Manteño Huancavilca del periodo de Integración ubicadas en la región costa del país. Por otro lado, los objetos seleccionados fueron los sellos o pintaderas cerámicos planos, que se caracterizan por su simplicidad al ser bidimensionales, su funcionalidad y como patrón con formas geométricas y formas esquemáticas zoomorfas.

Definido el tipo de objeto, se tomaron como muestra 4 sellos planos de la cultura Jama Coaque y 4 sellos planos Manteño Huancavilca.

2.4 Recolección y análisis de los datos

Las herramientas que se emplearon para obtener la información necesaria para

construir el marco teórico que servirá de antecedente para la presente investigación, se describen a continuación.

2.4.1 Recolección

Entre las fuentes consultadas para elaborar el marco teórico se encuentran libros especializados en historia, arte, arqueología, geometría, diseño, sociología, antropología, semiótica, diccionarios, enciclopedias; cuadernos de historia y arqueología; revistas y artículos científicos y divulgativos; la legislación de patrimonio cultural, la base de datos de la Reserva Arqueológica del Ministerio de Patrimonio Cultural de Guayaquil; actas de congresos sobre arqueología; las obras pictóricas de los artistas Aníbal Villacís, Estuardo Maldonado, Enrique Tábara, Mariella García quienes tienen en común la conexión de la inspiración de lo signico y/o simbólico, lo poético del arte objetual, el encanto que provocan las texturas y las evocaciones de la cultura ancestral; y por último entrevistas a diseñadores y artistas que buscan en el arte precolombino la inspiración para sus creaciones.

2.4.1.1 Documentos

Los documentos estudiados permitieron obtener la información pertinente para la elaboración del marco teórico y contextual, cabe destacar que el enfoque de la búsqueda se centró sobre todo en encontrar información concerniente a la cultura, estética y vida de los pueblos precolombinos.

Los ejes temáticos de la bibliografía estudiada fueron:

- a) **Arqueología.** La bibliografía corresponde a estudios realizados por arqueólogos ecuatorianos y extranjeros en varios lugares del país. Estos libros son importantes para poder conocer y delimitar los lugares que poseen bienes arqueológicos y que sustentan la riqueza de los pueblos originarios.
- b) **Arte precolombino.** Esta bibliografía nos permitió tener una idea de cómo se desarrollaron las culturas originarias y el porqué de sus manifestaciones artesanales, que, como se verá, solo hasta el siglo XIX se reconoció como arte⁴.

⁴ “El reconocimiento de lo precolombino como arte se inicia en Europa al finalizar el siglo XIX, cuando artistas de vanguardia como Gauguin, se inspiraron en estas obras. Pero, también, es el resultado de las Exposición Histórico-Americana en Madrid, en 1892, para celebrar el IV centenario, del descubrimiento

- c) **Semiótica.** En lo que se refiere a este tema son varias las fuentes de consulta ya que el aporte va desde la lingüística hasta su aplicación en el campo del diseño y, en especial, para entender los signos precolombinos.
- d) **Diseño precolombino.** Se tomaron como referencia autores ecuatorianos y de Latinoamérica, quienes han utilizado la iconografía precolombina como referencia para sus propias creaciones sin caer en la reproducción o copia de las mismas. Entre los representantes más destacados del Ecuador están Peter Mussfeldt.
- e) **Geometría.** Al ser uno de los temas transversales al estudio se tomará en cuenta los aportes de la geometría en el campo del arte, entre ellos, el reconocido aporte de Matila C. Ghyka en su libro *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*.
- f) **Metodología de diseño.** Consideramos este tema importante porque al hacer una propuesta en el campo del diseño se requiere establecer metodológicamente un orden, ya que es un proceso que se da en el ámbito de la “creatividad”, por lo que, nos apoyaremos en los criterios teóricos de los siguientes autores y sus respectivas publicaciones:
- Metodología proyectual, propuesta por Bruno Munari (1981)
 - El sentido del orden, de Ernst Gombrich (2010)
 - La sintaxis de la imagen, de Donis Dondis (2010)

Las revistas y artículos científicos y divulgativos, y las actas de congresos sobre arqueología consultados se refieren a estudios rigurosamente científicos sobre cultura, arte, sociología, antropología cultural, arqueología y, a su vez, aportaciones de opinión y material divulgativo sobre diseño y arte.

Los cuadernos de historia y arqueología analizados permitieron obtener información sobre estudios similares en piezas arqueológicas y registros de iconografía.

de América, en homenaje a Colón. Fue allí donde se acuñó el término “arte precolombino” para referirse a las manifestaciones plásticas de los pueblos americanos anteriores a la llegada de Colón y reconocer su dimensión estética e histórica como categoría artística” (“Periodo precolombino. El legado milenar. Informe especial. 100 obras del arte colombiano”. Revista *Semana*, n.º 1123, Bogotá, 10-11-2003).

La legislación de Patrimonio Cultural y la base de datos de la Reserva Arqueológica del Ministerio de Patrimonio Cultural de Guayaquil aportaron información que permitió elegir el material de estudio.

2.4.1.2 Entrevistas

Para recabar información sobre la iconografía precolombina, como fuente de inspiración en las obras contemporáneas, se realizaron entrevistas *in situ* y por correo electrónico a los siguientes artistas y diseñadores, con el fin de conocer su visión y su aporte artístico-cultural y como el arte precolombino ha influido en sus respectivas obras:

- a. Mariella García Caputi
- b. Peter Mussfeldt
- c. Giti Neuman
- d. Estuardo Maldonado
- e. Mónica Sarmiento
- f. Pablo Iturralde

Las preguntas que se realizaron se encuentran en el Anexo n.º 2.

2.4.2 Análisis

Aunque al inicio de la investigación se buscaron datos para sustentarla, el análisis de los mismos, así como el desarrollo del trabajo condujo a una continua búsqueda de información y su continuo análisis. El cual se describe a continuación a breves rasgos:

- 1) Contrastar la información existente respecto a los periodos precolombinos de Ecuador, para contextualizar la periodización que se utilizará como marco referencial.

Es importante mencionar que, al haberse establecido la arqueología como herramienta de estudio en Ecuador a mediados del siglo XIX, no se cuenta con una periodización única de las culturas precolombinas, ya que no se ha conciliado la información generada en la práctica arqueológica de los diferentes estudiosos. Por ejemplo, el arqueólogo Jaime

Idrovo Urigüen (1900, pp. 9-11) propuso tres periodos de la práctica arqueológica⁵ en Ecuador y José Echeverría Almeida (1996, pp. 55-82) aportó otras especificaciones. En uno de estos periodos se encuentran Betty Meggers y Clifford Evans (1950), cuya división de los periodos culturales del Ecuador antiguo se eligió para el presente trabajo, incluyendo los reajustes de tiempo que plantea el arqueólogo Santiago Ontaneda.

- 2) Seleccionar los patrones geométricos subyacentes en los objetos precolombinos que estén relacionados a los objetivos propuestos.

El interés por el estudio geométrico de la iconografía precolombina, surge de identificar la repetición de figuras regulares como: cuadrados, triángulos y circunferencias en los diferentes objetos, sugiriendo de algún modo que estas manifestaciones gráficas sean un posible canon de belleza. Por otro lado, al no haber un registro histórico de estos pueblos, los diferentes objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas se convierten en posibles evidencias.

Cabe resaltar, que la forma de acercamiento a esta cultura material es desde un horizonte formal-técnico para no caer en conjeturas subjetivas que pueden emerger alrededor de este tema.

- 3) Identificar los criterios y aportes de los artistas y diseñadores entrevistados, con respecto a su inspiración a partir de rasgos prehispánicos.

La información obtenida en las entrevistas permitió distinguir la forma personal de recreación de estos rasgos, en la obra artística de cada autor.

Cabe mencionar que en el presente trabajo no se incluyeron las aportaciones de Giti Neuman, Mónica Sarmiento y Pablo Iturralde debido a que su quehacer artístico no está dedicado enteramente a recrear el arte precolombino, pues ha constituido solo una etapa en su desarrollo artístico; a pesar de que todos enriquecieron el marco conceptual de esta investigación.

- 4) Los procesos para el estudio de la iconografía fue el siguiente:
 - a. **Proceso de digitalización.** Cada una de las imágenes seleccionadas fueron

⁵ Los tres periodos de la práctica arqueológica, según Idrovo Urigüen:
Periodo de los precursores (1878 hasta 1945).
Periodo de las innovaciones teóricas y técnicas (1945-1970).
Periodo de profesionalización (1970 hasta la actualidad).

dibujadas tal y como se muestran en los sellos a partir del programa Adobe Ilustrador.

- b. **Proceso geométrico.** Una vez digitalizado el icono, se buscaron las figuras geométricas subyacentes en cada una de las imágenes, aplicando la geometría euclidiana mediante el programa Geogebra, para encontrar los elementos de simetría presentes, la presencia de figuras regulares, y la proporción aurea.
 - c. **Proceso de esquematización.** Una vez estudiada la geometría de la imagen se procedió a la adaptación de la misma en una grilla, que permite obtener un patrón con medidas exactas.
 - d. **Proceso de recreación.** Los iconos, una vez geometrizados, se utilizaron para diseñar nuevas propuestas.
- 5) El método utilizado para el estudio de las obras de arte de los artistas ecuatorianos seleccionados para el presente trabajo fue el método iconológico de Erwin Panofsky.

El estudio de la iconografía⁶ se remonta al siglo XVI⁷, sin embargo, el iniciador del estudio de la iconología⁸ es Aby Warburg⁹ (1866-1929) aunque, su máximo desarrollo se dio a través del estudio del patrimonio figurativo de origen sacro en el siglo XVIII.

Posterior a estos estudios será Erwin Panofsky (1892-1968) quien propone la interpretación iconológica como medio para alcanzar el significado intrínseco de las obras, el cual consiste en:

1. *Significación primaria o natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva.* En este primer nivel se identificará las formas puras, representación de objetos naturales, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o gesto. Es decir, que si enumeramos los motivos artísticos de una obra esto constituiría una descripción *pre-iconográfica*.

2. *Significación secundaria o convencional.* Este nivel requiere de un vasto conocimiento de motivos artísticos para poder así establecer una relación entre

⁶ La Iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. [...] en consecuencia, la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes. (Panofsky, 1987, p. 50)

⁷ Su máximo representante es Cesare Di Ripa (1593).

⁸ Iconología es un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. [...] El análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica.

⁹ Uno de sus criterios es que el arte es un indicador de la psicología de una época por lo que centrará su interés en el significado de la obra.

los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes y la combinación de imágenes las podemos llamar historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias, y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominados *iconografía*.

3. *Significación intrínseca o contenido*. Para acometer este apartado es importante el estudio del contexto en el que se da la obra. “[...] No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los «procedimientos de composición» y de la «significación iconográfica». [...] Interpretamos las características de su composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de este «algo distinto». El descubrimiento y la interpretación de estos valores «simbólicos¹⁰» constituye el objeto de lo que podemos llamar *iconología* en contraposición a iconografía” (Panofsky, 1987, pp. 48-50).

2.5 Concepción del diseño del estudio

De acuerdo al planteamiento y objetivos; el enfoque que se acerca a este proceso de investigación, por un lado, es el diseño micro etnográfico (clasificación de los diseños etnográficos) y por otro el diseño de investigación/acción.

En el caso del diseño micro etnográfico, toma como punto de partida a la etnografía¹¹, que se encarga de la “descripción del modo de vida de una raza o grupo de individuos” (Woods, 1987, p. 18) por lo que podría incluir como uno de los elementos culturales, a la cultura material, que en este caso es motivo de estudio y que consideramos parte de los pueblos (ya extintos), por otro parte, es importante mencionar que incluimos como técnica, a la etnoarqueología¹² que en su caso estudia el material cultural.

¹⁰ Las cualidades específicas de un estilo podrían ser manifestaciones de principios subyacentes a los cuales Ernst Cassirer los llamó valores “simbólicos”.

¹¹ La **etnografía** (del griego: *ethnos* (ἔθνος) -“pueblo, tribu”- y *grapho* (γράφω) -“escribo”- ; literalmente “descripción del pueblo”) conocida también como ciencia del pueblo, es el estudio sistemático de personas y culturas. En Wikipedia (15-10-2015)

¹² “[...] la preocupación sempiterna de los arqueólogos por la “cultura material” ha estimulado nuevas formas de registro etnográfico. [...] la etnoarqueología debe ser vista no como una ciencia diferente a la arqueología, sino como una de las técnicas heurísticas que intentan facilitar la producción y evaluación de inferencias sobre el pasado. [...] la analogía etnográfica no es opcional en la arqueología: es constitutiva de la teoría de la arqueología ... en el pasado como en el presente, existe una relación significativa entre la actividad del hombre y los contextos materiales que esta actividad produce” (Gándara, M. 1990, pp. 45-46, 76).

También, incluimos el diseño de investigación/acción porque el estudio que se ha realizado tiene como fin el planteamiento de una propuesta de arte con las imágenes que se han perfilado en base a los sellos estudiados y además porque se centra en favorecer la implementación del resultado y con ello la transformación de la realidad.

2.6 Reporte de resultados del proceso

De acuerdo a la metodología de investigación y enfoque seleccionado, el resultado del presente trabajo será un reporte de investigación (tesis).

En los capítulos 2 y 3 se interpretan los resultados obtenidos mediante el análisis geométrico, semiótico e iconológico de los 4 sellos de la cultura Jama Coaque y los 4 sellos Manteño Huancavilca, considerando la información bibliográfica obtenida sobre el aspecto cultural y social que posiblemente influenció a estas culturas.

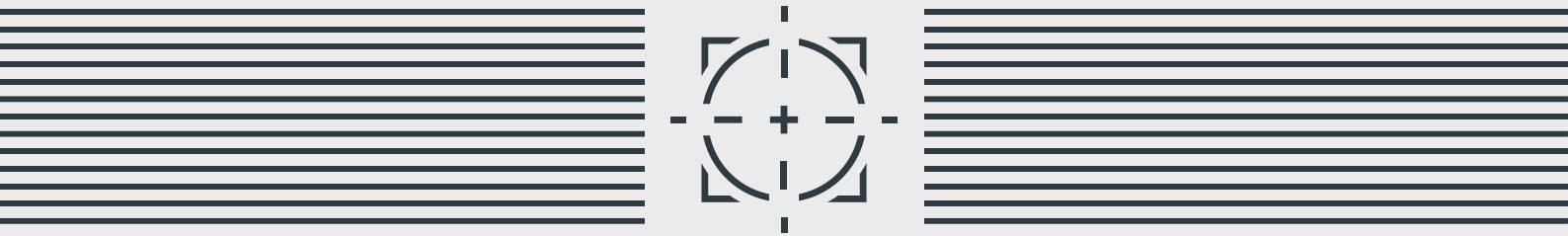
2.7 Recreación artística

En el capítulo 4 se presentan obras artísticas con patrones propuestos a partir del estudio geométrico de las imágenes subyacentes en los 8 sellos, objeto de estudio del presente trabajo. Para la elaboración de las obras se emplearon materiales alternativos, provenientes de Ecuador, para conseguir una mayor coherencia entre soporte y el diseño de la propuesta artística.

Referencias bibliográficas

- Boas, F. (1964). *Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Solar.
- Dondis, D. A. (2010). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* (J.G. Beramendi, Trad.; 10.ª ed.), Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Echeverría, J. (1996). *Betty J. Meggers. Personalidades y dilemas en la arqueología ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Editorial Abya-Yala.
- Gándara, M. (1990). “La analogía etnográfica como heurística: lógica muestral, dominios ontológicos e historicidad”, en: Sugiura, Y. y Serra, M. C. (eds.), *Etnoarqueología: Primer Coloquio Bosch-Gimpera*, México: UNAM.
- Gómez, Ma. E. (2003). “La Iconología, un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura”. *Revista Argos*, 38 (1), 5-8.
- Gombrich, E.H. (2010). *El sentido del orden*. Londres: Phaidon.
- Gray, C., Douglas, A., Leake, I., Malins, J., (1995). *Developing a research procedures programme for artists & designers*. Available from OpenAIR@RGU [online]. Available from: <http://hdl.handle.net/10059/639>
- Hunter, D. & Whitten, P. (1981). *Enciclopedia de antropología*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Idrovo, J. (1990) *Panorama histórico de la arqueología ecuatoriana*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura.
- Munari, B. (1981). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ontaneda, S. (2010) *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador*. Quito, Ecuador: Nuevo Arte.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza.
- Ramírez, R. (2010). *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiadores en las ciencias sociales*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Ripa, C. (1866). *Iconología* (Luis Pastor, trad.). México: Imprenta Económica. (Obra original publicada en 1593).
- Rith-Magni, I. (1994). *Ancestralismo: Kulturelle Identitätssuche in der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Eberhard.
- Woods, P. (1987). *La etnografía y el maestro*. Barcelona, España: Paidós.



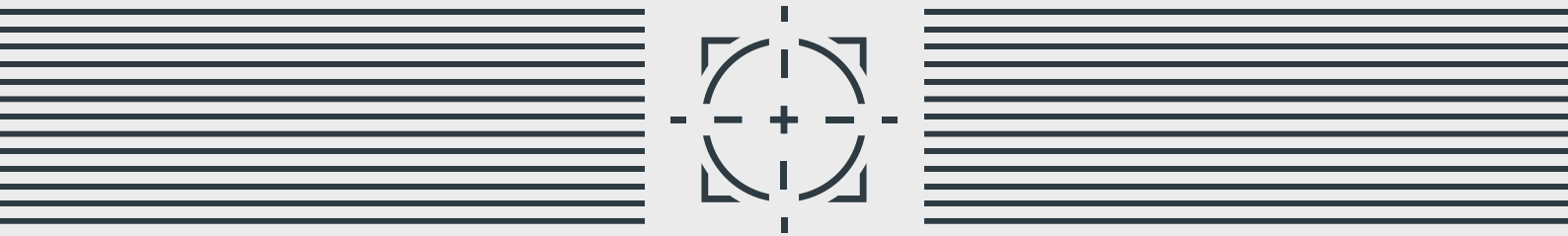




CAP.

1

LOS PUEBLOS PRECOLOMBINOS DEL ECUADOR



CAPÍTULO 1

LOS PUEBLOS PRECOLOMBINOS DE ECUADOR

En este capítulo se presenta una breve descripción de las culturas precolombinas que se desarrollaron en el Ecuador conforme a la periodización que realizó el arqueólogo autodidacta Emilio Estrada Ycaza y los arqueólogos Clifford Evans y Betty Meggers. Los cuales se complementan con los datos propuestos por el arqueólogo Santiago Ontaneda. Estas referencias de tiempo son importantes en el momento de delimitar el estudio, ya que cada etapa histórica tiene sus características culturales propias. Conforme a esta periodización, las culturas que se estudiaron en el presente trabajo pertenecen a los dos últimos periodos de las culturas originarias de Ecuador, que por estar ubicadas en la Costa no tuvieron influencia de las culturas inca ni española. En este sentido, podemos afirmar que sus rasgos artísticos son los más próximos a nuestros días y, por otro lado, que sus motivos autóctonos son los más auténticos de la identidad cultural precolombina de lo que hoy es Ecuador. Para realizar el análisis de estas culturas se escogieron, como objeto de estudio, algunos sellos planos de estas culturas, los cuales presentan motivos zoomorfos y geométricos, especialmente.

1.1 Antecedentes y generalidades

Varias son las teorías de cómo se pobló América; sin embargo, una de las más conocidas y asumidas es la última glaciación, denominada *Wisconsin* en América, que dice lo siguiente:

[...] ocurrió entre los años 70.000 y el 10.000 antes del presente, quedó en seco una franja de alrededor de cien metros de profundidad. Así, estos nuevos territorios fueron, paulatinamente, colonizados por plantas y animales, e incluso por grupos humanos, que habrían entrado por primera vez a América quizá hace aproximadamente unos 25 ó 30 mil años, procedentes de Siberia. (Ontaneda, 2010, pp. 15-16)

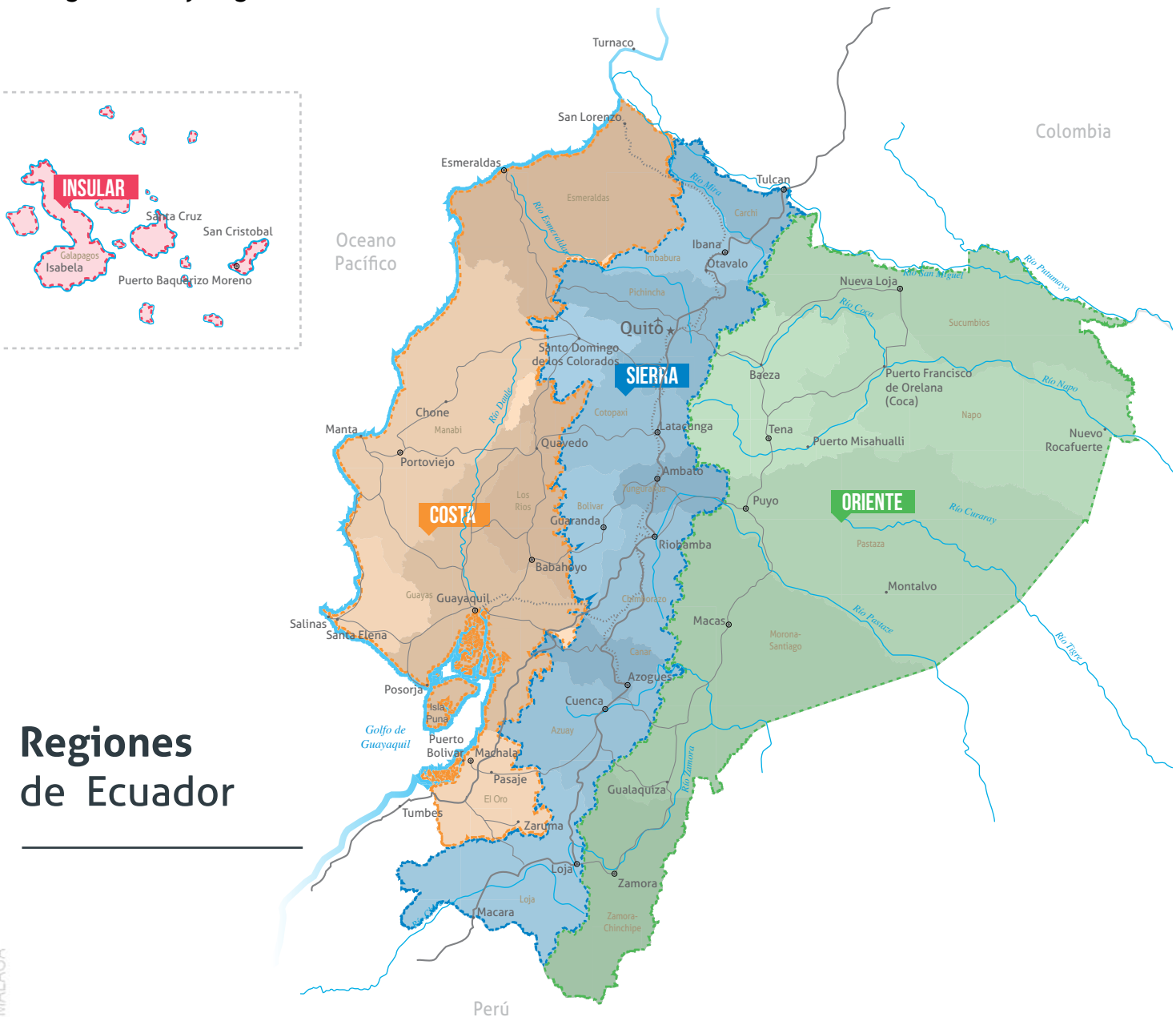
Tomando como referencia el clima y el tipo de territorio, la parte sur de América -en la que se localiza el Ecuador- tiene tres constantes que definen lo que es el área andina¹³:

¹³ El área andina se divide en seis grandes áreas de integración económico-social:

- A. El extremo norte o *circum* Caribe
- B. Los Andes septentrionales
- C. Los Andes centrales
- D. Los Andes centro sur *circum* Titicaca
- E. Los Andes meridionales
- F. El extremo sur (Lumbreras, 1981, p. 41).

el océano Pacífico al occidente, la cordillera al centro, y la selva al oriente. La coexistencia de esos elementos no tendría nada de particular si no fuera porque representan una unidad natural de permanente relación dialéctica, que fue a la larga un factor muy importante en el desarrollo de la civilización y en las características del poblamiento andino. (Lumbreras, 1981, pp. 40-41)

Al tener en cuenta esta referencia es posible asumir que los primeros habitantes de lo que hoy es Ecuador llegaron hace unos 13.000 años o más. Sin embargo, lo que se conoce sobre los pueblos originarios de este país procede de las excavaciones arqueológicas, las cuales evidencian parte de su forma de vida y de la existencia de una relación transversal entre las diferentes regiones de Ecuador, es decir, la Costa tropical marítima, al occidente; la Sierra, en el centro; y la ceja de montaña, en el Oriente, compuesta por bosques húmedos tropicales. Esta distribución permitió que los pueblos de la costa combinaran la economía marítima con la agricultura, y los de la sierra, la agricultura y la ganadería de camélidos.



Regiones de Ecuador

Figura 1. Regiones de Ecuador. Elaboración propia.

Entre los estudiosos de la arqueología ecuatoriana destacan el padre Federico González Suárez y Jacinto Jijón y Caamaño, entre otros. Sin embargo, en este tema, es importante el aporte que realizó Estrada Ycaza a través de las relaciones internacionales que generó. Es así que, en 1954, invitó al Ecuador a los arqueólogos Evans y Meggers del Instituto Smithsonian de Washington, los cuales, durante su estancia, excavaron a orillas del río Babahoyo, en la actual provincia de los Ríos. Esta experiencia los llevó a sugerir la necesidad de crear una secuencia cronológica que permitiera ordenar la información arqueológica obtenida de los trabajos de campo. Por esta razón, Estrada, Evans y Meggers difundieron como herramienta heurística, entre 1957 y 1966, el esquema cronológico del Área Septentrional Andina¹⁴. (Echeverría, 1996, p. 8), que es como sigue:

Precerámico		11.000-4000 a.C.
Formativo	· Temprano	3400-1500 a.C.
	· Medio	1500-1000 a.C.
	· Tardío	1000-300 a.C.
Desarrollo Regional		300 a. C.-400 d.C.
Integración		400-1500/1532 d.C.

Tabla 1. Etapas arqueológicas de lo que hoy es Ecuador, según los arqueólogos Evans y Meggers, incluyendo el periodo de integración aportado por Ontaneda.

Estas referencias de tiempo y de desarrollo sociopolítico permitieron el ordenamiento de la información arqueológica, que se ha ido apoyando en otros estudios. En la siguiente sección se describen los aspectos más sobresalientes de las culturas que se desarrollaron en cada una de estas etapas arqueológicas.

1.2 Culturas originarias de Ecuador y su cronología

A continuación se describen algunas características de las culturas originarias de Ecuador que se desarrollaron en cada periodo de tiempo, utilizando la cronología de Evans y Meggers y la aportación de Ontaneda (Ontaneda, 2010), quien tomó la información arqueológica de estos investigadores y planteó reajustes en los periodos de tiempo de cada una de las culturas, además de integrar el periodo inca, llamado también de integración.

¹⁴ Según Lumbleras, los Andes septentrionales “comprenden el sur de Colombia, todo el Ecuador y el extremo norte del Perú, con límite en el desierto de Sechura, las sierras de Ayabaca y Huancabamba en Piura, con probables extensiones tempranas hacia más al sur” (1981, p. 55).

1. **Periodo Precerámico**¹⁵ (11.000-4000 a.C.): hay una forma de vida denominada “paleoindio” en la sierra [...] y “arcaica” en la costa (Ontaneda, 2010, p. 21), las manifestaciones culturales de esta época se describen a continuación, más que como culturas propiamente dichas, como regiones en las cuales se han encontrado rastros arqueológicos.

a. **Paleoindio**: el hombre de esta época recorría el continente cazando y recolectando. Las culturas que comprenden este periodo se encuentran ubicadas en el *callejón interandino* y *el bajo páramo*¹⁶, concretamente cerca del río Inga, en Chobshi y Cubilán.

- **El Inga** (11.000-4000 a.C.): lugar ubicado en la provincia de Pichincha a 22 km. de Quito, a 8 km. al sudeste de Tumbaco, a orillas del río Inga, afluente del Chiche, en los flancos del volcán extinguido llamado Ilaló (Porras, 1980, p. 40).

Entre los vestigios hay instrumentos elaborados en obsidiana y basalto, sobresaliendo la variedad de formas de puntas de lanza (puntas cola de pez, puntas largas ovaladas, raspadores planos convexos).

- **Chobshi** (9000-6500 a.C.): está situada en el cantón Sigsig en la provincia del Azuay, a 2.500 m.s.n.m.

Allí los doctores Thomas Lynch, Robert Bell y el profesor Gustavo Reinoso encontraron puntas de proyectil, buriles y raspadores de horsteno¹⁷.

- **Cubilán** (8000 a.C.): se encuentra entre las provincias de Azuay y Loja (Bravomalo, 2006, p.47).

b. **Arcaica**: esta cultura se desarrolló cerca del mar, particularmente en Las Vegas; había sociedades cazadoras, recolectoras y pescadoras.

- **Las Vegas** (8800-4600 a.C.): situada cerca de la ciudad de Santa Elena, provincia del Guayas, en la que la mayoría de los asentamientos se encuentran ubicados

¹⁵ Según Holm y Crespo, en el Ecuador se utiliza la clasificación de Norteamérica, “de manera que hablamos de Paleoindio al referirnos al periodo final del Pleistoceno, cuando el hombre aún convive con la megafauna, y de Precerámico (o Arcaico) cuando no existe ya evidencia de la caza de esas especies extintas”, citado en Gutiérrez, 1998, p. 30.

¹⁶ *Ibidem* p. 23

¹⁷ *Ibidem* p. 44

en terrenos altos de 10 a 30 m.s.n.m., a corta distancia de la orilla del océano Pacífico (Ontaneda, 2010, p. 35).

2. Periodo Formativo (4.000-300 a.C.): Se divide en Formativo Temprano, Medio y Tardío, las culturas de este periodo se caracterizan por ser sociedades agricultoras, aldeanas.

- a. **Formativo Temprano (3400-1500 a.C.),** la cultura más distintiva de este periodo es la Valdivia.
 - **Valdivia (3800-1500 a.C.):** se halla en la provincia del Guayas, los Ríos, Manabí y el Oro. Constituye la primera sociedad de agricultores sedentarios y ceramistas en el Ecuador; al desarrollarse a lo largo de dos mil años, la cerámica sufrió algunas modificaciones en sus formas y decoraciones, por lo que Estrada, Meggers y Evans proponen una clasificación en fases a partir de la cerámica¹⁸.
- b. **Formativo Medio (1500-1000 a.C.):** aparece la alfarería como una práctica generalizada entre los pueblos de la Costa Norte, que comprende el litoral septentrional de Manabí y la totalidad de Esmeraldas hasta Tumaco en la costa suroccidental colombiana (Valdez, F. 1992, p. 9). Las culturas que sobresalen en esta época son la Machalilla y la Cotocollao.
 - **Machalilla (1600-800 a.C.):** es una consecuencia evolutiva de Valdivia. Su expansión ocupa gran parte de la costa ecuatoriana, desde la zona de Machala hasta el río Santiago en Esmeraldas. La cerámica Machalilla se caracteriza por tener vasijas negras y nuevas formas cerámicas como la botella con asa en forma de estribo.
 - **Cotocollao (1800-350 a.C.):** se asentó en el callejón interandino de las actuales provincias de Pichincha, Cotopaxi y Tungurahua, así como en las estribaciones exteriores de los Andes, al noroccidente de la provincia de Pichincha. No son muy frecuentes las formas esféricas de las vasijas. Abundan, en cambio, los cuencos, de paredes verticales y casi siempre carenadas, de base plana o ligeramente anulares (Porrás, 1980, p. 96).

¹⁸ *Ibidem* p. 70

- c. **Formativo Tardío** (1000-300 a.C.): se trata de una alfarería con formas depuradas y con motivos decorativos incisos. Las culturas sobresalientes son la Chorrera y la del Cerro Narrío.
- **Chorrera** (1000-100 a.C.): se desarrolló en la península de Santa Elena y en la parte baja de la cuenca del río Guayas. Esta cultura comparte ciertos criterios tecnológicos del área andina y, a su vez, se relaciona con Mesoamérica. La cerámica Chorrera se destaca por la variedad de estilos, formas y decoraciones; se plasman en la cerámica motivos que imitan a la naturaleza. Se destacan la botella silbato, figuras humanas, etc. En cuanto a las decoraciones, se encuentra la policromía, el inciso y el grabado con motivos simbólicos, siendo lo más llamativo la pintura iridiscente.
 - **Cerro Narrío** (2000 a.C.-400 d.C.): se extendió en la parte surandina de Ecuador, particularmente en las actuales provincias de Cañar y Azuay.

3. Periodo de Desarrollo Regional (300 a.C.-400 d.C.): son sociedades teocráticas que se especializan en el trabajo. En este periodo es desarrollaron las culturas de la Bahía, la Jama Coaque, la Guangala, la Tolita y la Cosanga.

- **Bahía** (500 a.C.-650 d.C.): habitaron en la parte centro-sur de la actual provincia de Manabí, desde Bahía de Caráquez hasta el límite con la provincia del Guayas. La serpiente como decoración es el motivo más recurrente; en la escultura es común la representación de hombres y mujeres, siendo un ejemplo de ello los “guerreros”.
- **Jama Coaque** (350 a.C.-1532 d.C.): situada entre el cabo de San Francisco y Bahía de Caráquez, al norte y sur respectivamente. Esta cultura encuentra en su entorno el material necesario para hacer piezas cerámicas. Se elaboraban cántaros cilíndricos, que a veces llevan figurinas tipo Chone, con el ojo en forma de D acostada en uno de los lados; también hay cántaros de hombros angulares o redondeados, a veces con un corto pico, y tazas de base plana y paredes verticales (Porrás, 1980, p. 156).
- **Guangala** (100 a.C.-800 d.C.): esta en la zona del golfo de Guayaquil y la Península de Santa Elena, siguiendo hacia el norte los territorios comprendidos entre la faja costera y la cordillera de Chongón-Colonche, en la actual provincia del Guayas y la de Paján en Manabí, hasta la altura de la isla de la Plata. Un rasgo característico de la cerámica son las ocarinas con formas humanas y cajas de llipta¹⁹.

¹⁹ “Eran utilizados para guardar una sustancia conocida como *llipta* (ceniza en quichua) que debía ser

- **La Tolita** (600 a.C.-400 d.C.): ocupó un espacio territorial entre el río Saija, en Colombia -donde se conoce como la cultura Tumaco- hasta la bahía de San Mateo en Ecuador. La importancia de esta cultura está en la similitud con la fase de Mesoamérica, lo que supone un intercambio a través de la navegación. Los artesanos alcanzaron un alto desarrollo tecnológico y eran diestros en el manejo de la metalurgia, la talla de madera, los textiles, la peletería, la alfarería y la cestería. La obsidiana tuvo un carácter ritual.
- **Cosanga** (1600 a.C.-1532 d.C.): establecida en los valles de los ríos Quijos y su afluente el Cosanga, ubicándose en la actualidad junto a los poblados de Papallacta, Cuyuja, Baeza, Cosanga, Borja, El Chaco, Huila y Chalpi. En cuanto a la producción de cerámica, se han encontrado doce formas diferentes de vasos cerámicos (Porras, 1980, pp. 205-208).

4. Periodo de Integración (400-1500/1532 d.C.): Conforme a Ontaneda, este periodo se caracteriza por sociedades altamente jerarquizadas denominadas “Cacicazgos”, aunque también han recibido el nombre de “Señoríos Étnicos” o “Jefaturas”, las cuales mediante una serie de mecanismos de alianza crearon las grandes “Confederaciones” (Ontaneda, 2010, p. 157).

Es preciso mencionar que en este espacio de tiempo, aproximadamente en el año 1500, se consolida el dominio inca en la parte de la sierra; y en el año 1532 se da origen al periodo Colonial con la llegada de los conquistadores españoles. Paralelamente y con poca o ninguna interacción hasta el año 1532, las culturas Manteño Huancavilca, Milagro Quevedo, Pasto, Caranqui, Chaupicruz, Puruhá, Cañari y Napo se desarrollaron en la costa de lo que hoy es Ecuador.

- **Manteño Huancavilca** (500-1532 d.C.): se extiende a lo largo de la costa ecuatoriana, desde un poco más al Norte de Bahía de Caráquez hasta la Isla Puná, tierra adentro hasta el Cerro de Hojas y colinas vecinas del sur de Manabí. Es decir, ocupa en parte el sitio asignado por los cronistas a los Huancavilcas (Porras, 1980, p. 235). Producen cántaros antropomorfos y zoomorfos de cerámica, máscaras y botellas.
- **Milagro Quevedo** (400-1532 d.C.): se asentó desde el golfo de Guayaquil hasta

introducida en la boca junto con las hojas secas de coca (*Erythroxylon*). Estos recipientes eran conocidos en los Andes como cajas de *llypta*, *llyptapurus* o *poporos*. Al juzgar por la forma, los diseños de su decoración y por las diversas materias utilizadas en su elaboración, se puede suponer que su importancia simbólica era grande. La caja de *llypta* fue un auxiliar indispensable en el consumo de la coca” (Valdez, F. 2007, p. 1).

la zona de Santo Domingo de los Colorados²⁰, que es la cuenca fluvial más grande de la costa occidental de Sudamérica y en donde se encuentran importantes vías de comunicación entre Costa y Sierra. El cobre es el metal más utilizado con el que elaboraron cinceles, agujas, anzuelos, pinzas depilatorias y hachas-moneda.

- **Pasto** (700-1500 d.C.): habitó la zona interandina entre el río Chota-Mira, en la provincia del Carchi, extendiéndose por el actual territorio colombiano hasta la cuenca del río Guáitara, antes de la moderna ciudad de Pasto.
- **Caranqui** (700-1500 d.C.): se asentó en las actuales provincias de Imbabura y norte de Pichincha, en la región interandina comprendida entre los ríos Chota-Mira al norte y Guayllabamba al sur, expandiéndose hacia las estribaciones occidentales de los Andes hasta el río Íntag.
- **Chaupicruz** (100-1500 d.C. aprox.): la meseta de Quito, durante el periodo de integración, es conocida arqueológicamente como Chaupicruz, debido a que los primeros hallazgos se realizaron en la antigua hacienda Chaupicruz, en el norte de Quito.
- **Puruhá** (300-1500 d.C.): es una sociedad que se asentó en lo que hoy es la provincia de Chimborazo, cuyos orígenes no son muy conocidos. Aquellas comunidades elaboraban objetos metálicos.
- **Cañari** (400-1500 d.C.): básicamente ocuparon las actuales provincias de Cañar y Azuay. La tradición cerámica cañari se identifica con los nombres de Tacalshapa y Cashaloma.
- **Napo** (1200-1532 d.C.): es una sociedad amazónica asentada en los alrededores del río Napo y sus afluentes. Por el norte alcanzaron, ocasionalmente, el río Aguarico y por el oeste se introdujeron en los valles de Misagualí y de Jondachi. Por tanto, ocuparon parte de las actuales provincias de Sucumbios, Orellana, Napo y Pastaza.

5. Periodo Inca (1460-1532 d.C.): en esta época se da la conquista de los Incas, cuya sociedad era estatal, por lo que:

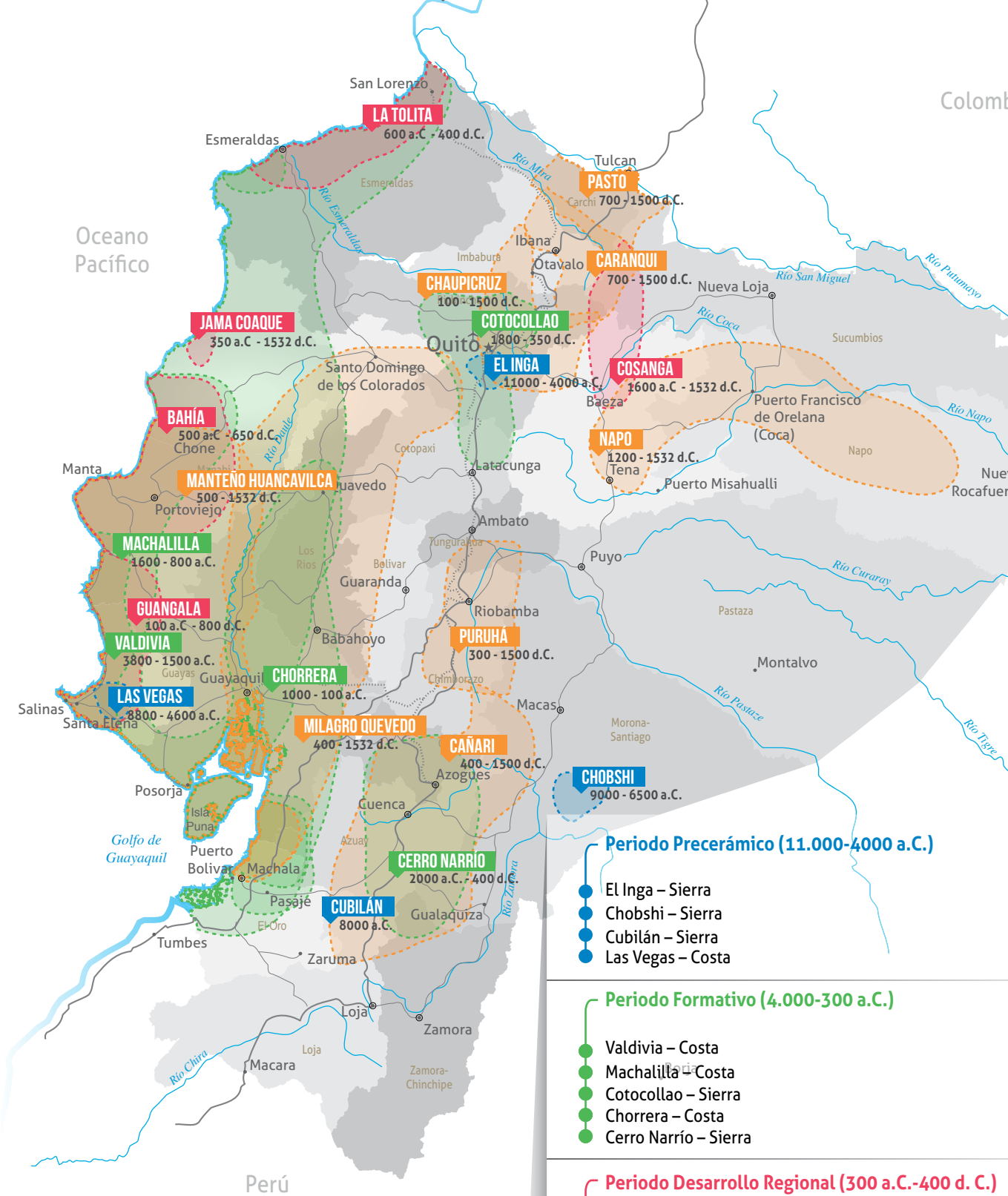
²⁰ Actual provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas.

