



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Das ist eine digitale Ausgabe von / This is a digital edition of

Ugalde, María Fernanda

Iconografía de la cultura Tolita: lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del desarrollo regional

der Reihe / of the series

Forschungen zur Archäologie außereuropäischer Kulturen; Bd. 7

DOI: <https://doi.org/10.34780/nd2t-j23x>

Herausgebende Institution / Publisher:
Deutsches Archäologisches Institut

Copyright (Digital Edition) © 2022 Deutsches Archäologisches Institut
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0
Email: info@dainst.de | Web: <https://www.dainst.org>

Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

Terms of use: By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

4. Estado de la investigación iconográfica

Las manifestaciones artísticas de la sociedad Tolita se encuentran en todos los soportes materiales que se han conservado (arcilla, metal y hueso). Una separación por materiales para analizar las piezas, como se ha llevado a cabo en la mayoría de investigaciones es, a nuestro parecer, un limitante para la comprensión de las imágenes. Otro limitante, como se mencionó en la introducción, es la clasificación en función de la técnica de fabricación de las piezas y no de los temas iconográficos.

La cantidad de figurillas halladas en La Tolita, así como la variedad y simbolismo de los motivos representados determinaron que éstas desde el comienzo ocuparan un rol importante en la investigación.

Uhle distinguió varios estilos en las figurillas que encontró durante sus exploraciones en La Tolita (Uhle 1927b: 240 ss.), pero no llegó a elaborar una tipología. Las diferenciaciones que apunta son básicamente en aspectos tecnológicos (modeladas o moldeadas, huecas o macizas). De acuerdo a sus observaciones, la mayor parte de las figuras, tanto antropomorfas como zoomorfas, son femeninas. Este dato no se corrobora en el material analizado aquí, como se verá más adelante en el catálogo. Sin embargo se debe anotar que la diferenciación de sexo en muchos casos no es fácil. Postula además un nexo entre la representación femenina y la figura del jaguar, sin profundizar en la explicación de esta suposición. En cuanto a las figuras antro-po-zoomorfas, considera que son de carácter totémico (Uhle 1927b: 246).

En la primera mitad del siglo XX se realizaron ya investigaciones en torno a la iconografía de las piezas. D'Harcourt analizó dos colecciones de piezas procedentes de la provincia de Esmeraldas, una privada perteneciente a M. Terver y la colección albergada por el Musée de l'Homme en París (D'Harcourt 1942). Tras una parte descriptiva de los objetos de las dos colecciones (figurillas antropomorfas y zoomorfas, sellos, fusayolas, objetos de piedra, etc.), plantea rasgos comunes con culturas de Mesoamérica, América Central y el área andina, pero mayoritariamente en las

dos primeras (por ejemplo en la elaboración de figurillas, en ciertos tocados como el de dos conos, que denomina "conos de la abundancia", en las representaciones de una cabeza humana visible dentro de las fauces de un felino y el motivo decorativo de la voluta). Define como principal elemento en común con las culturas andinas al animal fantástico con la nariz volteada (al que algunos autores denominan "monstruo Bahía"). D'Harcourt concluye que la producción esmeraldeña, tanto en materia de cerámica como de piedra tallada, deriva de América Central, con o sin evolución local (D'Harcourt 1942: 146), argumentando que los elementos centroamericanos presentes en Esmeraldas son tan abundantes y tan diversos que no es probable que sean consecuencia de simples aportes comerciales, y los atribuye a migraciones sucesivas de gente de América Central hacia la costa Pacífica de América del Sur.

Ferdon, quien tuvo acceso a la colección privada del Sr. Max Konanz de Guayaquil, publicó en 1945 un artículo en el que declara que los temas característicos de las figurillas de Esmeraldas son los siguientes: el pensador, el prisionero, gemelos, serie de placas de fecundidad, madre e hijo, cabeza para sacrificio, *alter ego*, el silbador, cabeza tatuada, animal hocicudo, *kinkajou*, jaguar o gato, cocodrilo-hombre, mono, murciélago, búho y pájaro bicéfalo (Ferdon 1945).

La primera tipología de las figurillas de Esmeraldas fue realizada por Estrada (1957), quien definió los tipos Tolita hueco, Tolita sólido, San Lorenzo, Tiaone y Atacames.