Hacia 1460 se produjo la primera invasión por parte de los ejércitos Incas dirigidos por el príncipe Túpac Yupanqui durante el reinado de su padre, el Inca Pachacuti. La primera zona afectada fue la de los Paltas, en la actual provincia de Loja, a quienes dominó rápidamente en la batalla de Saraguro. Luego conquista el territorio Cañari [...] La guerra con los Caranquis duró más de diez años [...] Con el triunfo Inca sobre los Caranquis, se consolidó el dominio cusqueño sobre la serranía del actual Ecuador.

Como consecuencia de esta conquista, el dominio incaico se consolidó principalmente alrededor de los grandes centros de poder imperial situados en las actuales ciudades de Cuenca (Tomebamba), Quito (Kitu), Latacunga (Llaqta Kunka), Ibarra (Caranqui/Karanki), Tungurahua (Mocha/Mucha), Ingapirca (Hatun Kañar) (Ontaneda, 2010, pp. 235-238).

Esta breve descripción de las diferentes fases temporales que se dieron en las regiones que conforman lo que ahora es Ecuador nos permite contextualizar el desarrollo social y cultural de las sociedades en la época precolombina.

Por otro lado, al hacer este recorrido, es posible destacar las culturas originarias de la costa, ya que al estar ubicadas hacia el Océano Pacífico fueron un tanto inaccesibles a los Incas y a los españoles, por lo que es posible concluir que sus rasgos artísticos fueron poco influenciados por las culturas incaica y española. Además, los registros arqueológicos sobre las culturas de la zona de la costa están más documentados que los del resto del país, lo que ha permitido contar con datos, si no extensos, si suficientes para analizar algunos elementos iconográficos de dos culturas originarias. Una perteneciente al periodo Regional y la otra al de Integración: en particular, la Jama Coaque y la Manteño Huancavilca.



Los pueblos Precolombinos de Ecuador

Figura 2. Los pueblos Precolombinos de Ecuador. Elaboración propia

1.3 Delimitación espacio temporal del estudio

Las culturas que serán estudiadas en este apartado pertenecen al periodo de desarrollo regional-cultura Jama Coaque (350 a.C.-1532 d.C.) y al periodo de integración-cultura Manteño Huancavilca (500-1532 d.C.), ambas ubicadas en la zona de la costa de lo que hoy es Ecuador. A continuación se amplían algunos rasgos característicos de estas culturas, en particular los que se refieren al ámbito social y artístico en especial a lo que respecta a la cerámica y la iconografía.

1.3.1 Contexto general del Periodo de Desarrollo Regional

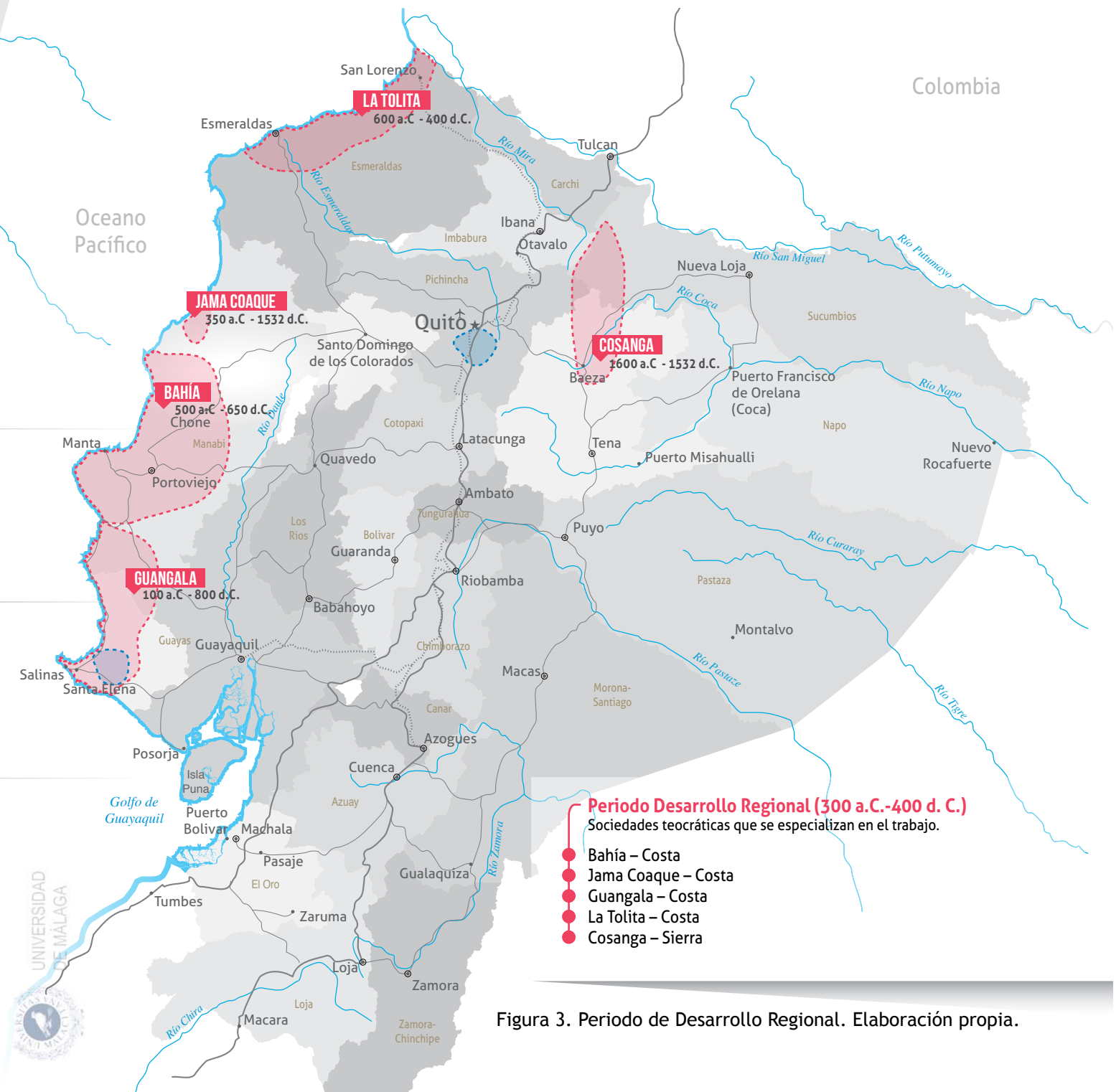


Figura 3. Periodo de Desarrollo Regional. Elaboración propia.

Las culturas pertenecientes a este periodo son: Guangala, Bahía, Guayaquil, Jambelí, La Tolita y Jama Coaque, se ubican en el litoral marítimo norte de Ecuador. Estos pueblos precolombinos empiezan a asentarse en sectores determinados, pudiendo así establecer aldeas y, en más tarde, sistemas culturales que permitieron la organización política y social. Es así que surgieron los señoríos basados en el parentesco, que llevarían a conformar los cacicazgos.

Esta organización por cacicazgos permitió el intercambio y la relación entre sí, se tienen como evidencia los objetos elaborados por los artesanos con la concha *spondylus princeps*; por otro lado, cada uno de los grupos se especializó en diferentes actividades de subsistencia como la pesca, caza, recolección y agricultura, siendo ésta última una de las más relevantes ya que generaron técnicas agrícolas relacionadas con la irrigación, como albardas y camellones (Yépez, 2004, p. 15).

Por otro lado, el crecimiento de estos pueblos permitirá que, a lo largo del tiempo, se consolide su forma de vida y su forma de concebir lo que les rodea. Podemos afirmar lo anterior, gracias a los vestigios que han quedado a lo largo de la costa ecuatoriana. Entre los restos están los objetos cerámicos, figurillas, sellos planos y cilíndricos, vasijas, tinajas, compoteras, sistemas agrícolas, arquitectura, etc. a través de las cuales se podría hacer un análisis de esta cultura. Sin embargo, al tratarse de un estudio de la iconografía, nos referiremos específicamente a los artefactos cerámicos por contener inscritos en sí, un sinnúmero de signos relacionados con los elementos de la naturaleza como el aire, la tierra y el agua; y con el mundo animal, como la zarigüeya, guanta, venado, zaino, mono, pava de monte, lechuza, armadillo, peces, crustáceos, moluscos, entre otros.

Estas representaciones, según Aurelia Bravomalo, muestran una forma propia de concebir el universo: “El mundo de las representaciones del Desarrollo Regional está poblada de jaguares, serpientes, águilas arpía [...] Tal vez, el miedo a la permanente amenaza de estos formidables enemigos de interminable generación, llevó a reconocerles un rango divino al cual venerar para aplacar su agresivo instinto” (Bravomalo, 2006, p. 89).

Aunque el motivo de estudio es la iconografía plasmada en diferentes objetos, cabe mencionar la importancia que tiene la fabricación de las figuras humanas que se caracterizan por la deformación del cráneo, el uso de tocados, ojos hechos mediante pastillaje, nariz grande, la posición en pie, vestuario decorado con motivos geométricos y engobes de colores.

1.3.1.1 Cultura Jama Coaque

La Cultura Jama Coaque, ocupó el norte de la actual provincia de Manabí y el sur de la provincia de Esmeraldas, en un área comprendida entre la ensenada de Bahía de Caráquez por el sur, Santo Domingo de los Tsáchilas al interior y el antiguo cabo de San Francisco al norte. “El territorio sobre el que se asienta es ligeramente accidentado, con colinas sobre las que generalmente se ubican los poblados, rodeados por una densa vegetación boscosa, típica de una selva tropical húmeda” (Meggers, 1996, p. 96).

Esta cultura tiene como antecedente a la cultura Chorrera-Engoroy del periodo formativo tardío y se ha registrado una etapa temprana y otra tardía.

1.3.1.1.1 Producción cerámica

En la cultura Jama Coaque, se encuentran con mayor frecuencia las “compoteras”; vasijas y representaciones de casas y templos; los platos polípodos, globulares; las vasijas globulares sin pies o con base apuntada; las vasijas con dos picos o alcarrazas, vasijas cilíndricas. El uso de la decoración grabada o incisa sobre rojo pulido y pintura en bandas. A manera de ejemplo, en la Tabla 2 se muestran algunas fotografías (Figuras de la 1 a la 10) de piezas cerámicas de esta cultura.



Figura 4. Compotera-Inventario administrativo: GA-9-1010-78. [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)



Figura 5. Compotera-Inventario administrativo: GA-5-1810-81. [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 6. Botella arquitectónica-Inventario administrativo: GA-1-2562-83 [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)



Figura 7. Cruz, T. (2016). Jama Coaque Ceramics [fotografía]. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/4d/fb/a5/4dfba59d9f826c798d20377dcebb63cf.jpg>. (11-12-2015)



Figura 8. Plato con soporte polípodo-Inventario administrativo: GA-2-2993-87 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)



Figura 9. Plato con soporte polípodo-Inventario administrativo: GA-1-351-77 [fotografía]. (2016). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)



Figura 10. Vasijas globular-Inventario administrativo: GA-1-2848-85 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 11. Olla globular-Inventario administrativo: GA-2-435-77 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)



Figura 12. Alcarraza con soporte anular-Inventario administrativo: GA-13-1846-81 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 13. Vasija cilíndrica-Inventario administrativo: GA-1-2588-84. [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php (11-12-2015)

Tabla 2. Fotografías de piezas cerámicas de la cultura Jama Coaque.

Otros objetos fabricados en cerámica y hallados frecuentemente en esta zona son los sellos o pintaderas planas y cilíndricas. Así mismo las pipas, los descansanucas, con o sin figura adicional, los torteros o fusayolas, silbatos en forma antropomorfa y zoomorfa. Por otro lado, esta cultura se caracteriza por la producción de figurinas cerámicas las mismas que aparecen “con atuendos rituales que glorifican a cada grupo de especialistas e ilustran estamentos sociales que iban surgiendo” (Marcos, 1992, p. 48), como se presenta en la Tabla 3 (Figuras de la 11 a la 16).



Figura 14. Sello plano geométrico-Inventario administrativo: GA-5-620-78. [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php



Figura 15. Sello cilíndrico-Inventario administrativo: GA-1-1116-79 [fotografía]. (2016). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC). http://www.portalcultural.gob.ec/cbc_report/web/views/consultaBien2.php



Figura 16. Apoya nuca-Inventario administrativo: GA-3-1153-79 [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 17. Botella antropomorfa silbato sedente sobre banco-Inventario administrativo: GA-1-2851-85 [fotografía]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 18. Pájaro y hombre [imagen]. (2016). <http://alabado.org/?q=culturas-precolombinas/cultura-jama-coaque>



Figura 19. Atuendo ritual [imagen]. (2016). <http://www.archeothema.com/test/wp-content/uploads/2016/01/Personnage-coiffure-masque.jpg>

Tabla 3. Fotografías de piezas cerámicas de la cultura Jama Coaque.

De los elementos cerámicos mencionados, los objetos de estudio, serán los sellos o pintaderas, puesto que es significativo el número de éstos que se conservan, por lo que se concluye que eran instrumentos de uso cotidiano.

1.3.1.1.2 Iconografía

La mayor parte de las representaciones en la cultura Jama Coaque son antropomorfas, sin embargo, en los sellos, se utiliza también la figura animal, encontrando así imágenes de felinos, aves o reptiles, como se ilustra en la Tabla 4 (Figuras 20 a la 23).



Figura 20. Sello plano-Inventario administrativo: GA-4-332-77 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 21. Sello plano [imagen]. <http://www.precolombino.cl/coleccion/sello-plano/>



Figura 22. Sello redondo plano [imagen]. <http://www.precolombino.cl/coleccion/sello-3/>



Figura 23. Sello plano-Inventario administrativo: GA-28-2681-84 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Tabla 4. Fotografías de piezas cerámicas zoomorfas de la cultura Jama Coaque.

1.3.2 Contexto general del Periodo de Integración

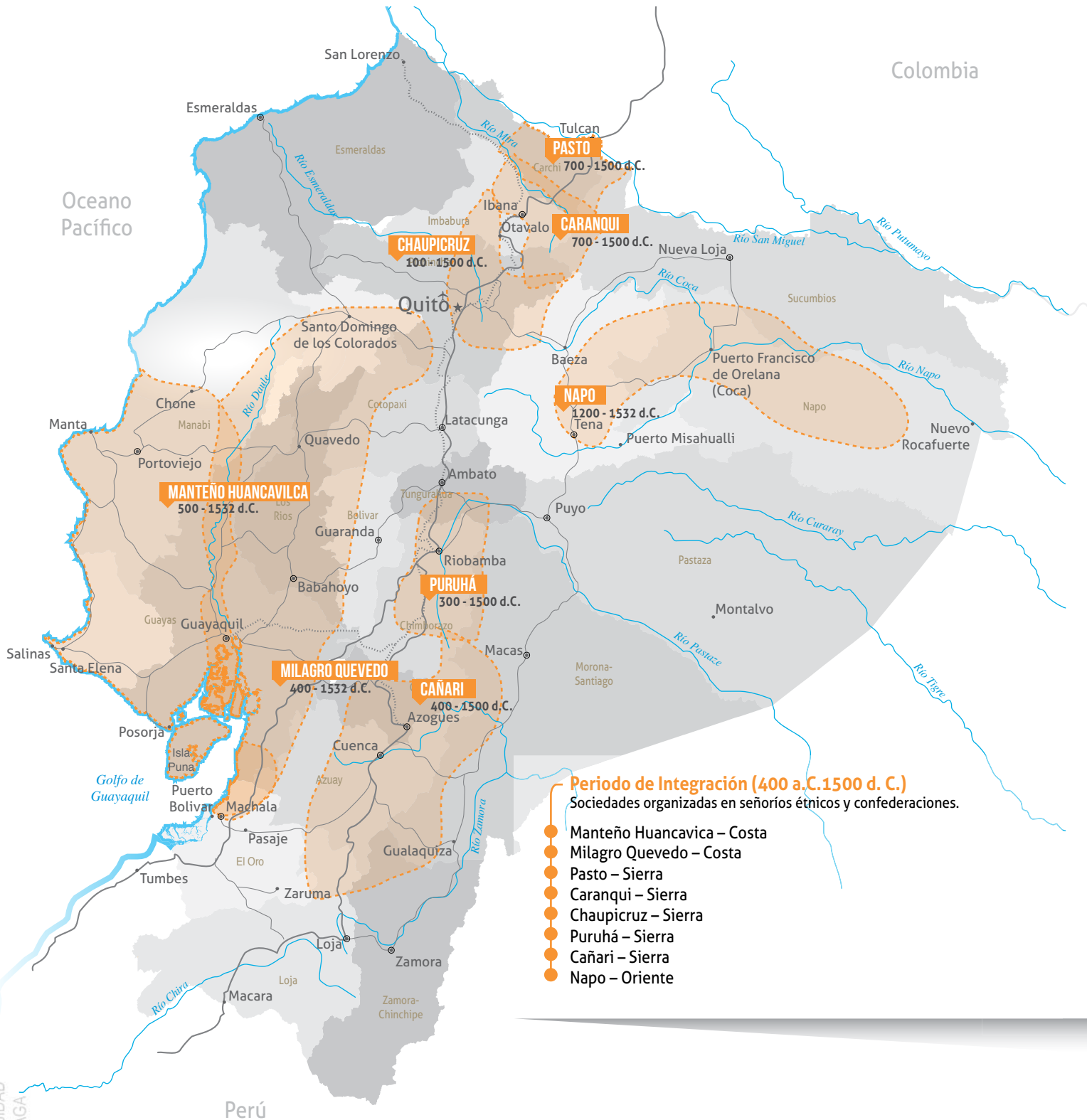


Figura 24. Periodo de Integración. Elaboración propia.

El paso del periodo de Desarrollo Regional al de Integración debió darse de forma progresiva, ya que su organización social y política cada vez era más compleja. En el periodo de Integración los pueblos conformaron alianzas²¹, colocando al mando a un curaca o señorío étnico.

Esta integración progresiva ayudó a generar redes de intercambio entre la costa y demás lugares aledaños, siendo los mercaderes o mindaláes un ente importante de desarrollo en la organización social.

En la conformación de esta red comercial es importante mencionar que cada sector se especializó en la producción de diferentes bienes, como son la producción de cerámica, tejidos, metalurgia, la agricultura, “bienes suntuarios como las hojas de coca, sal de mina, concha *spondylus*²², o materias primas como el algodón para la fabricación de mantas y el oro aluvial para la elaboración de adornos” (Ontaneda, 2010, p. 157).

Por otro lado, uno de los argumentos de cambio de un periodo a otro es la cerámica, ya que su estilo adopta otras soluciones decorativas, Borchart y Moreno mencionan: “Efectivamente los decorados rojos se opacaron, los grises fueron reemplazados por el negro bruñido y se generalizó una mayor sobriedad” (1997, pp. 51-52).

1.3.2.1. Cultura Manteño Huancavilca

²¹ Investigaciones más recientes están descubriendo un extenso y complejo patrón de centros urbanos pertenecientes a las formaciones para-estatales Manteño Huancavilca en yacimientos como Los Frailes, Agua Blanca, López Viejo, Río Ayampe, Loma de los Cangrejitos y los del Cerro de Chanduy y su entorno. (Marcos, 2005, p. 33)

²² “En el caso de Ecuador, es para el período de Integración (900 a.C. 1530 d.C.) que se comienza a dejar de exportar una parte importante (de concha *spondylus*), para confeccionar cantidades de cuentas rojas, y se conservan espinas rojas para su empleo funerario en tumbas de la cultura Manteña. Este incremento significaría que la élite costeña ya consideraba a la *spondylus* “no solo como un artículo de comercio valioso, sino también como un artículo que merecía llevarse en su viaje al Otro Mundo” (Marcos, 1986, p. 173).

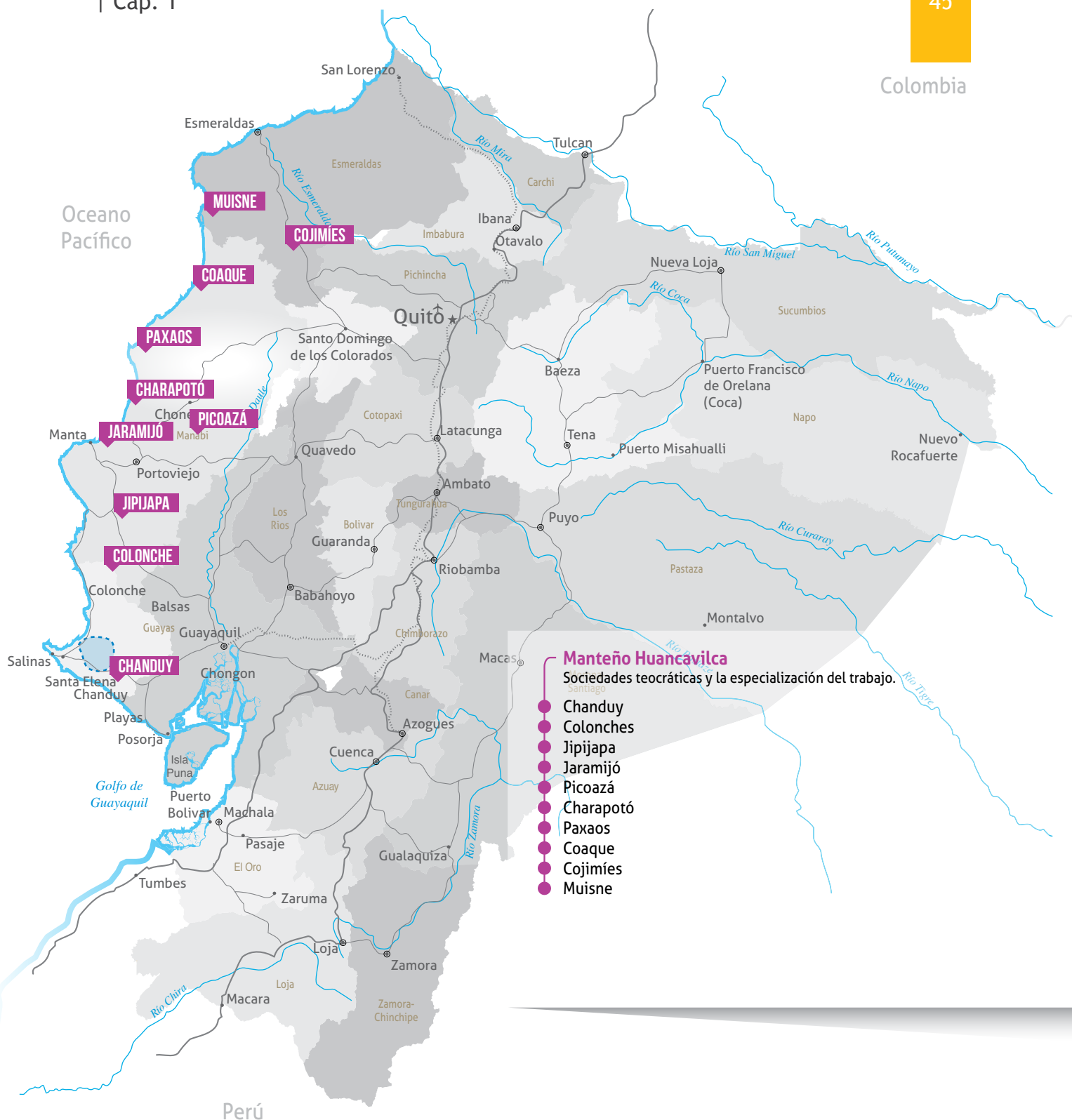


Figura 25. Marcos, J. (2012). Mapa con los principales sitios Manteños.

Esta cultura se ubicó en el territorio entre Bahía de Caráquez y el golfo de Guayaquil. Por el norte limitaba con las tierras de la cultura Jama Coaque II e incluía hacia el sur la Isla Puná y la faja costera de la actual provincia de El Oro. Por el este, el golfo de Guayaquil y el río Daule servían como límite oriental.

La mayor cantidad de información sobre la cultura Manteño Huancavilca se concentra en la provincia del Guayas y en la provincia de Manabí, por ser la cultura dominante en esa región, durante el periodo de Integración. Los poblados de la cultura Manteño están constituidos por grandes asentamientos ya que alojaban a gran cantidad de habitantes. Había jefaturas que integraban a los comerciantes, navegantes²³ y demás gentes de mar (Marcos, 1982, p. 128).

En cuanto a la producción de cerámica se muestra un evidente mestizaje con el estilo Jama Coaque II ya que los alfareros estaban acostumbrados a este estilo (Marcos, 2005, p. 32).

A su vez la escultura es reconocida por sus grandes manifestaciones en piedra, en especial las sillas talladas con diseños de felinos o figuras humanas que servían de base a los asientos en forma de U. Así mismo, también elaboraban recipientes cerámicos de color negro y utilizaban en gran cantidad la concha *spondylus*.

1.3.2.1.1 Producción cerámica

En cuanto a los objetos cerámicos, la mayoría eran utilizados dentro de los contextos comensales y funerarios. Se han encontrado compoteras con pedestal, platos acampanados y fragmentos de comal, ollas, cántaros, cuencos, botellas, figurinas hechas al molde, manos de moler, sellos, torteros; siendo la decoración bruñida la más recurrente. Los diseños son reticulados, con líneas rectas, incisiones y representaciones antropomorfas y zoomorfas. Algunos de estos objetos se muestran en las Figuras de la 21 a la 38. Las representaciones antropomorfas (Figura 31 y 32) son llamativas ya que sugieren personajes de alto rango como los curacas, o chamanes -por el traje que viste y el bastón que lleva en la mano-.

Conforme a Holm, el color y las formas de la cerámica manteña son inconfundibles, por su simetría proyectada sobre un eje vertical, sus técnicas de quemado, su decoración y el uso de moldes abiertos horizontales. Las técnicas que emplearon son el modelado libre y el exciso para decorar los sellos y los volantes de hueso y moldes abiertos horizontales para fabricar figurillas. Controlaban la entrada del oxígeno para quemar la cochura a fuego reducido, de tal manera que se produjera una combustión incompleta y como consecuencia un color ahumado.

La cerámica manteña es inconfundible por su color y por sus formas. Las técnicas empleadas fueron el modelado libre, el exciso para decorar los sellos y los volantes de hueso y más el uso de moldes abiertos - horizontales para la fabricación de figurillas. La cochura fue casi siempre a fuego reducido, o sea controlando la entrada del oxígeno para producir una combustión incompleta y por ende el color ahumado. [...] La escultura manabita difícilmente salía del patrón de la simetría proyectada sobre su eje vertical. (Holm, 1986, pp. 26-27)

²³ La información etnohistórica provee de abundante documentación sobre la capacidad náutica de los pueblos costeros y de las actividades de “comercio e intercambio mercantil altamente organizados que comprendían extensas redes comerciales marítimas y terrestres”. Donde, “el centro de esta especialización marítima parece haber sido toda la Costa ecuatoriana, en la cual grupos como los Huancavilcas (Manteños) de la provincia costera del Guayas y los Niguas de Esmeraldas, formaron grandes gremios y un comercio marítimo eficazmente controlado, desde la costa del Perú hasta Centroamérica y el litoral del occidente de México” (Zeidler, 1986, p. 145).



Figura 26. Compotera-Inventario administrativo: GA-5-2599-84 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 27. Plato-Inventario administrativo: GA-9-1150-79 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 28. Tostador en forma de plato o comal-Inventario administrativo: GA-1-3078-90 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 29. Olla-Inventario administrativo: GA-1-556-77 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 30. Olla con soporte trípode-Inventario administrativo: GA-1-98-76 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 31. Cuenco ornitomorfo-Inventario administrativo: GA-2-1733-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 32. Cuenco-Inventario administrativo: GA-1-1578-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 33. Cuenco con soporte anular-Inventario administrativo: GA-10-1813-81 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 34. Botella-Inventario administrativo: GA-18-1536-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 35. Botella con soporte anular-Inventario administrativo: GA-11-1605-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 36. Figurina colgante antropomorfa-Inventario administrativo: GA-1-2861-85 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 37. Figura antropomorfa-Inventario administrativo: GA-1-2675-84 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 38. Machacador o manos de moler-Inventario administrativo: GA-14-1530-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 39. Llipta antropomorfa - Inventario administrativo: GA-12-1527-80 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 40. Silla con soporte zoomorfo - Inventario administrativo: GA-1-844-78 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 41. Incensario con pedestal antropomorfo-Inventario administrativo: GA-1-3158-98 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 42. Sello plano-Inventario administrativo: GA-29-685-78 [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 43. Sello plano con mango-Inventario administrativo: GA-3-125-76 K [fotografía]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Tabla 5. Fotografías de piezas cerámicas de la cultura Manteño Huancavilca.

Para esta cultura fueron de vital importancia la pesca, la agricultura y la navegación que eran formas de sustento ya que con ellas ejercían las labores de comercio e intercambio con otras culturas. La decoración de sus objetos evidencia su cercanía con el mar ya que presentan motivos marinos como las olas, los pelícanos, los peces, etc.



Figura 44. Benzoni, Girolamo. (1556). Balsa Manteño-Huancavilca [imagen]. https://issuu.com/ccegeboc/docs/catalogo_pacifico_americano

Interesantemente, de acuerdo a los relatos de los cronistas, en las zonas donde estaba ubicada la cultura Manteño Huancavilca había templos en los que los sacerdotes realizaban las ceremonias.

1.3.2.1.2 Iconografía

Entre las formas más características de esta cultura están las decoraciones zoomorfas entre ellas las representaciones de invertebrados, peces, anfibios, reptiles, aves, mamíferos. Asimismo se representan las figuras antropomorfas con vestimenta de animal o cabezas de felinos.

1.4 Delimitación de formas

Para el presente estudio se seleccionaron ocho sellos planos, cuatro de cada una de las culturas antes mencionadas, para lo cual se ha tenido en cuenta las formas esquemáticas subyacentes en cada sello, los mismos que responden a representaciones zoomorfas y geométricas. Estos sellos forman parte de la Colección Arqueológica del Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, MAAC) del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

1.4.1 Sellos planos

Los sellos son pequeñas piezas de barro, que constan de dos partes, el mango con forma cónica que sirve para sostener la pieza, y la superficie plana en la que está grabada la iconografía en relieve, la cual se realiza a través de escisiones precisas y de acuerdo a criterios geométricos y de estilización. Las figuras de la 40 a la 42 muestran diferentes vistas del sello.

La utilización de estos sellos, tiene varias posibilidades, una de ellas la menciona Cummins, T., Burgos, J. y Mora, C. (1996) al decir en su libro, que los sellos servían para imprimir sobre una superficie maleable de una vasija y también para construir un diseño bidimensional, ya que las áreas elevadas del sello son las que transfieren el patrón. Estas piezas de cerámica, cuidadosamente trabajadas, son un paso intermedio hacia la aplicación de colores y diseños sobre superficies planas o curvas. Los productos de estos sellos han desaparecido, ya que es posible se los aplicase sobre la ropa o el cuerpo; sin embargo aún se conservan los instrumentos en un número significativo.



Figura 45. Sello plano, vista frontal.- Inventario administrativo: GA-12-1677-80 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 46. Mango del sello plano, vista posterior-Inventario administrativo: GA-12-1677-80 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 47. Motivo del sello plano, vista en perspectiva-Inventario administrativo: GA-12-1677-80 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Tabla 6. Fotografías en diferentes posiciones del sello de la cultura Jama Coaque.

1.4.2 Descripción de la iconografía de los sellos seleccionados

Los sellos que se seleccionaron como objetos de estudio se muestran en las Figuras de la 43 a la 49, la gráfica de los mismos es en su mayoría de tipo zoomorfo y la descripción presentada en Tabla 7 fue proporcionada por el Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC), sin embargo, seguido de la Tabla 7 realizaremos algunas aportaciones de acuerdo a lo que se ha encontrado a lo largo de esta investigación, lo cual complementa la información que proporciona este cuadro.

SELLOS SELECCIONADOS CON SU DESCRIPCIÓN

PERIODO DE DESARROLLO REGIONAL-CULTURA JAMA COAQUE



Figura 48. Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-14-1113-79

Bien cultural: sello plano estilización zoomorfa.

Material: cerámica

Estado de conservación: desportillada y ahumada.

Ubicación: vitrina 3BA - nivel 4

Dimensiones: largo: 6,8; ancho: 5,3.

Procedencia: Miguelillo, Manabí.

Morfología: sello que presenta estilizada una serpiente con dos cabezas en los extremos, ornamentado con diseños dentados en todo el cuerpo.



Figura 49. Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-22-461-77

Bien Cultural: sello plano con estilización zoomorfa con mango.

Material: cerámica

Estado de conservación: adherencias, ahumada, erosionada.

Ubicación: vitrina 3BA - nivel 5

Dimensiones: largo:9,4; ancho: 4; alto: 5,1

Procedencia: Jama, Manabí

Morfología: sello de cuerpo plano que tiene modelado una figura zoomorfa "lagarto".



Figura 50. Sello zoomorfo [imagen].(2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-45-340-77

Bien cultural: Sello plano con estilización ornitomorfa²⁴ con mango.

Material: cerámica

Estado de conservación: desportillada, erosionada

Ubicación: vitrina 3BA - nivel 5

Dimensiones: ancho: 6,3; alto: 5

Procedencia: Jama, Pedernales (Manabí)

Morfología: Sello plano de forma irregular con asa alta cónica. Presenta un diseño compuesto por un par de figuras ornitomorfas que se encuentran dispuestos simétricamente y una en la parte central.



Figura 51. Sello geométrico [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-26-876-78

Bien Cultural: sello plano con estilización antropomorfa con mango

Material: cerámica

Estado de conservación: despintada, erosionada.

Ubicación: vitrina 3BA - nivel 3.

Dimensiones: ancho: 5,4; alto: 2,1.

Procedencia: El Salado (Guayas)

Morfología: sello de cuerpo plano cuadrangular. Presenta motivos con diseños geométricos.

²⁴ La ornitología es la rama de la zoología que estudia a las aves.

PERIODO DE INTEGRACIÓN-CULTURA MANTEÑO HUANCAVILCA


Figura 52. Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-3-2810-85

Bien cultural: sello plano con mango.

Material: cerámica

Estado de conservación: ahumada, erosionada.

Ubicación: vitrina 3BA - nivel 3.

Dimensiones: largo: 8,3; ancho: 3,2; alto: 3,7.

Procedencia: Chone (Manabí)

Morfología: sello de cuerpo plano y cóncavo; mango cilíndrico y sólido. Presenta estilizaciones abstractas y geométricas realizadas con líneas incisas y excisos.



Figura 53. Sello zoomorfo [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-17-1065-78

Bien cultural: Sello plano con mango.

Material: cerámica

Estado de conservación: adherencias.

Ubicación: vitrina 3BA - nivel 2

Dimensiones: largo: 5; alto: 3,9; prof.: 2,8 cm.

Procedencia: Rocafuerte (Manabí)

Morfología: no tiene



Figura 54. Sello zoomorfo [imagen].(2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-4-634-78

Bien cultural: sello plano estilización zoomorfa.

Material: cerámica.

Estado de conservación: adherencias y ahumada

Ubicación: vitrina 3BE - nivel 3

Dimensiones: ancho: 10,7; alto: 4

Procedencia: El Resbalón (Manabí).

Morfología: sello rectangular plano con mango cónico. Presenta estilizaciones de aves y diseños geométricos.



Figura 55. Sello zoomorfo [imagen].(2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Inventario administrativo: GA-104-970-78

Bien cultural: Sello plano rectangular.

Material: cerámica

Estado de conservación: despostillada

Ubicación: Vitrina 3BA - Nivel 1

Dimensiones: largo: 9,1; alto: 7,2; prof.: 3,8

Procedencia: sin procedencia

Morfología: no tiene

Tabla 7. Fotografías de los sellos seleccionados como objetos de estudio.

En adelante exponemos una breve descripción de los sellos zoomorfos de las (Figuras 48, 49, 50, 52, 53 y 55 de la Tabla 7).

De acuerdo a la literatura es posible que en el sello mostrado en la Figura 48 esté representado de forma sintética un peripatus (*Oroperipatus sp.*)²⁵, la imagen contiene la cabeza, el cuerpo, las patas -representadas de forma dentada- y finalmente la cola. (Patzelt, 2004, p. 327).

Probablemente el sello de la Figura 49 representa una Salamanesca (*Lepidodactylus lugubris*) (Patzelt, 2004, p. 205).

Por otro lado, el sello ornitoforme de la Figura 50 posiblemente sea la representación, de un pelícano (*Pelecanus occidentalis*). La imagen tiene forma simétrica con un eje central (vertical de 90°), en el que a ambas partes del eje hay una mitad del cuerpo y al reflejarse en el eje se forma el cuerpo completo. Sobre la cabeza tiene una cresta alargada característica de los adultos en época de reproducción, como lo describen Ortiz y Carrión (1991, p. 56), pico ancho y alargado, los ojos enmarcados en círculos concéntricos, se visualiza parte de su cuerpo más no las alas, además aparentemente se encuentra representada la cola de forma frontal. Sin embargo, se pueden hacer otras interpretaciones del sello ya que podría ser, aunque con menor precisión, un albatros²⁶ o una garza.

Sobre la Figura 52 se podría decir que es una representación ictiomorfa, ya que las dos líneas curvas al unirse se asemejan a una almendra que suele asociarse con el perfil de un pez. Por otro lado, las líneas que forman el rombo asemejan tentáculos pequeños por lo que también se podría decir que se asemeja a un calamar estilizado.

En la Figura 53 se representa un ave con las alas abiertas y en posición de vuelo, podría tratarse de la representación de un águila con su cabeza de perfil y las patas de frente. Esta disposición, que permite representar los detalles más significativos del águila se corresponden con la que define el águila explotada en la representación heráldica.

Con respecto a la Figura 55, por el tipo de espiral que se forma en el sello aparentemente se encuentra representada de forma estilizada cuatro cabeza de caballitos de mar (*Hippocampus spp.*) (Patzelt, 2000, p. 291). Los ojos están representados de forma circular y el largo hocico óseo por líneas.

En el siguiente capítulo se describe el estudio gráfico de las imágenes contenidas en estos sellos.

²⁵ Los peripatus (*Oroperipatus sp.*) Onychophora viven en los bosques, en lugares sombreados y húmedos. Es un grupo antiguo y no parece haber cambiado mucho desde el Cámbrico. Tiene aspecto de gusano y brindan información sobre las relaciones filogenéticas entre anélidos y artrópodos (Patzelt, 2004, p. 327).

²⁶ Los albatros (*Diomedea irrota*). La única forma endémica ecuatoriana de esta familia la encontramos en el archipiélago de Galápagos (Patzelt, 2004, p. 105).

Referencias bibliográficas

- Borchart, C. & Moreno, S. (1997). *Crónica Indiana de Ecuador Antiguo*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Bravomalo, A. (2006). *Ecuador Ancestral* (2.^a ed.). Quito, Ecuador: Quik Print.
- Clifford, Evans, y Meggers, Betty (1954). *Informe preliminar sobre las investigaciones arqueológicas realizadas en la Cuenca del Guayas, Ecuador. Cuadernos de Historia y Arqueología*. Guayaquil, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Cummins, T., Burgos, J. y Mora, C. (1996), *Arte prehispánico del Ecuador*. Huellas del pasado. Los sellos de Jama-Coaque. Miscelánea Antropológica Ecuatoriana, Monografía n.º 11.
- Estrada Icaza, E. (1957a). Últimas civilizaciones pre-históricas de la cuenca del río Guayas. Guayaquil, Ecuador: Publicaciones del Museo Víctor Emilio Estrada, n.º 2.
- Estrada Icaza, E. (1957b). *Prehistoria de Manabí*. Guayaquil, Ecuador: Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada, n.º 4.
- Echeverría, J. (1996). *Betty J. Meggers. Personalidades y dilemas en la arqueología ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Gutiérrez, A. (1998). *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España). <http://eprints.ucm.es/2494/1/T22978.pdf> (05-06-2017)
- Holm, O. (1986). *Cultura Manteño-Huancavilca*. Guayaquil, Ecuador: Edición. Museo Antropológico y Pincoteca Banco Central del Ecuador.
- Lynch, T. & Pollock S. (1981). *La Arqueología de la Cueva Negra de Chobshi*. Miscelánea Antropológica Ecuatoriana, 1: 92-119.
- Lumbreras, L. (1981). *Arqueología de la América Andina*. Lima, Perú: Editorial Milla Batres.
- Marcos, J. (1982). Arqueología de la Península de Santa Elena (II), *Espejo*. 18 (6), 123-128.
- Marcos, J. (1986). *De ida y vuelta a Acapulco con mercaderes de Mulla*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional-Espol.
- Marcos, J. (1992). *El mullo (Spondylus princeps) alimento de los dioses*, Sociedad Estatal Quinto Centenarios, Culturas de los Andes Septentrionales.

Marcos, J. (2005). *Los Pueblos Navegantes del Ecuador Prehispánico*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

Marcos, J. (2012). *La historia prehispánica de los pueblos Manteño Huancavilca de Chanduy*. Quito, Ecuador: MENGRAF

Meggers, B. (1966). *Ecuador*. New York: Editorial Praeger.

Ontaneda, S. (2010). *Las Antiguas Sociedades precolombinas del Ecuador*. Quito, Ecuador: Nuevo Arte.

Ortiz, F. y Carrión, J. M. (1991). *Introducción a las aves del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fecodes.

Patzelt, E. (2004). *Fauna del Ecuador* (4.ª ed.). Quito, Ecuador: Imprefepp.

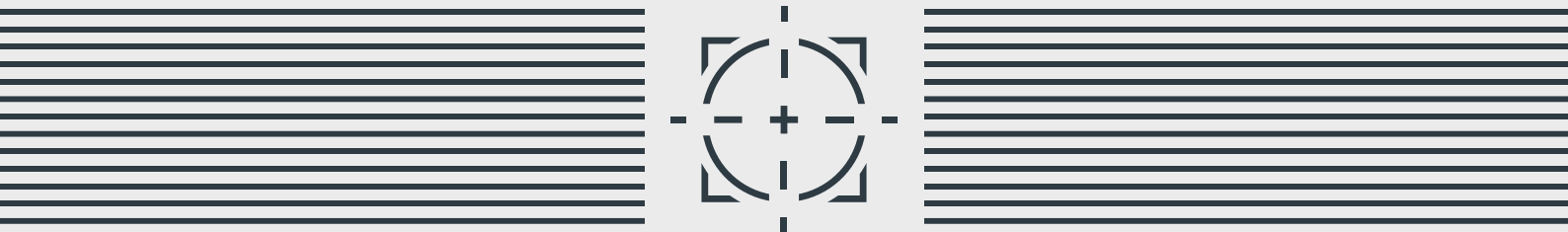
Porras, P. (1980). *Arqueología del Ecuador* (2.ª ed.). Quito, Ecuador: Gallo capitán.

Valdez, F. , (1992). “La evolución de la cerámica en la Costa Norte”. *Historia de la Cerámica en el Ecuador*.

Valdez, F. (2007). Cajas de Llipta y Coqueros. *Arqueología Ecuatoriana*. <http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/interpretacion-del-icono/69-icono/218-cajas-de-llipta-y-coqueros>. (16-05-2017)

Yépez, A. (2004). “Arqueología de la Costa Norte del Ecuador”. *Revista Banco Central del Ecuador Museo Esmeraldas*.

Zeidler, J. (1986), El intercambio primitivo, el comercio prehispánico y el problema de la conexión Mesoamericana Sudamericana, en J. Marcos (ed.), *Arqueología de la costa ecuatoriana. Nuevos enfoques*. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología (1). Corporación Editorial Nacional-Espol. Quito pp. 131-163.

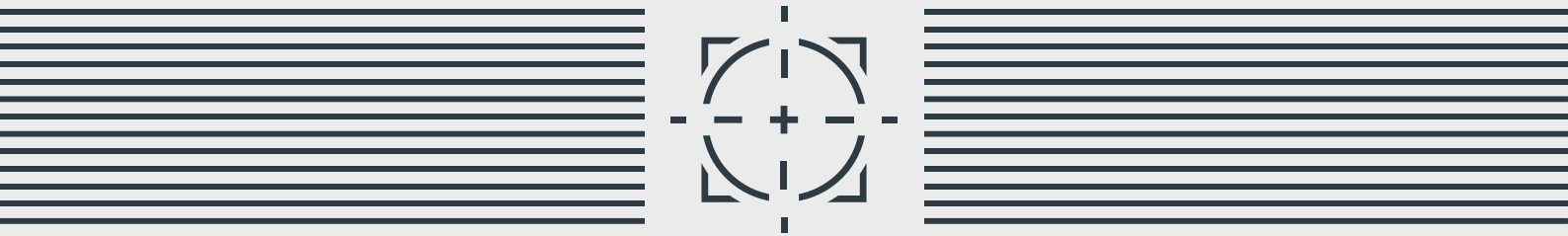




CAP.

2

ICONOGRAFÍA
PRECOLOMBINA APLICADA
EN LA PLÁSTICA Y DISEÑO
CONTEMPORÁNEO
DE ECUADOR



CAPÍTULO 2

ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA APLICADA EN LA PLÁSTICA Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO DE ECUADOR

Las culturas precolombinas de Ecuador en su mayoría han sido estudiadas por arqueólogos, antropólogos e historiadores y sus aportes se los conoce a través de las publicaciones privadas y públicas, entre ellas, las que ha realizado la red de museos del Banco Central (actual Ministerio de Cultura y Patrimonio) siendo este legado un referente para los que deseen investigar las culturas originarias desde otras disciplinas. Sin embargo, es interesante el surgimiento de otras iniciativas para recuperar las raíces que identifican a Ecuador como una sociedad con identidad propia a partir de aportes en el campo de las artes y del diseño.

Como se ha adelantado en la introducción, respecto a esta temática se dice que el reconocimiento de lo precolombino como arte se inicia en Europa a finales del siglo XIX, cuando artistas de vanguardia como Gauguin, en primer lugar, y luego Picasso, Klee y posteriormente Moore, se inspiraron en estas obras ancestrales. Habría que decir también que el término “arte precolombino” fue acuñado en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, en 1892, para referirse a las manifestaciones plásticas de las culturas originarias de América, reconociéndose de esta manera la dimensión estética e histórica como categoría artística.

En adelante se citan algunos de los trabajos realizados por diseñadores y artistas que, en su afán de recuperar la cultura propia de Ecuador, han logrado poner en valor algo de la riqueza artística que tienen estas culturas ancestrales. En primer lugar se describen algunos trabajos de artistas latinoamericanos que han tomado como motivos las imágenes del arte precolombino, para luego centrar la atención en los artistas que han desarrollado su trabajo en Ecuador, inspirados sobre todo en las obras artesanales de los pueblos prehispánicos de esta región.

2.1 Breve reseña de la aplicación de la iconografía precolombina en el diseño

2.1.1 En los países latinoamericanos

Entre los autores latinoamericanos, que aportaron al campo del análisis de las culturas precolombinas, se mencionan los siguientes autores:

César Sonderegger (1937) sugiere que el análisis de la iconografía precolombina tendría que comenzar por el estudio de los pueblos (Figura 56), que conformaron estas sociedades, para que a partir de su forma de vida y concepción del entorno se puedan

emitir suposiciones del por qué, para qué, cómo, dónde y cuándo se realizaron los diferentes objetos (Figuras 57 y 58); como él mismo propone:

Una sistematización pedagógica²⁷ -una hermenéutica²⁸ estética- que sirva de herramienta para analizar los diferentes temas haciendo énfasis en la necesidad de un trabajo interdisciplinario integrador, en el que la parte científica e histórica que establecen el dónde y cuándo encuentren su fundamento en lo metafísico y humanista (Sondereguer, César, 2003a, p. 7).

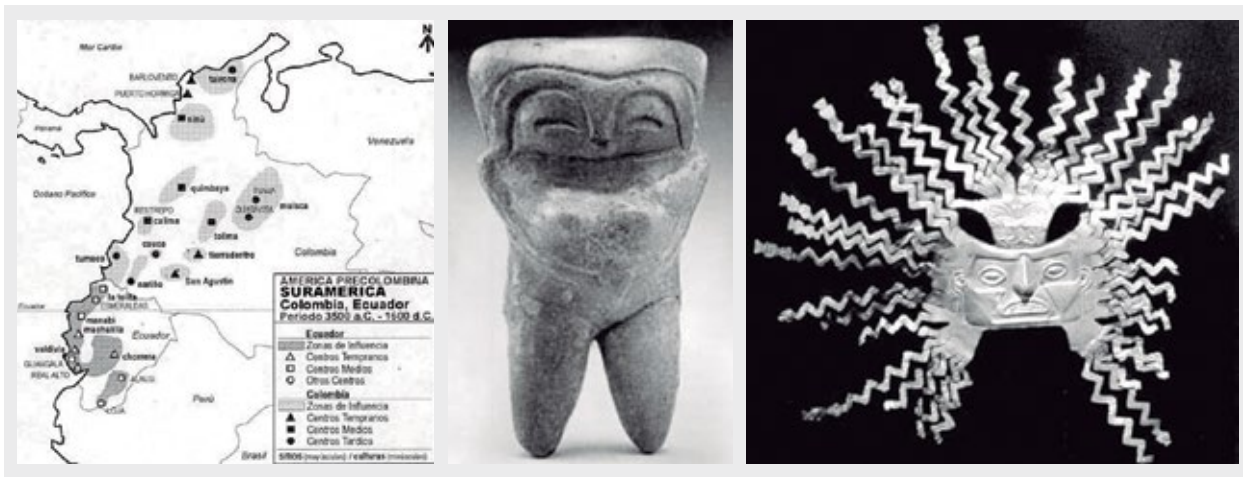


Figura 56. Sonderegger, C. (2003b). Mapa de América Precolombina, mostrando Suramérica, Colombia y Ecuador [imagen].

Figura 57. Sonderegger, C. (2003b). Figurilla. Cultura Valdivia [imagen].

Figura 58. Sonderegger, C. (2003b). El sol. Cultura La Tolita [imagen].

Por otra parte, el argentino Eduardo Gabriel Pepe realiza un estudio sistemático que le permite determinar las normas de construcción y la forma de uso de elementos geométricos que posibilitan su coherencia formal²⁹, en lo referente a su morfología y significación. El trabajo del autor se basa en la reelaboración de la gráfica indígena, por medio de la geometrización, en su búsqueda constante de una síntesis formal, que le permite la estilización y limpieza en los trazos; fruto de este proceso son sus trabajos de diseño gráfico y comunicación visual. Una muestra de su obra se ilustra en la Figura 54 y él mismo en su estudio *Diseño Aborígen* (Pepe, 2003) lo describe :

[...] como objetivo la búsqueda de un marco que posibilite la creación de normas y parámetros adecuados para la reelaboración y elaboración formal de motivos autóctonos por medio de

²⁷ El método pedagógico se asienta en un discurso filosófico que comienza indagando con tres preguntas básicas: ¿por qué, para qué y cómo? se realizó la obra plástica (Sondereguer, 2003b, p. 10).

²⁸ [...] propone una clasificación iconográfica y una interpretación iconológica sistematizada del colosal acervo plástico habido en Amerindia (Sondereguer, 2003b, p. 7).

²⁹ La coherencia formal está basada en el uso de elementos geoméricamente descriptibles, que estando repetidos o formalmente relacionados sean capaces de generar una configuración, mediante la interacción de los elementos que integran una unidad. Esta interacción se manifiesta como concordancia y compatibilidad entre los elementos, contribuyendo a que puedan ser reconocidos como una unidad (Pepe, 2003, p. 8).

la revalorización de elementos del diseño nativo, ligándolos al presente con nuevos usos, adaptándolos y dándoles nuevamente sentido (Pepe, E. 2003, p. 13).



Figura 59. Pepe, E. (2003). En la imagen superior izquierda se encuentran los motivos prehispánicos que inspiraron al artista para diseñar la imagen superior derecha, mientras que en la imagen inferior izquierda está la reproducción simétrica de la imagen y finalmente en la parte inferior derecha se encuentra la marca generada. Generación formal de la marca [imagen]

Oscar Salinas Flores, en su libro *Tecnología y diseño en el México Prehispánico*, cita a José Díaz Bolio (1906) quien propone como esquema gráfico el diagrama de Canamayté, que consiste en un cuadrado dividido en cuatro partes iguales que corresponde al patrón inscrito en la piel de la serpiente de cascabel, *crotalus durissus*, (Figuras 55 y 56) que utilizó en primera instancia como un instrumento cronológico para interpretar los calendarios de los pueblos mesoamericanos (*Tzolkin* o *Tzolcan*, año sagrado de los mayas, y el *Tanalpoualli*, de los pueblos nahuas) y, en segundo lugar, lo propone como un diagrama natural de proporciones, por su similitud con el diagrama de proporciones pitagórico (Salinas, 2012, pp. 198-201).

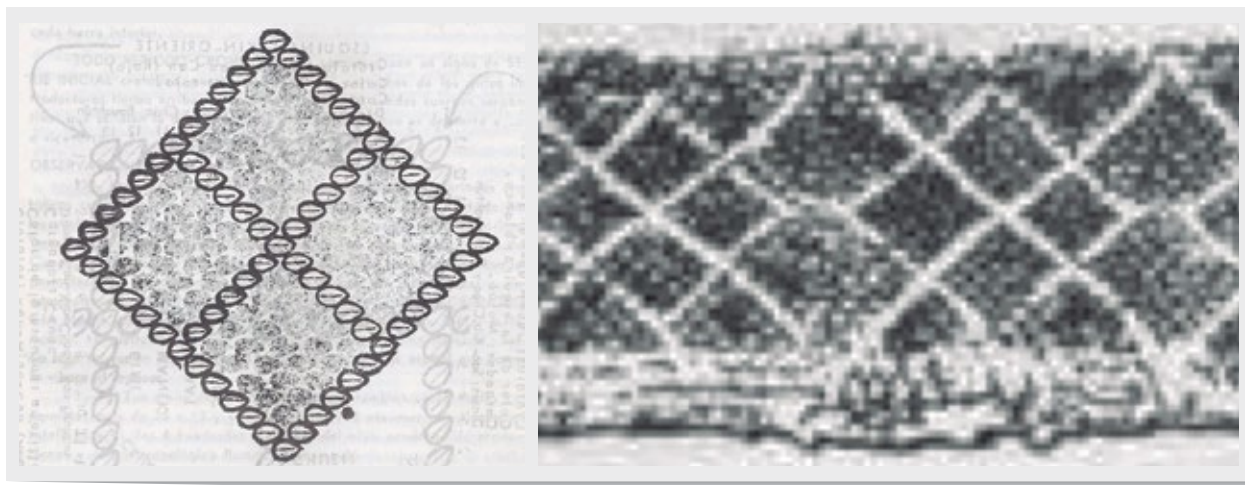


Figura 60. Canamayté [imagen]. En cada uno de los cuatro lados hay 13 escamas. En la hélice central, de cuatro aspas de cinco escamas cada una, 20 en total. <http://elchilambalam.com/2012/02/conoce-el-origen-del- calendario-maya-1/> (25-10-2015)

Figura 61. Il dorso di un *Crotalus Durissus Durissus*, col motivo canamayte [imagen]. http://win.isisbisuschio.it/Progetti%20alunni/1%20maya%20-%20Civilt%C3%A0%20precolombiane%20IIIF%202001_02/1%20maya%20.htm (25-10-2015)

Mientras que Mauricio Orozpe Enríquez, en su estudio sobre el código oculto de la greca escalonada de Mitla muestra que el carácter formal de la greca es eminentemente geométrico y que el principio natural de ésta es la relación del hombre prehispánico con la naturaleza (2010, pp. 37-38).

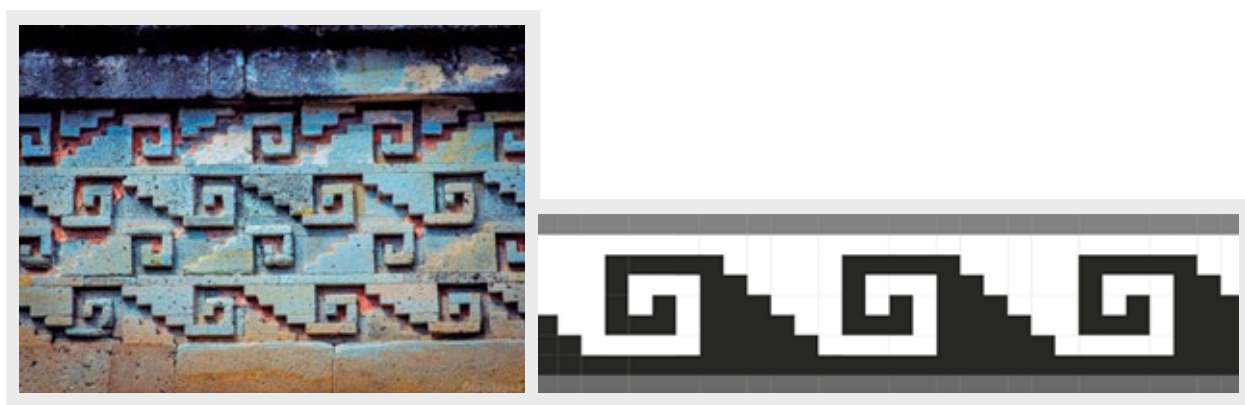


Figura 62. Detalle de Mitla [imagen]. http://halboor.com/zapotecas_ (28-10-2015)

Figura 63. Cortés, A. (2013). Grecas Mitla [imagen]. <https://www.flickr.com/photos/64834417@N03/8959884186/> (28-10-2015)

Habiendo destacado el trabajo de algunos artistas representativos de Latinoamérica que estudiaron y emplearon como motivo algunas imágenes prehispánicas en el diseño, la siguiente sección está dedicada a los artistas que han trabajado específicamente en Ecuador.

2.1.2 En Ecuador

Por un lado, León Ricaurte y Frederick Shaffer han publicado los motivos plasmados en los diferentes objetos de las culturas precolombinas como expresión artística a través de dibujos en libros tipo catálogo, cumpliendo de esta manera el objetivo de difundir la gráfica plasmada en los diferentes utensilios elaborados por los artesanos prehispánicos.



Figura 64. Ricaurte, L. (1993). Diseños Prehispánicos del Ecuador-b-2 aves [imagen].



Figura 65. Ricaurte, L. (1993). Diseños Prehispánicos del Ecuador-g-diseño de sellos [imagen].

Mientras que la arqueóloga María Fernanda Ugalde, utiliza una metodología basada en el supuesto de que las culturas ágrafas utilizaban la imagen como medio de comunicación, por lo tanto, prefiere hacer el análisis iconográfico a través de la semiótica que entiende los cambios culturales como procesos de comunicación basados en sistemas. En su estudio hace énfasis en que la imagen es el medio de comunicación masivo y la producción de objetos una forma de expresión, comparable con el lenguaje (Ugalde, 2011, pp. 565-575). La Figura 66 muestra algunas de las imágenes estudiadas por esta investigadora.

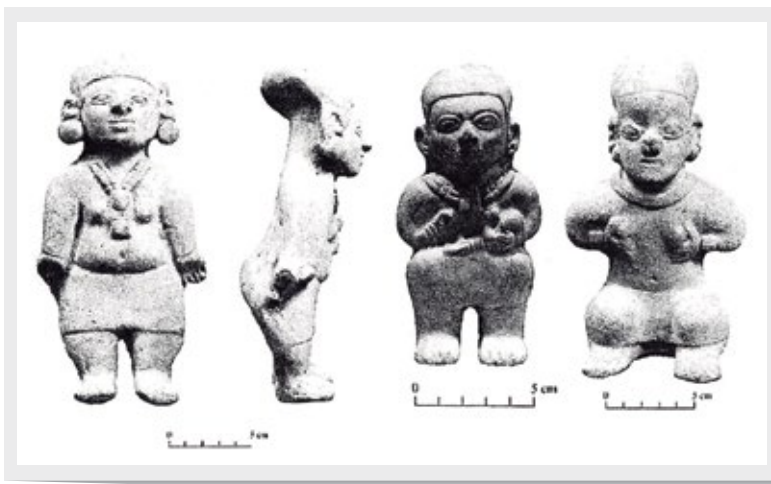


Figura 66. Ugalde, M. F. (2011). Figurillas femeninas de Tolita [imagen].

Y por último, se destaca el importante aporte en el campo del diseño de Peter Mussfeldt (1938), reconocido diseñador berlinés residente en Ecuador que, al estar en contacto con la gráfica precolombina, se recrea en ella y presenta sus primeros grabados en los años sesenta.

En las Figuras 66 y 67 se muestra un ejemplo de una de sus más reconocidas exposiciones, denominada “Pájaros”, en la que presenta varios de sus trabajos basados en la iconografía precolombina, mostrando que es posible reinterpretar con una mirada contemporánea las gráficas ancestrales; es así que comparte una de sus experiencias en uno de sus momentos creativos “Mi sala estaba llena de diseños de pájaros que me miraban como diciéndome, ¿qué hacemos aquí en esta época?” (Mussfeldt, 2009, p. 8).

A partir de esta experiencia, el diseñador insiste en que las manifestaciones artísticas de los pueblos precolombinos no tienen que ser copiadas como lo hacen algunos artesanos, sino más bien hay que recrear su arte, insertándolo en el tiempo presente; por lo que manifestó en una entrevista: “entonces yo, como diseñador, me voy a involucrar en esa idiosincrasia de entonces y voy a diseñar una nueva obra de este tiempo, pero con mi talento, voy a competir con los artesanos de entonces y este es el resultado de los pájaros” (P. Mussfeldt, comunicación personal, mayo 2013).



Figura 67. Mussfeldt, P. (1980). Pájaros [imagen].



Figura 68. Mussfeldt, P. (1980). Tapiz [imagen].

2.2 Referencias de la aplicación de la iconografía precolombina en el arte

2.2.1 Influencia de épocas

Es importante mencionar que no es fácil contextualizar con exactitud las genealogías artísticas que se han dado en Ecuador, en el marco del arte latinoamericano, ya que es conocido que se han generado modelos de referencia que parten del canon europeo o estadounidense, que no siempre citan los avances del arte latinoamericano porque éste utiliza un criterio nacional/geográfico (Perú, Bolivia, Uruguay, etc.) o por periodos de tiempo (décadas: 50, 60, etc.).

A partir del criterio de tiempo, se puede decir que en la década de 1940 surgen tendencias ideológico-sociales, como el Indigenismo que tuvo como referente el movimiento artístico de México y a nivel nacional las situaciones político-sociales que acontecían en Ecuador³⁰. Este panorama mueve a pintores como Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y Eduardo Kigman (1913-1997) a plasmar en sus obras de arte la realidad de los grupos indígenas que ellos percibían. Sin embargo, a pesar de los intentos de dar a conocer una realidad social, el Indigenismo no siempre fue bien orientado, lo que llevó a que esta propuesta decayera, ya que sus exponentes se centraron en lo figurativo (realismo social y expresionismo) dejando de lado el tema de la identidad nacional.

Es así que de forma específica, en las décadas de 1950 y 1960, se deja de hablar de nacionalismo y con ello el término Indigenismo será un término obsoleto. Como lo expresa Traba *“ahora bien, la consigna debatida a lo largo del periodo será la dependencia³¹ [...] ligada a la identidad”* (Traba, 1994, p. 86). En este tiempo, surgen artistas que dieron un giro a la plástica ecuatoriana³² a través de una expresión visual, que denominaron precolombinismo, ya que incorporan en sus obras de arte elementos procedentes de su entorno cultural y geográfico -representando el vínculo con sus raíces- y cierta influencia de Europa y de Estados Unidos³³, ya que muchos de ellos realizaron estudios y ahí compartieron con artistas de esa época. Esta conciliación dio como resultado un lenguaje artístico universal³⁴ que se caracterizó por lo informal, matérico y sígnico³⁵.

³⁰ “En plena guerra mundial, en 1941, el Perú invade el Ecuador. [...] El Protocolo de Río de Janeiro (29 de enero de 1942) mutila una enorme parte del territorio nacional. [...] La derrota y mutilación debían ser asumidas y lo único que quedaba era buscar caminos para recuperar la fe en el destino nacional” (Rodríguez, 1992a, pp. 64-65).

³¹ “El problema de la dependencia es abordado con seriedad por sociólogos y economistas, y es también discutido por una crítica de arte que por vez primera adquiere carácter profesional y se desliga de sus adherencias literarias y poéticas” (Traba, 1994, p. 86).

³² “[...] En el Ecuador, hacia fines de la década del cincuenta se da el inicio de un nuevo proceso. Para entonces se habían multiplicado diversos estudios antropológicos, etnológicos y arqueológicos, que de una u otra manera tendrán incidencia en el surgimiento de una nueva conciencia en relación a nuestra identidad cultural: el mestizaje. Éste se cristaliza como el concepto fundamental para la discusión de identidad en los años sesenta, tanto en el ámbito político, como en la cultura, las artes y la literatura. El pensamiento cultural de la época ya tenía el terreno preparado cuando los artistas, de manera más o menos consciente, reaccionarían frente a esta preocupación latente” (Vorbeck, M. 2003, p. 3).

³³ “No hay duda de que en Latinoamérica la pintura y la escultura avanzan hacia formas abstractas no-figurativas, sencillamente porque ésta es la orientación universal de la pintura moderna y es indiscutible que el arte contemporáneo tiende hacia una eliminación de fronteras nacionales y locales, para inclinarse sobre una estética que alcanza por igual todas las naciones, tanto europeas como americanas, respetando sin embargo las variantes pero nada más que las variantes del espíritu local. El arte abstracto no figurativo señala una voluntad de expresión del hombre moderno: es el lenguaje expresivo que ha elegido para definir y proclamar su visión del mundo. [...] El arte abstracto ha entrado por un camino lleno de circunloquios manifestándose primero tímidamente en la geometrización de la forma, luego en su síntesis cada vez más apretada, luego en el abandono lento y progresivo de la realidad, hasta animarse directamente a emprender la no figuración” (Traba, 1957, p. 4)

³⁴ “La generación no se opone, en modo alguno, a lo nacional; pero abre el registro de lo nacional a lo americano, -a las grandes culturas amerindias, sustrato común de nuestros pueblos-. Y en cuanto a lo nacional, su proyecto apunta a las raíces, a la sustancia, y busca lo sígnico. [...] el informalismo latinoamericano quiere producir un fuerte impacto, sugerir sentidos viscerales y agónicos” (Rodríguez, 1992a, p. 65).

³⁵ El precolombinismo en sí mismo no designa un estilo pictórico, sino más bien una concepción estética que responde a la búsqueda constante de una identidad cultural.

Por otro lado, en Latinoamérica es conocida la propuesta estética del “Universalismo Constructivo” (1944) del uruguayo Joaquín Torres-García, quien hace la síntesis entre su experiencia con las vanguardias europeas (estética geométrica y constructiva) y con la simbología de las culturas de los pueblos prehispánicos. Por lo que intentará, a través de sus obras, explicar el presente a través del pasado. En sus obras es notoria la utilización de la estructura en retícula y con ello el predominio de líneas verticales y horizontales, figuras geométricas básicas, el grafismo, los colores primarios y el uso de la sección áurea (rectángulos).



Figura 69. Torres García, J. (1931). Grafisme primitif constructif. <http://torresgarcia.com/literature/entry.php?id=964> (02-12-2015)

Asimismo, es reconocida la obra del argentino César Paternosto quien rememora formas simbólicas de las culturas precolombinas vistas en Argentina, Bolivia y Perú (1977 y 1979) siendo este último el que influirá más en el artista, pues en este país encontró el sustento estético y conceptual que corroboraba ampliamente su vocación por la geometría y la abstracción³⁶, en su trabajo se destaca la utilización de polvo de mármol y acrílico, su paleta de color se caracteriza por el color terracota, quizás por haber tenido ese contacto directo con la escultura, la cerámica y los textiles precolombinos.

³⁶ “arte abstracto que florece gracias a los parangones simbólico-estructurales de las artes aborígenes, es decir, las únicas artes originales del hemisferio, que en sus cualidades de equilibrio, proporción, ritmo, simetría expresa un orden cósmico” (Paternosto, 1989, p. 25).



Figura 70. Paternosto, C. (1980). Sur. [fotografía]. <http://www.artandartcollection.com/artist/56?lang=esp> (02-12-2015)

En fin, se podrían mencionar un sinnúmero de artistas que, en su afán de buscar una identidad propia, se volcaron en recuperar la riqueza de los pueblos precolombinos de Latinoamérica. Sin embargo, por referirse esta investigación a las culturas precolombinas de Ecuador, en adelante se hará mención de forma específica a los artistas plásticos ecuatorianos.

Después del indigenismo, los iniciadores de la nueva generación de artistas que aplican elementos de la cultura precolombina a sus obras de arte, son Hugo Cifuentes (1923), Aníbal Villacís (1927-2012), Enrique Tábara y Estuardo Maldonado (1930); sumándose a esta tendencia Gilberto Almeida (1928), Segundo Espinel (1911), Osvaldo Viteri (1931) y Mariella García (1950), entre otros.

2.2.2 Análisis de obras de los artistas precolombinistas a partir del método iconográfico

De los artistas ecuatorianos antes mencionados se analizan cuatro obras de arte a partir de la metodología de Panofsky³⁷.

³⁷ En el apartado -metodología- se describe un breve resumen.

2.2.2.1 Aníbal Villacís

Pintor autodidacta nacido en Ambato en 1927. En sus inicios es marcada la influencia de técnicas pictóricas utilizadas en el arte colonial y corrientes como el expresionismo. Entre sus múltiples exposiciones es conocida la que realizó en su lugar natal en 1952 ya que a través de ella el Presidente Velazco Ibarra conoce su obra. Al notar éste la habilidad del joven pintor le otorgó una beca para que estudie en París. Viaja a París en 1953, lugar en el que conoció al artista Jean Fautrier, de quien tomará en un inicio su tendencia informalista. Al año siguiente se traslada a España y coincide con Tàpies, de quién tomará el manejo de la pintura matérica y con quién reafirmará su tendencia informalista. Además trata con artistas como Cuixart, Eduardo Chillida, Rafael Canogar y posteriormente comparte con los ecuatorianos Enrique Tábara y Segundo Espinel.

Entre las variadas enseñanzas e influencias que tuvo el artista, su arte se concretará en la elaboración y manejo de materiales que dan a su obra un valor plástico de las texturas en su etapa precolombinista desarrollada a mediados de los años sesenta.

Obra Artística



Figura 71. Precolombino n.º 1 [fotografía]. (1979). http://www.hoodauction.com/2014/May6/Website/Catalog_1___1___45.html. (14-01-2016)



Figura 72. Entonación de arcilla [fotografía]. (1972). <http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101077847#.Vwky-8fr3IN>. (14-01-2016)

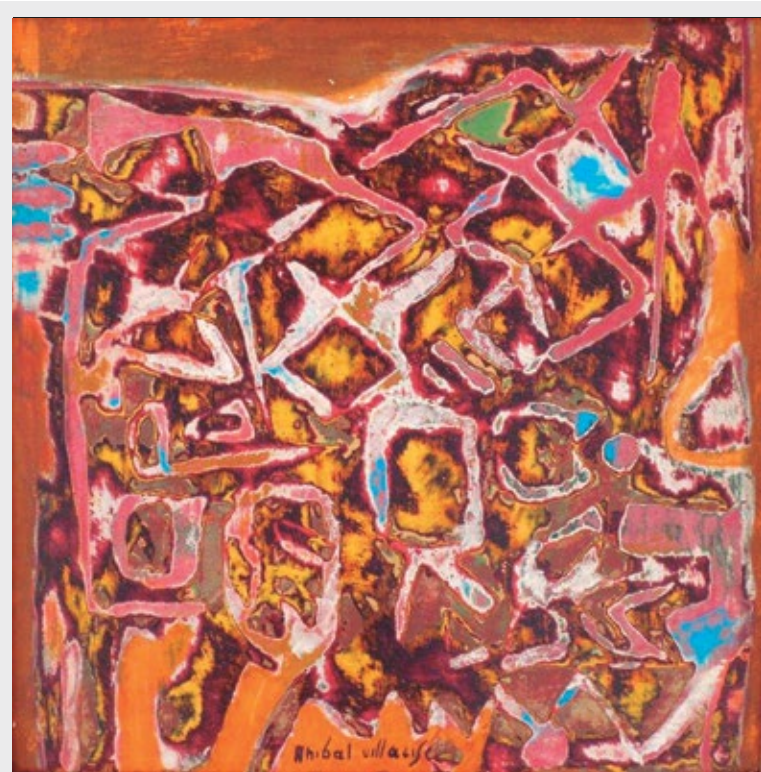


Figura 73. Precolombino [fotografía]. <http://www.marsuarte.com/images/artistas/obras/vil4876.JPG>. (14-01-2016)

a. Análisis preiconográfico

En las obras de las Figuras 71, 72 y 73, se pueden diferenciar tres planos. En un primer plano los trazos irregulares son rellenados y aparentemente delineados con colores cálidos, que dan volumen a la obra. En el segundo plano están los espacios vacíos que crean los trazos irregulares y que toman el color del fondo. Y en el tercer plano el fondo, en la primera obra, es el color del soporte, en la segunda un gris, y en la tercera un color marrón.

b. Análisis iconográfico

Estas obras encierran la simbología ancestral y se caracterizan por la línea abstracta informalista con la que el artista organiza motivos caligráficos o sígnicos que cubren la mayor parte del cuadro, genera texturas que se asemejan a los enlucidos de algunas paredes quiteñas. La mezcla de colores es lograda a partir de la aplicación de varias capas de colores, que luego va revelando, como en la técnica del estofado. Con estos recursos el artista recupera el arte colonial. Por otro lado, la utilización de los colores tierra es una forma de revalorizar el trabajo que realizaron los antepasados aborígenes con la arcilla. Además forman parte de su cromática los blancos, grises, ocre arcillosos y rojos intensos.

c. Análisis iconológico

Aníbal Villacís forma parte del grupo que cuestiona al realismo social, por lo que formará parte de la protesta que realiza el Grupo VAN en 1968 presentando su obra en la Anti-Bienal, en contraposición de la Bienal de Quito.

En el recorrido que realiza este autor se podría decir que pasará del figurativo expresionista a un modo abstracto informalista, mediante “un diálogo tenso entre el empaste de la materia y la línea o incisión se convierte en la clave de su expresión plástica” (Rodríguez, 1992b, p. 32). La obra tiene su valor propio porque supo acoger de forma espontánea las enseñanzas de sus maestros y la grandeza de los artistas con quienes compartió. De esta manera optará por el informalismo de Fautrier y las texturas que utilizaba en ese momento el artista Cuixart. Posterior a esto, en 1962 tuvo contacto con la pintura gestual de Jackson Pollock, en Estados Unidos.

2.2.2.2 Enrique Tábara

Es un pintor guayaquileño nacido en el año 1930. Desde su niñez se sintió atraído por los colores y la naturaleza, razón por la que fue reconocida su habilidad artística e incentivado por uno de sus profesores y su hermana mayor en este arte. En 1946 ingresó a la Escuela de Artes y se retiró en 1951 sin culminar sus estudios. A pesar de estas circunstancias, su habilidad innata hace que siga buscando alternativas en el arte, es así que se encontró con el realismo social a través de artistas como Diógenes Paredes, Luis Moscoso y Eduardo Kigman. Sin embargo, en su obra no se ven plasmados los indígenas de la sierra sino más bien negros mulatos y gente de la calle de la Costa del país, quizás por ser su realidad más próxima; también tuvo contacto con el arte abstracto y constructivista.

En medio de la búsqueda de un lenguaje plástico propio, Enrique Tábara consiguió una beca para continuar sus estudios en Barcelona (1955-1964), lugar en el que conoció a los pintores españoles Tàpies, Cuixart, Tharrats, Saura y Millares, quienes influyeron en su pintura. Durante su estancia en Europa participó del movimiento *Dau al Set*, con quienes coincidió en esa búsqueda de nuevas percepciones para el arte. Es así que, con toda esta riqueza aprehendida incursionó a partir de los años sesenta en la tendencia denominada precolombinismo, que se caracterizó por la geometría. Unido a esta propuesta formó parte del grupo VAN³⁸, al igual que Gilberto Almeida, Hugo Cifuentes, Guillermo Muriel, Oswaldo Moreno, León Ricaurte Miranda, Luis Molinari y Aníbal Villacís. A partir de 1969 empezó a experimentar con la forma y surgieron unos pies y piernas que se convirtieron en su ideograma, en la nueva propuesta artística conocida como “Pata-Pata”, en la que según él *“sobrevive algo de la construcción de espacios y la “seriedad” de la coloración del arte ancestral. [...] Me gusta que la gente vea ese rasgo precolombino en mis obras”*³⁹

³⁸ Grupo de Vanguardia Nacional

³⁹ García, A. (11 de mayo de 2015). Tábara un constante retorno a los orígenes. El Comercio. <http://www.elcomercio.com/tendencias/enriquetabara-artistaecuatoriano-pintor-guayaquil-arte.html> (15-08-2015)

Obra artística



Figura 74. Tábara, E. (1960). Tiahuanaco [fotografía]. http://2.bp.blogspot.com/-uoRMMCMwZgw/UK8Di0T_OOI/AAAAAAAAAJYk/qDlhluD7Jkg/s1600/EcosDelTiempoV7_Page_43.jpg (10-10-2015)



Figura 75. Tábara, E. (1960). Tiahuanaco (detalle) [fotografía]. <http://www.riorevuelto.net/2012/12/ecos-del-tiempo-casa-del-alabado-quito.html> (10-10-2015)



Figura 76. Cerámica de la Cultura Tiahuanaco [fotografía]. [http://todosobrelahistoriadelperu.blogspot.com/2011/07/ceramica-de-la-cultura-tiahuanaco.html_\(10-10-2015\)](http://todosobrelahistoriadelperu.blogspot.com/2011/07/ceramica-de-la-cultura-tiahuanaco.html_(10-10-2015))

a. Análisis preiconográfico

El área rectangular de la obra está totalmente cubierta por diferentes motivos geométricos compuestos por cuadrados, rectángulos, circunferencias, semicircunferencias, mandorlas, óvalos, rombos y triángulos. Están dispuestos de forma indistinta en toda la obra, dando la sensación de ritmo, como si se tratase de un crucigrama que incita a identificar los motivos plasmados en la obra.

La obra de la Figura 74 está elaborada en óleo sobre cartón y textil, y sus dimensiones son de 162x130 cm, forma parte de la colección del Ministerio de Cultura.

b. Análisis iconográfico

Los motivos seleccionados con línea amarilla son una muestra de lo que se encuentra en todo el cuadro. Los mismos que, como se dijo en el apartado anterior, son motivos geométricos contruidos a partir de diferentes formas. Por ejemplo: sucesión de rombos, rectángulos redondeados u óvalos, octógonos largos, sucesión de círculos, cuadrados concéntricos, círculos concéntricos, rombos concéntricos, mandorlas enmarcadas en un cuadrado, segmentos de circunferencia enmarcados en un rectángulo, dobles óvalos enmarcados en un cuadrado, etc.

Estos motivos inscritos, tanto en cuadrados como en rectángulos, se van encajando en la obra de tal manera que logra un tratamiento del espacio plástico óptimo, más allá de los motivos en sí.

En cuanto a los colores, el autor utiliza una gama cálida entre el rojo y el dorado, que se asemeja a la cromática de una de las cerámicas Tiahuanaco ilustrada en la Figura 71. Incluso, es posible diferenciar en cada motivo el tratamiento de figura y fondo, siendo a nuestro criterio, las figuras de color rojo formas positivas, y el fondo de color dorado formas negativas.

Con esta breve descripción se puede decir que es un obra geométrica inspirada en las imágenes precolombinas, con una composición vertical en donde se encuentra un efecto de bajo relieve que consigue con la línea y el color.

c. Análisis iconológico

La obra de Enrique Tábara es el resultado de la búsqueda de un lenguaje artístico propio que coincidió con el Realismo Social, la influencia de las teorías de Joaquín Torres-García y las vanguardias con las que se encontró en su estancia en Europa. Además de estos estilos, que bullían a su alrededor, también es cierto que el autor tenía puestas sus raíces en su país de origen, por lo que las culturas precolombinas serán una respuesta a ese sentido de arraigo a su entorno, por lo que su arte será el puente entre lo que hicieron sus antepasados y lo que el artista a través de su obra plasma. Esta riqueza cultural del artista también responde al estudio que realizó sobre las culturas originarias y su contacto directo con ellas, a través de su acervo personal de piezas arqueológicas del Ecuador precolombino.

Según el autor, la obra *Tihahuanaco* (1960) está inspirada en la ciudad antigua de Bolivia y Perú y se enmarca en la concepción estética precolombinista que surgió en esa década en el Ecuador. Según el autor esta pintura es considerada en Barcelona como una de sus obras maestras de su juventud.

Por otro lado, y con el fin de ubicar esta obra en la cronología del arte contemporáneo, una de las referencia internacionales que se dio en ese mismo año es el nacimiento del Pop Art estadounidense, con Roy Lichtenstein y Andy Warhol; quienes empiezan a utilizar viñetas y anuncios publicitarios como fuentes de su pintura (Foster, 2004, p. 445).

2.2.2.3 Estuardo Maldonado

Este dibujante, escultor y pintor nació en Pintag en 1930, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Guayaquil; al recibir una beca en 1957 viajó a Italia para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Roma y visitó varios países europeos. Luego de esta experiencia académica decidió radicarse en Roma, donde desarrollará su obra, que está marcada por la búsqueda incesante de *sus raíces*, al recoger las bases del pensamiento de Valdivia, y en general del pensamiento precolombino.

Cuando tenía 18 años comencé a sentir la necesidad de investigar en Manabí. En la unión de Guayaquil y Manabí nace la cultura Valdivia, siempre he tenido curiosidad por la cultura Valdivia, que resulta ser la primera cultura formativa del continente americano (E. Maldonado, comunicación personal, mayo 2013).