Meggers, en su resumen sobre arqueología de Ecuador, habla de Tolita y Tiaone como fases. Como característica de la fase Tolita menciona que

"a pesar de la producción masiva de figurillas en moldes, la mayoría presentan un naturalismo en la expresión y anatomía que contrasta con la rigidez y estilización característica de otras culturas de la costa" (Meggers 1966: 106).

En el texto de Meggers se menciona por primera vez una diferenciación de género en el atuendo de las figurillas, siendo una falda simple y corta la vestimenta femenina y un taparrabo la masculina³¹. Además de las figurillas antropomorfas, anota la existencia de placas con representaciones de personajes individuales y parejas, figurillas semi-zoomorfas con cabeza de animal y cuerpo humano, monstruos similares estilísticamente a aquellos conocidos de la fase Jama-Coaque y el motivo conocido como *alter ego*, con dos cabezas, una superpuesta sobre la otra. De la fase Tiaone solo menciona un tipo de figurilla modelado a mano, sentado con las piernas extendidas (Meggers 1966: 107 s.).

Raddatz (1975), en su trabajo sobre la vestimenta y ornamentación de las figurillas de Esmeraldas, propone una clasificación del material diferente a la de Estrada, que no contempla como criterio principal la técnica de fabricación, sino el tipo de objeto (placas, figuras individuales, grupos de figuras, figuras en forma de pipa, figuras como vasijas o como parte de la decoración de vasijas y máscaras). Con estos criterios analizó el material de varios museos y colecciones privadas de Europa y elaboró un catálogo de las prendas de vestido y ornamento de las figurillas. Además del aporte de este minucioso trabajo de recolección y clasificación de atributos, la publicación de Raddatz (que incluye dibujos de todas las figuras documentadas por ella) nos da a conocer piezas a las que de otra manera sería muy difícil tener acceso.

En 1980, Cadena y Bouchard publicaron un estudio sobre las figurillas zoomorfas en el que procuran una identificación de los animales a partir de las figurillas. Su análisis tiene como fuente las piezas del Museo del Banco Central del Ecuador de Quito y del Museo Nacional de Antropología de Bogotá.

Partiendo de la tipología realizada por Estrada, Sánchez Montañés (1981) elaboró una clasificación estilística de las figurillas de cerámica de varios museos y colecciones privadas así como de los ejemplares obtenidos en las excavaciones de la Misión Arqueológica Española. En este trabajo se aplica el concepto de estilo y tipo, y se define a La Tolita como un estilo (en lugar de fase o tipo, como lo hacen Meggers y Estrada respectivamente) que se subdivide en numerosos tipos, considerando que las diferencias técnicas determinan diferencias de estilos y de tipos. Dentro de esta clasificación, son determinantes para la defin-

ición del estilo elementos como técnica (por ejemplo si la pieza es modelada o moldeada), forma (grado de naturalismo), representación (características como movimiento o rigidez, expresividad o inexpressividad, etc.). Para la definición de tipos, en cambio, el factor más relevante son los detalles de la ornamentación (por ejemplo el vestido, el tocado, etc.).

Aplicando esta metodología, Sánchez Montañés señala para la provincia de Esmeraldas los estilos y tipos siguientes (Sánchez Montañés 1981: 33 ss.): En el período Formativo Tardío, el estilo Tachina con los tipos A (hueco) y B (sólido). En el período de Desarrollo Regional, (1) el estilo Tumaco-Tolita, dividido en figurillas típicas (tipos A-E), grandes figuras (tipos A y B, grandes guerreros, perniabiertas, grandes figuras sedentes), vida cotidiana (sedentes, escenas domésticas, eróticas, maternidad, ancianos y enfermos), placas (eróticas, iniciación, familiares), figurillas ceremoniales (danzantes, cabezas trofeo, *alter ego*, caracterización felínica, hombre-caimán); (2) el estilo Tiaone, subdividido en los tipos La Propicia y La Propicia Hueco, más un grupo de "representaciones diversas" que incluye las rúbricas figurillas eróticas, caracterización felínica y vida cotidiana. Además Sánchez Montañés define el estilo (3) Tolita-Tiaone, con tipos A-D. Finalmente, el período de Integración está representado en la provincia de Esmeraldas por el estilo Atacames, con sus tipos "tosco", "pies de copa" y "mascarones".