Entre los elementos imperantes de su obra está la geometría -que a decir del autor comenzó con la cultura Valdivia “ya que para mí es la madre del pensamiento y de la acción”- y un símbolo precolombino que es una especie de “S”, que en sus obras se traduce como un símbolo que “tiene la línea vertical que significa la vida, el hombre o el árbol que mientras tienen vida están en pie, y cuando mueren están en horizontal, entonces el símbolo está constituido de la línea vertical y de la horizontal⁴⁰”.

Estuardo Maldonado, a lo largo de su vida artística, evolucionó y concretó su arte en varias etapas, que con motivo de su exposición antológica de 2002 manifestó en su declaración poética que el conjunto estaba compuesto de cuatro periodos⁴¹: formación, reflexión, humanización, y racionalismo; dejando por él sentado que su recorrido por ahora tiene esos matices (Maldonado, E. 2002).

Análisis de la Obra



Figura 77. Maldonado, E. (1960).
Composición Precolombina n.º 8
[fotografía]

⁴⁰ (E. Maldonado, comunicación personal, mayo 2013).

⁴¹ “El periodo de Formación comprende estudios de la naturaleza, el paisaje, y el ser humano. En el periodo de Reflexión, busca los inicios de una identidad partiendo de las propias raíces ancestrales. La serie homenaje al trabajo, pertenece al periodo de Humanización y empecé a recolectar utensilios o herramientas que tuviesen forma estética, usadas por los trabajadores más humildes del país. En el periodo Racionalista, están comprendidas las series más recientes de mi quehacer artístico: volumen y espacio, hiperespacios y dimensionalismo. La abstracción de la naturaleza y su energía ha sido siempre la constante de la realización de mi obra; para esto, he tenido que estudiar y asimilar todos los ejemplos del hombre, a fin de dar forma y semblante a ese valor primario: desde el arte de las cavernas hasta el arte mesopotámico y egipcio; desde el arte chino hasta el arte griego y romántico; desde el arte africano hasta el arte precolombino de América y desde el arte del renacimiento hasta nuestros días” (Maldonado, E., 2002, p. 7).



Figura 78. Maldonado, E. (1960).
Composición Precolombina n.º 8
(detalle) [fotografía]

a. Análisis preiconográfico

En la obra se observa que todo el espacio está dividido por rectángulos de diferentes dimensiones. Estos rectángulos a su vez contienen diferentes motivos antropomorfos y zoomorfos.

Los espacios están separados por finas líneas rojas y la paleta de colores se caracteriza por los colores cálidos y tierras.

b. Análisis iconográfico

La composición de la obra es horizontal y todo el espacio está dividido por paralelogramos de diferentes dimensiones. Entre los tipos de paralelogramos que usa se pueden distinguir los armónicos (rectángulos $\sqrt{2}$), los áureos, dobles cuadrados e incluso, de dimensiones variadas, distribuidos de manera que cubren todo el espacio.

Entre las representaciones antropomorfas encontramos iconos de rostros y pequeños tótems; y entre las formas zoomorfas hay representaciones ictiomorfas, murciélagos y anfibios bidimensionales. Las representaciones no siempre mantienen el mismo punto de visión, es decir, los motivos tienen vista frontal, lateral y superior. La obra tiene textura finamente dispuesta a través de la técnica antigua del encausto que consiste en utilizar la cera como aglutinante.

De forma general, se puede definir formalmente que es una obra geométrica por los iconos y por la separación delineada de los espacios que las contienen. Además es una obra que forma parte de la concepción estética precolombinista, por su color, textura y tratamiento del espacio.

c. Análisis iconológico

En su visita a Estados Unidos en 1967 el crítico Rafael Squirru dijo de la obra de Maldonado que es “un mestizaje” ya que se aprecia la unión de la cultura europea y occidental con la de los indios precolombinos.

La formación recibida en Europa lo llevó a encontrar en las corrientes contemporáneas una motivación para descubrir su propio estilo. Entre los artistas que llamaron su atención está la obra del alemán Paul Klee, quien “enseñó a Maldonado el poder de lo simple y las inagotables posibilidades del signo”; y el futurismo de la obra del italiano Giacomo Balla.

Las obras precolombinas, con un lenguaje contemporáneo de Estuardo Maldonado, se iniciaron alrededor de 1960 formando parte del periodo de reflexión. Este periodo estuvo marcado por la añoranza de sus raíces, por lo que empezó a realizar obras escultóricas en piedra, por ser un elemento representativo de la naturaleza. Más adelante su obra tomó un carácter constructivista, utilizó el encausto, el oro y la plata, para luego concretarse en una abstracción geométrica.

Conoció por referencias los estudios teóricos de Joaquín Torres-García pero no es su seguidor a pesar de coincidir en la búsqueda de lo ancestral.

2.2.2.4 Mariella García Caputti

Nació en Guayaquil en 1950. Inició sus estudios en la *University of the Incarnate World*, Texas, en 1970. A su regreso a Guayaquil en 1974 se incorporó como alumna en el taller del maestro Enrique Tábara de quien aprendió su visión del arte y su gusto por lo matérico. A partir de 1977 su obra empezó a dar muestras de independencia y su obra transcurrió por la utilización de texturas, colores sublimes y una especie de resistencia entre formalismo e informalismo, hasta encontrar su propio estilo que la llevó a declararse “*pintora de la tierra*” por la influencia que recibe de su formación como arqueóloga y por su nueva forma de interpretar lo precolombino.

Liberada de las formas de Tábara, la artista se entrega a reconquistar valores morfológicos y organizarlos sintácticamente. El gran paso hacia esa organización son los “estratos” recuperación plástica de los estratos telúrico (a los que le había aproximado sus estudios de arqueología). (Rodríguez, 1988, p. 124)

Obra Artística



Figura 79. García, M. (1994). Nacimiento de la venus Americana [fotografía]

a. Análisis preiconográfico

Es una composición horizontal y los elementos se encuentran dispuestos de forma simétrica, aunque al ser rectangular también podemos decir que los puntos de interés se encuentran en los espacios de los tercios, si acaso se hiciera la división de acuerdo a la ley de los tercios.

En todo caso y de forma general es un díptico que nos presenta cuatro figuras antropomorfas dispuestas en diferentes planos que se evidencian por el color. En la cara A (izquierda) una de las representaciones antropomorfas está en posición en pie y con las manos cruzadas en frente de la figura y le rodea la silueta de un molusco; la otra figura, que está en posición horizontal y fragmentada, muestra en la cara A la cabeza y parte del cuerpo, y en la cara B las piernas. En la cara B (derecha), en la parte central y en primer plano, se encuentra una figurina en posición en pie, detrás de ella un cuadrado y en un tercer plano la silueta de un molusco y la cuarta figura está como sentada y ubicada en la parte derecha superior del cuadro. La paleta de colores está compuesta de ocre, rojo ocre, gris, celeste, beige, blanco y sombra de tierra tostada.

b. Análisis iconográfico

El díptico es un recurso utilizado para representar la dualidad existente entre el hombre y la mujer. Las tres figuras antropomorfas son la representación de las figurinas de Valdivia “*como símbolo del rol de la mujer de esa época*” (M. García, comunicación personal, 24 de marzo de 2014) y la cuarta figura fragmentada es el hombre.

Las franjas verticales que van del siena natural al rojo ocre son los diferentes niveles de tierra que en términos arqueológicos son estratos que en la obra adquieren un valor plástico.

En la cara A en primer plano está simbolizada la Venus de Valdivia que sale de una concha *spondylus* representando de esta manera su nacimiento y en el fondo un gris azulado que representa el agua. La parte del cuerpo que está en posición horizontal y que está representada en la cara A es la forma en la que el hombre del periodo formativo⁴² asume su rol en la proyección de la sociedad.

En la cara B se encuentra representada en primer plano la figurina de Valdivia en color rojo ocre con luces amarillas para mostrar su volumen, y detrás de ella un cuadrado de color celeste, una silueta de concha *spondylus* en color grisáceo y como último plano una franja horizontal de color sombra de siena tostada que representa la tierra.

Al describir cada una de las partes del cuadro podemos decir que es una obra figurativo-abstracto en la que la utiliza la textura y colores que se acercan a la tierra. Por otro lado es significativo el trabajo que realiza con el espacio.

c. Análisis iconológico

Mariella García al ser arqueóloga participó en las excavaciones de Real Alto y al haberle encomendado James A. Zeidler el examinar las figurinas de Valdivia surge su trabajo de investigación que lo tituló: “Las figurinas Valdivia de Real Alto”. Fue este el encuentro con la figurina Valdivia, “*herramienta de la ideología de la fertilidad producida por artesanos de la época con una función determinada*” (M. García, comunicación personal, 24 de marzo de 2014). Es por esta razón que Mariella la utilizó en su obra con un sentido social.

En cuanto a lo que se refiere a la etapa precolombinista, Mariella se diferencia de las anteriores, por un lado por haberse gestado en una generación diferente a la de Enrique Tábara, Estuardo Maldonado, etc. y, por otro por, el enfoque que le dió a la figurina de Valdivia.

⁴² Etapa arqueológica de lo que hoy es Ecuador, según los arqueólogos Evans y Meggers; detalle en el capítulo 1.

La figurina de Valdivia, al ser un símbolo del rol de la mujer en esa época, para Mariella es un arte producido por los artesanos con una función determinada, “*es una herramienta de la ideología de la fertilidad y no una pieza estética como la entendemos ahora*” (M. García, comunicación personal, 24 de marzo de 2014). Esta concepción hace que en sus obras la artista ponga de relieve *la posición de la mujer frente al mundo* y con ello acudirá a los temas de *género*.

Entre las representaciones que tenemos en la obra cara A “Nacimiento de la Venus Americana” tenemos a una Valdivia que surge de la bivalva *spondylus* que predice la lluvia en la época de la corriente cálida del Niño y al estar representadas en conjunto se transforman en ícono de la fertilidad. Al hacer comparaciones con las obras del renacimiento podemos hacer alusión al “Nacimiento de Venus” de Botticelli.

Estos símbolos de la fertilidad denotan la necesidad del crecimiento de los pueblos cuando se requirió una mayor mano de obra en la producción.

La Valdivia de la cara B es la representación de la Valdivia-Cacique que representa la jerarquía de la mujer frente al hombre; las mujeres *eran seres humanos que servían para algo y tomaban su rol de acuerdo a las necesidades sociales, como por ejemplo se adjudica a la mujer la creación de la horticultura es decir el cultivo de huertos caseros y medicinales* (M. García, comunicación personal, 24 de marzo de 2014) Asimismo, otro signo de la sociedades formativas es que *la mayor parte de figurinas Valdivia son de color rojo para determinar papeles que juegan los seres humanos* (M. García, comunicación personal, 24 de marzo de 2014). Detrás de la figurina, representada en las obras, se encuentra dibujado un cuadrado que hace mención a la forma de concebir el mundo Vasarely (forma-color), distinta a la Latinoamericana, que se representa en la concha *spondylus* que está detrás del cuadrado con sus formas más bien curvas y redondas. La Valdivia, ubicada en la parte superior derecha de la cara B, está representada sedente, ya que muchas de ellas ocupaban tronos como signo de jerarquía. Otro elemento importante en la obra es que hay un espacio vacío que separa la cara A de la cara B como signo de diferencia entre el hombre y la mujer.

De esta breve presentación de autores salen a relucir los diferentes caminos por los que se puede interpretar la iconografía precolombina. En el siguiente capítulo se analizarán algunas piezas cerámicas precolombinas, en particular ocho sello planos de dos culturas originarias de Ecuador, desde el punto de vista geométrico y de composición y se buscará poner en valor la capacidad de abstracción y de relación con la naturaleza de estos pueblos prehispánicos.

Referencias bibliográficas

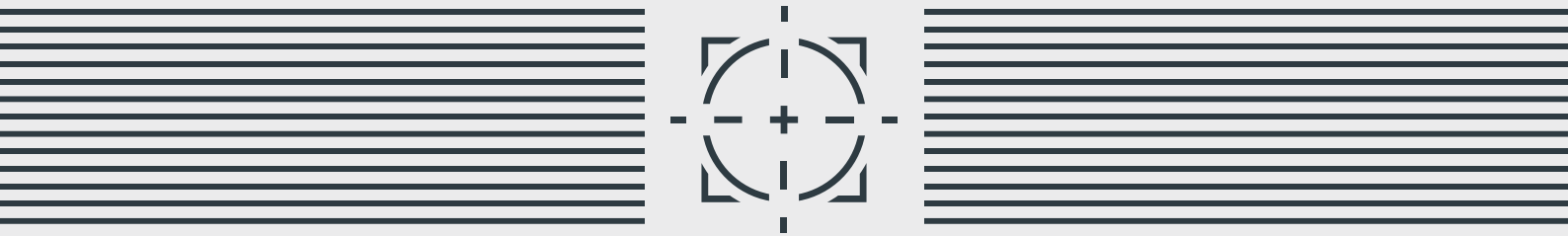
- Díaz Bolio, José (1980). "Origen de la cronología maya", sobretiro de los números 121 y 122 de la *Revista de la Universidad de Yucatán*, p.130.
- Mussfeldt, Peter (2009). *Dibujante necesario*. Entrevista Peter Mussfeldt, 64 (1), (8-9).
- Orozpe, M. (2010). *El código oculto de la greca escalonada, Tloque Nahuaque*. México: UNAM.
- Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: F.C.E.
- Pepe, Eduardo (2003). *Diseño Aborigen: estudio y reelaboración de la gráfica indígena argentina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial del Prado S.A.
- Ricaurte, L. (1993). *Diseños Prehispánicos del Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Banco del Pacífico.
- Rodríguez, H. (1988). *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Banco Central del Ecuador.
- Rodríguez, H. (1992a). *Diccionario Critico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*. Quito: Ecuador, Nueva Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".
- Rodríguez, H. (1992b). *100 artistas del Ecuador*. Quito, Ecuador: Dinediciones
- Salinas, O. (2012). *Tecnología y diseño en el México Prehispánico*. México: Editorial Designio
- Sondereguer, C. (2003a). *Manual de Diseños Precolombinos*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko
- Sondereguer, C. (2003b). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko
- Shaffer, Frederick W. (1985). *Motivos indígenas del antiguo Ecuador*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya - Yala.
- Traba, Marta (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Traba, M. (1957). Algunos problemas acerca del arte abstracto en América Latina. *Plástica: revista de arte contemporánea*. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/860393/language/es-MX/Default.aspx (09-06-2017)

Ugalde, M^a. Fernanda (2011). “La imagen como medio de comunicación en el Desarrollo Regional. Interpretación de un motivo de la iconografía Tolita”, *Revista Nacional de Cultura*, n.º 15-16, (pp. 565-575).

Maldonado, E. (2002). *Antología 1945-2002*. Quito, Ecuador: Imprenta Mariscal.

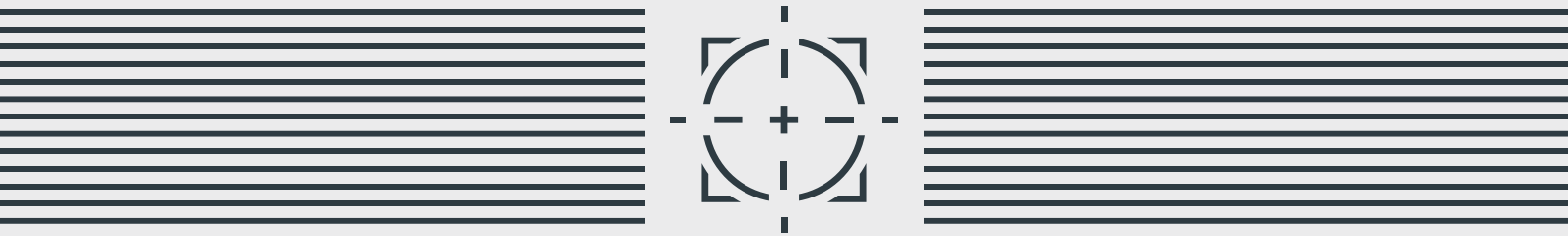
Vorbeck De la Torre, M. (Noviembre de 2003). Quito, treinta años de arquitectura moderna (1950 - 1980), *Quito en el contexto de las artes 1950-1980*. Seminario celebrado en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito (Ecuador).





CAP. **3**

MORFOLOGÍA
DE LA ICONOGRAFÍA
PRECOLOMBINA



CAPÍTULO 3

MORFOLOGÍA DE LA ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA

En el presente capítulo se enunciarán algunos aspectos generales sobre la semiótica aplicada a los iconos con el fin de tener presente un marco teórico referencial para el estudio gráfico de los sellos planos de las culturas de los periodos de Desarrollo Regional –cultura Jama Coaque, y periodo de Integración–cultura Manteño Huancavilca, mencionados en el capítulo 1 como objetos de estudio para la presente investigación.

A continuación se presenta la morfología de los sellos seleccionados, se describen a grandes rasgos algunos aspectos de la semiótica, o teoría de los signos, útil para interpretar las imágenes de los sellos, como signos y símbolos, y finalmente se presenta el análisis iconográfico del sello, para el cual se siguieron los siguientes pasos: estudio gráfico de la forma con sus proporciones originales, trazado del esquema geométrico subyacente en el diseño de los sellos, adaptación de los sellos a una retícula⁴³, e interpretación de los gráficos a partir del esquema geométrico.

3.1 Morfología y estructura de los sellos precolombinos

Puesto que “La morfología debe contener la teoría de la forma, de la formación y transformación de los cuerpos orgánicos” conforme a Johann Wolfgang von Goethe, al referirse a las ciencias naturales (1997, p. 49), se propone analizar los sellos a partir de tres elementos: el objeto, la gráfica y la función.

Los sellos seleccionados, motivo del presente estudio, son objetos volumétricos - concretamente piezas de relieves para estampar, con un saliente o asa para manejar esta función- la mayoría con formas orgánicas; tienen gráficas geometrizadas que representan figuras bidimensionales compuestas a partir de figuras geométricas simples, como el círculo, el triángulo y el cuadrado.

En este contexto, a continuación se presenta el análisis de los sellos en cuanto a objeto, gráfica y función.

3.1.1 El objeto

En esta sección se analizan los sellos en su calidad tridimensional, para ello se toma en cuenta el método proyectual de Munari y aplicado en una ficha construida para este propósito.

⁴³ El módulo de la retícula (conjunto regular de cuadrados) es un cuadro.



Figura 80. Sello plano-vista frontal-Inventario administrativo: GA-2-2273-82 [imagen].(2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 81. Mango del sello-vista en planta-Inventario administrativo: GA-2-2273-82 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).



Figura 82. Parte plana del sello-vista en perspectiva-Inventario administrativo: GA-2-2273-82 [imagen]. (2013). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Tabla 8. Partes de un sello plano.

En la práctica del diseño las determinantes del objeto son la forma y la función, las cuales responden tanto a la dimensión estética como a la solución a las necesidades humanas. Es por esta razón que hacemos referencia a los sellos como objeto, ya que su morfología está supeditada a la adaptación al medio y a las necesidades por las que fueron elaboradas. Es decir, la forma de este objeto responde a las necesidades de su función.

Óscar Salinas manifiesta que “el estudio de los objetos, que son fruto de la tecnología, refleja un significado de un modo de vida, de las adaptaciones de un pueblo a su medio ambiente sancionadas por la experiencia colectiva y por una tradición social común” (2012, p. 23).

Por tanto, al referirnos al objeto reconocemos su valor utilitario, para lo cual se plantea un análisis a partir de algunos elementos del método proyectual de Bruno Munari, quien afirma que “los objetos no tienen que ser analizados solo bajo el aspecto de valores personales, sino también bajo el aspecto de valores objetivos” (1981, p. 104), es así que no debemos mezclar lo que está representado en un objeto con una interpretación en la que se aplican criterios o valores subjetivos (interpretativos), sino que hay que tomar la información tal y como la presenta dicho objeto. Por ejemplo, si tenemos un sello en el que aparece una figura que refleja cualquier elemento de la naturaleza (animales, plantas, seres inanimados, etc.), debemos relacionarlo solo con ese elemento natural, sin añadirle un significado simbólico, independientemente de que lo tenga, dado que el propio Munari no niega la interpretación subjetiva. Más tarde, a partir de nuestro estudio, podrán realizarse las interpretaciones personales que pueda sugerir el modelo en sí. Por ello proponemos una ficha de análisis para la descripción de los elementos bajo un criterio objetivo del sello como objeto:

Nombre del objeto:	sello
Autor:	artesanos del periodo de Desarrollo Regional e Integración.
Dimensiones:	en general miden entre 8 y 10 cm de largo, 5 y 8 cm de alto y 5 cm de profundidad, que suele ser el mango del objeto que facilita la utilización.
Material:	mezcla de arcilla con arena.
Técnica:	huecograbado
Utilidad declarada:	por su forma, el objeto responde a la necesidad de reproducir motivos gráficos estampados o en relieve aplicado a la cerámica.
Funcionalidad:	identificar o decorar documentos, superficies u objetos. Puede ser plano, para reproducir un motivo individualizado, o cilíndrico, para reproducir un motivo continuo.
Mantenimiento:	por la forma de utilización de los sellos, debieron de requerir de limpieza continua por la acumulación de pigmento.
Ergonomía:	al estar la agarradera en la parte posterior central del sello se facilita su manipulación, tanto para estampar y entintar como para grabar presionando sobre la arcilla blanda.
Acabados:	la pieza está lo suficientemente pulida y bien el relieve que determina el gráfico a ser aplicado.
Duración:	por el material utilizado, son objetos sensibles a las caídas y a la excesiva humedad, ya que la cocción de la arcilla debió de hacerse entre 750° y 800° C a cielo abierto.
Valor social:	el objeto permite dejar constancia de la forma de concebir el mundo que tenían esas personas a través del registro de imágenes en diferentes utensilios, además del valor y uso individual y social de los mismos.
Esencialidad:	cada una de sus partes facilitan el funcionamiento.
Precedentes:	es posible que, antes de la aparición de los sellos, los elementos de la decoración se hicieran solamente a través de técnicas como el esgrafiado, alto y bajo relieve.
Coherencia formal:	de acuerdo con las especificaciones del método proyectual, los sellos son elementos homeomorfos ⁴⁴ .

Tabla 9. Ficha de análisis de los sellos estudiados. Elaboración propia.

Además de esta descripción objetiva de elementos, es importante reconocer que históricamente estos sellos tienen un valor testimonial ya que presentan aspectos relacionados con la historia de los pueblos precolombinos y con ello las pautas para adentrarse a estas sociedades desde diferentes campos del saber.

3.1.2 La gráfica

Conforme a la definición de Wucius Wong, “La forma gráfica está constituida por elementos conceptuales, visuales, de relación y prácticos” (1995, p. 42), en este ⁴⁴ “Distintas dimensiones, pero de formas iguales” (Munari, 1981, p. 142).

estudio denominamos gráfica —como signo visual en los sellos precolombinos— al huecograbado que se localiza en la parte plana del sello; esta gráfica está esquematizada geométricamente y estilizada, y en ella se representan imágenes zoomorfas, antropomorfas, fitomorfas, etc. Del mismo modo, se puede decir que “el gráfico es el trazo que deja el hombre a manera de una huella, sobre una superficie como una forma estática, que permanece, para mostrar así el gesto de ese trazo”, según el criterio de James Gibson (Zunzunegui, 1992, p. 102).

3.1.3 La función

En cuanto a la función de los sellos, o pintaderas, es posible que fueran elaborados con el fin de reproducir los diferentes motivos en pintura o en alto y bajo relieve sobre cerámica; por otro lado, la cantidad de sellos encontrados en las diferentes zonas del Ecuador, al igual que en otras civilizaciones prehispánicas, nos hacen pensar que alcanzaron un desarrollo cultural y poblacional que obligó a recurrir a este tipo de procesos tecnológicos en serie. Por otro lado, es posible que podrían haber algunos casos en que la función fuese de firma o identidad personal, como lo tuvieron en algunos pueblos de la Antigüedad en el Mediterráneo o durante la Edad Media en Europa mediante el sistema heráldico.

3.2. Semiótica

Como se ha visto en el capítulo 1, las sociedades precolombinas, a medida que se iban transformando, fueron incorporando diferentes acciones que respondían no solo a sus necesidades básicas sino también a la necesidad de comunicarse, entre los miembros de esa sociedad y con otras distintas. Al existir pocos registros de estas civilizaciones, los estudiosos de este tema se han atrevido a lanzar hipótesis para trazar un camino que permita entender el porqué de la producción de ciertos objetos que, por sí mismos, sugieren una interpretación. Para ello, haremos referencia, en primer lugar, a los signos icónicos desde el punto de vista de la semiótica.

Según Copley, “la palabra semiótica viene de la raíz griega *seme*, como en *semeiotikos*, que quiere decir intérprete de signos. La semiótica, como disciplina, es el análisis de los signos o el estudio del funcionamiento de sistemas de signos” (2001, p. 4). Por su parte, Juan Magariños de Morentín dice lo siguiente:

Entiendo por semiótica un conjunto de conceptos y operaciones destinado a explicar cómo y por qué un determinado fenómeno adquiere, en una determinada sociedad y en un determinado momento histórico de tal sociedad, una determinada significación y cuál sea ésta, cómo se la comunica y cuáles sean sus posibilidades de transformación (2008, p. 13).

Estas definiciones orientativas de semiótica nos permitirán trazar un camino que nos permita aplicar esta disciplina a la gráfica y con ello acoger los aportes que se dieron

en el siglo XX⁴⁵ desde la lingüística, y que constituye la teoría general de los signos, en respuesta a la necesidad de explicar ciertos comportamientos comunicativos que surgen de las relaciones sociales.

Los autores principales a los que haremos referencia son Ferdinand de Saussure, que propone una díada para explicar la estructura de un signo, y Charles Sanders Peirce, que plantea una tríada. También mencionaremos a otros autores que, basándose en las teorías de los dos primeros, han realizado sus aportes desde perspectivas mucho más específicas.

Ferdinand de Saussure (1857-1913) fue un lingüista suizo que empleó el vocablo semiología (*semiologie*) para definir la lengua en términos de “sistema de signos”, por lo que la concibe como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social; esta ciencia debería estudiar en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que la gobiernan.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) nació en Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Peirce hace posible que la semiótica (*semiotics*) se convierta en una disciplina gracias a sus *Collected Papers* (Cambridge, 1932). Entre sus escritos se encuentran la lógica y la filosofía, circunscritas a las que denominaría “semiótica” y la teoría triádica del signo. Él define la semiótica como “la doctrina casi necesaria o formal de los signos”.

Asimismo, **Charles William Morris** (1901-1979), filósofo y semiótico estadounidense, dice que “la semiótica no se ocupa del estudio de un tipo de objeto particular, sino del estudio de los objetos ordinarios en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis”⁴⁶ (Morris, 1985, p. 28). Un objeto que participa de la semiosis es un objeto que por sus características funciona como signo. Por ejemplo, una paloma blanca es signo de paz.

De este proceso se despliegan varias relaciones entre los elementos del signo que, en razón de cada una de ellas, se denominan de la siguiente manera:

- Las relaciones existentes entre los signos y los objetos representados se llama dimensión semántica.
- La relación existente entre los signos y sus intérpretes se denomina dimensión pragmática.
- La relación de un signo con otro signo se denomina dimensión sintáctica y su estudio recibirá el nombre de sintaxis (Morris, 1985, pp. 31-32).

De acuerdo con estas relaciones, el signo se caracteriza en función de dichas dimensiones.

⁴⁵ Conviene aclarar que aunque Saussure y Peirce son los estudiosos que, a principios del siglo XX, sentaron las bases para consolidar la semiótica definitivamente como disciplina científica, en realidad su origen es anterior. Las primeras especulaciones teóricas, en torno a la semiología, provienen de la Atenas del siglo III a. C., cuando los estoicos comienzan a reconocer una doble articulación en el signo lingüístico. Mucho tiempo después, en 1690, la semiología comenzará a considerarse como doctrina científica con la obra de John Locke *Ensayo sobre el entendimiento humano* (D’Angelo, 2007, p. 16).

⁴⁶ “El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse semiosis” (Morris, Ch. 1985, p. 27).

Por otra parte, **Umberto Eco**, con su obra *La estructura ausente*, realiza otro aporte a la historia de la semiótica:

El estudio de los signos se presenta como una ciencia omnicomprensiva; desde que se concibió la semiología o la semiótica en nuestro siglo, se ha postulado como una ciencia que incorpora toda la experiencia y todo el saber, ya que todo es signo, todo tiene esa doble faz de significante-significado (que puede también traducirse en términos de lo sensible y de lo inteligible): lo que sirve de signo suele llamarse “significante”, mientras que a aquello a lo que se refiere el signo –aquello que da a conocer– se le llama “significado” (1978, p.11).

Además de los autores mencionados, encontramos otros aportes significativos a esta ciencia en los estudios de Algirdas Julius Greimas (1917-1992) y Joseph Courtès en *Semiótica: diccionario razonado de la lengua y su semiótica plenaria*, y el Grupo μ con su *Retórica general y Tratado del signo visual*.

3.2.1 Teoría del signo

Es importante mencionar que se ha hecho referencia a las definiciones de la semiótica lingüística como premisa indispensable para entender el signo como icono desde la perspectiva de la gráfica.

3.2.1.1 El signo

De acuerdo con los autores antes mencionados, el signo puede ser interpretado de la siguiente manera:

Saussure se centra en el estudio del signo lingüístico a través de pares opuestos:

1. Los estudios lingüísticos pueden ser diacrónicos (estudia los cambios producidos a través del tiempo en ciertas lenguas) o sincrónicos (estudia la lengua en un momento concreto).
2. Todo lenguaje consta de dos componentes, verbal y escrita.
3. El signo consta de un significante y un significado.

Por esta razón, el signo lingüístico para Saussure es la combinación del concepto y de la imagen acústica.

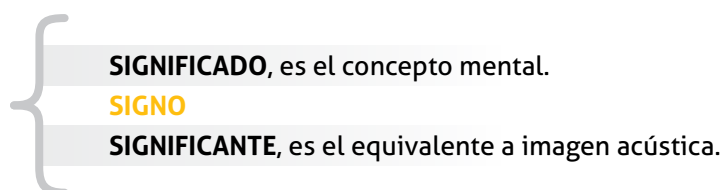


Tabla 10. El signo según Saussure

En la siguiente tabla se ilustra de forma hipotética el signo lingüístico de Saussure al referirnos al sello precolombino.

Signo	<p>Significado (idea que se forma en nuestra mente)</p> 
	<p>Significante S-E-L-L-O P-R-E-C-O-L-O-M-B-I-N-O</p>

Tabla 11. Análisis semiótico de un sello precolombino considerando la definición de Saussure. Elaboración propia.

También Peirce manifiesta que “un signo es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter”. Esto incluye tres elementos funcionales imprescindibles: el signo, el objeto y el interpretante. Cada uno de ellos se interrelaciona de la siguiente manera:

- El signo o representamen: es una idea que nos remite a un objeto representado, esta representación no es fiel ya que está en lugar del objeto.
- El objeto: es lo representado por el signo/representamen.
- El interpretante: es otro signo que surge del primer signo o representamen. Este nuevo signo representa al signo del primer objeto.

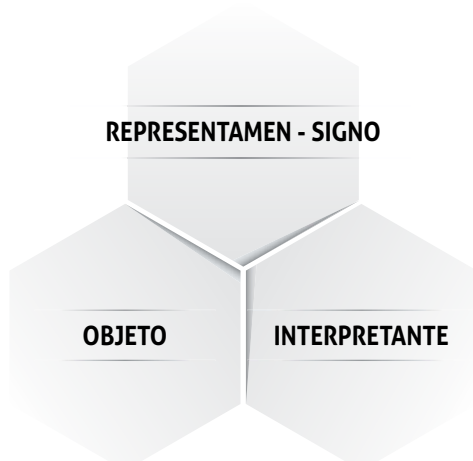


Tabla 12. El signo según Peirce



Figura 83. Ilustración del signo según Peirce. Elaboración propia.

Con estos tres elementos del signo y sus relaciones se determinan las nueve clases de signos propuestas por Peirce, las cuales se describen brevemente en la Tabla 13.

<p>RELACIONES TRIÁDICAS DE COMPARACIÓN.</p> <p>Se refiere a la relación del signo en sí mismo.</p>	<p>CUALISIGNO: es el signo que representa una cualidad. Ej.: el color blanco.</p>	<p>SINSIGNO: es el signo que representa un objeto real y también una cualidad. Ej.: El color blanco de un traje de bautizo de niño.</p>	<p>LEGISIGNO: es el signo que representa una ley, un hábito social, una convención. Ej.: El blanco representa la pureza en el orden de lo convencional.</p>
<p>RELACIONES TRIÁDICAS DE EJECUCIÓN</p> <p>Se refiere a la relación entre el signo y el objeto.</p>	<p>ICONO: es un signo que se representa de forma similar al objeto. Ej. La foto de un árbol.</p>	<p>ÍNDICE: es un signo que sugiere o indica una realidad. Ej.: Un rayo sugiere tormenta.</p>	<p>SÍMBOLO: es un signo que no tiene relación directa con el objeto, por lo cual depende de una convención. Ej. La bandera de un país.</p>
<p>RELACIONES TRIÁDICAS DE PENSAMIENTO</p> <p>Se refiere a la relación del signo con el interpretante.</p>	<p>REMA O TÉRMINO: es el signo que representa una información en sí misma sin relación con otra cosa.</p>	<p>DICISIGNO: es el signo que dice aportar una información y características concretas de algo.</p>	<p>ARGUMENTO O RAZÓN: es el signo que aporta algo más en relación a una tercera cosa.</p>

Tabla 13. Los 9 tipos de signos y su descripción, conforme a Peirce.

⁴⁷ Sello redondo de Quimbaya, Colombia. <http://historiasdenefertari.blogspot.com/> (10-11-2015)
 Arqueólogos, profesiones, imágenes. <http://www.gifs-animados.es/profesiones-imagenes/arqueologo/gifs-animados-arqueologo-3162756-71867/> (10-11-2015)
 Pintor: <http://www.sociedaduruguay.org/wp-content/uploads/2015/05/pintores.jpg> (10-11-2015)

Por último, Charles Morris también define el signo como algo que se puede dividir en tres partes o dimensiones: la del vehículo signico, la del *designatum* y la del interpretante; el intérprete podría considerarse un cuarto factor (Morris, 1985, p. 27).

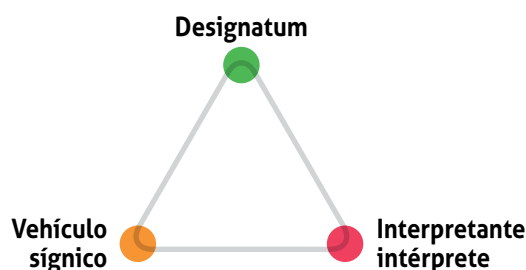


Tabla 14. Esquema triangular de los elementos del signo conforme a Charles Morris.

Considerando los conceptos anteriores, en la siguiente sección se resaltan algunas aportaciones a la semiótica, al estudio del significado de las imágenes, por ser ésta la de mayor aplicación al análisis de los sellos como objetos de estudio.

3.2.1.2 División del signo⁴⁸

A partir de las relaciones del signo que presenta Peirce “icono, índice y símbolo” para diferenciar la función de cada uno de ellos; cabe destacar que el análisis del icono se centrará de forma explícita, desde el punto de vista del proceso de comunicación gráfica, punto de interés del presente trabajo:

El icono, al reproducir al objeto ausente, se identifica de forma inmediata, ya que este icono tiene características esenciales y similares al objeto; es decir, “el icono es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una o varias semejanzas con algunas de las propiedades intrínsecas de dicho objeto” (López, 1993, p. 258). Un ejemplo de icono es el dibujo o la fotografía de un árbol que está en una determinada montaña.

El índice, en cambio, se caracteriza por ser indicativo y porque nos remite a la función específica del signo. También podemos decir que el “índice es aquel signo que establece o que tiene una conexión real con el objeto que indica” (López, 1993, p. 264). Por ejemplo: una flecha que nos indica la dirección o el mercurio de un termómetro que señala la temperatura.

Por último, el símbolo es un signo que “lleva en su propio ser el significado para cuya expresión y representación se emplea” (López, 1993, p. 271). Por ejemplo: los símbolos patrios se convierten en tales por un acuerdo previo de una sociedad o un grupo de personas que así lo deciden y que responden a una convención.

⁴⁸ El icono, el índice y el símbolo corresponden al área signica del objeto, o sea, al área de la práctica del signo. Ello implica que son los elementos que corresponden a las “relaciones de funcionamiento de dicho signo” (López, 1993, p. 257).

Por su importancia en el estudio del significado, la semiótica ha integrado el campo de la gráfica por lo que ha dado lugar a nuevas teorías. Sin embargo, las teorías propias de la lingüística han servido de base para aquellas dedicadas a la gráfica, o dicho de otro modo, la lingüística ha dado pie al estudio de la semiótica en el campo de lo visual, en concreto de la gráfica. Para adentrarnos en este ámbito, dejaremos a un lado a los estudiosos anteriores y haremos referencia al aporte del Grupo μ y el de Juan Manuel López Rodríguez, que, por supuesto, también han elaborado sus teorías a partir de dichos estudios.

Para el Grupo μ , un signo icónico es el que reproduce algunas características del objeto representado ya que al utilizar materiales artificiales no podría ser el mismo objeto. Por ejemplo, la representación de un bodegón de frutas no corresponde a la textura y a los colores propios de las frutas que encontramos en la naturaleza.

Esta definición corresponde a los tres elementos propuestos por el Grupo μ : el significante icónico⁴⁹, el tipo y el referente, dejando de lado la relación binaria entre un “significante” y un “significado” (1993, pp. 118-120).

El **significante icónico** es una imagen producida para representar un objeto. Tiene un referente y un tipo. Es el estímulo visual.

El **referente** es aquello que se relaciona con el objeto en tanto que clasificado y reconocido: “Es particular y posee características físicas” (Grupo μ , 1993, p.121).

El **tipo**⁵⁰ es la descripción conceptual de alguna de las características que corresponden al referente (por ejemplo, en lo que respecta a los sellos, la forma del sello puede ser plana o cilíndrica), y otros no corresponden en absoluto (como por ejemplo, el tipo de superficie en la que se utilizará el sello). Su función es garantizar la equivalencia entre referente y significante.

Asimismo, Juan Manuel López dice en su libro *Semiótica de la comunicación gráfica*:

El icono es un signo que hace referencia a su objeto en virtud de una o varias semejanzas con algunas de las propiedades intrínsecas de dicho objeto. Emanan directamente de esas propiedades del objeto, y las reproduce, o, por lo menos, reproduce alguna de las características esenciales de ese objeto. Representa al objeto predominantemente por similitud. El icono debe “parecerse” al objeto. La única manera de comunicar una idea, directamente, es a través del icono. En el icono, el signo es tomado en su sentido de “representante”, ya que existe una semejanza de hecho entre este “representante”, esta “representación”, y aquello que representa. [...] El icono es, básicamente, el que cubre la función referencial en el proceso de la comunicación (1993, pp. 258-259).

En adelante, se realizará una interpretación de signos y símbolos de uno de los sellos de estudio.

⁴⁹ En ese sentido, el Grupo μ propone dos tipos de signos: el icónico y el plástico. El significante icónico es distinto del significante plástico, como ya hemos visto: los dos tipos de significantes pueden tener la misma materia, pero sus substancias son diferentes, puesto que sus formas son distintas (Grupo μ , 1993, p. 120).

⁵⁰ En el campo de lo icónico, el tipo es una representación mental constituida por un proceso de integración. Su función consiste en garantizar la equivalencia del referente y del significante, equivalencia que no se debe nunca únicamente a la relación de transformación (Grupo μ , 1993, p. 120).

3.3 Interpretación de signos y símbolos precolombinos

Una vez descritos algunos conceptos útiles de la semiótica, se presenta a continuación un ejemplo de interpretación de uno de los sellos estudiados a partir de la propuesta de Juan Manuel López. Para lo cual se toma la Figura 84 que representa estilizada y creativamente caballitos de mar.

El posible contexto de las imágenes reproducidas en el sello de la Figura 85 por los artesanos precolombinos es el siguiente:

- Tuvieron contacto directo con la naturaleza y admiración por ella, como puede verse por la riqueza faunística que es la base de las representaciones gráficas en los diferentes objetos que generaron.
- Reconocieron las diferentes especies de animales, pero tomaron como referencia aquellos que de alguna manera estaban más relacionados con su entorno; este criterio debería ser estudiado ya que hay numerosas representaciones del mismo animal en diferentes utensilios.
- Una vez identificado el animal, el artesano precolombino posiblemente se fijó en características como la forma, el movimiento o las dimensiones, para luego plasmarlo en el objeto.
- El artesano precolombino sintetiza en los objetos y, concretamente en el sello, elementos como proporción, ritmo, movimiento, síntesis, etc., y con ello una geometría organizada en el espacio asignado a dicho objeto.



Figura 84. Caballito de mar [imagen].
https://maricarmenyjavi.files.wordpress.com/2014/05/wp-id-sea_04.jpeg (15-11-2015)



Figura 85. Sello plano [imagen]. (2015). Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

Tabla 15. Semejanza de la imagen de un caballito de mar con la estilización de una posible cabeza de caballito de mar de acuerdo al sello de la Figura 85. Elaboración propia.

3.3.1 Descripción icónica

- Las imágenes nos muestran la reproducción de las cabezas de caballitos de mar.
- En el sello se reproducen ciertas características físicas como los ojos, el tubo bucal y la corona.
- A pesar de haber sido reducida la cabeza a la máxima expresión, sabemos que el sello tiene similitud con el objeto representado.
- La imagen fotografiada nos muestra un mayor grado de iconocidad; sin embargo, la imagen plasmada en el sello cumple con el objeto de reproducirlo.
- La imagen del sello está colocada en un contexto de representación por semejanza frente a la fotografía; no obstante, ambas nos sitúan en un nivel icónico.

Finalmente se describe el análisis gráfico de cada uno de los sellos seleccionados, siguiendo una metodología propia, y que permite distinguir los elementos geométricos que constituyen las imágenes de los mismos. En primer lugar se estudian gráficamente la imagen del sello, para posteriormente agregar una interpretación creativa de la imagen.

3.4. Esquematización o idealización de la forma. Proceso de estudio

Se detalla a continuación la descripción gráfica de cuatro sellos planos de la cultura Jama Coaque del periodo de Desarrollo Regional y cuatro sellos planos de la cultura Manteño Huancavilca del periodo de Integración. Los motivos escogidos son zoomorfos y geométricos, todos ellos muy bien estilizados.

3.4.1 Estudio gráfico de la forma y proporciones originales

A continuación se presenta el análisis de cada uno de los sellos seleccionados en cuanto a la imagen y la forma gráfica, de acuerdo al siguiente procedimiento:

- a) Fase del estudio gráfico sobre la foto de la pieza, en el que se presenta el dibujo de forma digital, guardando en lo posible su forma original.
- b) Fase de trazado del esquema geométrico subyacente en el sello, en el que se muestra un esquema explicativo de las proporciones y reglas básicas del trazado del motivo.
- c) Fase de trazado de la retícula subyacente al sello a partir del estudio gráfico, aquí se reajusta el contorno del dibujo a proporciones modulares y se comprueba la geometría subyacente o esencial.

d) Fase en que se obtienen diversas versiones a partir de los esquemas geométricos que ha sugerido la pieza. Esta fase puede tener numerosas versiones, y en los sellos serán siempre módulos que se pueden combinar en una repetición. Además estos motivos decorativos obtenidos pueden constituir por sí mismos obras gráficas de arte seriado, y también pueden emplearse por ejemplo como motivos decorativos en baldosas cerámicas, piezas de alfarería, etc.

3.4.1.1 Sellos de la Cultura Jama Coaque

3.4.1.1.1 Sello n.º 1

El sello n.º 1 descrito en la Figura 86 es un sello plano en el que probablemente se represente un peripatus (*Oroperipatus sp.*).



Figura 86. Sello plano con estilización zoomorfa de la Cultura Jama Coaque-Inventario administrativo: GA-14-1113-79 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

a. Estudio gráfico

En la Figura 87 se presenta la imagen subyacente en el sello dibujada de forma digital con el fin de presentar la riqueza del trazo.

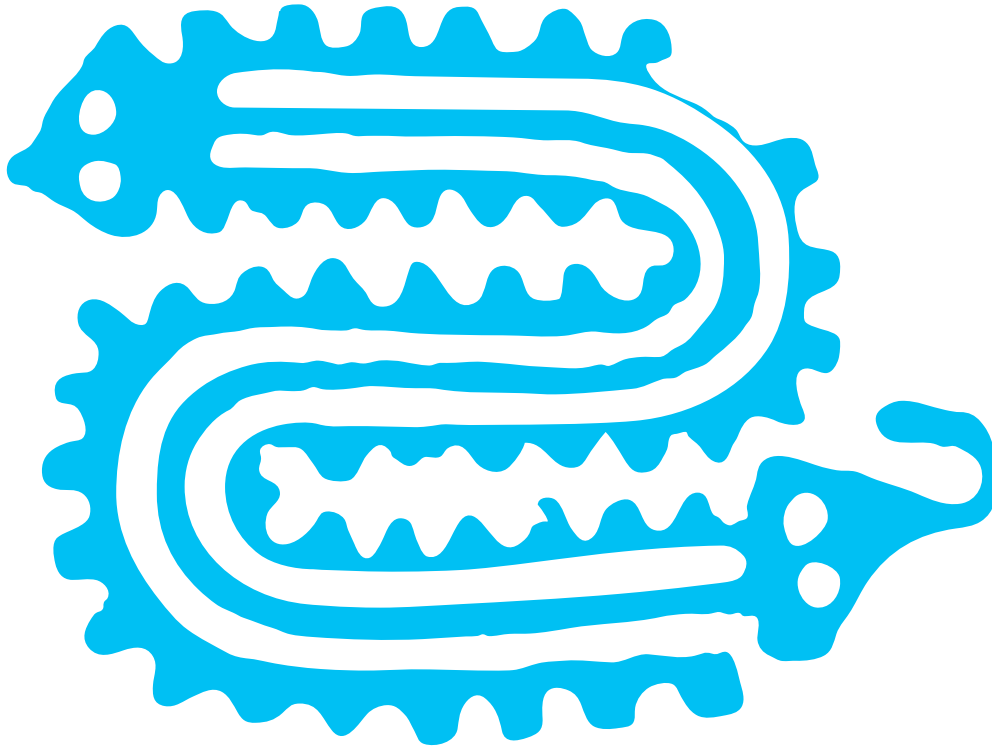


Figura 87. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Esquema geométrico subyacente en el sello

El esquema geométrico de la imagen del sello se presenta con trazos sobrepuestos en la Figura 88.

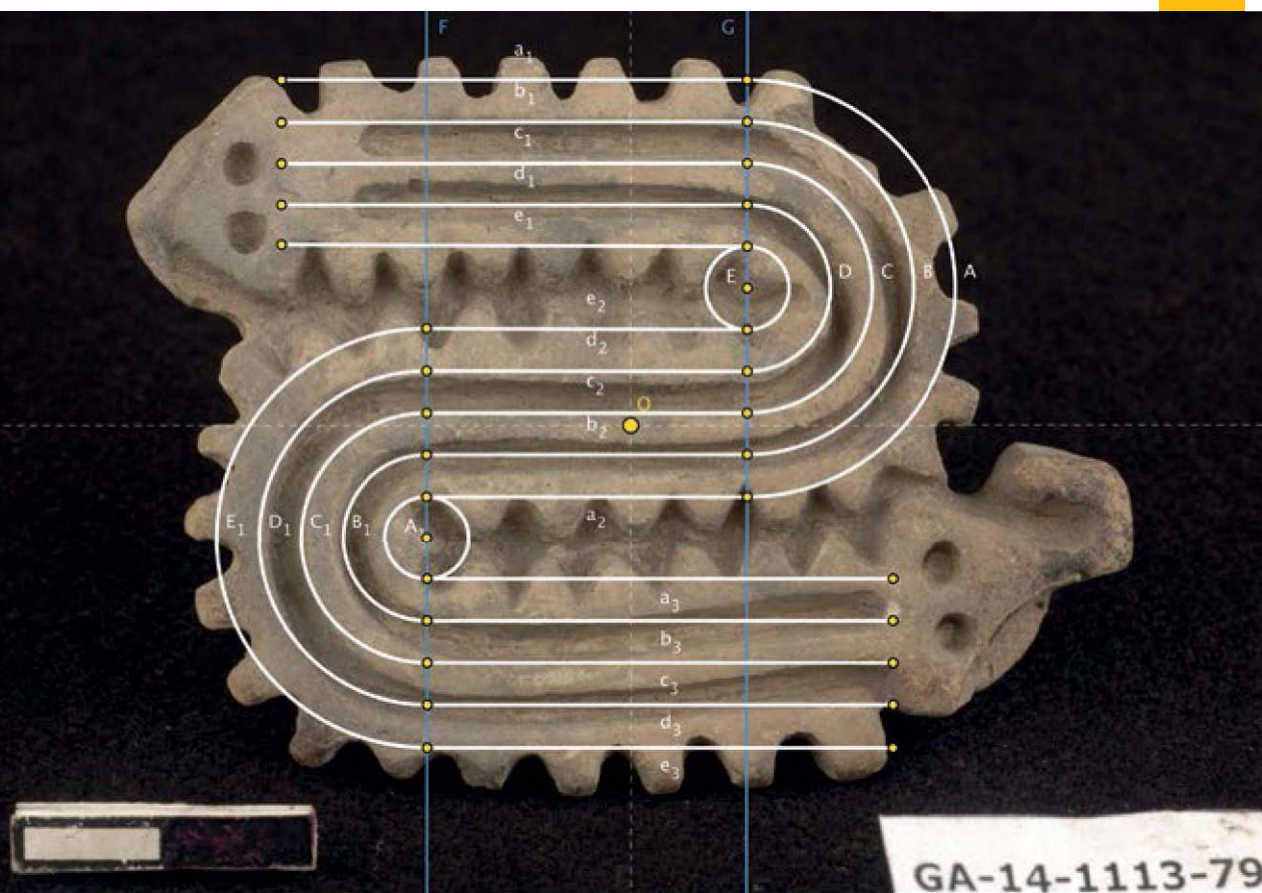


Figura 88. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

Las líneas generales del diseño geométrico están formadas por segmentos rectilíneos paralelos, agrupados en tres bloques (a_1, b_1, c_1, d_1, e_1 ; a_2, b_2, c_2, d_2, e_2 ; a_3, b_3, c_3, d_3, e_3), y unidos entre ellos por dos grupos de semicircunferencias concéntricas (A, B, C, D, E ; A_1, B_1, C_1, D_1, E_1), de modo que forma un “camino sinuoso” en forma de ‘S’ reflejada (o al revés) que une ambos extremos. Los extremos de las semicircunferencias forman dos ejes verticales (F y G). Cada semicircunferencia tienen su centro en el punto medio de los bloques situado en uno de los ejes.

Finalmente, el artista ha optado por alargar, desde cada uno de los extremos de las semicircunferencias, los últimos bloques de segmentos rectilíneos y rematarlos con un diseño triangular en el que se añaden dos hendiduras circulares a modo de ojos. Además, en el borde del mencionado camino sinuoso se le ha añadido un motivo dentado a manera de muescas. Desde una perspectiva global, el sello se asemeja a la forma de un peripatus (*Oroperipatus sp.*), la cabeza y la cola están situados en los extremos, y el diseño dentado pretende imitar a las patas del gusano; los segmentos rectilíneos y las semicircunferencias concéntricas quedarían, bajo esta perspectiva, como una decoración del sello.

c. Trazado de retícula subyacente en el sello

En la Figura 89 se presenta la imagen del sello circunscrita a una retícula, de 8 cuadros horizontales y 6 verticales. El trazo de la retícula nos permitió elaborar la interpretación creativa que se muestra en la Figura 90, recreando la obra del artista precolombino con un diseño actual.

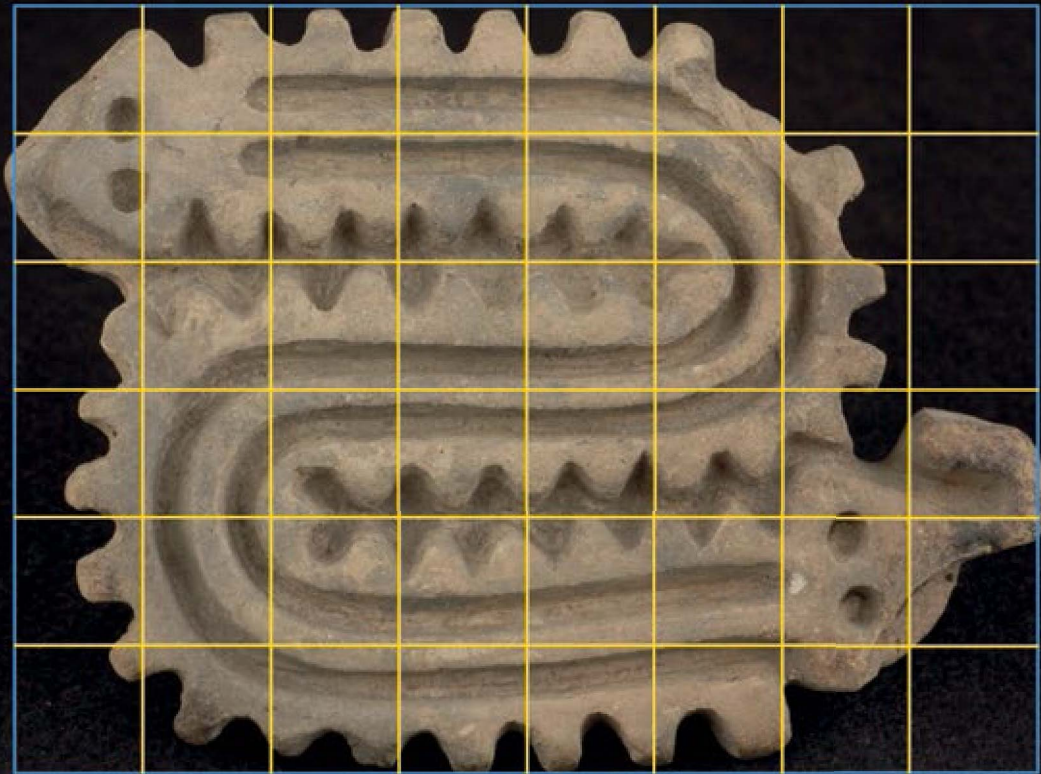


Figura 89. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

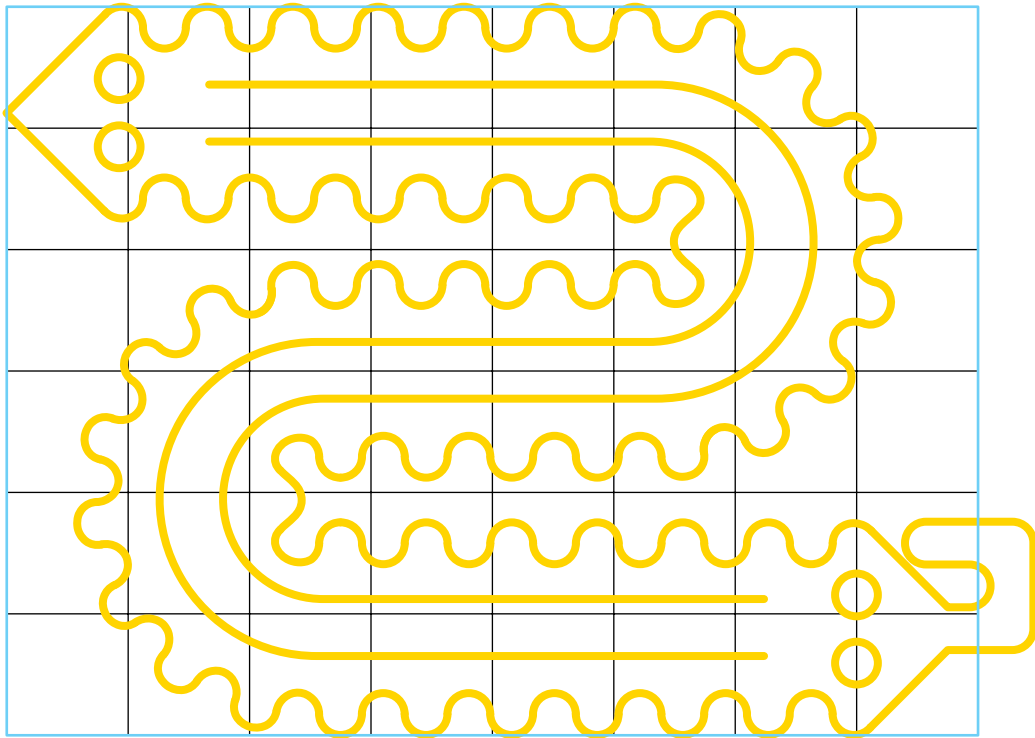
d. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

Figura 90. Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.

3.4.1.1.2 Sello n.º 2

El sello n.º 2 descrito en la Figura 91 es un sello plano que se asemeja a una salamandresa (*Lepidodactylus lugubris*).



Figura 91. Sello plano estilización zoomorfa con mango de la Cultura Jama Coaque-Inventario administrativo: GA-22-461-77 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

a. Estudio gráfico

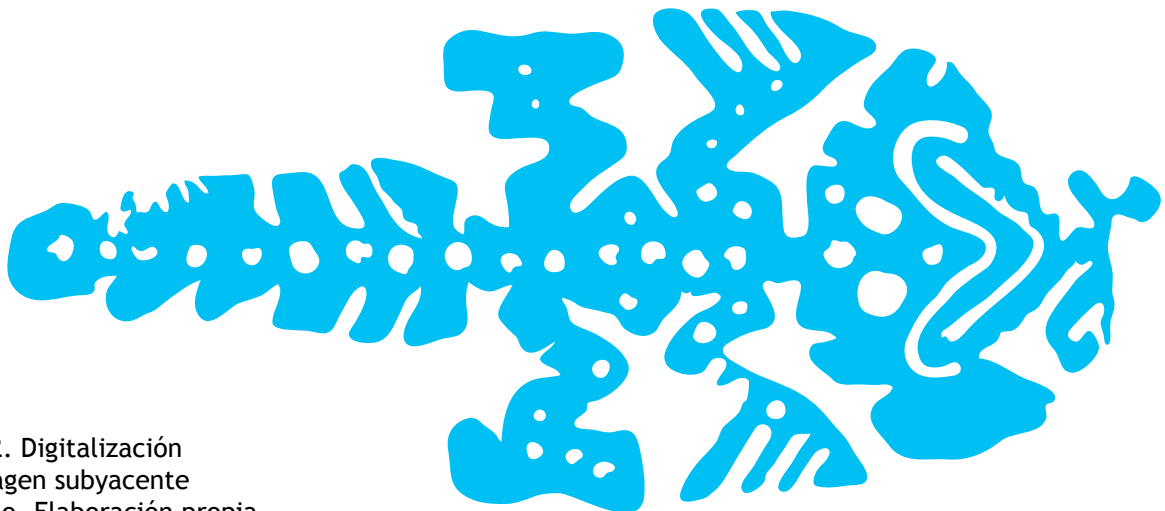


Figura 92. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Esquema geométrico subyacente en el sello

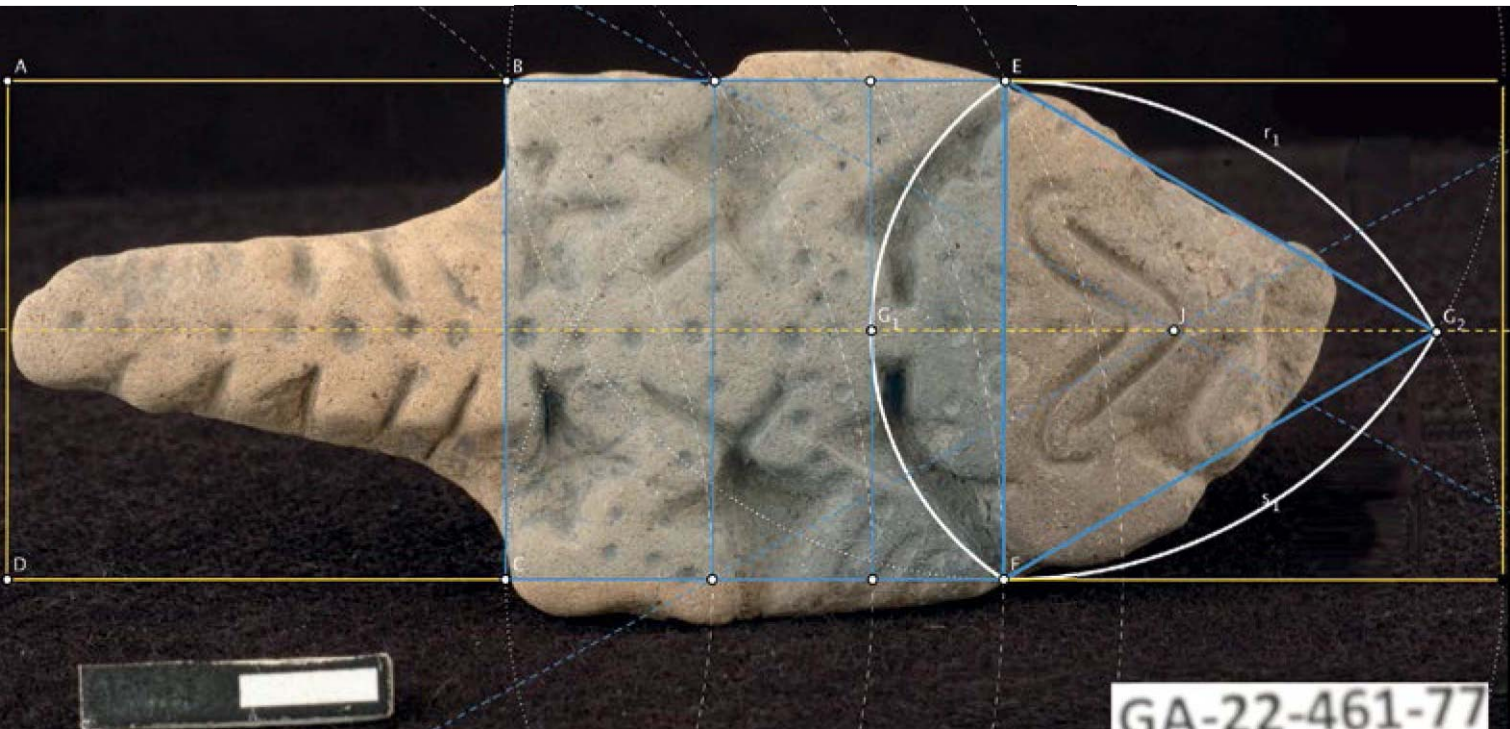


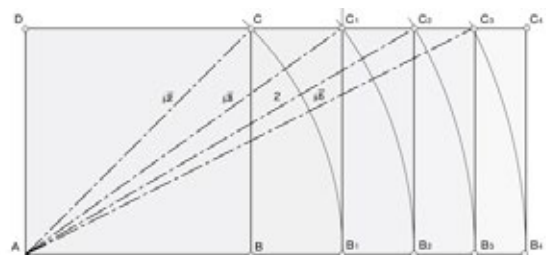
Figura 93. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

El sello claramente puede dividirse en tres secciones bien diferenciadas. Si atendemos a que el diseño del sello recuerda a la figura de un reptil (posiblemente una salamandera), cada sección se correspondería con una parte anatómica del animal: la cola, el tronco con las patas y la cabeza.

La primera sección que corresponde a la cola se inscribe en el cuadrado (AB, DC) cuya longitud se divide en dos partes iguales. Esta primera parte se encuentra decorada con unas hendiduras al borde y una línea de hendiduras circulares, ambos motivos con un afán decorativo.

La segunda sección también está inscrita en un cuadrado idéntico al anterior (BE, CF), es posible dividir este cuadrado en tres rectángulos bajo una construcción clásica⁵¹: los puntos dentro de figura que dividen al cuadrado son $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ y $\sqrt{4}=2$. Dichos rectángulos contendrían las patas traseras, las delanteras, y el inicio de la cabeza del animal.

51



Rectángulos $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, y $\sqrt{5}$ [imagen]; obtenidos a partir de la diagonal de un cuadrado [imagen]. <http://www.signoslapidarios.org/inicio/historia-de-la-arquitectura/134-geometria-medieval>. (25-05-2016)

La tercera sección y última, corresponde a la cabeza; que debido al mal estado de preservación del sello, no es posible dar una descripción sistemática sin hacer conjeturas. Sin embargo, es posible que el trazo seguiría los arcos r_1 , s_1 que inician en los vértices (E, F) del cuadrado de la sección anterior, formando así el inicio de la construcción de un triángulo equilátero (E, F, G_2) cuyo lado es exactamente la anchura de la figura, en el que estaría enmarcado. Por otro lado, la hendidura que separa la cabeza del cuerpo parece formar un arco que pasa por los tres puntos indicados en la figura como (FG_1E) . El centro de dicho arco cae exactamente en el motivo “triangular”: dos segmentos ortogonales (que podrían simular la boca, aunque bien podría ser una mera decoración) que confluyen en dicho centro. Los “ojos” son dos marcas circulares alineados con el lado del cuadrado (E, F) .

c. Trazado de retícula subyacente en el sello



Figura 94. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

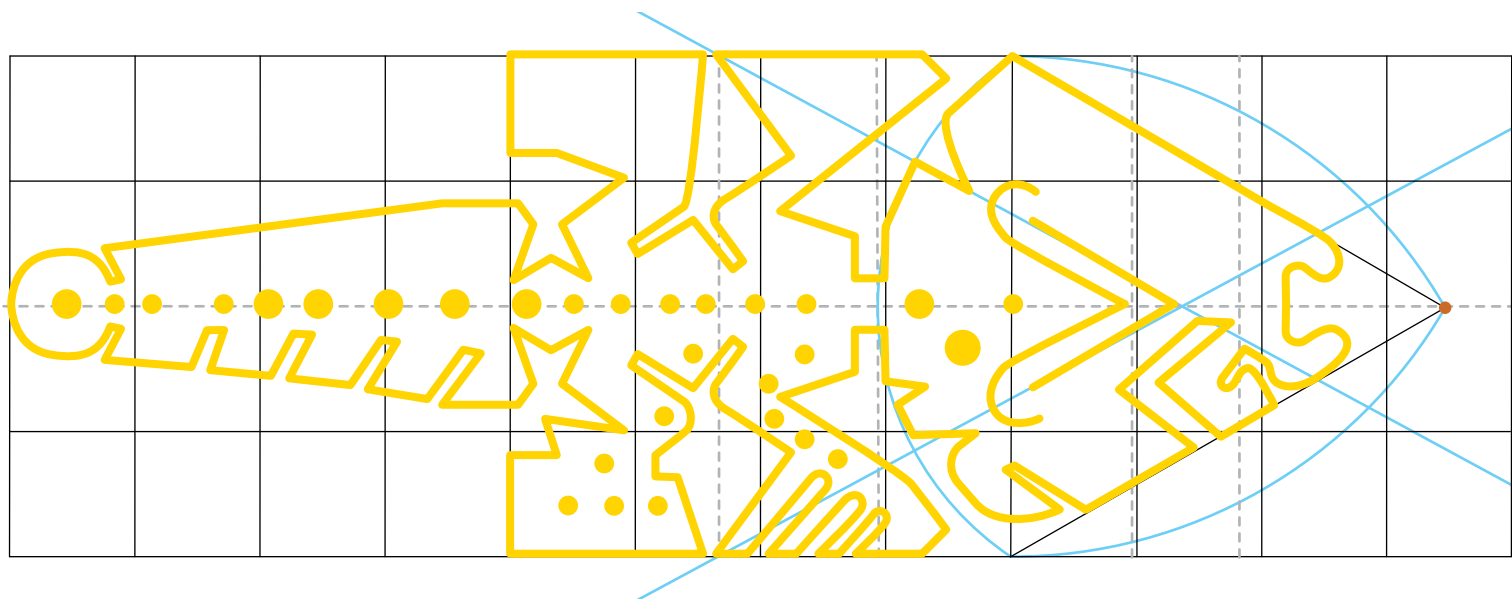
d. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

Figura 95. Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.

3.4.1.1.3 Sello n.º 3

El sello n.º 3 descrito en la Figura 96 es un sello plano en la que se representan imágenes ornitoformas.



Figura 96. Sello plano con estilización ornitomorfa con mango de la Cultura Jama Coaque-Inventario administrativo: GA-45-340-77 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)

a. Estudio gráfico



Figura 97. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Esquema geométrico subyacente en el sello



Figura 98. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

Al inscribir el sello en un cuadrado (teniendo en cuenta la altura, pues éste es más alto que ancho), se obtiene una cuadrícula de 6x6 que, de algún modo, organiza las partes del sello. Los detalles de la figura se describen a continuación:

- a. El sello presenta una simetría axial, cuyo eje es el segmento vertical (AB) que divide al cuadrado que enmarca la figura en dos.

- b. El sello se ha dividido en tres partes atendiendo a la descripción ornitoforme que le hemos dado:
- Cola y/o patas, en la parte inferior de la figura formando un triángulo;
 - Picos y/o cabeza: a los lados, situado a media altura dentro de la figura;
 - Plumaje o corona, que está en la parte superior del sello.
- c. A continuación, damos una descripción del sello según sus partes.
- Cola y/o Patas: forma aproximadamente un triángulo equilátero cuya base está situada en la base del cuadrado que inscribe al sello, y cuya longitud es $\frac{2}{3}$ de dicha base. En el vértice opuesto a la base (situado en el eje de simetría) el artista ha practicado una hendidura circular que se presenta como punto de referencia de la figura, y que está situado levemente por encima del centro geométrico. Esta colocación le otorga a la figura un mayor dinamismo al no ser excesivamente simétrica.
 - Picos y/o cabezas: La silueta superior de los picos sigue, de manera aproximada, el arco de una circunferencia cuyo centro es uno de los vértices de la base, y radio la base. Los ojos de ambas aves están a la misma altura que el punto de referencia mencionado más arriba, mientras que el comienzo de la cabeza está, esta vez sí, en el punto medio de la figura. Las cabezas están coronadas por una especie de cresta (una de ellas se ha perdido).
 - Plumaje o corona: Está inscrito en el cuadrado superior formado por cuatro celdillas, centrado horizontalmente. El diseño recuerda a las columnas jónicas, que superiormente están decoradas con volutas.

c. Trazado de retícula subyacente en el sello



GA-45-340-77

Figura 99. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

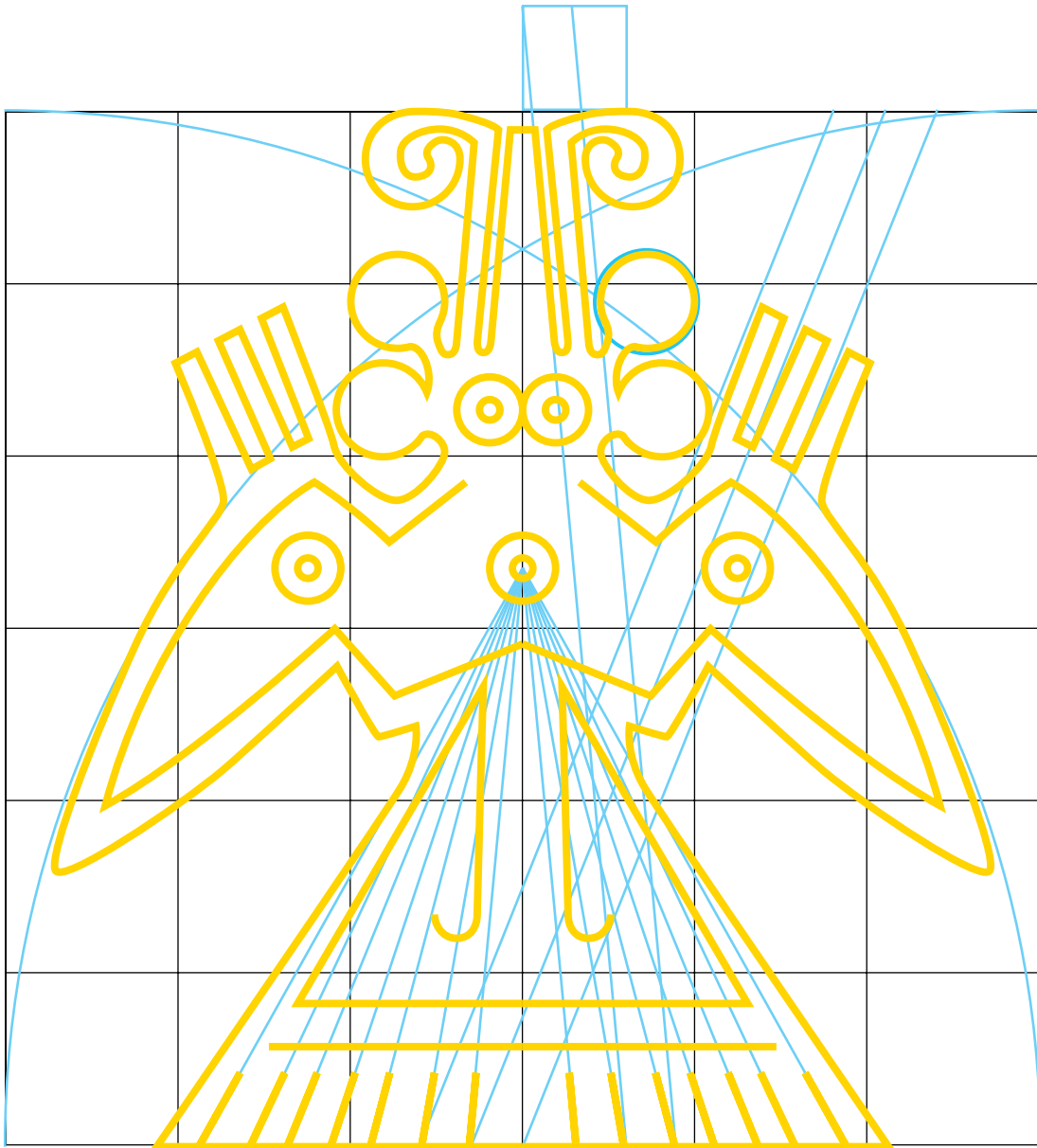
d. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

Figura 100. Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.

3.4.1.1.4 Sello n.º 4

El sello n.º 4 correspondiente a la Figura 101 es un sello plano en el que se encuentran representados de forma geométrica unos rostros.



Figura 101. Sello plano con estilización antropomorfa con mango de la Cultura Jama Coaque-Inventario administrativo: GA-26-876-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)

a. Estudio gráfico

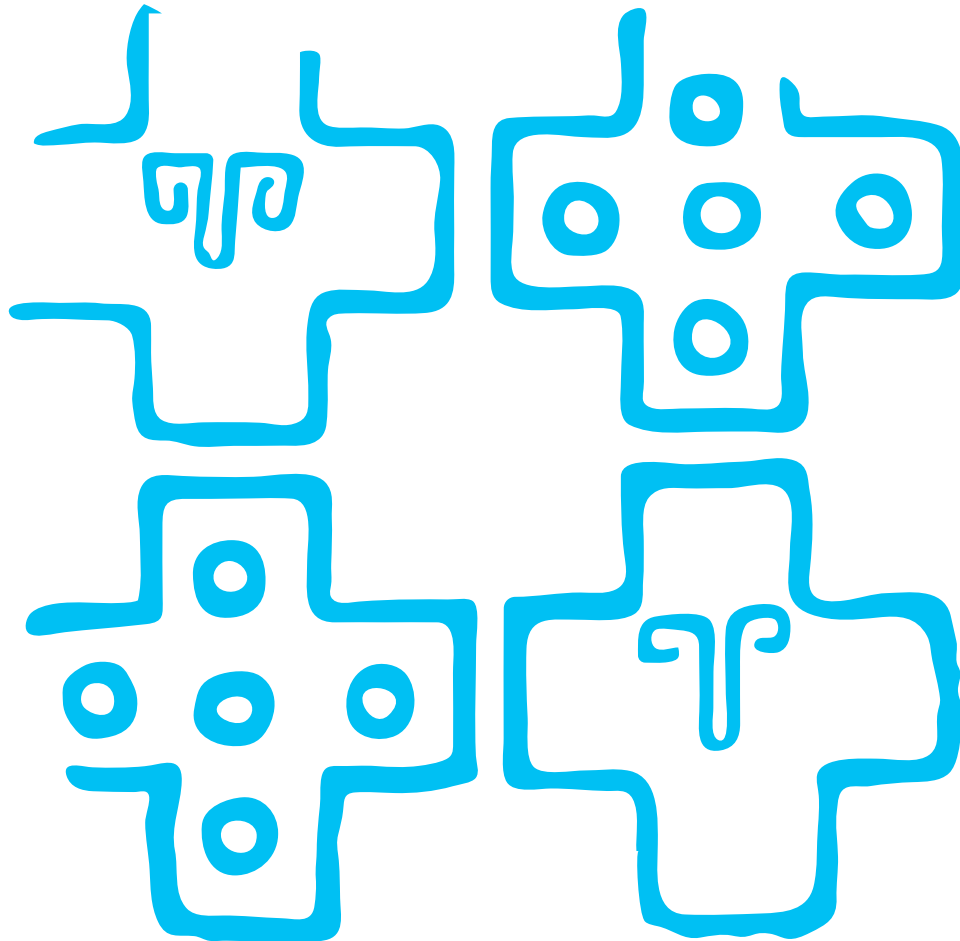


Figura 102. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Esquema geométrico subyacente en el sello



Figura 103. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

La figura presenta un diseño que admite una simetría central cuyo eje está situado en el centro del sello. Admitiría dos simetrías axiales y un giro de 90° si no fuera porque la decoración interna de las cruces difiere: sólo se repiten si son contrarios.

La totalidad del sello está inscrito en un cuadrado (AB , DC) tal y como muestra la Figura 104. Este cuadrado se puede dividir en una retícula 2×2 en cada uno de los subcuadrados queda inscrito cada una de las cruces. Asimismo cada cuadrado se subdivide en una cuadrícula 3×3 de donde se obtiene el motivo de la cruz. El espacio que encierra las cuatro cruces está relleno y forma un cuadrado interior.

c. Trazado de retícula subyacente en el sello



Figura 104. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

d. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

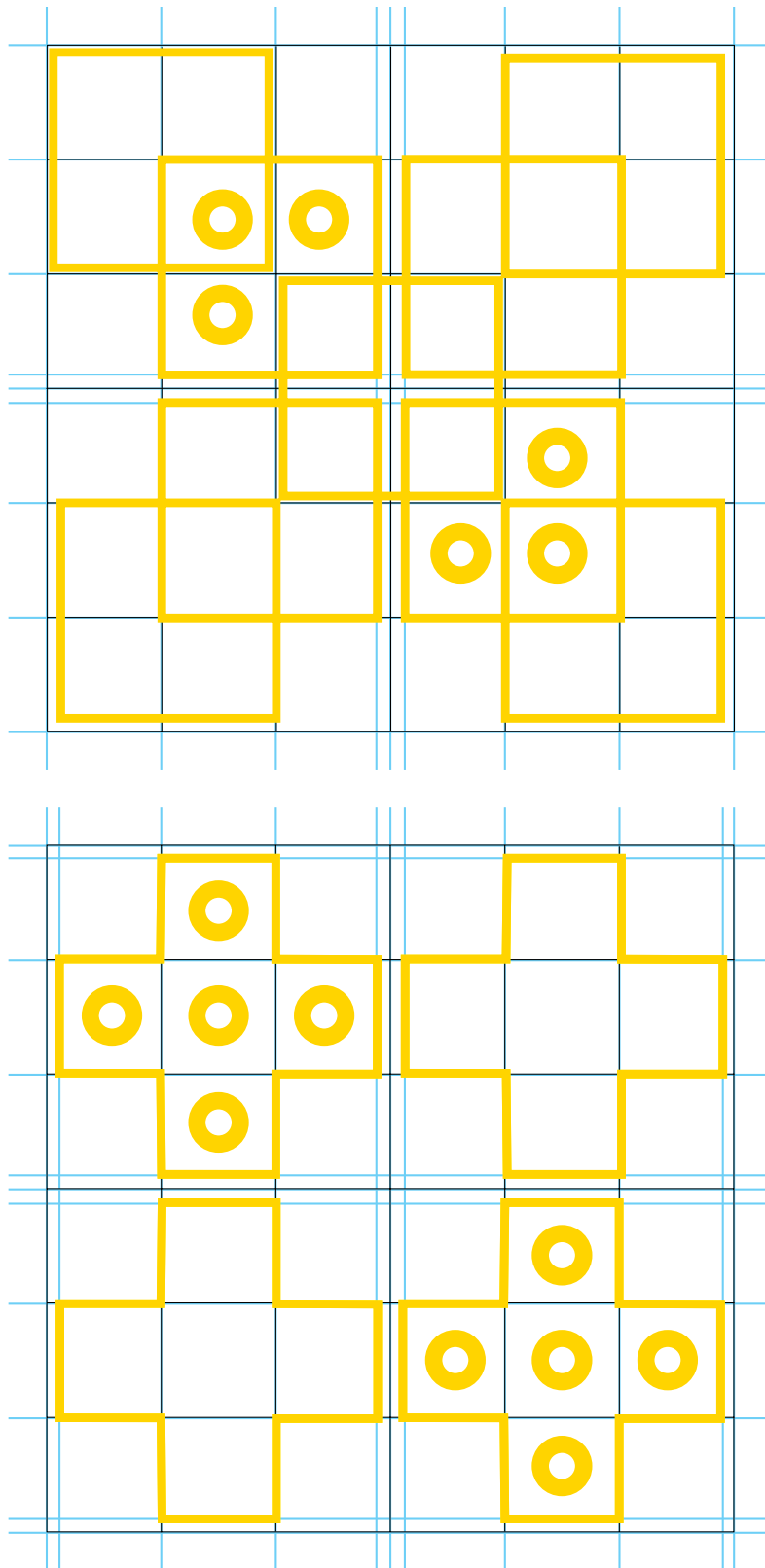


Figura 105. Interpretaciones del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Archivo de la autora.

3.4.1.2 Sellos Cultura Manteño Huancavilca

3.4.1.2.1 Sello n.º 5

El sello n.º 5 presentado en la Figura 106 es un sello plano.



Figura 106. Sello plano con mango de la Cultura Manteño Huancavilca-Inventario administrativo: GA-3-2810-85 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)

a. Estudio gráfico

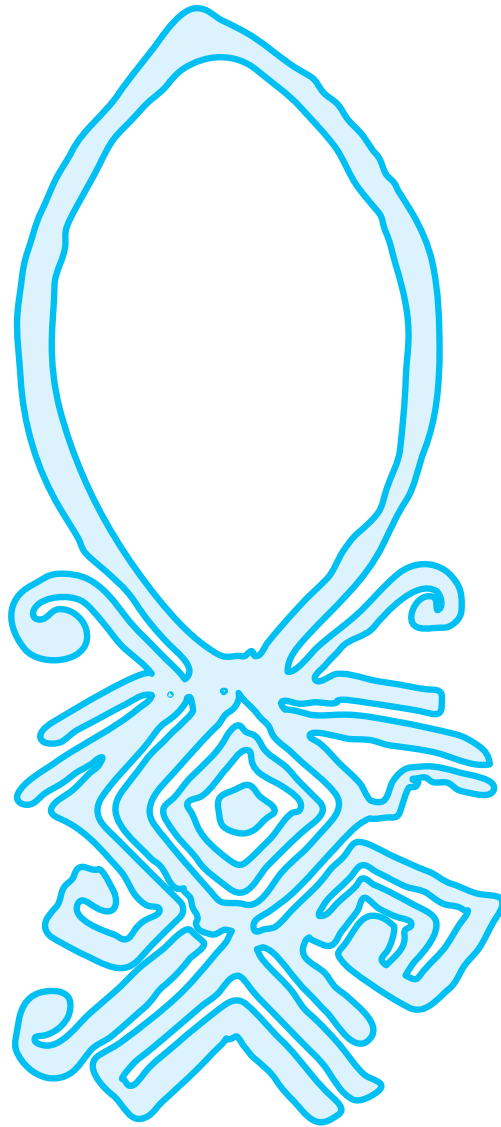


Figura 107. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Esquema geométrico subyacente en el sello.