Como resultado de su análisis, Sánchez Montañés señala que estadísticamente las representaciones masculinas son más abundantes que las femeninas (44 % y 39 % respectivamente) y observa que las figurillas femeninas tienen trajes y ornamentación más sencillos que las masculinas, que frecuentemente están mucho más ataviadas y acompañadas de atributos, y concluye que las mujeres probablemente no participaron en la vida ceremonial ni en los cargos representativos de la comunidad, sino que debieron dedicarse a las actividades domésticas y a la maternidad. No considera que el material provea indicios de la representación de

³¹ D'Harcourt (1942: 106 s.) en cambio propone que el taparrabo no era una prenda exclusivamente masculina.

divinidades de carácter antropomorfo (Sánchez Montañés 1981: 84)³².

La conclusión final del análisis de Sánchez Montañés es que las figurillas

“están representando todas las etapas por las que un individuo debe pasar para irse integrando como miembro de la sociedad a la que pertenece, (...) parece tratarse de la reproducción en cerámica del ciclo social completo del individuo perteneciente a la cultura Tumaco-Tolita” (Sánchez Montañés 1981: 94).

Esta observación compete obviamente solo a las figuras antropomorfas y deja de lado a aquellas zoomorfas y mixtas, que constituyen el 41 % (en nuestro corpus) del repertorio iconográfico. Sin pretender criticar a Sánchez Montañés, cuyo objetivo era obtener una tipología y su principal cuestionamiento comprende la función de las figurillas, consideramos necesario extender la investigación al campo netamente iconográfico.

Los investigadores del Banco Central (Valdez 1987, Leiva / Montañaño 1994) sacaron a la luz numerosas figurillas de cerámica en sus excavaciones, que son las únicas de la isla de las que hoy conocemos la procedencia exacta. Lamentablemente los resultados finales del proyecto no han sido publicados y los informes de excavación no contienen de forma completa las ilustraciones de las figurillas. En estos informes (así como en la publicación de Valdez, 1987: 12) se habla de las etapas Tolita 1, 2 y 3 o Temprano, Clásico y Tardío, sin que exista una definición precisa de las mismas. Al parecer sirvió de base el análisis estilístico de las figurillas, lo cual se corroboró luego con la realidad estratigráfica de las excavaciones. Así, *grosso modo*, la etapa Tolita 1 o Temprano corresponde a un estilo con fuerte influencia del período Formativo Tardío (transición Chorrera-Bahía, Tachina y Esteros) a más de un estilo propio de la isla. La pasta de la que están elaboradas es gris, homogénea y fina. En su mayoría, las figurillas son modeladas. Estilísticamente hay influencias foráneas pero las piezas se elaboran con la pasta propia; todavía no se define la propia tradición Tolita (Leiva / Montañaño 1994: 176). Tolita 2 o Clásico corresponde al estilo Tumaco-Tolita de Sánchez Montañés, pero Leiva / Montañaño consideran que su estilo Tolita 2 es un estilo propio de la isla, emparentado con Tumaco-

Tolita, pero con rasgos estilísticos particulares (Leiva / Montañaño 1994: 257). Está caracterizado por una diversificación en las técnicas de manufactura, existiendo tanto piezas modeladas como moldeadas o una combinación de ambas técnicas. Típica de la etapa Tolita 3 o Tardío es una pasta muy arenosa y de color rojizo o beige. Comprende piezas del estilo Tiaone y se caracteriza por el uso mayoritario de la técnica de moldeado. No hay mayores variaciones estilísticas (Leiva / Montañaño 1994: 189).