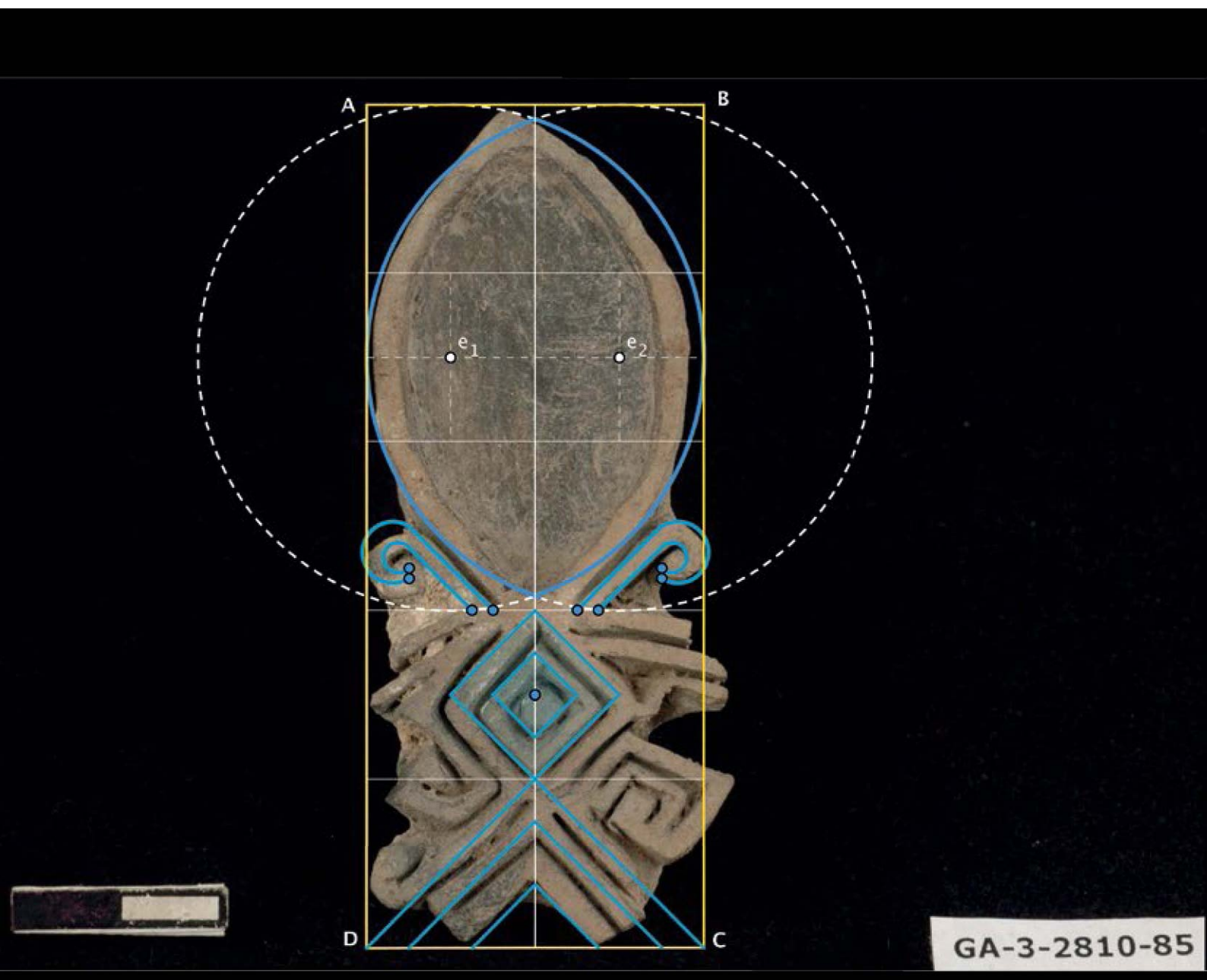


Figura 108. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

Este sello, que no recuerda a ninguna figura animal, presenta el siguiente diseño geométrico: la figura puede enmarcarse en un rectángulo vertical con una proporción 2:5, en ella se distinguen dos partes bien diferenciadas:

- a) La parte superior, que ocupa $\frac{3}{5}$ de la figura, tiene forma de mandorla, resultado de la intersección de dos círculos. En la base de esta figura aparecen dos ornamentaciones que recuerdan a dos hojas curvadas. En este sentido, este motivo recuerda levemente a la parte superior de la flor de lis.
 - b) En la parte inferior se encuentra un diseño ajedrezado donde cada escaque es un cuadrado con un pequeño diseño interior, generalmente laberíntico o en espiral o también en cuadrados concéntricos, muy habitual en la cultura que estamos analizando.
- c. Trazado de retícula subyacente en el sello

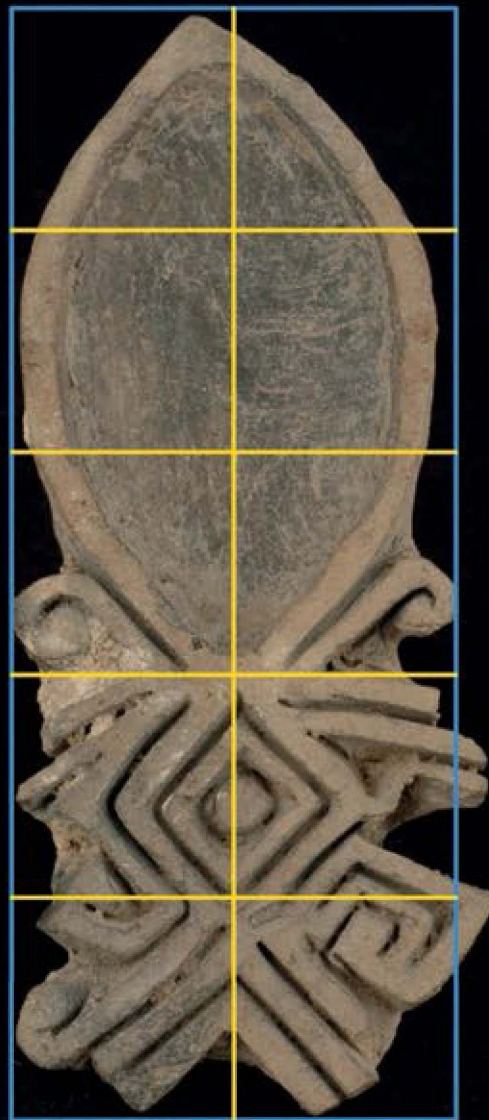


Figura 109. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

d. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

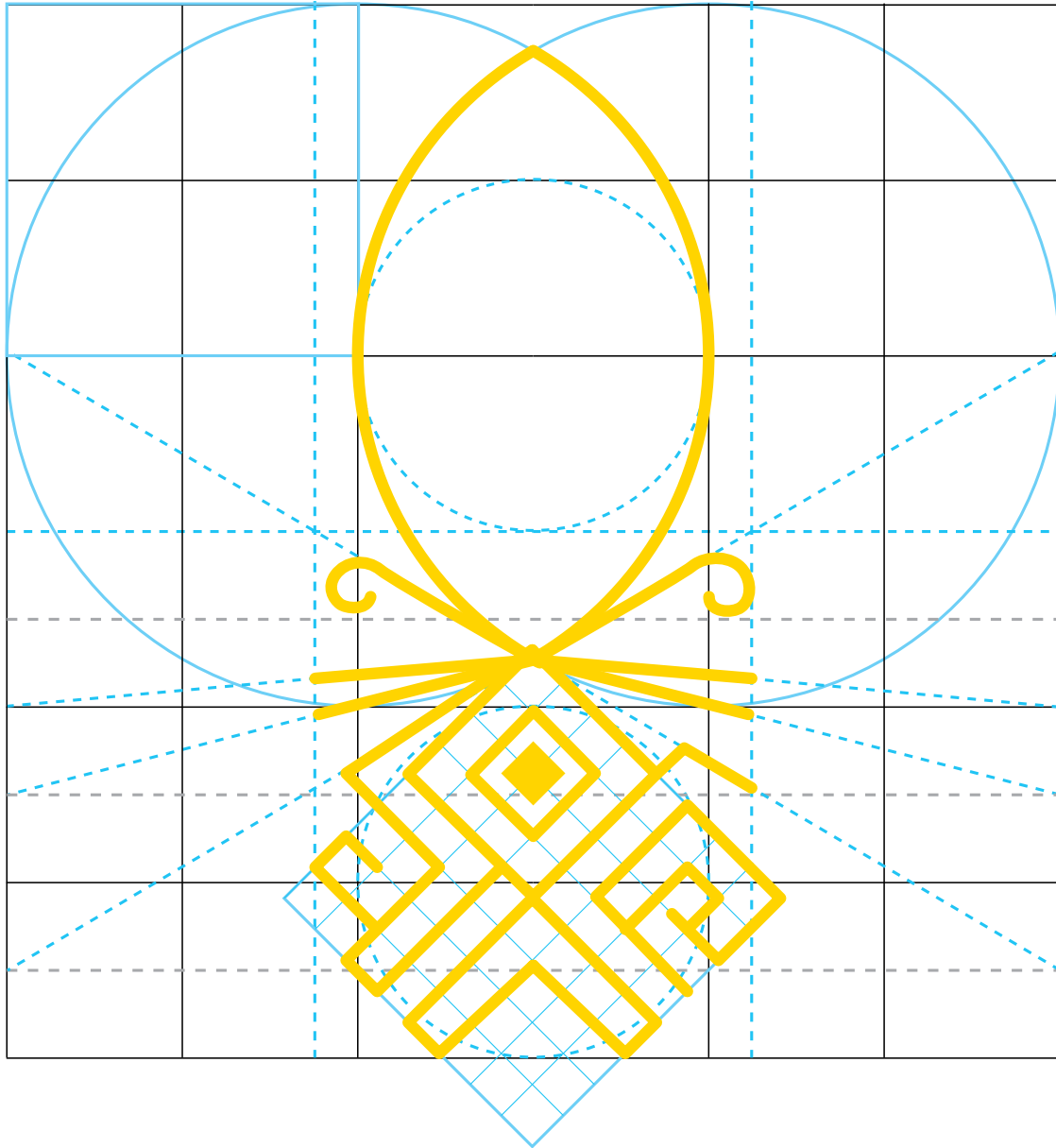


Figura 110. Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.

3.4.1.2.2 Sello n.º 6

El sello n.º 6 descrito en la Figura 111 es un sello plano.



Figura 111. Sello plano con mango de la Cultura Manteño Huancavilca-Inventario administrativo: GA-17-1065-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)

a. Estudio gráfico



Figura 112. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Esquema geométrico subyacente en el sello



Figura 113. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

Las alas del sello describen un segmento de arco cuyo eje está situado en el centro de la cabeza del águila, justo debajo del ojo que mira al espectador (punto A de la Figura 113). El radio de dicha circunferencia y la altura central del objeto guardan una relación de 2:3, esto es, la altura es $\frac{2}{3}$ el radio de la circunferencia que define la parte inferior de las alas (véase la cuadrícula de la Figura 114 y la 115). Por otro lado, la parte superior del sello describe, a su vez, un segmento de circunferencia cuyo centro está situado en la misma línea que surge de la prolongación de la altura (tal y como se observa en la Figura 113 donde la circunferencia de centro I y radio IJ identifica ambas distancias).

Además, dicho radio equivale exactamente a la altura y, por lo tanto, es $\frac{2}{3}$ del radio de la circunferencia inferior.

c. Trazado de retícula subyacente en el sello



Figura 114. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

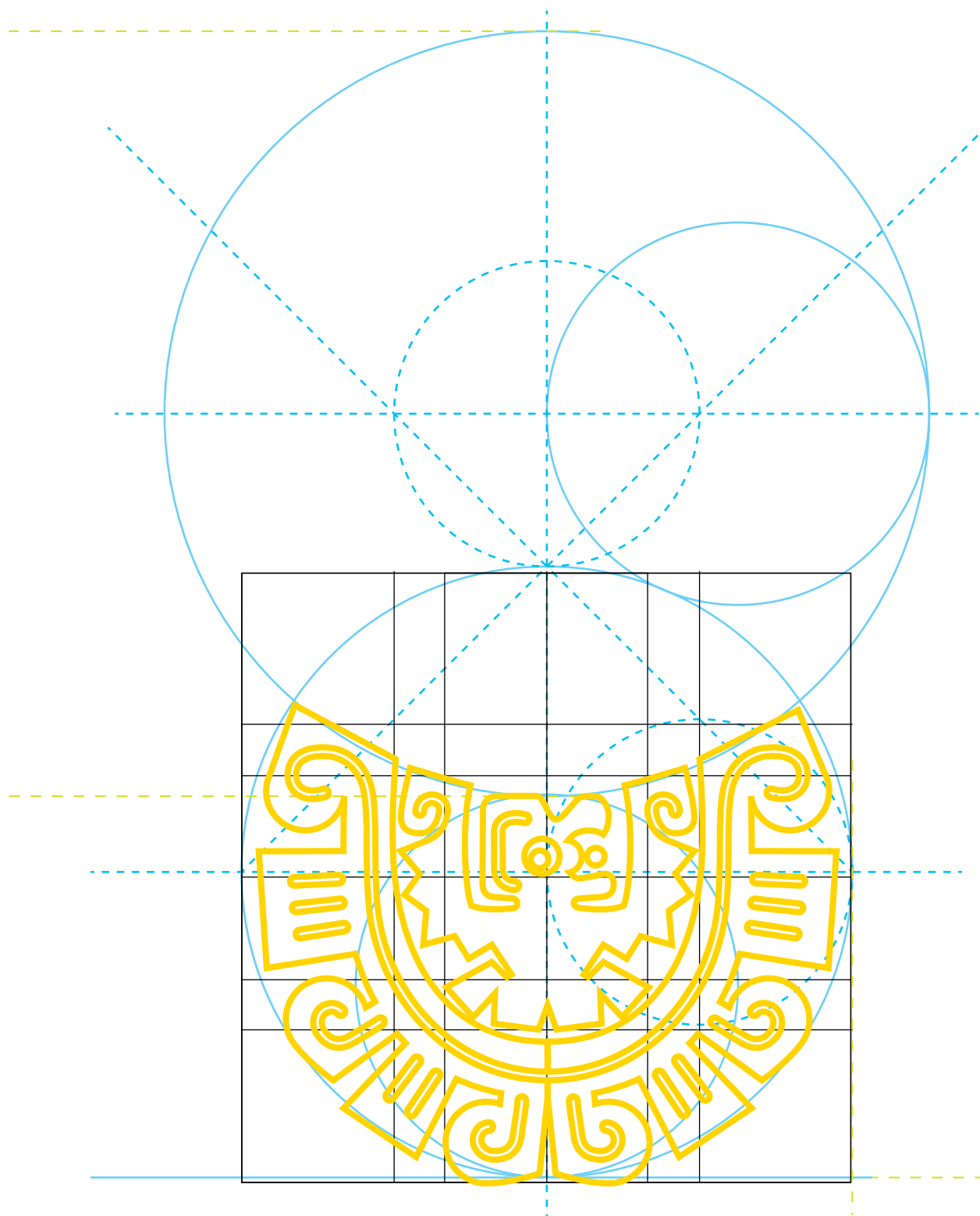
d. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

Figura 115. Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.

3.4.1.2.3 Sello n.º 7

El sello n.º 7 descrito en la Figura 116 es un sello plano en el que se representa una secuencia de triángulos adornado con muescas.



GA-4-634-78

Figura 116. Sello plano estilización zoomorfa de la Cultura Manteño Huancavilca-Inventario administrativo: GA-4-634-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC).

a. Estudio gráfico

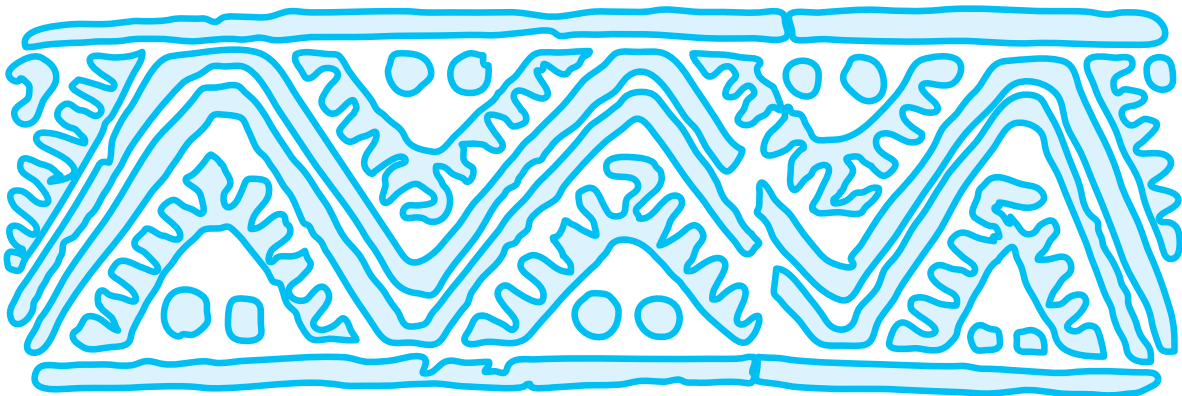


Figura 117. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Esquema geométrico subyacente en el sello

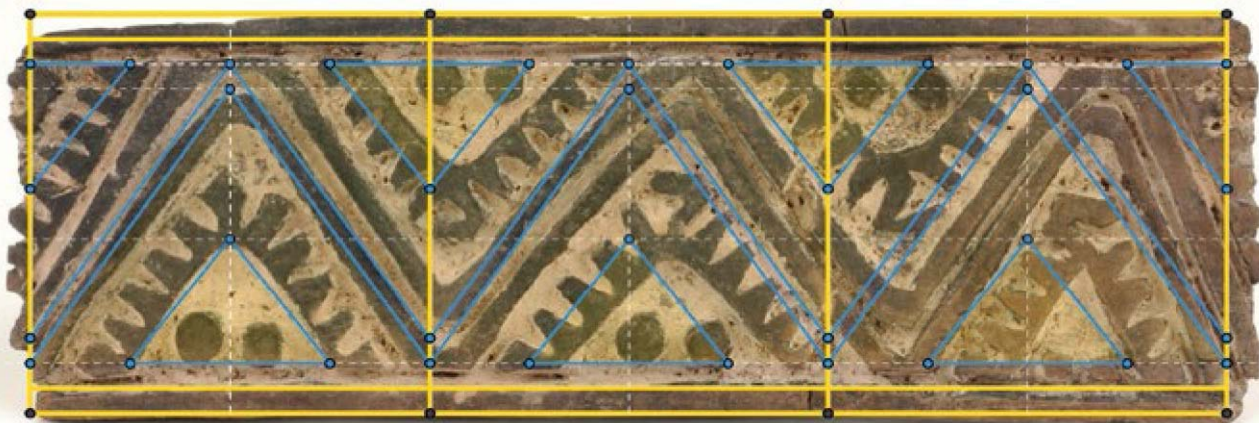


Figura 118. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

De acuerdo al trazo sobre el motivo, se puede decir que es uno de los sellos que menos precisión muestra en su ejecución: A pesar de la aparente intención del autor de ser un motivo repetitivo existe una diferencia notable de las proporciones de los diferentes triángulos. Sin embargo, al hacer un reajuste, el sello se encuentra enmarcado en un rectángulo que se forma a partir de la secuencia de tres cuadrados yuxtapuestos (ver Figura 118). Por su composición, existen dos simetrías, una simetría de traslación que permite repetir el motivo indefinidamente; una simetría central cuyo centro de simetría es el punto medio de cada uno de los lados iguales de cada triángulo isósceles. Dado un motivo con forma de triángulo isósceles y aplicando las simetrías mencionadas se obtiene el sello al completo. Además, puesto que el motivo que se repite, admite una simetría axial cuyo eje es la altura del triángulo, el sello también es preservado por esta simetría.

c. Trazado de retícula subyacente en el sello

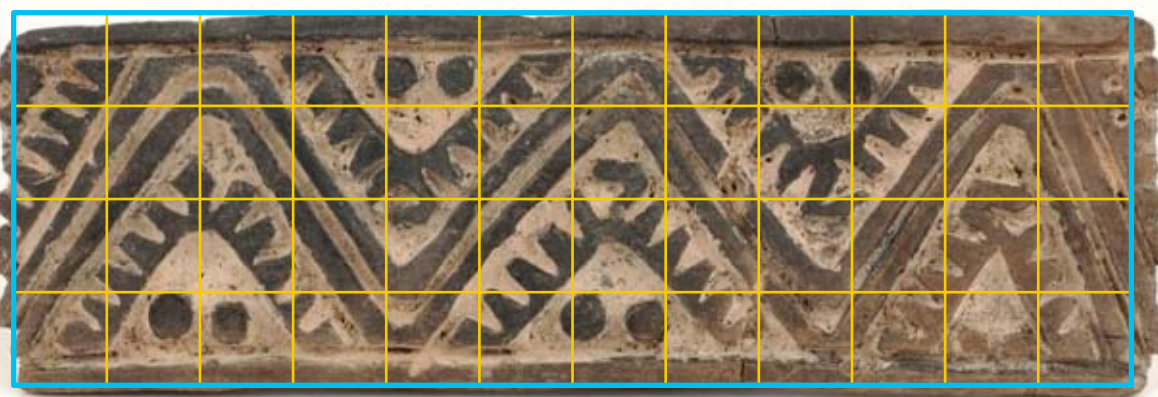


Figura 119. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

d. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

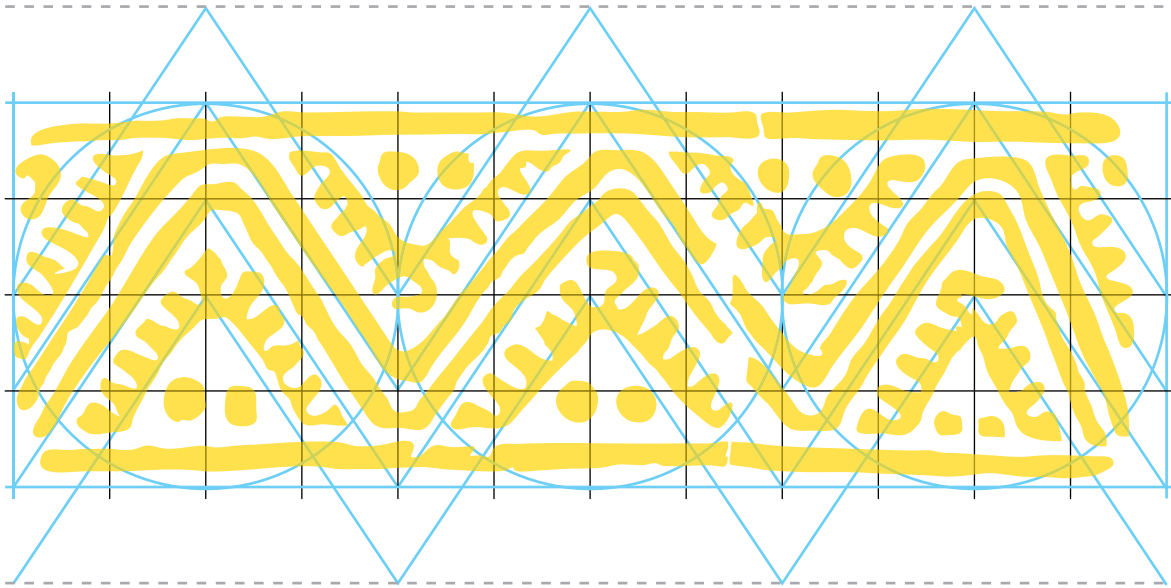


Figura 120. Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.

3.4.1.2.4 Sello n.º 8

El sello n.º 8 descrito en la Figura 121 es un sello plano en el que posiblemente se representa la estilización de la cabeza de un caballo de mar. Debido a la riqueza de la composición de la imagen de este sello, el estudio geométrico será más detallado.



Figura 121. Sello plano rectangular de la Cultura Manteño Huancavilca-Inventario administrativo: GA-104-970-78 [Fotografía]. Archivo fotográfico de Centro Cultural Libertador Simón Bolívar de Guayaquil (MAAC)

a. Estudio gráfico

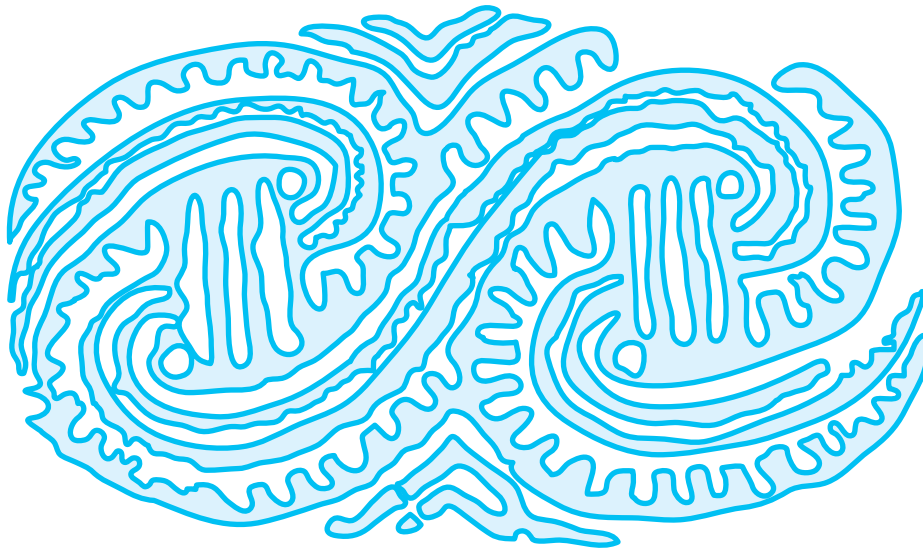


Figura 122. Digitalización de la imagen subyacente en el sello. Elaboración propia.

b. Trazado de retícula subyacente en el sello

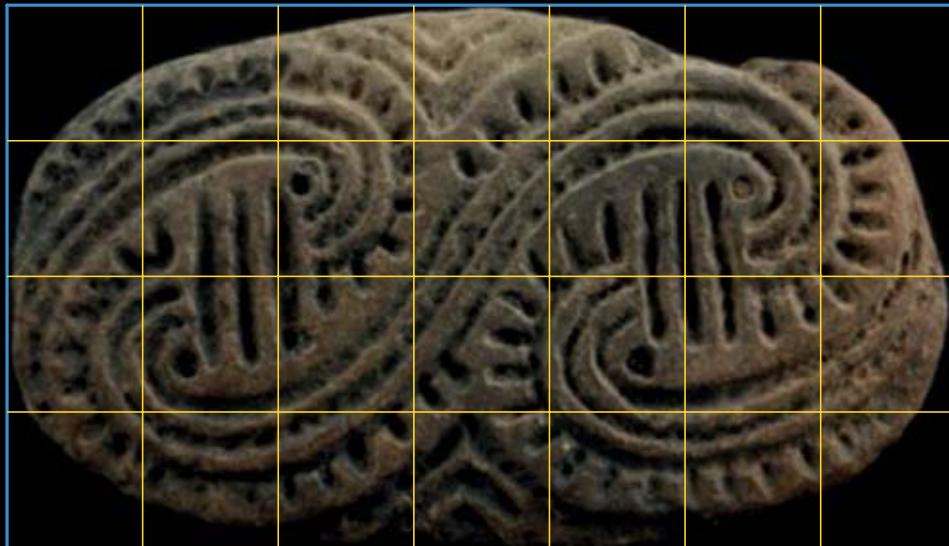


Figura 123. Retícula subyacente al sello. Elaboración propia.

c. Interpretaciones creativas de la figura estudiada

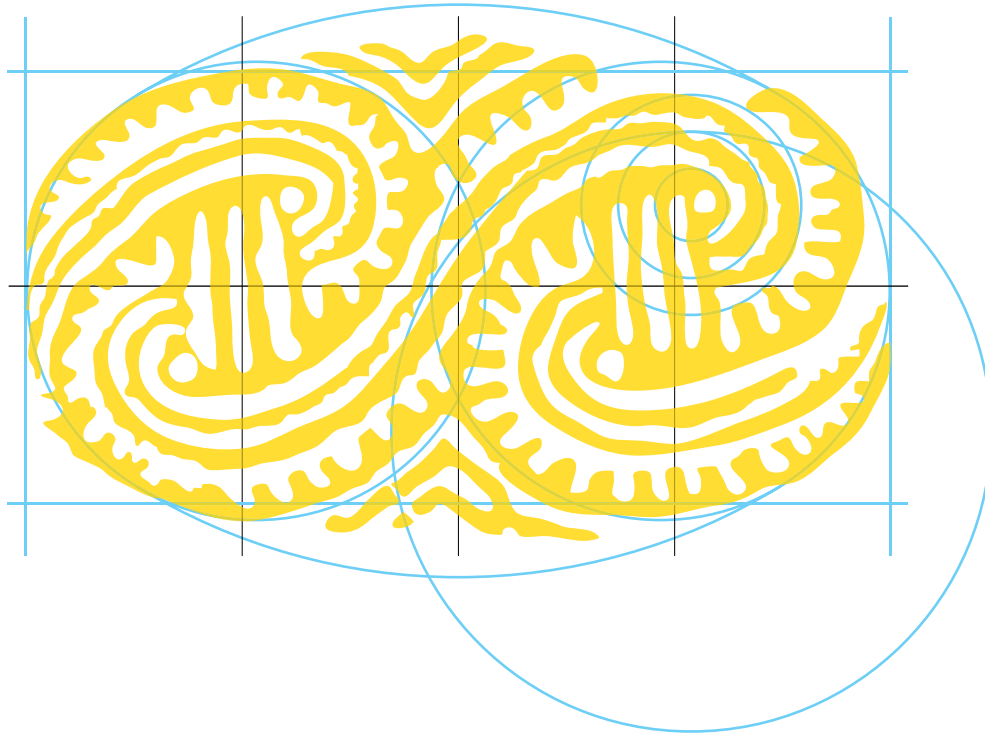


Figura 124. Interpretación del sello a partir de esquema geométrico subyacente en el sello. Elaboración propia.

3.5 Estudio pormenorizado del Sello n.º 8 de la Cultura Manteño Huancavilca.

3.5.1 Esquema geométrico subyacente en el sello.

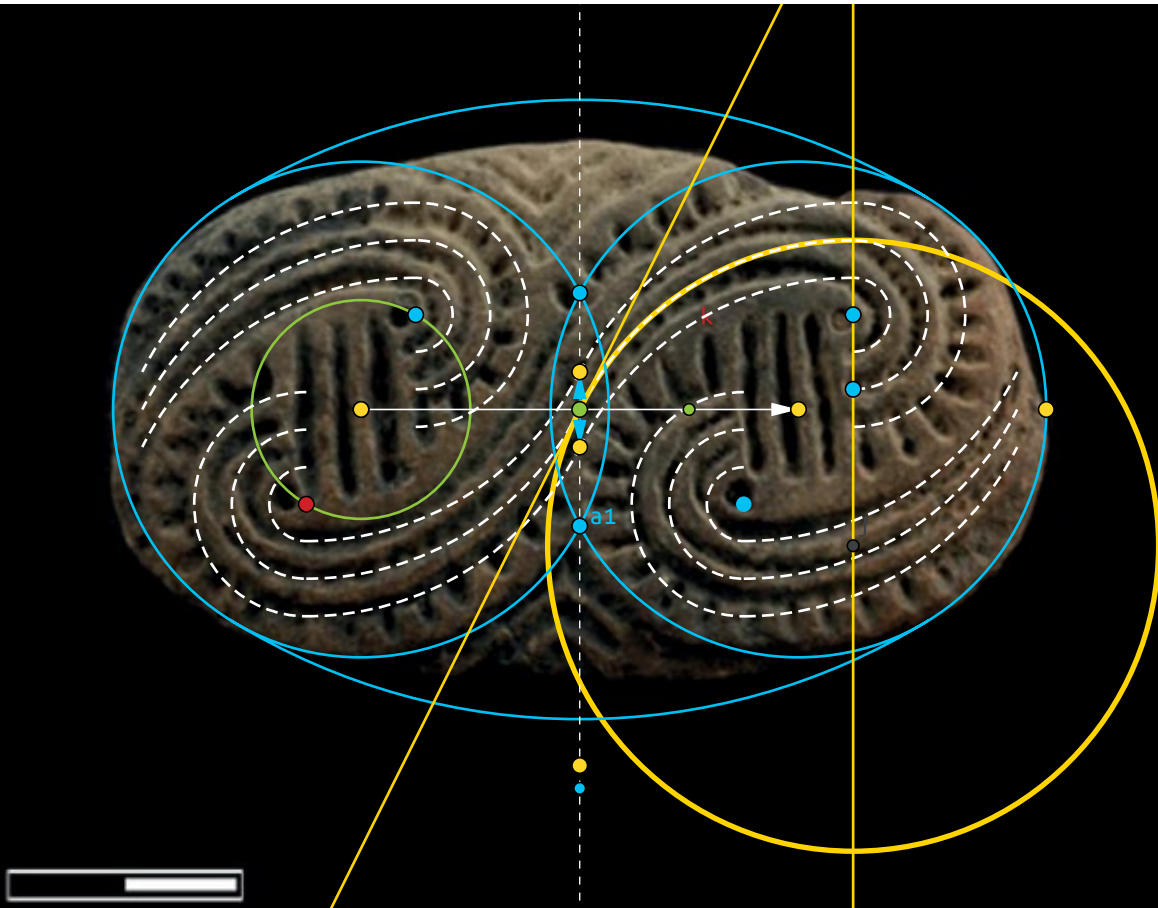


Figura 125. Esquema geométrico subyacente al sello. Elaboración propia.

Los parámetros que en este estudio hemos encontrado que determinan al sello:

- Centro de la simetría central del sello al completo;
- Centro de la simetría central de una de las componentes⁵² (ambas componentes están ligadas por las dos simetrías que presenta el sello: central y de traslación);
- Radio de la circunferencia que delimita a cada una de las componentes del sello (ambas son iguales);
- La recta tangente de la curva que pasa por el centro del sello;
- Separación o distancia entre los arcos o curvas que embellecen al motivo;

⁵² Por componentes entendemos cada una de las dos circunferencias que forman el sello.

- f) El radio del arco de circunferencia que une a ambas circunferencias delimitadoras (véase el punto 3) y que enmarcan al sello.

A continuación, estableceremos la construcción del sello paso a paso:

Fijamos los puntos 1 y 2, que denotaremos por O y C , y determinamos el radio de la circunferencia R (punto C). Denotamos por C' al punto simétrico de C respecto de O . Asumiremos que el radio R es mayor que la longitud del segmento OC .

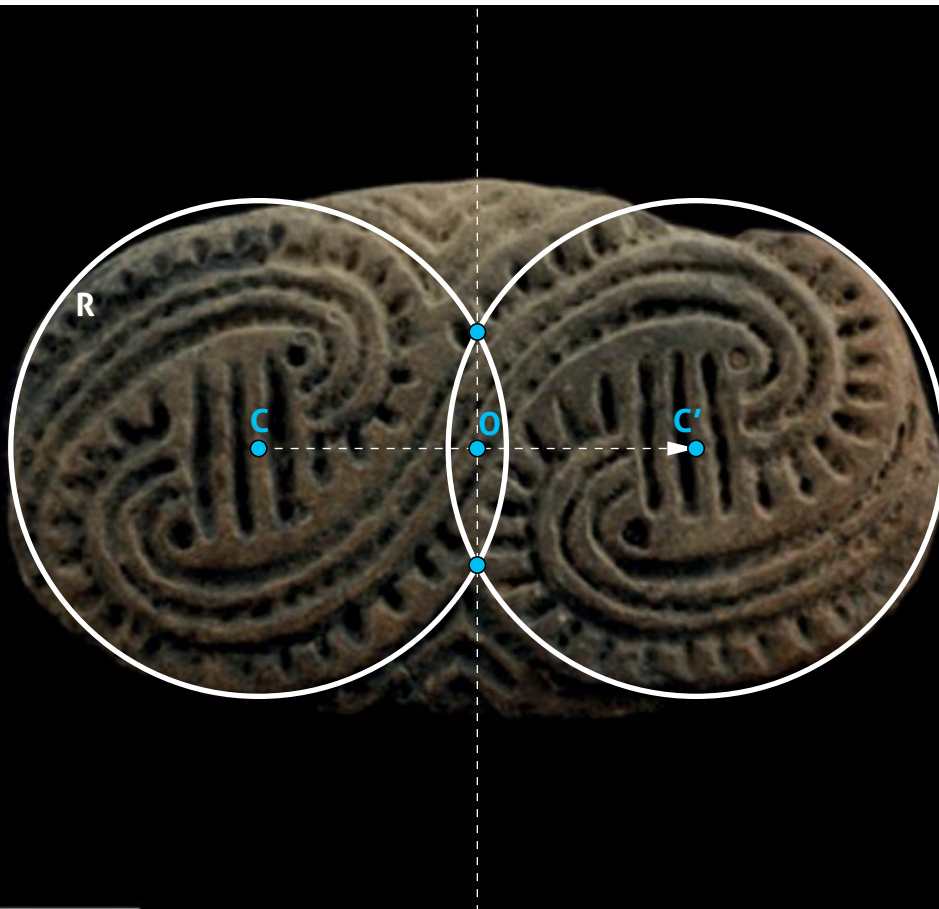


Figura 126. Puntos de referencia para la construcción geométrica del sello. Elaboración propia.

Construcción de los ojos: Hallamos el punto medio del segmento OC , M , y hacemos la circunferencia c de centro C y radio CM . Trazamos una recta r que pasa por C y que forma un ángulo de 60° con la recta que pasa por O y C . Los ojos del sello es la intersección de r y c . Aplicando la traslación, de la que es invariante el sello, se hallan el resto de los ojos (hasta un total de cuatro), (véase la Figura 127)

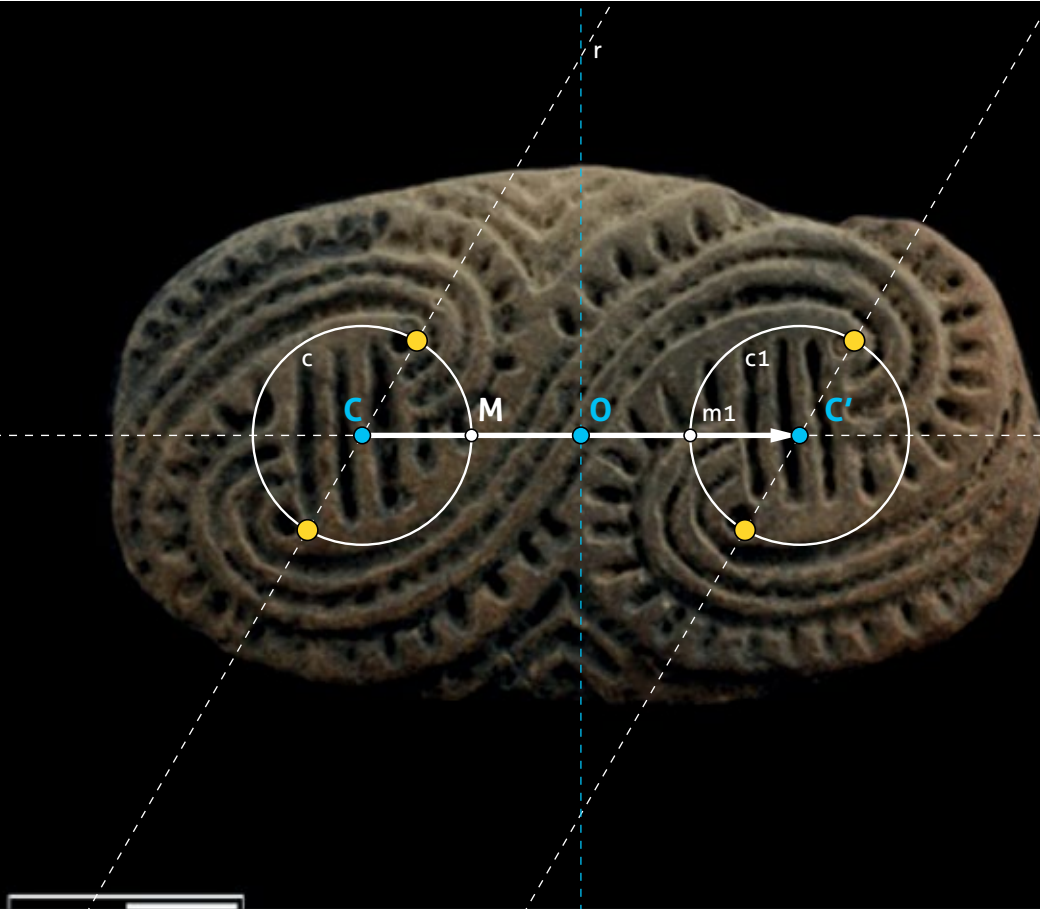


Figura 127. Construcción de los ojos. Elaboración propia.

Construcción de los arcos: Usamos el cuarto parámetro, que lo definimos como un punto D de la perpendicular al segmento OC y en el punto O . También usaremos el quinto parámetro, una recta t que pasa por O , y que será la recta tangente de la curva que pasa por dicho centro. Trazamos la recta perpendicular s_1 a t que pasa por O . También trazamos la recta s_2 que pasa por uno de los ojos (el más distante a O) y que es perpendicular al segmento OC . La intersección de s_1 y s_2 es un punto P . Este punto P es el centro del arco de circunferencia que pasa por O : trazamos el arco de centro P y radio OP desde O hasta el corte con la recta s_2 . Continuamos el arco dibujando una semicircunferencia tomando como centro al ojo más distante del centro O (el radio de dicha semicircunferencia queda determinado por la distancia del corte del arco con s_2 con el ojo del sello). Trazamos a continuación los arcos “paralelos”. Aplicando la simetría central respecto de O al punto D se obtiene el punto D' . Con una traslación de vector OD (resp. OD') aplicada al arco que pasa por O , obtenemos sendos arcos que ambos finalizan en puntos de la recta de s_2 . Como antes, continuamos ambos trazos con una semicircunferencia de centro el ojo usado en la construcción del primer arco y cuyo radio está determinado por el contexto. Por las simetrías del sello, el resto de los arcos quedan determinados.

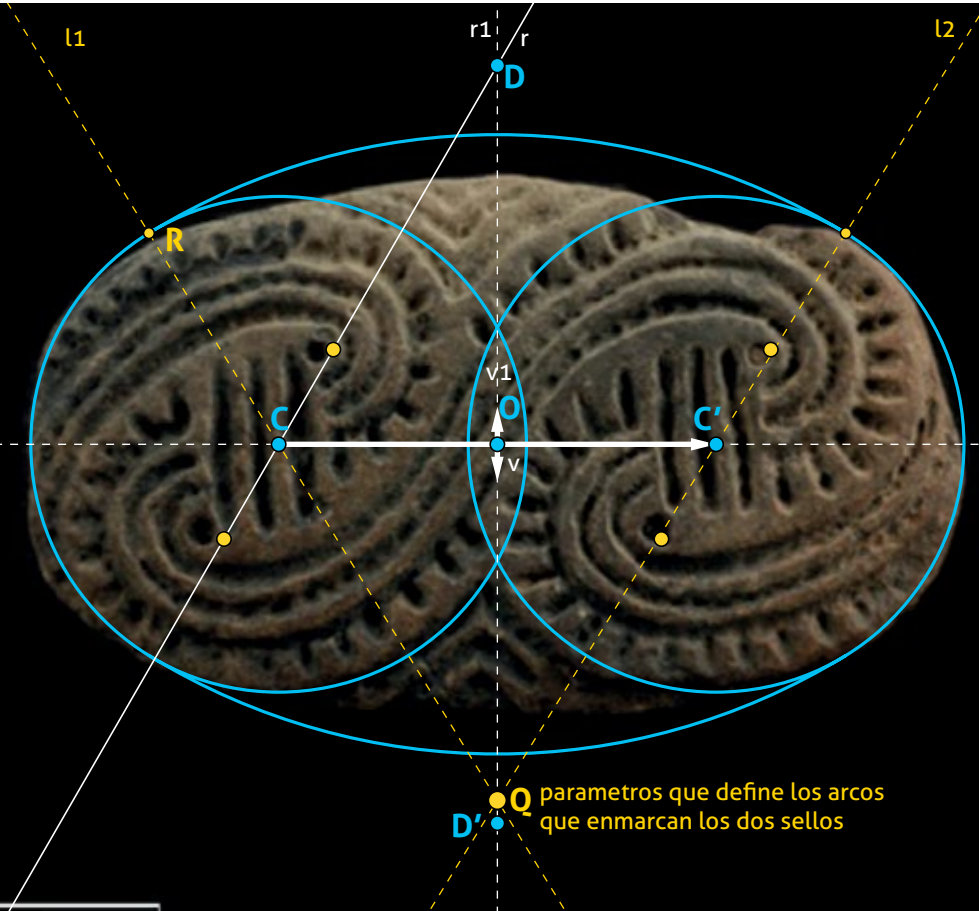
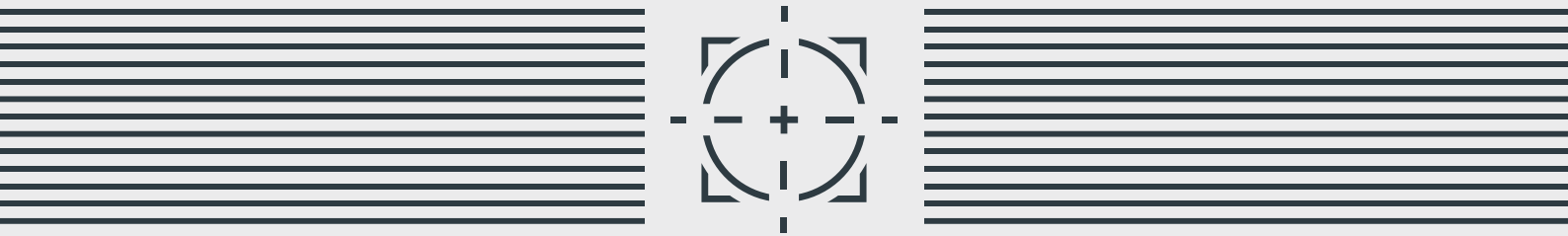



Figura 129. Construcción del óvalo. Elaboración propia.

Referencias bibliográficas

- Cobley, P. & Jansz, L. (2001). *Semiótica para Principiantes*. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente SRL
- D'Angelo, M. (2007). *La gramática del signo icónico*. Proyecto de Investigación, Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.
- Dondis, D. A. (2010). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* (J.G. Beramendi, Trad.; 10.ª ed.), Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Eco, U. (1978a). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid, España: Lumen.
- Frutiger, A. (2002). *Signos, símbolos, marcas y señales* (8.ª Ed.). México: G. Gili.
- Goethe, J. (1997) . *Teoría de la naturaleza*. Madrid, España: Tecnos
- Ghyka, Matila C. (1977). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona, España: Poseidon.
- Greimas, A. & Courtés, J. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la lengua y su semiótica plenaria*. Madrid, España: Gredos
- Grupo μ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid, España: Cátedra.
- López, J.M. (1993). *Semiótica de la comunicación gráfica*. México: Impresiones Integradas del Sur.
- Magariños de Morentin, Juan (2008). *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Comunicarte.
- Morris, Ch. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, España: Paidós.
- Munari, B. (1981). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Pierce, C. (1932). *Collected Papers*, esp. Vol II. Cambridge, Mass.
- Salinas, O. (2012). *Tecnología y diseño en el México Prehispánico*. México: Editorial Designio
- Wong, Wucius (1995). *Fundamentos del diseño*. Naucalpan, México: Gustavo Gili.
- Zunzunegui, S. (1992). *Mirar la imagen*. Madrid, España: Cátedra.





CONCLUSIONES, PROSPECTIVA Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN



CONCLUSIONES, PROSPECTIVA Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

En este último capítulo, se exponen las principales conclusiones a las que se ha llegado, así como las limitaciones encontradas y las posibles líneas de investigación futuras.

A lo largo de los presupuestos teóricos, ha sido posible comprobar que el estudio de la iconografía y, demás elementos que constituyen el acervo arqueológico del país, necesita partir de un modelo de investigación que lo fundamente y lo justifique. Se ha comprobado que la iconografía en tema central de estudios en arqueología, etnografía, historia, semiótica, diseño y arte, lo cual se ve reflejado en los archivos de las entidades que promueven la cultura, como el Ministerio de Patrimonio Cultural y museos que contienen reservas arqueológicas.

Por otra parte, ha sido evidente que la falta de estudios sistemáticos respecto a la cultura material de estas sociedades, no permite que tengamos parámetros referenciales para escoger los elementos a investigar, siendo dispersos los esfuerzos por extraer conocimientos arqueológicos, en este caso, de los objetos que reposan en las reservas arqueológicas.

A. Síntesis. Importancia de la temática precolombina en el ámbito artístico, en el marco del patrimonio actual.

Como se muestra en el capítulo dos la búsqueda de una identidad en los países latinoamericanos es una constante, asimismo y de forma específica en Ecuador. Esta búsqueda reconoce como punto de partida el asumir como riqueza el legado de los pueblos originarios y a su vez el reconocimiento de que somos un continente mestizo⁵³.

A partir de los referentes gráficos presentes en los diferentes utensilios, sellos, etc. de las culturas originarias, los cuales combinan arte y tecnología, es posible descubrir algunos rasgos de su forma de concebir el entorno en especial en el análisis geométrico de las imágenes. Por otro lado, a través del presente trabajo se pone en valor una parte del legado patrimonial y artístico de estos pueblos: tomando como motivos imágenes seleccionadas para recrearlas en nuevas obras de arte, en las que se busca combinar la noción artística precolombina; la diversidad natural de la zona amazónica ecuatoriana, al empleando materiales provenientes de esa área geográfica; y técnicas actuales de diseño, que mediante la creatividad propia del artista, permiten explorar nuevas rutas de encuentro entre el pasado aborigen y la realidad de este siglo.

⁵³ Para afirmarnos en nosotros mismos tenemos que comenzar por conocernos. ¿Qué somos en realidad? ¿Cuáles son las características que configuran el perfil particular de nuestro pueblo y de nuestro continente? Somos por excelencia un continente mestizo (Tünnermann; C. 2012, p. 4)

1. Identidad antropológica

Cabe destacar que, el horizonte que nos hemos propuesto en este capítulo es confirmar que, la “creación artística” es una forma natural de expresión de los seres humanos y con ello el profundizar en las diferentes manifestación de la identidad; corroborando lo que dice Gabriel Córdoba en uno de sus escritos: “El momento de toda creación artística tiende al misterio. [...] Este instante complejo y vivencial en extremo, tensiona el equilibrio entre lo observado, sentido, vivido, y lo que somos. Situación no definible en términos objetivos ni subjetivos, abarca la realidad en su conjunto, en donde la persona experimenta la relación más radical con esa realidad. Es un estado totalizador, que rompe la homogeneidad de la vida ordinaria, y se sitúa en un orden de ser diferente. Acceder a este otro nivel, lejos de aislarnos, supone el hallazgo de la pauta primera de nuestra condición creadora: la apertura hacia lo otro. Entramos en el ámbito del misterio porque tenemos la capacidad para hacernos eco de las múltiples sugerencias que incitan a la comunicabilidad⁵⁴.

De ahí que en el instante de la creación artística el ser humano no queda clausurado en sí, pues en su raíz está antropológicamente la condición de la relación, que hace a la persona un ser abierto a toda realidad, ya que es referencia a un misterio de plenitud. El instante creativo expresa la naturaleza del ser humano, radical estado de apertura a alguien o a algo para unirse y comunicarse con este algo o alguien⁵⁵. “[...] La persona humana ha dado siempre respuesta con su creatividad artística a su estar en el mundo” (2000, pp. 371-372).

Desde esta perspectiva, podemos decir que la identidad es el reconocimiento de lo que es la persona en el contexto de su entorno, para luego arraigarse y cimentarse en esa congenitud⁵⁶ que pueda dar unidad, dirección y sentido a lo que le rodea a través de las diferentes manifestaciones artísticas, culturales, artesanales, etc.

2. Identidad como continente, como país

Como se dijo en el apartado anterior, la base de la identidad, es el reconocimiento del patrimonio genético de la persona para que a partir de ello sea posible reconocer

⁵⁴ Afirma Fernando Rielo en “*Fernando Rielo: Un diálogo a tres voces*”: “Si, mi metafísica es la concepción genética del principio de relación, ésta será el paradigma que, haciendo posible las ciencias humanas, las hace, a su vez, comunicables con la metafísica; si con la metafísica, también entre sí. Esta comunicabilidad es la forma de apertura que tiene pro supuesto la concepción genética del principio de relación”. (p. 145).

⁵⁵ En virtud de la divina presencia constitutiva el ser humano es, por naturaleza, “extático”, esto es, se abre a alguien o a algo para unirse y comunicarse con este alguien o este algo.

⁵⁶ El “+” del ser, significando que “el ser tiene gene”, sustituye, finalmente, la “identidad” por la “congenitud” que, sustituyendo al concepto histórico de sustancia, es el contenido de la concepción genética del principio de relación (Rielo, F. 2005. p. 129).

los valores esenciales de un país o de una zona; desde un pensamiento de unificación con el fin de que “*aunque el término* o denominación de una nación, país, pueblo (Las Indias, el Nuevo Mundo, L’Amérique latine; Real Audiencia de Quito, Gran Colombia, República del Ecuador) haya sido inventado por otros, a los integrantes de cada pueblo les corresponda ‘inventar’ su contenido y darle una propia significación” (Tünnermann, C. 2007, p. 2).

Al respecto, significación que no es otra cosa que la identificación de los aspectos más específicos y particulares de cada país, para desde ahí poder dar a conocer su riqueza.

En este sentido, a raíz de las entrevistas y la bibliografía estudiada sobre las manifestaciones artísticas contemporáneas y que guardan relación con la iconografía precolombina, podemos decir que la constante en los artistas, es la búsqueda incesante de una identidad propia que esté vinculada con los pueblos originarios y con el presente. A esta forma de expresión plástica, surgida entre 1950 y 1960, nacen los términos Ancestralismo⁵⁷ y Precolombinismo⁵⁸ que, a decir de los entrevistados, no fueron un movimientos artísticos.

Respecto a lo anterior Mónica Sarmiento manifiesta:

“ARTISTAS PRECOLOMBINISTAS, este término se usó de diversas formas, para clasificar a artistas con rasgos precolombinos dentro de su creación y con el tiempo fue adquiriendo una identidad con este nombre, pero la realidad es que muchos artistas han desarrollado su arte por etapas o por series y algunos no trabajan el precolombino más. [...] Los artistas [...] son inspirados por el arte precolombino y aunque no sea su línea de trabajo, crean obras evocando esta cultura creativa” M. Sarmiento (comunicación personal, 02-02-2013).

3. Identidad etnográfica

Puesto que, para plantear un proyecto desde los diferentes ámbitos del conocimiento, es necesario tener en cuenta la importancia del elemento -social- ya que este aspecto facilitará la comunicación entre la persona y su entorno para determinar la aceptación o no de lo propuesta que busca fomentar un sentido de pertinencia social. Si bien es cierto que no hay registros escritos de las culturas originarias, también es cierto que la cultura material existente es una constatación de que las sociedades de ese entonces buscaron una forma de comunicarse, que fue aceptada por el conglomerado, haciendo de cada objeto una evidencia de su forma de concebir el mundo y que ahora son posibles hallazgos que nos permiten ahondar en las raíces ecuatorianas.

⁵⁷ Término acuñado por la historiadora alemana Isabel Rith-Magni y que lo desarrolla en su libro *Ancestralismo* (1994).

⁵⁸ Término acuñado por Juan Manuel Ugarte para designar al movimiento ancestralista peruano.

Después de conocer con mayor profundidad las culturas precolombinas de Ecuador, es evidente que a través de las manifestaciones icónica plasmadas en los diferentes objetos, el estrecho vínculo entre el hombre precolombino y la naturaleza.

4. Identidad cultural

En la actualidad es conocido que la cultura asume varias dimensiones y funciones que forjan a una sociedad. Por lo que, entre las definiciones⁵⁹ de cultura existentes la mayoría concuerdan en que “*es lo que da vida al ser humano*”: sus tradiciones, costumbres, festividades, conocimientos, creencias, etc.

En este contexto la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural define que la “[...] cultura comprende el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social, y [...] abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las formas de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias⁶⁰”.

De acuerdo a esto podemos decir de forma general, que la identidad cultural son todos los aspectos característicos de un pueblo y que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo.

B. Aportaciones de la tesis

En esta apartado se explica el fundamento en el que se circunscribe la propuesta de las obras de arte a partir de iconografía precolombina; se describen los procesos para la obtención de materiales que se utilizaron para elaborar las obras de arte, la mayoría de los cuales son extraídos de la zona amazónica del Ecuador, los mismos que son estudiados por un grupo de investigación de profesores de los Departamentos de Arquitectura y Arte, Química y Ciencias Naturales de la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador). Y por último, se muestran las obras propiamente dichas, que consisten en imágenes diseñadas con motivos precolombinos con estilo actual.

Al hablar de criterios artísticos podemos decir que se han tenido en cuenta diferentes opiniones de artistas, diseñadores y artesanos de algunos sectores de Ecuador y otros aportes que guardan relación con lo estudiado a lo largo de la investigación como es el caso de la geometría, de esta manera se intentará mostrar en las obras artísticas el sentido de ultimidad, unificación y compromiso asumiendo como reto la transversalidad

⁵⁹ “La cultura es algo vivo, compuesta tanto por elementos heredados del pasado como por influencias exteriores adoptadas y novedades inventadas localmente. La cultura tiene funciones sociales. Una de ellas es proporcionar una estimación de sí mismo, condición indispensable para cualquier desarrollo, sea este personal o colectivo” (Verhelst, 1994, p. 42).

⁶⁰ Definición conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT, México, 1982), de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (Nuestra Diversidad Creativa, 1995) y de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998).

existente entre Arte, Diseño y Artesanado⁶¹ mediante la utilización de materiales alternativos, cuyo proceso de obtención se detalla en los siguientes apartados. El soporte es pulpa de papel obtenido con fibras naturales y los colorantes son también naturales, extraídos de plantas de la zona amazónica de Zamora.

1. Soporte

La materia como tal siempre ha estado presente en el arte. Sin embargo se introduce como argumento de la obra de arte en las vanguardias que se desarrollaron en el siglo XX⁶², considerando por ejemplo a la pulpa de papel un “redescubrimiento al utilizarlos como vehículo para un arte nuevo, en un mundo contemporáneo” (Neuman, G. 1994, p. 44).

1.1 Papel de fibra natural

El papel de fibras vegetales es un material utilizado como un medio creativo en el arte, ya que su ligereza le da al artista la posibilidad de manipularlo de acuerdo a la obra proyectada. Son conocidos los trabajos de Vanessa Godfrey, Ricardo Crivelli, Rufino Tamayo, Giti Neuman, entre otros; quienes entablan una relación cercana con la fibra en el proceso creativo de sus obras de pintura, escultura, grabado, libros de artista, estampa, etc. Asimismo su producción está ligada a una actitud de respeto hacia el medioambiente y promoción del reciclaje. Las Figuras 130, 131, 132 y 133 ilustran algunos trabajos de estos artistas sobre papel de fibras naturales. En este trabajo se emplea este tipo de papel artesanal (ver Anexo n.º 3: proceso de formación del papel) para las obras de arte, por ser el material más acorde a los objetivos del mismo.

⁶¹ El vínculo Arte-Diseño-Artesanado podría compararse, en un proyecto concreto, a una aleación definida en proporciones diferenciadas de cada uno de estos sectores, que nos aportaría una especie de material diferente e innovador, adecuado a cada caso. De las aportaciones del Arte, la cualidad que consideramos esencial, y la que puede aportar mayor valor al Diseño o el Artesanado, es su capacidad para conmover al destinatario, de hacernos vibrar emocionalmente con una fuerza muy por encima de lo habitual. [...] el diseño es la modalidad del arte de hoy que dialoga mejor con la experiencia contemporánea, por su análisis social, su capacidad para generar emociones e identidades, y por recuperar el “aura” atribuida al arte, como consecuencia de esa cercanía con el artesariado, y que aquí aumenta gracias al espacio en que se exhibe. [...]. La consideración de Arte, Diseño o Artesanado, que es interesante mantener separadas conceptualmente para que cada una de ellas pueda enriquecer su aportación al resto, solamente estará en la intención de quien lo proyecta y lo crea, o en la consideración que adquieran ante nuestra mirada. Pero independientemente de la valoración universal que pueda tener esta interrelación en la actualidad, el concepto integrado Arte-Diseño-Artesanado ha venido siendo una constante en la identidad que ha caracterizado al diseño en el ámbito de la CCC, un gran potencial que le ha proporcionado una destacada calidad de la manufactura y un factor emotivo de la producción, que resultan especialmente valiosos en estos momentos. (García-Garrido, S. 2015, p. 66)

⁶² “Los dadaístas con el valor material del objeto artístico, el Neodadaísmo con el concepto de collage y más tarde aparece el Informalismo, corriente que promueve al materia como argumento de la obra de arte” (Ruiz, C. 2008, p.23)



Figura 130. Pyramid de Vanessa Godfrey. En Artistry in paper (p. 139), por P. Jackson, 2006, New York: Kodansha America, Inc.



Figura 131. Ricardo Crivelli (2013). Máscara del llanto. <http://artebus.com.ar/artistas/obras.php?artID=191&lang=ES&grupo=136>



Figura 132. Tamayo, R. (1997). La mano negra. <http://www.invaluable.com/auction-lot/rufino-tamayo,-mano-negra,-1977,-firmada-mixograf-102-c-cabb23cafc>.



Figura 133. Neuman, G. (2007). Libro de artista.

2. Técnica

2.1 Colorantes naturales

Desde el hombre primitivo (como constancia están las pinturas rupestres, como las de las cuevas de Altamira) hasta mediados del siglo XIX, todas las culturas han empleado exclusivamente colorantes naturales, y el arte precolombino no fue una excepción; sin embargo, la industrialización y los nuevos procesos químicos del siglo XIX permitieron que se desarrollaran colorantes artificiales y algunas de sus propiedades, como estabilidad, fácil transportación, etc. permitieron la extensión de su uso y por ende el desplazamiento del uso de los colorantes naturales. Sin embargo, la sustitución nunca fue total y aún en nuestros días, algunos pueblos, comunidades, industrias, particulares, etc. aún los siguen empleando como un recurso valioso y versátil. Estos colorantes se obtienen de forma directa de raíces, tallos, flores, semillas, hojas o frutos de algunas plantas y de ciertos insectos; los cuales se utilizan principalmente en textiles. En este trabajo se ha elegido este tipo de colorantes, por la armonía que guarda con los vestigios de las culturas originarias y que permiten acercarse más al sentido artístico de estos pueblos. (ver Anexo n.º 4: plantas de las que se extraen los colorantes)



Figura 134. Paleta de colores que se utilizará de acuerdo a los colorantes escogidos para el presente trabajo.

Los colorantes naturales que se utilizaron en el presente trabajo son extraídos del Centro Shuar Kiim, comunidad de la parroquia La Paz, cantón Yacuambi, provincia de Zamora Chinchipe, ubicada en la zona sur del Ecuador en la región amazónica.

Desde el inicio de la investigación las plantas fueron seleccionadas con fines artísticos, por lo que se analizaron previamente 20 especies nativas, de las que se escogieron tres colores, más el negro. En la figura 134 se muestra la paleta de colores a emplear en las obras artísticas del presente trabajo.

3. Temática

Una conclusión de esta tesis consiste en que las figuras geométricas, a las que recurren los artesanos de las culturas precolombinas al elaborar los sellos, son esencialmente figuras básicas y regulares: cuadrados, triángulos y circunferencias. Pero, al momento de realizar composiciones gráficas con estas figuras básicas, se ha identificado como recurso la utilización de la yuxtaposición. Esto es una evidencia clara de que apenas hacen uso de las proporciones, al menos de forma consciente. Es decir, no se encontró la proporción aurea como canon de belleza en las imágenes estudiadas en este trabajo.

Excepcionalmente, en los sellos de las Figuras 96 y 120 se observa el ángulo de 60° , pero no parece la tónica general. La hipótesis es que estos sellos, a la vista de nuestro estudio, probablemente sean producto de la influencia de otras culturas.

Las figuras concebidas para los sellos precolombinos debieron tener una función identificadora de un lugar, un individuo, familia, u otro referente relativo a la vida cotidiana o trascendental.

Por la irregularidad de los diseños concluimos que los artesanos de las culturas precolombinas estudiadas no disponían de herramientas para dibujar.

4. Fase creativa y proceso de aplicación

Como fruto del estudio realizado a los sellos hemos comprobado la interrelación que puede existir en los conceptos que estos objetos reproducen gráficamente la identidad. Y también que su configuración ayuda a conocer la mentalidad de la cultura y las capacidades gráficas y creativas de sus artífices.

En este sentido, Luis Gonzalo González afirma que:

El proceso creador consiste en transformar una materia amorfa en un sistema orgánico de imágenes dotadas de valor significativo y expresivo, dimanante del primero de una filiación de orden intelectual; el segundo, procedente del mundo sentimental e instintivo. No se trata de la mera realización de una idea, sino de un juego de comunicaciones entre el mundo material y el espiritual, ya que en el proceso creador la materia emite sus sugerencias hacia el artista, y sus cualidades pueden implicar cambios en la intención primigenia del creador [...] En el trabajo se enfoca desde dos ángulos distintos, pero complementarios, el conocimiento de las infinitas posibilidades interiores y el encuentro con la materia utilizada para la expresión creativa, es un método de trabajo dentro del campo de la investigación. Luis Gonzalo González (I Congreso Internacional de Diseño Identidad y Comercio, octubre 2010) .

Considerando lo anterior, se crearán o recrearán las imágenes seleccionadas en nuevas obras de arte, tratando de respetar la concepción artística de los pueblos originarios, empleando para ello materiales naturales y técnicas de diseño que, aunque con una visión renovada, expresen además de la creatividad y el arte de quien elaboró las nuevas obras, de cierta forma también la percepción de los artistas precolombinos.

Para finalizar este apartado, se incluyen pruebas de aplicación de los colorantes naturales en el papel de fibra natural con imágenes propuestas a partir del estudio de los sellos planos de las culturas Jama Coaque del Periodo de Desarrollo Regional y de la cultura Manteño Huancavilca del Periodo de integración descritas en los capítulos anteriores. (ver Anexo n.º 5: ficha técnica).

C. Líneas de investigación futuras

Los resultados y conclusiones recogidos en el presente trabajo, son una primera aproximación a un tema que, por su importancia, necesita ser profundizado y continuado a lo largo del tiempo. En general, el desarrollo de una investigación viene asociada a nuevos campos de investigación que se enriquecen en la medida en que se analizan de forma sistemática y vinculada dentro de grupos de investigación interdisciplinarios, en los que expertos de diversas ciencias y disciplinas aporten elementos que enriquezcan el conocimiento de la cultura americana: sus orígenes y particularidades. A continuación se mencionan algunas posibles líneas de investigación:

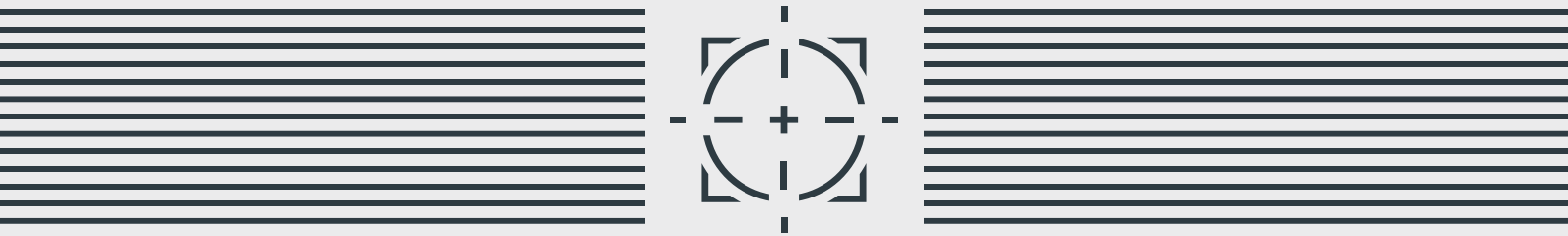
- La selección y estudio de estos símbolos permite su comparación con otros de la misma cultura y periodo, de culturas y periodos de su contexto más próximo, con otras culturas precolombinas del continente e incluso otras culturas del resto del mundo. Concretamente, los sellos pueden compararse con otros sellos de culturas mediterráneas y orientales, y especialmente con los generados en Europa mediante el lenguaje heráldico.

- La identidad de estas culturas autóctonas de Ecuador podrían adoptarse como símbolos de las regiones de origen y, junto a los que puedan surgir del resto de zonas, constituir un compendio o mapa iconográfico de la cultura ancestral de nuestro país.
- Las posibilidades de variación e interpretación que genera el estudio geométrico realizado, permiten una amplia creatividad en la generación de símbolos nuevos a partir de los originales, y que pueden igualmente ser empleados por artistas y diseñadores contemporáneos.
- Al haber propuesto la utilización de materiales alternativos queda un campo por explorar ya que los colorantes y las fibras naturales son una pequeña muestra. Es por esta razón que más adelante se puede trabajar con la utilización de tintes naturales, reintegración de fibras sobre cerámica, utilización de biopolímeros, etc. con el fin de mostrar la identidad y la creatividad de los artistas americanos y en concreto ecuatorianos.
- Es también interesante hacer una investigación sobre la geometría plana (euclidiana, hiperbólica y esférica) que utiliza Escher en sus obras, y desde sus postulados aplicar en nuevas obras de arte la iconografía precolombina. Asimismo, desde otras aportaciones en el arte se puede considerar las obras de Keit Haring y Joaquín Torres García.
- También se considera interesante poder incorporar al estudio el análisis geométrico de otras manifestaciones gráficas que se encuentran en los diferentes utensilios u objetos pertenecientes al acervo arqueológico de Ecuador.
- El estudio y análisis sistemático de dichos motivos geométricos, nos pueden llevar a conclusiones sobre el sentido abstracto que manejaban cada una de las culturas originarias del Ecuador, y también de los cánones de belleza, tanto de las proporciones más usuales como de las figuras y elementos de simetría que incluían; y también, quizá, este análisis pueda conjeturar una cronología para los objetos estudiados.
- Asimismo a partir de este estudio se puede generar propuestas de nuevos proyectos de investigación, siguiendo la misma línea, que permitan ampliar el conocimiento sobre las culturas originarias de Ecuador.
- Del mismo modo, en un futuro cercano se pretende publicar este trabajo y otros que surjan dentro de esta línea de investigación, para hacer visible tanto la riqueza cultural de los pueblos prehispánicos, como la metodología, el análisis y la propuesta de recreación del arte originario, como una forma de expresión artística.
- De igual forma se puede presentar el repertorio gráfico en exposiciones artísticas. Como, dar a conocer la recreación de los motivos prehispánico en productos cerámicos, textiles, etc.
- En definitiva, al ser un tema amplio es importante el trabajo interdisciplinar, desde nuestro punto de vista, y su relevancia radica en el aporte a la identidad. Por ello todo estudio que aporte a esta importante dimensión se puede considerar importante.

Referencias bibliográficas

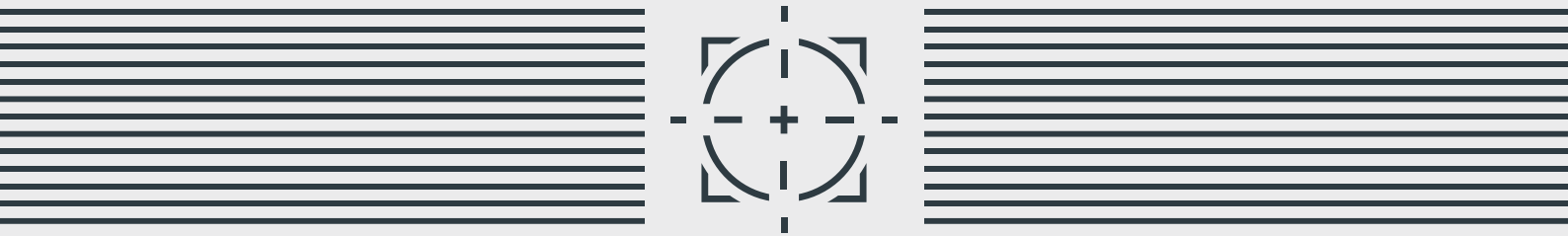
- Aguilar, S. Ramírez, J. Malagón, O. (2007). Extracción de fibras no leñosas: cabuya (*furcraea Andina* trel.) y banano (*musa paradisiaca* l.) Para estandarizar un proceso tecnológico destinado a la elaboración de pulpa y papel. *Revista Iberoamericana de Polímeros*, 8 (2), 11.
- Córdoba, G. (2008). El templo de la sagrada Familia de Gaudí. Significado teológico catequético. *Teología y Catequesis*, (107-108), 166-191.
- Córdoba, G. (Septiembre de 2000). De los límites en la creación artística, o cómo actualiza la persona su ser relacional en la experiencia estética. En J. Fernández (Presidente del congreso), I Congreso Internacional. La metafísica ante el tercer milenio. Congreso llevado a cabo en Roma, Italia.
- Jackson, P. (2006). *Artistry in paper: creating beautiful things with origami, papier maché, pop-ups and other papercrafts*. New York: Kodansha America, Inc.
- Organización de las Naciones Unidas. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO los Derechos Humanos*, United Nations. <http://portal.unesco.org> (09-05-2017)
- Rielo, F. (2005). *Fernando Rielo: Un diálogo a tres voces*. Loja, Ecuador: Editorial UTPL
- Ruiz, Ma. C. (2008). *El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*. (tesis doctoral no publicada). Universitat Politècnica de València. doi:10.4995/Thesis/10251/3785.
- Moral, Ma. C. (2001). *Estudio de los colorantes alimentarios para su aplicación en la Bellas Artes*. (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Verhelst, T. (1994). Las Funciones Sociales de la Cultura. In: Cultura y desarrollo rural. *Revista LEADER Magazine*, n.º 8.
- Tünnermann, C. (2007). América Latina: identidad y diversidad cultural. El aporte de las universidades al proceso integracionista. Polis <http://polis.revues.org/4122>; DOI: 10.4000/polis.4122 (20-05-2017)
- Neuman Giti (1994). *Manual para la elaboración de papel hecho a mano a partir de fibras naturales*. Quito, Ecuador: Giti Neuman Galería de Arte.
- Neuman, G. (2007). *Giti Neuman o la aventura siempre renovada*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Centro Cultural.
- García-Garrido, S. (2015). *Diseñar para una era humanista: Innovación transversal entre Arte, Diseño y Artesanado*. Madrid, España: IED Madrid.







FUENTES DOCUMENTALES



FUENTES DOCUMENTALES

LIBROS

- Acha, J. (1994). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Coyoacán, México: S. A. de C. V.
- Acha, J. (1996). *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México
- Ayala Mora, E. (1988). *Nueva Historia del Ecuador*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Baylon, C. & Fabre, P., (1994). *La semántica (con ejercicios prácticos y sus soluciones)*. España: Paidós.
- Boas, F. (1964). *Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Solar.
- Borchart, C. & Moreno, S. (1997). *Crónica Indiana de Ecuador Antiguo*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Bravomalo, A. (2006). *Ecuador Ancestral (2.ª ed.)*. Quito, Ecuador: Quik Print.
- Cid, M. (2009). *Diseño Precolombino: Iconografía Chilena*. Santiago de Chile, Chile: Ocho Libros Editores.
- Cobley, P. & Jansz, L. (2001). *Semiótica para Principiantes*. Buenos Aires, Argentina: Era Naciente SRL.
- Costa, J. (1987). *Imagen global*. Enciclopedia de Diseño. Barcelona, España: Ceac.
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Christopher Williams, (1983). *Los orígenes de la forma*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Denslow, J. and Padoch, C. (1988). *People of the Tropical Rain Forest*. Berkeley: University of California Press.
- Di Capua, C. (2002). *De la imagen al icono*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Dondis, D. A. (2010). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual (J.G. Beramendi, Trad.; 10.ª ed.)*, Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Eco, U. (1978a). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid, España: Lumen.

- Eco, U. (1978b). *Semiología de los mensajes visuales en análisis de la imagen*. España: Ed. Buenos Aires.
- Eco, U. (1976). *Signo*. Barcelona, España: Labor.
- Echeverría, J. (1996). *Betty J. Meggers. Personalidades y dilemas en la arqueología ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Enciso, J. (1947). *Sellos del Antiguo Ecuador*. México
- Estrada, J. (1990). *La balsa en la historia de la navegación ecuatoriana*. Guayaquil, Ecuador: Instituto de Historia Marítima.
- Estrada, E. (1959). *Arte aborigen del Ecuador: Sellos o pintaderas*; Guayaquil, Ecuador: Museo Víctor Emilio Estrada.
- Focillon, H. (2010). *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. México: Rodolfo Peláez.
- Frutiger, A. (2002). *Signos, símbolos, marcas y señales* (8.ª Ed.). México: G. Gili.
- García-Garrido, S. (2015). *Diseñar para una era humanista: Innovación transversal entre Arte, Diseño y Artesanado*. Madrid, España: IED Madrid.
- Guinea, M., Bouchard, J. y Marcos, J. (1995). *Cultura y Medio Ambiente en el Área Septentrional Andina*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Gibson, J. (1966). *The senses considered as perceptual systems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gillam Scott, (1958). *Los fundamentos del diseño* (7.º Ed.). Buenos Aires, Argentina: Victor Leru.
- Gombrich, E.H. (2010). *El sentido del orden*. Londres: Phaidon.
- Gombrich, E.H. (2000). *Norma y forma*. España: Editorial Debate.
- Gombrich, E.H. (1994). *Imágenes simbólicas*. España: Alianza Editorial.
- Goethe, J. (1997). *Teoría de la naturaleza*. Madrid, España: Tecnos
- Guffroy, J. (2004). *Catamayo precolombino*. Loja, Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Ghyka, M. (1977). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona, España: Poseidon.
- Greimas, A. & Courtés, J. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la lengua y su semiótica plenaria*. Madrid, España: Gredos
- Guinea, M. (1998). *El Área Septentrional Andina: Arqueología y Etnohistoria*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

- Grupo μ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid, España: Cátedra.
- Hodder, I. (1988). *Interpretación en Arqueología: Corrientes actuales*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Holm, O. (1986). *Cultura Manteño-Huancavilca*. Guayaquil, Ecuador: Edición Museo Antropológico.
- Holm, O. & Crespo, T. (1981). *Historia del Ecuador*. Barcelona, España: Salvat Editores.
- Hunter, D. & Whitten, P. (1981). *Enciclopedia de antropología*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Idrovo, J. (1990) *Panorama histórico de la arqueología ecuatoriana*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura.
- Iturralde, P., Mogrovejo, P. (2004). *La comunicación visual del Ecuador duales y recíproco* (1.ª Ed.). Quito, Ecuador: Imprenta Mariscal.
- Jones, C. (1976). *Métodos de Diseño*. España: Gustavo Gili.
- Jute, A. (1996). *Retículas, la estructura del diseño gráfico*. Barcelona: Index Books.
- Klein, D. & Cruz, I. (2007). *Ecuador. El arte secreto del Ecuador precolombino*. (1.ª ed.). Milán, Italia: 5 Continentes Ediciones.
- Krampen M. (1979). *Comunicación visual*. Barcelona, España: Gustavo Gili, S.A.
- López, J.M. (1993). *Semiótica de la comunicación gráfica*. México: Impresiones Integradas del Sur.
- Lumbreras, L. (1990). *Cronología arqueológica de Cochasquí*. Quito, Ecuador: Consejo Provincial de Pichincha.
- Lumbreras, L. (1981). *Arqueología de la América Andina*. Lima, Perú: Editorial Milla Batres.
- Marcos, J. (1985). *El mullo (Spondylus princeps) alimento de los dioses andinos. En las culturas de América en la época del descubrimiento*. Madrid, España: Ediciones Cultura Hispánica.
- Marcos, J. (1986a). *De ida y vuelta a Acapulco con mercaderes de Mullu*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Marcos, J. (1986b). *Arqueología de la costa ecuatoriana: Nuevos enfoques*. Quito, Ecuador: Corporación Editorial Nacional.
- Marcos, J. (1988). *Real Alto. La historia de un centro ceremonial Valdivia*, Tomos I y II. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.

- Marcos, J. (2005). *Los Pueblos Navegantes del Ecuador Prehispánico*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Marcos, J. (2012). *La historia prehispánica de los pueblos Manteño Huancavilca de Chanduy*. Quito, Ecuador: MENGRAF
- Malo, C. (1991). *Ecuador contemporáneo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maldonado, E. (2002). *Antología 1945-2002*. Quito, Ecuador: Imprenta Mariscal.
- Magariños de Morentin, Juan (2008). *La semiótica de los bordes. Apuntes de metodología semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Comunicarte.
- Meggers, B. (1966). *Ecuador*. New York: Editorial Praeger.
- Morris, Ch. (1962). *Signos, lenguaje y conductas*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Morris, Ch. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, España: Paidós.
- Montana, G. & Oña, L. (1989). *Estuardo Maldonado. Del Símbolo al Dimensionalismo*. Guayaquil, Ecuador: Ediciones Fundación Estuardo Maldonado.
- Moreno S. y Peña J. (1992). *Historia de la Cerámica en el Ecuador*. Cuenca, Ecuador: Fundación Paúl Rivet.
- Moreno, S. (2007). *Historia Antigua del País Imbaya*. Quito, Ecuador: Impreso en Studio21
- Munari, B. (1981). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Neuman, G. (2007). *Giti Neuman o la aventura siempre renovada*. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Centro Cultural.
- Ontaneda, S. (2010) *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador*. Quito, Ecuador: Nuevo Arte.
- Ortiz, F. y Carrión, J. M. (1991). *Introducción a las aves del Ecuador*. Quito, Ecuador: Fecodes.
- Orozpe, M. (2010). *El código oculto de la greca escalonada, Tloque Nahuaque*. México: UNAM.
- Panofsky, E (1939). *Estudios sobre iconología*. Trad.: Madrid, Alianza, 2008.
- Panofsky, E (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza.
- Patzelt, E. (2004). *Fauna del Ecuador (4.ª ed)*. Quito, Ecuador: Imprefepp.
- Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión*

contemporánea. Buenos Aires, Argentina: F.C.E.