Los motivos presentes en los contextos de Tolita 1 o Temprano son antropomorfos, zoomorfos (tiburón, nutria, ave), fantásticos (“dragón”), máscaras antropomorfas con y sin tatuaje, placas “de iniciación” (Tola del Pajarito). En los contextos Tolita 2 o Clásico hay figuras antropomorfas (cabezas, personajes completos masculinos y femeninos, ancianos) y zoomorfos (aves, felinos, caracoles, peces) (Tola del Pajarito). En la etapa Tolita 3 o Tardío se repiten muchos de los motivos de la etapa anterior. Se destacan figurillas con disfraces de felino, placas, silbatos zoomorfos, figurillas antrozo-zoomorfos, hombres-caimán y figurillas de *alter ego* muy adornadas (Tola Walberto).

Di Capua realizó estudios en torno a dos aspectos iconográficos presentes en las culturas de la costa ecuatoriana, entre ellas Tolita: las cabezas trofeo, de un lado, y las representaciones del jaguar y su relación con las prácticas chamánicas, de otro (Di Capua 2002).

³² Este aspecto se discutirá más adelante, pero adelantamos ya que nosotros no descartaríamos la existencia de divinidades antropomorfas en vista de que ciertas actitudes representadas en las figurillas resultan demasiado repetitivas y enigmáticas como para aceptarse simplemente como representaciones de la vida cotidiana. Ejemplos de estas actitudes son mujeres tocándose los pechos, mujeres con un niño en un brazo y que se tocan un seno con la otra mano, ancianas sentadas en posición de “pensadoras”, con el mentón apoyado sobre una de sus manos. Bien puede en estos casos tratarse de divinidades o de personajes mitológicos. Conocemos por ejemplo un pasaje de la Relación de Sámano que cita Gutiérrez Usillos, referente a una isla de la costa ecuatoriana, en el que se mencionan templos adornados con ricos textiles e imágenes de una mujer con un niño en sus brazos (Sámano 1985: 182, citado en Gutiérrez Usillos 2002: 341), lo cual podría remitir a la existencia dentro del panteón de la costa ecuatoriana prehispánica de una divinidad femenina relacionada con la maternidad, representada tanto en las figurillas de Tolita como en el templo de la costa de Manabí mencionado en la Relación.

Bouchard / Usselman (2003) y Bouchard (2004) se han preocupado también de analizar ciertos aspectos de la iconografía Tolita, dándole especial importancia a los seres sobrenaturales o “híbridos”. Enfatizan en un ser híbrido en particular, cuyo rostro fue representado frecuentemente adherido a recipientes, y en el que reconocen características de murciélago, felino y águila harpía. Asumen que estos recipientes tuvieron una función ritual, probablemente asociada al consumo de plantas psicotrópicas para prácticas chamánicas. Las características de los animales involucrados debieron jugar un papel importante en este aspecto:

“Se debe notar que estos animales son carnívoros o hematófagos en el caso del murciélago, que tienen la facultad de desgarrar la carne y que pueden representar un peligro para el hombre. Son justamente las armas naturales de estos animales las que se enfatizan en la iconografía. Con estas armas, estos animales tienen poder y capacidad de matar; son animales con un poder letal” (Bouchard / Usselman 2003: 85).

El trabajo más completo y riguroso en el campo de la iconografía del Ecuador prehispánico lo ha llevado a cabo Gutiérrez Usillos (2002) para las

representaciones zoomorfas. La envergadura de la investigación, que incluye datos osteológicos (huesos de fauna de los diferentes yacimientos arqueológicos) e iconográficos (representaciones de fauna) para todo el territorio del actual Ecuador en los diferentes períodos prehispánicos, no permite una profundización en los aspectos específicos de cada área cultural. Sin embargo, constituye un referente indispensable para el tema fauna, y ofrece interpretaciones relacionadas con el posible imaginario mitológico-religioso que nos parecen sumamente interesantes e iremos mencionando al abordar los temas correspondientes.

El propósito del presente trabajo es conseguir una visión completa y ordenada del corpus de imágenes Tolita-Tumaco y, a partir de esta visión, un acercamiento a la estructura del pensamiento de los integrantes de esa sociedad. Para esto consideramos necesario observar todas las representaciones existentes (sin importar el material o la técnica de fabricación), clasificarlas en un catálogo y observarlas tanto independientemente como en sus posibles interrelaciones. El tema de las interrelaciones nos parece trascendental para la comprensión de las imágenes, y por este motivo hacemos énfasis en el análisis comparativo, dentro y fuera del área de estudio.