Pepe, E. (2003). *Diseño Aborigen: estudio y reelaboración de la gráfica indígena argentina*. Buenos Aires: Editorial del Prado S.A.

Peirce, Ch. (1986). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Pierce, C. (1932). *Collected Papers*, esp. Vol II. Cambridge, Mass.

Porras, P. (1975). *Supervivencia de la tradición cerámica común a las culturas del Alto Amazonas y de manera especial a las de la zona oriental del Ecuador en Sudamérica*. Panamá: Imprenta Universitaria.

Porras, P. (1977), *Estudios arqueológicos*. Quito, Ecuador: Ediciones de la Universidad Católica.

Porras, P. (1980). *Arqueología del Ecuador* (2.ª ed.). Quito, Ecuador: Gallo capitán.

Porras, P. (1989). *Temas de investigación*. Quito, Ecuador: Universidad Católica del Ecuador.

Ramírez, R. (2010). *Introducción teórica y práctica a la investigación histórica. Guía para historiadores en las ciencias sociales*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Revilla, F. (2007). *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Madrid: Fernández Ciudad, S. L.

Rielo, F. (2005). *Fernando Rielo: Un diálogo a tres voces*. Loja, Ecuador: Editorial UTPL

Ripa, C. (1866). *Iconología* (Luis Pastor, trad.). México: Imprenta Económica. (Obra original publicada en 1593).

Ricaurte, L. (1993). *Diseños Prehispánicos del Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Banco del Pacífico.

Rodríguez, H. (1988). *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Banco Central del Ecuador.

Rodríguez, H. (1992a). *Diccionario Critico de Artistas Plásticos del Ecuador del Siglo XX*. Quito: Ecuador, Nueva Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión".

Rodríguez, H. (1992b). *100 artistas del Ecuador*. Ecuador, Quito: Dinediciones

Rodríguez, M. A. (2013). *Oficio de Crear*. Quito, Quito: Imprenta Noción.

Ruiz, M. (2005). *Los Cuatro Acuerdos-Un libro de sabiduría tolteca*. Barcelona,

España: Romanya Valls S.A.

Salinas, O. (2012). *Tecnología y diseño en el México Prehispánico*. México: Editorial Designio

Salazar, E. (1989). *Entre mitos y fábulas: el Ecuador aborígen*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.

Sánchez, E. (2002). *Historia del Arte. El Arte precolombino, Tomo II*. España: Cambio 16

Solá, M. (1936). *Historia del Arte Precolombino*. Barcelona, España: Labor

Sullivan, E. (1996). *Arte Latino Americano Del Siglo XX*. Madrid, España: NEREA.

Steward, J. y Faraón, L. (1959). *Los pueblos nativos de América*. New York: McGraw-Hill Boock Co.

Shaffer, Frederick W. (1985). *Motivos indígenas del antiguo Ecuador*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya - Yala.

Traba, M. (2005). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

Valdez, F. & Veintimilla, D. (1992). *Signos Amerindios. 5000 años de arte precolombino en Ecuador*. Quito, Ecuador: Ediciones Colibrí.

Wilson, P. (2004). *Símbolos sagrados -cómo leer los jeroglíficos egipcios*. Barcelona, España: Santa Perpétua de la Mogoda.

Woods, P. (1987). *La etnografía y el maestro*. Barcelona, España: Paidós.

Wong, W. (1995). *Fundamentos del diseño*. Naucalpan, México: Gustavo Gili.

Wong, W. (2008). *Principios del diseño en color*. España: Gustavo Gili.

Wong, W. (2004). *Métodos de Diseño*. España: Gustavo Gili.

Zevallos, C. (1987). *La gran navegación prehispánica en el Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Universidad de Guayaquil.

Zecchetto, V. Marro, M. Braga, M.L & Vicente, K. (2005). *Seis semiólogos en busca del lector* (3.ª ed.). Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Zeidler, J. (1986), El intercambio primitivo, el comercio prehispánico y el problema de la conexión Mesoamericana Sudamericana, en J. Marcos (ed.), *Arqueología de la costa ecuatoriana. Nuevos enfoques*. Biblioteca Ecuatoriana de Arqueología (1). Corporación Editorial Nacional-Espol. Quito pp. 131-163.

Zeidler, J. & Pearsall, D. (1944), *Regional Archaeology in Northern Manabí, Ecuador: Environment, cultural chronology, and prehistoric subsistence in the Jama River Valley*. Quito: Ediciones Libri Mundi.

Zimmermann, Y. (2002). *Del diseño*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili

Zunzunegui, S. (1992). *Mirar la imagen*. Madrid, España: Cátedra.

HEMEROGRAFÍA

Arauz, J. (1948). “Representaciones prehistóricas del reino animal”. *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales* 2(5):3-19. Quito.

Alcina Franch, José, 1981, Fechas radiocarbónicas en la arqueología del Ecuador, *Revista Española de Antropología americana* 11:95-101.

Aguilar, S. Ramírez, J. Malagón, O. (2007). Extracción de fibras no leñosas: cabuya (*furcraea* Andina trel.) y banano (*musa paradisiaca* l.) Para estandarizar un proceso tecnológico destinado a la elaboración de pulpa y papel. *Revista Iberoamericana de Polímeros*, 8 (2), 11

Bedoya Maruri, Angel N., 1975, El desarrollo del estudio de la arqueología en el Ecuador a partir de González Suárez. *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 58(126):186-200.

Bouchard, Jean François, 1995, Un intento de revisión crono-cultural para el área del Pacífico nor-ecuatorial. *Perspectivas regionales en la arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador*, Cristóbal Gnecco, ed., p. 179-192, Editorial Universidad del Cauca, Popayán.

Bouchard, J. (1992). “El Formativo final y el desarrollo regional en el litoral pacífico nor-ecuatorial”. *Gaceta Arqueológica Andina*, VI, 22: 5-21. Lima.

Bodenhorst, B. (1983-84). “Los sellos cerámicos de Manabí”. *Antropología Ecuatoriana* 2-3: 23-56, Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Córdoba, G. (2008). El templo de la sagrada Familia de Gaudí. Significado teológico catequético. *Teología y Catequesis*, (107-108), 166-191.

Córdoba, G. (2000). De los límites en la creación artística, o cómo actualiza la persona su ser relacional en la experiencia estética. En J. Fernández (Presidente del congreso), I Congreso Internacional. La metafísica ante el tercer milenio. Congreso llevado a cabo en Roma, Italia.

Cordero Iñiguez, Juan, 1982-1983, Las culturas originales y el incario. *Revista del Centro de Estudios Históricos y Geográficos de Cuenca*, 48:195-246.

Cummins, T., Burgos, J. y Mora, C. (1996), *Arte prehispánico del Ecuador*. Huellas del pasado. Los sellos de Jama-Coaque. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, Monografía n.º 11.

Clifford, Evans, y Meggers, Betty (1954). *Informe preliminar sobre las investigaciones arqueológicas realizadas en la Cuenca del Guayas, Ecuador. Cuadernos de Historia y Arqueología*. Guayaquil, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Di Capua, C. (1966). Semejanza en la Iconografía de las Culturas de Mesoamérica y las del Ecuador Precolombino. *Humanitas*, VI-1: 142-152.

Di Capua, C. (1978). Las Cabezas Trofeo: un Rasgo cultural en la Cerámica de “la Tolita” y “Jama Coaque”. *Antropología Ecuatoriana*, 1: 72-164. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Di Capua, C. (1983-84). “Consideraciones sobre una exposición de sellos arqueológicos”. *Antropología Ecuatoriana* 2-3: 79-103.

Díaz Bolio, José (1980). “Origen de la cronología maya”, sobretiro de los números 121 y 122 de la *Revista de la Universidad de Yucatán*, p.130.

DeBoer, Warren R., 1995, Una secuencia cultural en la cuenca Santiago-Cayapas, Ecuador: implicaciones para periodización e interacción regional. *Perspectivas regionales en la arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador*, Cristóbal Gnecco, ed., p. 111-129, Editorial Universidad del Cauca, Popayán.

Doyon, León G., 1995, La secuencia cultural Carchi-Narrío vista desde Quito. *Perspectivas regionales en la arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador*, Cristóbal Gnecco, ed., p. 59-84, Editorial Universidad del Cauca, Popayán.

Estrada Icaza, E. (1957a). *Últimas civilizaciones pre-históricas de la cuenca del río Guayas*. Guayaquil, Ecuador: Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada, n.º 2.

Estrada Icaza, E. (1957b). *Prehistoria de Manabí*. Guayaquil, Ecuador: Publicación del Museo Víctor Emilio Estrada, n.º 4.

Estrada, E., 1957, Cronología de la cuenca del Guayas, *Cuadernos de Historia y Arqueología* 7:232-246.

Evans, Clifford; y Betty J. Meggers, 1961, Cronología relativa y absoluta en la costa del Ecuador, *Cuadernos de Historia y Arqueología* 10(27):142-152.

Echeverría, José (1981). Breves anotaciones sobre la cronología de las unidades culturales de la Sierra Norte del Ecuador. *Sarance* 7 (9):11-22.

Estrada, E. y Clifford E., (1963), Cultural development in Ecuador, *Smithsonian*

Miscellaneous Collections 146(1):77-88.

Elizalde M., Gorki, 1966, Dos puntas de proyectil de la industria de piedra tallada en la costa del Guayas, *Humanitas* 6(1):159-163.

Gómez, Ma. E. (2003). "La Iconología, un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura". *Revista Argos*, 38 (1), 5-8.

González Suárez, Federico, 1932, Carta arqueológica. En Última Miscelánea del Excmo. Sr. D. Federico González Suárez, Manuel María Pólit Laso, ed., p. 137-144. Imprenta del Clero, Quito.

Heyerdhal, T. (1955). The balsa raft in aboriginal navigation off Peru and Ecuador. *Southwestern Journal of Anthropology* 11(2):251-264.

Holm, Olaf, 1978, Hachas-monedas del Ecuador, Cultura, *Revista del Banco Central del Ecuador* 1:11-39.

Holm, Olaf, 1986-1987, Navegación precolombina, *Revista del Instituto de Historia Marítima*, 2:7-13; 2:97-108; 3:148-160.

Holm, Olaf, 1980, Monedas primitivas del Ecuador prehistórico, *Cuadernos Prehispánicos*, p. 1-15.

Larrea, Carlos Manuel, 1958, Posibles influencias asiáticas en las culturas prehistóricas ecuatorianas. *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales* 10(87):251-262, Quito.

Leiva, S. & Montaña, M. C. (1994). *Informe final del Proyecto Arqueológico «La Tolita»*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador. Informe inédito

Lynch, T. & Pollock S. (1981). *La Arqueología de la Cueva Negra de Chobshi*. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 1: 92-119.

Lippi, Ronald D., Marco Suárez Capello, 1985, Sondeos pedológicos en Nambillo: un método de prospección subterránea. *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, 5(5):7-34.

Lippi, R. (1988). Paleotopography and phosphate analysis of a buried jungle site in Ecuador, *Journal of Field Archaeology* 15(1):85-97.

Mayer-Oakes, William J., 1968, Obsidian flake studies, *XXXVII Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias* 3:261-273. Buenos Aires.

Marcos, J. (1982). Arqueología de la Península de Santa Elena (II), *Espejo*. 18 (6), 123-128.

Marcos, Jorge G., 2008, La cronología e investigación de la cerámica Valdivia a los 50 años de su descubrimiento, *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana*, Segunda

Época 1(1):66-101.

Meggers, Betty; Clifford Evans, 1975, La "seriación fordiana" como método para construir una cronología relativa, *Revista de la Universidad Católica* 3(10):11-40.

Meggers, Betty J.; and Clifford Evans, 1966, Beginnings of food production in Ecuador, *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas. Actas y Memorias*, p. 201-207. Sevilla.

Meggers, Betty J.; Clifford Evans, 1977, Early formative period chronology of the Ecuadorian coast: a correction, *American Antiquity* 42(2):266.

Morse, Michael A., 1994, Seeking an ethnic balance in archaeological practice in Ecuador, *Journal of Anthropological Research* 50:169-182.

Moreno Mora, Manuel, 1950, Prehistoria y protohistoria del Ecuador. *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales* 3(26-27)469-472, Quito.

Neuman Giti (1994). *Manual para la elaboración de papel hecho a mano a partir de fibras naturales*. Quito, Ecuador: Giti Neuman Galería de Arte.

Porras, P. (1987). *Manual de Arqueología Ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Centro de Investigaciones Ecuatorianas.

Porras, P. (1971). Reseña histórica de las investigaciones arqueológicas en el Oriente ecuatoriano. *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 54 (117):133-145.

Ramírez, C. (2005). Cordelería prehispánica en el área ecuatoriano-peruana. *Revista de Antropología* 18:238-268. Cuenca.

Ramírez C. (2007). Algunas observaciones acerca de la balsa ecuatoriana precolombina, *Revista de Antropología* 2007, 19:173-221. Casa de la Cultura, Cuenca.

Salazar, E. (1992). Tecnología precolombina del Ecuador, algunos temas y reflexiones. *Artesanías de América* 39:45-92.

Salazar, E. (1994). "La arqueología contemporánea del Ecuador (1970-1993) ". *Revista Ecuatoriana de Historia*. 5, 8.

Salazar, E. (1995). Between crisis and hope: Archaeology in Ecuador, *Bulletin of the Society for American Archaeology* 13(4): 34-37.

Salazar, E. (1999), Simposio de Arqueología. *Memorias del Primer Congreso Ecuatoriano de Antropología*, vol. III. Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Departamento de Antropología, Marka, Quito.

Salazar, E. (2003). La guerra en el Ecuador precolombino, *Ecuador Terra Incognita*

26:34-38.

Saville, M. (1913). Precolumbian decoration of the teeth in Ecuador. With some account of the occurrence of the custom in other parts of North and South America, *American Anthropologist* 15(3):377-394.

Sonin, R. (1977). The process involved in the production of iridescent-painted pottery found archaeologically on the South Coast of Ecuador. *The sea in the pre-Columbian world*, Elizabeth P. Benson, ed., p. 161-162. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington, D.C.

Sondereguer, C. (2003a). *Manual de Diseños Precolombinos*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko

Sondereguer, C. (2003b). *Manual de iconografía precolombina y su análisis morfológico*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko

Stohtert, K. (2003). Los primeros pueblos. *Guayaquil, al vaivén de la ría*. Karen Stohtert, Florencio Compte Guerrero, Angel Emilio Hidalgo, Wellington Paredes Ramírez, y Carlos Tutivén, pp. 18-73, Ediciones Libri Mundi Enrique Grosse-Luemern, Quito.

Truhan, Deborah, James Burton, y Karen Olsen Bruhns, 2005, El cinabrio en el mundo andino, *Revista de Antropología* 18:193-206. Cuenca

Ugalde, M^a. Fernanda (2011). “La imagen como medio de comunicación en el Desarrollo Regional. Interpretación de un motivo de la iconografía Tolita”, *Revista Nacional de Cultura*, n.º 15-16, (pp. 565-575).

Uhle, Max, 1922, Influencias mayas en el Alto Ecuador, *Boletín de la Academia Nacional de Historia* 4(10-11):205-240.

Valdez, F. (1992). La evolución de la cerámica en la Costa norte. *Historia de la Cerámica en el Ecuador*. (45)

Verhelst, T. (1994). Las Funciones Sociales de la Cultura. In: Cultura y desarrollo rural. *Revista LEADER Magazine*, n.º 8.

Villalba, F. (2010). ¡Qué se propone la verdadera arqueología! Evidencia Ancestral. *La Otra Historia* 2:16-18.

Willey, Gordon R., 1947, Ecuadorean figurines and the ceramic mold in the New World, *American Antiquity* 13(1):85-86.

Wurster, Wolfgang W., 1985, Representaciones arquitectónicas del Ecuador prehispánico. En *Memorias del Primer simposio europeo sobre Antropología del Ecuador*, Segundo E., Moreno Yáñez, comp., pp. 61-89. Instituto de Antropología

Cultural de la Universidad de Bonn, Alemania; Ediciones Abya-Yala, Quito.

Yépez, A. (2004). "Arqueología de la Costa Norte del Ecuador". *Revista Banco Central del Ecuador Museo Esmeraldas*.

FUENTES DIGITALES

Ayala Mora, E. (Ed.). (2008). *Resumen de Historia del Ecuador*. [Versión del repositorio Institucional del Organismos Académico de la comunidad Andina CAN]. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf> (08-06-2017)

Álvarez, A., Álvarez, S. G., Fauría, C., Marcos, J. (1995) *Primer Encuentro de Investigadores de la Costa Ecuatoriana en Europa*. [Ediciones Abya-Yala]. http://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/bibliografia/Hocquenghem_IntercambiosAndesCentralesNortenosExtremoNortePeru.pdf (09-06-2017)

Bigot, M. (2010). Apuntes de lingüística antropológica. <http://rehip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/1367> (08-06-2017)

Cruz, I. y Lobo Guerrero, J. (2009). El Arte Secreto del Ecuador Precolombino. *Revista Retrovisor*. (2), 28-32. <http://www.grafitat.com/2009/07/27/el-arte-secreto-del-ecuador-precolombino/> (09-06-2017).

D'Angelo, M. (2007). *La gramática del signo icónico*. Proyecto de Investigación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. http://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseno/pdf/tesis.completas/14%20Dangelo.pdf (09-06-2017)

Echeverría, J. (1995). *La construcción de lo prehispánico: Aproximación antropológica a la arqueología ecuatoriana*. (Tesis de maestría, Flacso). <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/113#.VOSfEVOG8rk> (09-06-2017)

Gamboa, P. (1995). Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano. *Revista SEMANA*, No. 1, p. 1-21. <http://www.gamboahinestrosa.info/pdf/6.%20arte%20precolombino.moderno.latinoamericano.pdf> (09-06-2017)

Gamboa, P. (2003). Período Precolombino. El legado milenario. *Revista SEMANA*. <http://www.gamboahinestrosa.info/pdf/2.%20arte%20precolombino.pdf> (09-06-2017)

Gutiérrez, A. (1998). *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España). <http://eprints.ucm.es/2494/1/T22978.pdf> (05-06-2017)

Gray, C., Douglas, A., Leake, I., Malins, J., (1995). *Developing a research procedures programme for artists & designers*. <http://openair.rgu.ac.uk> (20-04-2015)

- Lazo, J. C. (2014a). Diseño gráfico y patrimonio 1. *Diseño en Ecuador haremos historia*, 11,14, 2014. <http://www.haremoshistoria.net/noticias/disenografico-y-patrimonio-1> (09-06-2017)
- Lazo, J. C. (2014b). Diseño gráfico y patrimonio 2/diseño precolonial. *Diseño en Ecuador haremos historia*, 11,14, 2014. <http://www.haremoshistoria.net/noticias/disenografico-y-patrimonio-2-disenoprecolonial> (09-06-2017)
- Moral Ma. C. (2001). *Estudio de los colorantes alimentarios para su aplicación en la Bellas Artes*. (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/1724/1/AH1002101.pdf> (09-07-2017)
- Organización de las Naciones Unidas. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO los Derechos Humanos*, United Nations. <http://portal.unesco.org> (19-05-2017)
- Rojas, S. (2009). Sobre Gombrich y el arte contemporáneo. *Aisthesis*, (46), 203-212. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812009000200010&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-71812009000200010. (09-06-2017)
- Ruiz, Ma. C. (2008). *El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*. (tesis doctoral no publicada). Universitat Politècnica de València. doi:10.4995/Thesis/10251/3785.
- Stohtert K. (2006). La cerámica de etiqueta de las *tolas* de Japoto (costa de Ecuador). doi: 10.4000/bifea.3640
- Tinajero, F., Bustamante, S. and Maldonado, G. (2013). Pensamiento político ecuatoriano. Benjamín Carrión y la “cultura nacional”. 1st ed. [ebook] Quito: Secretaría Nacional de Gestión de la Política, pp.145-147. <http://www.politica.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2014/01/BENJAMIN-CARRION.pdf> (09-06-2017)
- Tünnermann, C. (2007). América Latina: identidad y diversidad cultural. El aporte de las universidades al proceso integracionista. *Polis* <http://polis.revues.org/4122>; DOI: 10.4000/polis.4122 (20-05-2017)
- Traba, M. (1957). Algunos problemas acerca del arte abstracto en América Latina. *Plástica: revista de arte contemporánea*. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/860393/language/es-MX/Default.aspx> (09-06-2017)
- Valdez, F. (2007). Cajas de Llipta y Coqueros. *Arqueología Ecuatoriana*. <http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/interpretacion-del-icono/69-icono/218-cajas-de-llipta-y-coqueros>. (16-05-2017)

OTRAS FUENTES

Álvarez, Aurelio, et al., 1995, *Primer Encuentro de Investigadores de la Costa Ecuatoriana en Europa*. Ediciones Abya-Yala, Quito.

Collier, D. (1982). “One hundred years of Ecuadorian archaeology”. *Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericano* pp. 5-33, Guayaquil.

Gándara, M. (1990). “La analogía etnográfica como heurística: lógica muestral, dominios ontológicos e historicidad”, en: Sugiura, Y. y Serra, M. C. (eds.), *Etnoarqueología: Primer Coloquio Bosch-Gimpera*, México: UNAM.

Marcos, J. (1992b). Mercaderes y navegantes del Pacífico Sudamericano. *Cultures pre incaiques dels Andes septentrionals i centrals, Ajuntament de Barcelona. Museu Etnològic*. Conferencia impartida en el Museo Etnológico, Barcelona.

Sarmiento Ramírez, I. (2007). Cultura y Cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico. *Anales del Museo de América*, 15, 217-236.

Vorbeck De la Torre, M. (noviembre de 2003). Quito, treinta años de arquitectura moderna (1950 - 1980), *Quito en el contexto de las artes 1950-1980*. Seminario celebrado en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito (Ecuador).

Entrevistas

Mussfeldt, P. (2009). *Dibujante necesario*.

Mussfeldt, P. (2013). *El Arte precolombino*.

García, M. (2013). *El Arte precolombino*.

Maldonado, E (2013). *El Arte precolombino*.

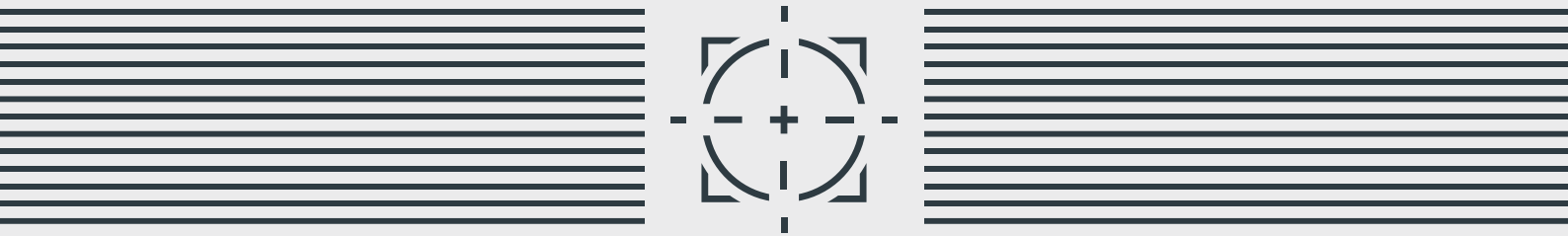
Neuman, G. (2013). *El Arte precolombino*.

Sarmiento, M. (2013). *El Arte precolombino*.

Mena, C. (2012). *El Arte precolombino*.

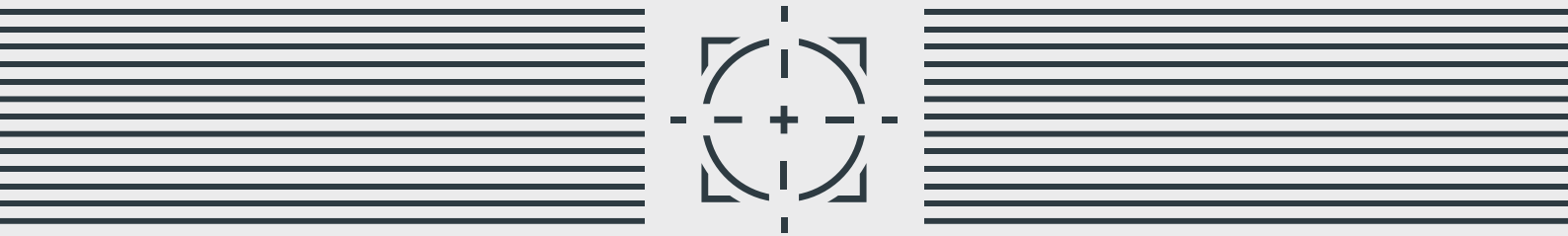
Iturralde, P. (2013). *El Arte precolombino*.







ANEXOS



ANEXOS

Anexo n.º 1

**CONTENIDO DE LAS FICHAS DE LOS OBJETOS ARQUEOLÓGICOS PROPORCIONADA
POR EL MINISTERIO DE PATRIMONIO Y CULTURA DE GUAYAQUIL**

Información General	Detalle		
1. n.º de inventarios			
2. Imagen			
3. Datos generales	1. Nombre de la pieza 4. Ubicación	2. Especie 5. Coordenadas	3. Adquisición 6. Filiación cultural
4. Descripción física	1. Estado físico	2. Observación	
5. Características morfológicas	1. Tipo 4. Base 7. Cuello 10. Asa 13. Tapa 16. Tocado 19. Perforación 22. Textura de la superficie	2. Forma 5. Cuerpo 8. Borde 11. Pico 14. Postura 17. Cabeza 20. Técnica de manufactura 23. Acabado interno	3. Soporte 6. Paredes 9. Labio 12. Mango 15. Actitud 18. Rasgos faciales 21. Acabado externo
6. Característica tecnológicas	1. Técnica de manufactura 4. Acabado interno	2. Acabado externo	3. Textura de la superficie
7. Medidas	1. Largo máximo 4. Alto mínimo 7. Diámetro de boca 10. Profundidad	2. Largo mínimo 5. Ancho máximo 8. Diámetro máximo 11. Peso	3. Alto máximo 6. Ancho mínimo 9. Diámetro mínimo
8. Conservación	1. Conservación 4. Observación restauración	2. Observación conservación	3. Restauración %
9. Valor histórico	1. Colección 4. Periodo cultural 7. Autenticidad	2. Procedencia 5. Fase 8. Importancia histórica	3. Cultura 6. Fecha
10. Valor decorativo	1. Técnica decorativa 4. Campo decorativo 7. Iconografía	2. Motivo decorativo 5. Diseño artístico 8. Singularidad formal	3. Color 6. Pre-iconografía
11. Valor museal	1. Exposiciones 4. Valoración de la pieza	2. Publicaciones 5. Observación	3. Investigaciones

Anexo n.º 2
GUÍA DE ENTREVISTAS A DISEÑADORES Y ARTISTAS
Preguntas generales.
Nombres y Apellidos:
Ciudad natal:
Ciudad de residencia:
Edad:
Los años que lleva en el campo del arte o del diseño:
Preguntas con respecto a la obra artística.

1. ¿Qué nos puede decir con respecto al proceso creativo de sus obras? Considera que parten de un sentimiento, de una idea, un proceso técnico. etc.
2. ¿Qué le motiva a elegir un medio (técnica) u otro a la hora de realizar una obra?
3. ¿Su obra se enmarca a un estilo determinado? A su etapa precolombina la considera como corriente, movimiento.
4. ¿Cómo maneja los símbolos precolombinos, los convierte, los traspasa o los personaliza?
5. ¿Por qué esa tendencia a pintar un arte precolombinista? ¿Cuáles fueron sus motivos para adentrarse en estas culturas originarias?
6. ¿Cómo llegó al lenguaje de la abstracción?
7. ¿Quiénes son en su carrera, los Maestros, ¿con los que se siente más identificado?
8. ¿Qué hace que se lo distinga a usted de los demás artistas precolombinistas como: Aníbal Villacís, Enrique Tábara, Mariella García, Estuardo Maldonado (de acuerdo al artista entrevistado se mencionan los nombres)?

Preguntas para saber los criterios personales sobre el arte.

1. ¿Cómo evalúa al artista postmoderno?
2. ¿Cuál es su opinión con respecto al arte de las nuevas generaciones.
3. ¿Cuál es su opinión con respecto al arte, diseño y artesanía, cree que hay un punto de concordancia?

(* Preguntas específicas para Estuardo Maldonado

1. ¿Por qué en algunas obras precolombinistas está presente esa construcción geométrica y ordenada?
2. De los objetos del arte primitivo ecuatoriano. ¿Cuáles son los que toma como referencia en su obra? Por qué
3. ¿Por qué la textura es tan importante en sus obras precolombinistas?
4. ¿Cómo maneja los símbolos precolombinos: ¿los convierte, los traspasa o los personaliza?
5. ¿Por qué esa tendencia a pintar un arte precolombinista? ¿Cuáles fueron sus motivos para adentrarse en estas culturas originarias?

Anexo n.º 3

PROCESO DE FORMACIÓN DEL PAPEL DE FIBRA NATURAL



Figura 135. Recolectación de la materia prima y extracción mecánica de la fibra en un molino de rodillos.
https://en.wikipedia.org/wiki/Abac%C3%A1#/media/File:Abaca_fiber_drying_in_Abaca_farm,_Costa_Rica.jpg



Figura 136. Cocción de Fibras.
<https://redaccionanalisnoticiasdeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-2.jpg?w=1220>

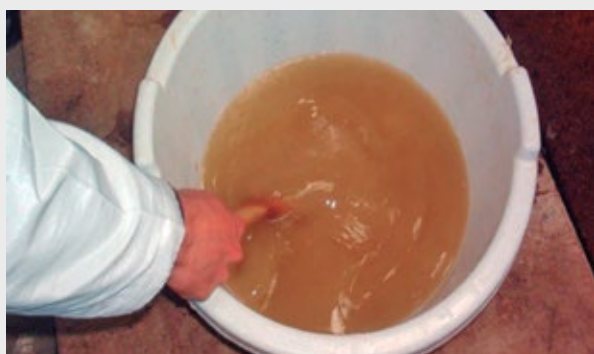


Figura 137. Desfibrado y Machacado.
<https://redaccionanalisnoticiasdeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-3.jpg?w=610>



Figura 138. Formación del papel a través del colado de pulpa en la malla.
<https://redaccionanalisnoticiasdeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-4.jpg?w=1178>



Figura 139. Desfibrado y Machacado.
<https://redaccionanalisnoticiasdeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-3.jpg?w=610>



Figura 140. Formación del papel a través del colado de pulpa en la malla.
<https://redaccionanalisnoticiasdeportes.files.wordpress.com/2016/02/papel-4.jpg?w=1178>

Anexo n.º 4

PLANTAS DE LAS QUE SE EXTRAEN LOS COLORANTES NATURALES

Parte utilizada: fruto



Especie: Zingiberaceae
Nombre común: Cumbiá

Nombre científico:
 Renalmia Alpinia (rotbb).
 Maas

Descripción.

Considerada como una mala hierba, a los cuatro meses florece y al año da fruto. Sus hojas son grandes y alargadas de color verde oscuro; sus frutos se presentan en varios racimos, cuando empiezan a crecer son de color rojo y en estado de madurez toman coloración negra. Es una planta muy adaptable, crece en casi cualquier terreno.

Recolección: La recolección de la corteza del fruto del “cumbiá” se realiza manualmente; se procede luego a una cuidadosa limpieza y selección de frutos.

Estudio físico.

Forma fruto: ovalada
 Color: azul cobalto
 Medidas: 5 cm de largo x 3 cm de ancho
 Forma de hojas: lanceoladas
 Flores: en espigas rojas y amarillas

Parte utilizada: fruto



Especie: Rubiaceae
Nombre común: Suu

Nombre científico:
 Alibertia sp.

Descripción.

Utilizado para teñir el cabello. Es de forma circular, color negro en su interior, mide 6 cm de diámetro. La planta suele alcanzar 6 metros de altura, posee hojas grandes, alcanza su madurez en 5 años y da frutos todo el año.

Recolección: Se recolectan LOS frutos maduros de la planta, luego se procede a la limpieza y selección cuidadosa; extracción del zumo del fruto mediante trituración o cocción del fruto rallado; tamizado y utilización.

Estudio físico.

Forma fruto: redonda
 Color: negro
 Medidas: 6 cm de diámetro
 Forma de hojas: elíptica
 Flores: amarillas



Parte utilizada: tubérculo	Especie: Cecropiaceae Nombre común: Perench Nombre científico: Cecropia montana Warb. Ex Snethl	Descripción. Es una planta de hojas verdes que llega a alcanzar 60 cm. de altura, alcanza su madurez a los seis meses y da frutos (tubérculos color amarillo) cuando tiene un año de crecimiento. Recolección: Siendo el “perench” un tubérculo, la recolección se realiza directamente desde la tierra, se utilizan únicamente los tubérculos de la planta; se realiza luego una cuidadosa limpieza mediante el retiro de las raíces secundarias, lavado con abundante agua, escurrido, secado y selección de las médulas; cocción en agua para extraer la esencia de la planta; finalmente, cernido de la sustancia obtenida.	Estudio físico. Forma fruto: alargado Color: amarillo Medidas: 10 cm de largo Forma de hojas: alargadas Flores: sin flor
			
Parte utilizada: hojas	Especie: En estudio Nombre común: Guarumbo Nombre científico: En proceso	Descripción. Es una planta con hojas verdes con forma de estrella, que alcanza una altura de más de 10 metros, su flor es de color rojo y a la vez contiene un espesante en la parte inferior de la flor. Esta planta además tiene 2 variedades similares pero con distintos colores (amarillo y transparente) aplicado a los otros colores sirven como espesantes naturales. Recolección: se recolecta la flor.	Estudio físico. Forma fruto: sin fruto Color: rojo Medidas: de 6 a 20 cm Forma de hojas: digitiforme Flores: roja
			

Tabla 16. Herrera, I. (2015). Estudio botánico y estudio físico de las plantas tintóreas.

Anexo n.º 5

PROCESO DE EXTRACCIÓN DE CUATRO COLORANTES NATURALES



Figura 141. Pigmentos extraídos del sumo de plantas nativas.

Preparación: CUMBIÁ



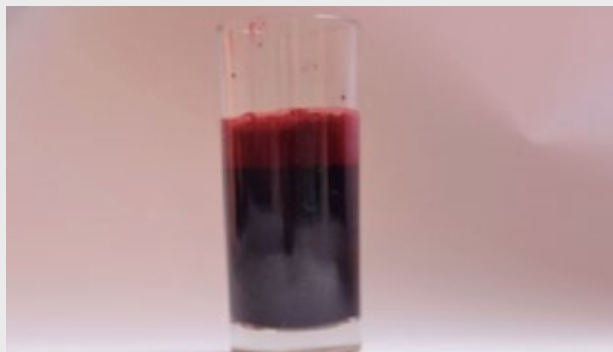
542 gramos de corteza de cumbiá.



Trituración de la corteza de cumbiá para la extracción del zumo concentrador



Se hace hervir el zumo de la corteza de cumbiá en un litro de agua alrededor de 17 a 20 minutos.



Luego de la cocción de las cortezas más un litro de agua, quedó 1,1/4 de litro de colorante. En caso de querer pigmentar tela/seda se requiere hervir junto con el agua. El colorante presenta un COLOR VIOLETA NATURAL que reacciona, con el PH y las sustancias químicas de los papeles industriales, a un TONO AZULADO.

Tabla 17. Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del colorante violeta.

Preparación: SUU


El fruto se lava con agua fría



Se rallan varios frutos (de 3 a 5) hasta obtener la pulpa que pesa más o menos 78 gramos.



Posteriormente en un pequeño recipiente pequeño se hierve la pulpa con 500 ml de agua, durante 30 minutos.



Luego de la cocción de la pulpa de Suu quedaron 180 ml de colorante amarillo. Si deseamos pigmentar una tela se requiere hervir de 3 a 4 minutos.

Conseguiremos una sustancia acuosa de COLOR GRIS VERDE. Al momento de aplicar sobre soportes como papel, tela o lienzo, el color, con el pasar de las horas, se va intensificando hasta adquirir un COLOR NEGRO intenso; esta misma reacción sucede también al aplicar en la piel o en el cabello.

Tabla 18. Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del negro.

Preparación: PERENCH



455 gramos de tubérculos de perench.



Se hierven los tubérculos en un litro de agua de 17 a 20 minutos.



Se obtiene más o menos 180 ml de colorante amarillo.



En caso de querer pigmentar una tela se requiere hervirla de 3 a 4 minutos. Se obtiene un colorante de COLOR AMARILLO, altamente concentrada, con alto grado de fijación sobre superficies como: madera, papel, cartulina.

Tabla 19. Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del colorante amarillo.

Preparación: GUARUMBO



Se procede a cocer las flores de guarumbo troceadas por dos horas. Pasado ese tiempo se procede a tamizar el colorante.

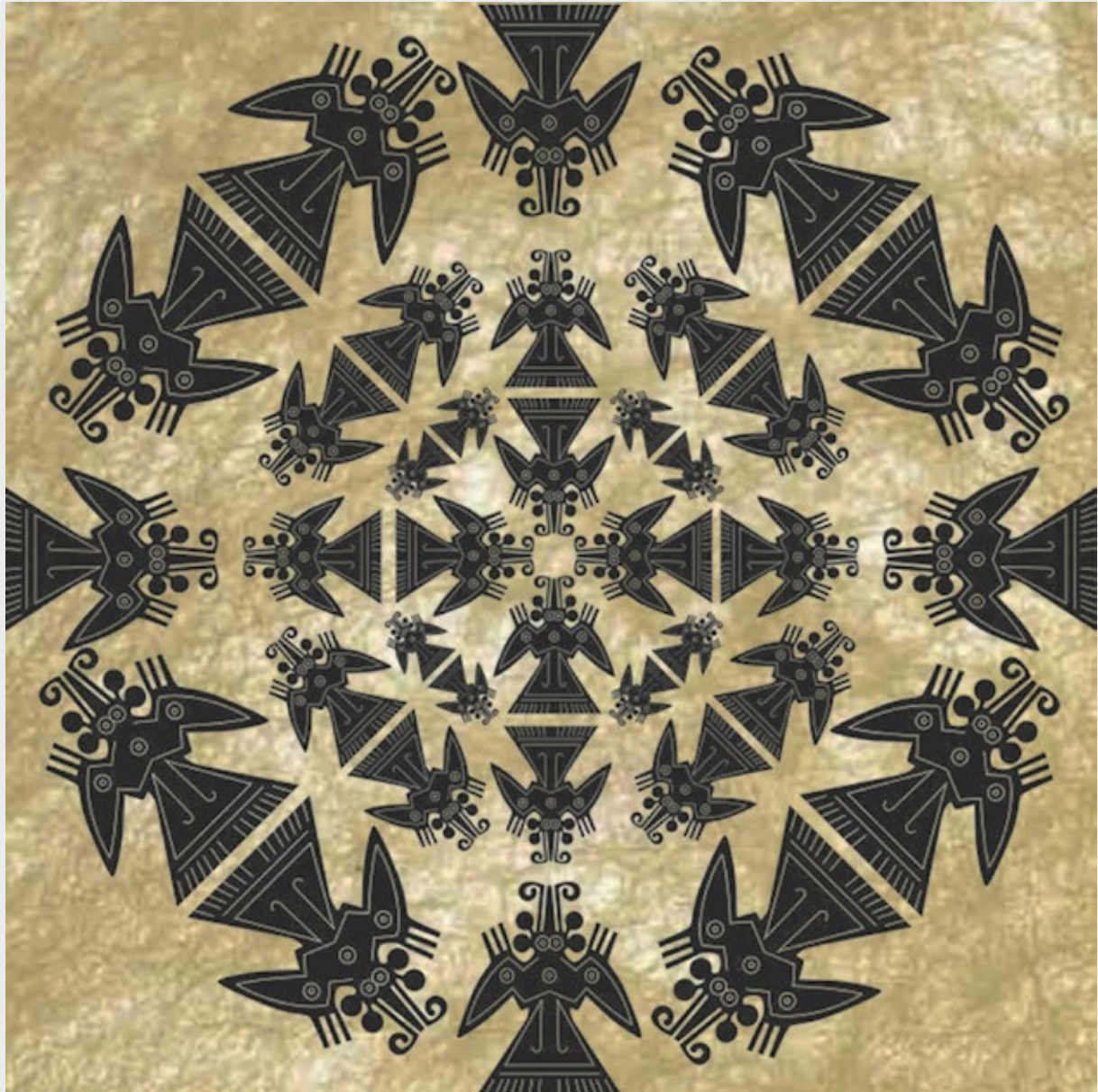


En caso de que se quiera pigmentar una tela se requiere de 2 horas.

Tabla 20. Herrera, I. (2015). Proceso de extracción del colorante color rojo.

Anexo n.º 6

FICHA TÉCNICA



PRUEBA n.º 1

MATERIAL DEL SOPORTE

Papel de fibra natural-Abacá

TAMAÑO DEL SOPORTE

21x21

TÉCNICA

Impresión sobre papel de fibra natural.

Anexo n.º 7

FICHA TÉCNICA



PRUEBA n.º 2

MATERIAL DEL SOPORTE	Papel de fibra natural-Abacá
TAMAÑO DEL SOPORTE	29x21
TÉCNICA	Aplicación de colorantes con pincel

Anexo n.º 8

FICHA TÉCNICA



PRUEBA n.º 3

MATERIAL DEL SOPORTE

Papel de fibra natural-plátano

TAMAÑO DEL SOPORTE

29x21

TÉCNICA

Aguada y aplicación de colorantes con pincel

Anexo n.º 9

FICHA TÉCNICA



PRUEBA n.º 4

MATERIAL DEL SOPORTE

Papel de fibra natural-abacá

TAMAÑO DEL SOPORTE

29x21

TÉCNICA

Aguada y aplicación de colorantes con pincel







UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ruth Jacqueline Simaluiza Masabanda

